

Künstlerförderung als Aufgabe des Kulturmanagements?

Feldtheoretische Überlegungen am Beispiel von Artist-in-Residence-Institutionen

CHRISTOPH BEHNKE

So wie die klassische Ausbildung von Künstlern im Meisterklassenmodell in ihrer Entstehungsgeschichte stark geprägt war durch die besonderen Eigenschaften, die man dem charismatischen Künstlerberuf zuwies, so unterscheidet sich bis heute auch die Versorgung der Künstler von anderen Berufen grundlegend. Max Weber spricht von „charismatischer Bedarfsdeckung“, die auf einer Form von „Wirtschaftsentho-benheit“ basiere (WEBER 1947: 142). In diesen Zusammenhang gehört auch die Idee, wonach Künstler einer sozialen Isolation ausgesetzt werden müssen, um von ihrer „genialischen Inspiration“ Gebrauch machen zu können. Auf der Basis dieser romantisch-mäzenatischen Vorstellung, in der sich in gewisser Weise das höfische Modell der Künstlerversorgung reproduziert, sind bis in die jüngste Zeit hinein Artist-in-Residence-Institutionen und -Programme eingerichtet worden, wobei historisch die Abhängigkeit vom Patron zunächst durch den selbstlosen Mäzen ersetzt wurde, um schließlich vor allem in Europa durch ein Staatspatronat strukturiert zu werden. Angesichts der weltweiten Expansion des Kunstsystems und der damit einhergehenden Neubestimmung des Berufsbildes der Künstler, die nun stärker in arbeitsteilige Prozesse der künstlerischen Produktion eingebunden sind, ist die Orientierung an dem klassischen, romantisch mäzenatischen Supportmodell für Künstler in vielerlei Hinsicht obsolet geworden. Sowohl die morphologischen Veränderungen des Kunstsystems in den letzten beiden Jahrzehnten (Expansion im Zusammenhang der Globalisierung, Ansteigen der Künstlerpopulation, weltweit eingerichtete Kunstmesse und Ausstellungsmöglichkeiten)¹ als auch die veränderten Arbeits- und Produktionsbedingungen in der zeitgenössischen Kunst, wie z. B. die Verlagerung der künstlerischen Arbeit an die Ausstellungsorte selbst, haben dazu geführt, dass die Künstlerförderung

1 Zur Expansion des Kunstsystems siehe BYDLER (2004). Zur Frage der Öffnung des westlichen Kunstsystems für Akteure aus nicht-westlichen Ländern siehe BUCHHOLZ und WUGGENIG (2005).

weltweit expandiert ist und mit ihr auch die Einrichtung von Artist-in-Residence-Institutionen.

So wurde z. B. 1993 *Res Artis* gegründet, eine Organisation, die heute 200 Residencies aus 49 Ländern repräsentiert. Das Internetportal *Transartist* – von vielen Künstlern als Reiseagentur missverstanden – vernetzt mehr als 800 Residencies weltweit; die *Alliance of Artists Communities* in den USA repräsentiert über 200 Residencies, von denen über die Hälfte nach 1990 gegründet wurden.² An das Berufsbild der Künstler sind immer schon erhöhte Mobilitätserwartungen gestellt worden. Artist-in-Residence-Institutionen repräsentieren in diesem Sinne Orte, denen eine spezifische Lebensweise eingeschrieben ist; sie sind Behausungen für ein internationales Künstler-Nomadentum, welches sich – um es mit einem modischen Begriff zu bezeichnen – im Zustand „temporärer Migration“ befindet (PAPASTERGIADIS 2004). Nicht zuletzt verdankt sich der Siegeszug von Artist-in-Residence-Programmen auch der hohen Reputation, welche der Künstlerberuf nach wie vor in der Gesellschaft genießt; die Attribute ‚kreativ‘, ‚genial‘ und ‚rebellisch‘, die mit dem Künstlerberuf assoziiert werden, passen gut in ein nach den Maßstäben der Creative Industries eingerichtetes, kulturpolitisches Szenario. In der Studie über den „neuen Geist des Kapitalismus“ von Boltanski und Chiapello wird mit dem Begriff „Künstlerkritik“ darauf verwiesen, dass insbesondere in der Managementliteratur seit den 1960er Jahren normative Vorstellungen aus der künstlerischen Produktion in den Businessdiskurs Einzug gehalten haben. Zudem erhält der internationale Austausch von Künstlerstipendiaten einen immer wichtigeren Stellenwert in der kulturellen Diplomatie (WYSZOMIRSKI et al. 2003).³ Länderspezifische Spielarten der Künstlerförderung durch Artist-in-Residence-Institutionen lassen sich z. B. in Europa wie folgt unterscheiden: Den Bemühungen in Großbritannien, Artist-in-Residence auf den „artist as educator“ zu fokussieren (STEPHANS 2001; GREENPAPER 2001; TRANSARTIST 2005), steht das skandinavische Modell der strukturellen Einbindung von Artist-in-Residence in das Kunstfeld – und dort eher in die diskursiv bestimmten Produktionsräume (NIFCA 2004; MÖNTMANN 2006) – gegenüber, begründet durch verschiedene kulturpoliti-

2 Eine Analyse der auf der web-page der *Alliance of Artists Communities* genannten Residencies für den Bereich visual arts durch den Autor ergab, dass 56% nach 1991 gegründet wurden.

3 Artist-in-Residence kann deshalb auch als Teil des transnationalen Kulturaustauschs, einer Forschungsperspektive, die wir hier nicht verfolgen können verstanden werden (HEILBRON 1999).

sche Imperative, auf die wir in unserer Untersuchung zurückkommen wollen. In dieser Situation des Umbruchs, die eine Vielfalt an neuen Modellen und Konzepten von Artist-in-Residence hervorgebracht hat, schien es uns angemessen, ein theoretisches Modell zu entwickeln, mit dessen Hilfe die verschiedenen Ausprägungen von Artist-in-Residence darstellbar sind.⁴

Der Ausgangspunkt für unsere Forschung war ein Interesse des niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur, die Praxis von Artist-in-Residence in dem Flächenstaat Niedersachsen mit fünf durch das Land unterstützten Orten (*Künstlerhof Schreyahn, Künstlerhäuser Worpswede, Künstlerstätte Schloss Bleckede, Künstlerstätte Stuhr-Heiligenrode, Heinrich-Heine-Haus Literaturbüro Lüneburg*) vor dem Hintergrund internationaler Entwicklungen im Bereich Artist-in-Residence zu überdenken.⁵ Wir fokussieren unsere Ausführungen im Folgenden auf die Frage nach der Rolle von Akteuren, die Artist-in-Residence Institutionen leiten, und kontextualisieren ihre Handlungen auf der Basis feldtheoretischer Überlegungen. Um die Anwendung von Kulturmanagement-Modellen zu überprüfen, entwickeln wir zunächst die spezifischen Feldbedingungen, unter denen Künstlerförderung als Artist-in-Residence stattfindet, und fragen im Anschluss, ob und wie sich das Tätigkeitsprofil von Akteuren, die Artist-in-Residence-Institutionen leiten, mit Modellen des Kulturmanagements deckt.

4 Wir verzichten an dieser Stelle auf eine Darstellung des Forschungsstandes zu Artist-in-Residence. Siehe dazu BEHNKE et al. (2008).

5 Es wurden folgende Forschungsschritte durchgeführt: (1) Recherche auf der Basis vorhandener dokumentarischer Quellen, Sekundärdatenrecherche (u. a. *Res Artis/NL, Transartists/NL, Alliance of Artists Communities/USA, pépinières européennes pour jeunes artistes/F*). (2) Nutzung des Forschungsnetzwerkes Europäische Vereinigung der Soziologie der Künste (ESA Research Network Sociology for the Arts) zur Kontaktaufnahme mit einschlägigen Experten, die sich mit dem Thema Künstlerförderung beschäftigen. (3) Interviews mit ausgewählten Experten im nationalen Rahmen (neben den niedersächsischen Künstlerhäusern u. a. DAAD Büro Berlin, *Künstlerhaus Bethanien Berlin, Kunst-Werke Berlin, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst Oldenburg*, Kanadische Botschaft Berlin, ein Künstlerinterview, ein Interview mit einer Vertreterin aus dem Ministerium für Wissenschaft und Kultur in Niedersachsen sowie Interviews mit ausgewählten internationalen Experten vor Ort (*Outset Contemporary Art Fund*, London; HIAP – *Helsinki International Artist-in-residence-Programme*; KIASMA, Helsinki), Einladung von Experten nach Lüneburg bzw. Gruppengespräche (mit Workshop-Charakter u.a. in Worpswede). Insgesamt sind 29 Interviewpassagen in die Transkription eingegangen. Die Auswertung fand mit *ATLAS ti* statt.

1. Feldzugehörigkeiten der Akteure in Artist-in-Residence-Institutionen⁶

Drei Einflussgrößen prägen die Struktur von Artist-in-Residence-Institutionen. Eingeladen werden Künstler, die aus ganz unterschiedlichen Segmenten des Kunstfeldes stammen können und die sich vor allem unterscheiden lassen hinsichtlich der Karrierepassage, in der sie sich gerade befinden. Wir werden hier die Konvention des Kunstfeldes übernehmen und *emerging*, *mid-career* und *established artists* unterscheiden. Da wir unsere Recherche fokussiert haben auf den Bereich der visuellen Kunst, kann man auf der Akteurseite in jüngerer Zeit neben Künstlern auch Kuratoren oder Kunstkritiker unter den Eingeladenen finden. Der Ort, für den im deutschsprachigen Raum vor allem die Begriffe ‚Künstlerhaus‘ und ‚Künstlerstätte‘ oder ‚Künstlerförderstätte‘ stehen, setzt durch die räumliche Positionierung (z. B. *rural/urban*), durch die Beschaffenheit der künstlerischen Produktionsanlagen und durch die sozialen Netzwerke inkl. der Leitung des Hauses entscheidende Maßstäbe. Die Ressourcenbereitstellung erfolgt in Deutschland hauptsächlich über staatliche Kulturpolitik, die auf der Ebene des Bundes, der Länder und der Kommunen zu den dominierenden Unterstützern von Artist-in-Residence gehört. Anders in den USA, wo Stiftungen, Vereine, Einzelpatrone die wichtigsten Unterstützerguppen bilden. In Großbritannien ist das Instrument des Matching-Fund weit verbreitet; private und staatliche Akteure bilden in diesem Modell auf der Basis einer komplementären Finanzierung gemeinsam Unterstützungsinstitutionen. Schließlich gehen Institutionen der Kunstwelt immer häufiger dazu über, Artist-in-Residence-Programme einzurichten bzw. ihre Ausstellungsprojekte in Zusammenarbeit mit Artist-in-Residence-Institutionen zu realisieren und in dem Zusammenhang auch zu fördern.⁷

6 Wie unschwer an der Wahl der Begrifflichkeiten zu erkennen ist, beziehen wir uns im Folgenden auf die von Bourdieu entwickelte Feldtheorie (BOURDIEU 1993; BOURDIEU/WACQUANT 1996: 124-146).

7 Beispiele für diesen Typus sind: *Kunst-Werke Berlin*; *P.S.1*, New York; *Duolun Museum of Modern Art*, Shanghai; *Whitney Museum of Modern Art*, New York; *Rijksakademie van Beeldende Kunsten*, Amsterdam; *Edith Russ Haus for Media Art*, Oldenburg.

Künstler, Kuratoren, Kritiker	Artist-in-Residence- Institutionen	Ressourcen- bereitstellung
Professionelles Kunstfeld - Kunstmarktdominanz - diskursorientiertes Subfeld Privater Amateurismus	Professionelles Kunstfeld Kulturpolitisches Subfeld Wissenschaftsfeld ökonomisches Feld	- Staat: Professionelles Kunstfeld Kulturpolitisches Subfeld - Stiftungen, Vereine, - Patronat: Feld der Philanthropie - Institutionen der Kunstwelt: (Museen, Ausstellungshäuser, Kunstakademien) - Universitäten - Unternehmen

Schaubild 1: Felder, Kontexte Artist-in-Residence.

Die Netzwerke, in denen sich die eingeladenen Künstler, Kritiker und Kuratoren bewegen und innerhalb derer sie in der Regel erfolgreich Residencies zugewiesen bekommen, können zunächst sehr grob unterteilt werden in solche, die dem professionellen Kunstfeld und solche die dem privaten Amateurismus zugehören.⁸ Sofern die Förderung von Artist-in-Residence-Initiativen einer kulturpolitischen Administration obliegt, entfällt in der Regel eine Unterstützung von Amateurkünstlern, da dies nicht zu den Aufgabengebieten der Kulturpolitik gehört.⁹ Innerhalb des professionellen Kunstfeldes lassen sich idealtypisch wiederum zwei Bereiche unterscheiden: Eine kunstmarktorientierte Richtung, in der sich die Anerkennung der Künstler an ihren Markterfolgen misst und gegebenenfalls in Geld ausgedrückt werden kann, und ein eher diskursorientiertes Feld, in dem die Reputation der Künstler vor allem durch Peers entsteht, also andere Künstler, Kunstkritiker, Kunsttheoretiker, Kuratoren, Fachzeitschriften und ein Netzwerk von Ausstellungsorten.¹⁰ Je nach Feldzugehörigkeit der Künstler werden sich die Erwartungen an einen Artist-in-Residence-Aufenthalt unterscheiden.

8 Über die Schwierigkeiten der Abgrenzung siehe KARTTUNEN (1998). Vgl. auch Howard Becker (1982), der vier Künstlertypen unterscheidet: professionelle Künstler, den Maverick, den naiven Künstler und den Volkskünstler (BECKER 1982: 228). Professionelle Künstler sind vollständig in die Kunstwelt integriert.

9 Im Kontext der Bourdieuschen Feldtheorie ist der Bereich des privaten Amateurismus nicht als Feld zu verstehen, weil es dort „um nichts geht“. Die sozialen Positionierungen können nicht umgesetzt werden in eine Kapitalbildung, mit der eine gesellschaftliche Reproduktion möglich wäre. In diesem Sinne handelt es sich nicht um ein Feld.

10 Dieser Bereich ist vergleichbar mit dem „Feld der eingeschränkten Produktion“, wie man es in der Bourdieuschen Begrifflichkeit findet. Vgl. BOURDIEU 1993: 37ff. Zur Unterscheidung der beiden Subfelder siehe Fußnote 12.

Artist-in-Residence-Institutionen sind zwar in hohem Maße von externer Ressourcenbereitstellung und Förderung abhängig, haben aber jeweils spezifische Feldanbindungen, die nicht mit denen der unterstützenden Institutionen übereinstimmen müssen. Von großer Bedeutung ist die personelle Ausstattung der Artist-in-Residence-Programme. Sie entscheidet darüber, ob Akteure zum Zuge kommen, die auf der Basis einer ausdifferenzierten Vernetzung agieren oder ob eine administrative Nutzung der Institution intendiert ist, die einem Pensionsbetrieb ähnelt und tendenziell auf eine Leitung der Institution verzichten kann. Dominant sind Akteure, die dem professionellen Kunstfeld zugehören oder sich aus dem kulturpolitische Feld rekrutieren; eine Minderheit bringt Erfahrungen aus beiden der genannten Felder ein – mit der Folge, dass die unterschiedlichen Interessen dieser Felder in einer Person aufeinander treffen und Konflikte verursachen können, weil die Handlungsmaximen der Felder sich gegenseitig ausschließen.

Da die Ressourcenbereitstellung darüber entscheidet, ob Artist-in-Residence-Institutionen handlungsfähig sind oder nicht, ist es von großer Bedeutung herauszuarbeiten, mit welchen Interessen diese Bereitstellung verbunden ist und auf welche Rechtfertigungslogiken sich bezogen wird. Staatliche Unterstützungen werden zwar von kulturpolitischen Akteuren veranlasst, müssen aber nicht unbedingt auf deren Interessenlagen reduziert sein. Sie lassen sich z. B. in vielen Fällen ohne weiteres in eine Deckungsgleichheit mit den Interessen des professionellen Kunstfeldes bringen. Kulturpolitische Interessenlagen können in sich widersprüchlich sein, wenn z. B. die Arbeitsteilung zwischen Bund, Ländern und Gemeinden eine Rolle spielt, wie auch die Interessenlage der professionellen Kunstwelt eher ein umkämpftes Terrain denn eine konsensorientierte Welt darstellt. Sofern Stiftungen, Vereine oder einzelne Personen als Unterstützer von Artist-in-Residence auftreten, gibt es häufig eine Interessenidentität mit dem professionellen Kunstfeld, weil der Impuls für die Gründungen aus dem Feld kam. Insbesondere in den USA kann mit dem philanthropischen Feld ein weiteres, nach eigenen Regeln funktionierendes Subfeld benannt werden, welches vor allem den Selbstdarstellungsriten der ‚Patrons‘¹¹ zu dienen hat. Sofern Institutionen der Kunstwelt, Akademien oder Universitäten als Ressourcenbereitsteller für Artist-in-Residence ins Spiel kommen, ist eine Anbindung an das professionelle Kunstfeld oder das Wissenschaftsfeld gegeben. Eine besondere Situation

11 Wir verwenden den Begriff ‚Patron‘ hier in Abgrenzung zum ‚Mäzen‘, weil er die Eigeninteressen der Akteure nicht verleugnet. Zur Philanthropie in der Kulturförderung siehe die Studie von GALASKIEWICZ (1985).

tritt ein, wenn Unternehmen Artist-in-Residence einrichten, da in einem solchen Fall Unternehmensinteressen symbolisch mit dem künstlerischen Produktionsprozess kompatibel gemacht werden müssen – wie z. B. in dem von Unilever aufgelegten Programm *Catalyst* (BUSWICK/CREAMER/PINARD 2004; vgl. auch HARRIS 1995).

Professionelles Kunstfeld 1 (Kunstmarkt)	Förderung der Sichtbarkeit von Künstlern (Marktorientierung)
Professionelles Kunstfeld 2 (Diskurs)	Förderung der Sichtbarkeit von Künstlern (Diskursorientierung)
Kulturpolitisches Feld	Positionierung durch Subvention und ‚Investition‘ regional, national, international (Arts development, Cultural diplomacy, Culture and development)
Wissenschaftsfeld	Artistic research, Künstlerbildung, Transfer symbolischen Kapitals
Ökonomisches Feld	Künstler als role model; Förderung der Innovationsfähigkeit von Unternehmen, Imagetransfer, Philanthropismus

Schaubild 2: Feldspezifische Ziele, die mit der Förderung künstlerischer Produktion durch Artist-in-Residence verbunden sind

Um die Interessenlagen der Akteure in Artist-in-Residence besser nachvollziehen zu können, soll zunächst auf einer relativ abstrakten Ebene bestimmt werden, welche Ziele in den verschiedenen beteiligten Feldern zu finden sind. Im professionellen Kunstfeld geht es für die Künstler primär darum, Sichtbarkeit zu erlangen, die es ermöglicht, spezifisches symbolisches Kapital zu bilden, eine Ressource also, die nur in diesem Feldkontext von Belang ist. Diese Sichtbarkeit wird bis heute in der Tradition des „Händler-Kritiker-Systems“ – wie White und White in ihrer klassischen Studie *Canvases and Careers* ausgeführt haben – durch Teilnahme an Ausstellungen, Erwähnung in der Kunstkritik und durch Valorisierung der künstlerischen Arbeit im Rahmen des Kunsthandels erworben (WHITE & WHITE 1993). Seit den 1960er Jahren ist dieses Modell in die oben benannten kunstmarkt- und diskursorientierten Subfelder ausdifferenziert worden. Es handelt sich um zwei Subfelder, die unterschiedliche Modi der Generierung von künstlerischer An-

erkennung verwenden.¹² Die Grenzen der Felder sind oft durchlässig, so dass manche Künstler sich in beiden Subfeldern gleichzeitig bewegen.¹³ Wie kann man die Interessen des professionellen Kunstfeldes an Artist-in-Residence-Institutionen vor dem Hintergrund der Unterscheidung zwischen Markt- und Diskursorientierung benennen? Für die marktorientierte Variante gilt, dass insbesondere emerging artists nach Abschluss ihrer akademischen Ausbildung eine Phase der subventionierten Arbeit nutzen können, um sich auf die Bedingungen des Marktes vorzubereiten. Skepsis gegenüber Artist-in-Residence-Institutionen tritt im marktbezogenen Subfeld dann ein, wenn Künstler am Markt versagen und sich trotzdem weiter über Artist-in-Residence-Programme reproduzieren. Ein weiterer struktureller Konflikt liegt in der Konkurrenz von Artist-in-Residence-Programmen mit der Institution Galerie, die ihr Monopol als Gatekeeper für den Markt wahren möchte. Insofern kann man sagen, dass im marktorientierten professionellen Kunstfeld ein Misstrauen gegenüber Artist-in-Residence zu finden ist und Konflikte in der Zielbestimmung auftauchen können. Für das diskursorientierte professionelle Kunstfeld lässt sich die umgekehrte Position formulieren: Hier geht es gerade darum, sich in Räumen jenseits des Marktes zu bewegen, autonome Räume der Produktion zu schaffen, deren Resultate in eine diskursive Auseinandersetzung einfließen können.¹⁴

In den letzten beiden Jahrzehnten haben sich grundlegende Veränderungen im Begründungs- und Legitimationskontext von Kulturpolitik

- 12 Der in der Feldtheorie von Bourdieu zum Ausdruck kommende konfliktsoziologische Ansatz impliziert, dass die hier benannten Segmente des zeitgenössischen Kunstbetriebs ständigen Auseinandersetzungen über ihren Status ausgesetzt sind mit einer Tendenz zur Anomie. Die meisten Beiträge der letzten Jahre diagnostizieren eine Ökonomisierung des Kunstfeldes, behaupten also eine Verstärkung des kunstmarkt-orientierten Segments. Wuggenig verweist jedoch zu Recht darauf, dass die „symbolische Anerkennung der künstlerischen Arbeit durch Peers, also andere Künstler, nach wie vor von außerordentlicher Bedeutung (ist)“ (WUGGENIG 2003, 160). In jüngster Zeit hat Graw die Rechtfertigungslogiken des „Marktwerts“ und des „Symbolwerts“ zum Ausgangspunkt eines Essays über die Autonomie des künstlerischen Feldes gemacht (GRAW 2008).
- 13 Maurizio Cattelan wäre z. B. als ein solcher „Grenzgänger“ zu bezeichnen. Interessant sind auch die Verschiebungen der Feldzugehörigkeit, die mit dem Einbruch der Kunstmarktpreise anlässlich der Finanzkrise zusammenhängen. Einigen Künstlern gelingt es, ihren Marktwert in einen Symbolwert zu transformieren, während andere durch das Sinken der Marktpreise für ihre Werke eine Delegitimierung der Anerkennung erleben, die nicht symbolisch ausgeglichen werden kann.
- 14 Diese Einschätzung beruht auf der Auswertung unserer Experteninterviews. In der vorliegenden Literatur finden sich Hinweise in diese Richtung bei Maria Lind (vormals Leiterin von IASPI), die als den Vorzug von Artist-in-Residence-Programmen hervorhebt, dass diese dem Verwertungszwang des Kunstfeldes entzogen seien – solange nicht-öffentlich gearbeitet werde (MÖNTMANN 2006: 58).

ergeben, die sich etwas vereinfacht mit den in der politischen Rhetorik verwendeten Begriffen Subvention und Investition verbinden lassen (GARNHAM 2005). Die traditionelle Kulturpolitik, die sich als eine Förderung der Hochkultur verstand, musste nicht durch etwas außerhalb der Kultur Liegendes begründet werden, um eine Förderung politisch zu rechtfertigen. In der europäischen Tradition übernahm der Staat als Nachfolgeinstitution der Aristokratie in modifizierter Form Aufgabenstellungen zur Förderung einer als autonom eingestuftes Kultur. Der Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik von der Subvention hin zur Investition und damit auch zu einer neuen Zielbestimmung ist einer ganzen Reihe von Ursachen zu verdanken, die unter den Stichworten „Erosion der Hochkultur“ (Paul DiMaggio), „Ökonomisierung der Kultur“ bzw. „Kulturalisierung der Ökonomie“ (Fredric Jameson; Scott Lash und John Urry), „kulturelle Globalisierung“ (Hugh Mackay) etc. beschrieben worden sind. Im Konzept der Creative Industries, welches vor allem in Großbritannien Grundlage der Kulturpolitik ist, kommt dieser Wandel am klarsten zum Ausdruck: In Kultur wird investiert, um wirtschaftliche Entwicklung zu bewirken; die Kunst kehrt als ökonomischer Faktor ins Leben zurück.¹⁵ Nicht zuletzt verdanken sich die Neubestimmungen von Kulturpolitik auch den technologisch bedingten Entwicklungen in der ICT-Branche (KEA European Affairs 2006). Um die Kulturpolitik in Deutschland hinsichtlich dieses Wandels zu beschreiben, bedürfte es genauerer Forschungen. In dem Bericht der

15 Die Formulierungen ähneln der wirtschaftlichen Rhetorik, gleichwohl lassen sich die Effekte von investiver Kulturpolitik nicht „messen“, wie dies in der Wirtschaft üblich ist. In gewisser Weise wird also an eine Rhetorik Anschluss gesucht, die nicht wirklich auf die kulturelle Produktion übertragbar ist. Faktisch sind die meisten Ausgaben ökonomisch betrachtet weiterhin Subventionen (GARNHAM 2005). Einige Autoren stellen den Wandel ausschließlich als eine Ökonomisierung dar, indem sie darauf verweisen, dass die Kulturpolitik sich neuerdings auf Marktprinzipien berufen soll (vgl. die Übersicht von PRATT 2005). Ein wichtiger Bestandteil der britischen New Labour Politik richtet sich auch gegen „soziale Exklusion“, die u.a. durch Förderung der künstlerischen Produktivkraft bekämpft werden soll. Wenn es auch richtig ist, dass die Kulturpolitik in vielerlei Hinsicht ökonomischen Denkweisen folgt, so sind die eingesetzten Mittel solche, die einem „Brechungseffekt“ unterliegen, um im kulturellen Feld Anwendung zu finden. Der Begriff „Investition“ verweist deshalb aus unserer Sicht auf ein Bündel von Praktiken, die bei Bezugnahme auf „Marktorientierung“ nicht beachtet würden. Bewirkt werden soll ein mentaler Wandel, der u.a. in folgendem Statement von Matarasso zum Ausdruck kommt: „Start talking about what the arts can do for society, rather than what society can do for the arts“ (MATARASSO 1997: iv). Eine Alternative wäre der Begriff „instrumentelle“ Kulturpolitik, wie er in eher kritischen Diskursen gebräuchlich ist. Wir sehen in diesem Zusammenhang von seiner Benutzung ab, weil wir an die Begrifflichkeiten der sozialen Praxis anknüpfen wollen.

Europäischen Kommission zur Ökonomie der Kultur in Europa zeigt sich, dass in Deutschland auf der konzeptionellen Ebene noch keine vergleichbaren Begriffe wie z. B. „Creative Industries“ (Großbritannien), „Cultural Industries“ (Frankreich), „Experience Economy“ (Skandinavien), „Copyright Industries“ (World Intellectual Property Organization WIPO) und „Content Industries“ (OECD) gebräuchlich sind (vgl. ebd.: 46ff.). Gleichwohl existieren zumindest auf der Ebene der statistischen Erfassung mit dem Begriff „Kulturwirtschaft“ Parameter, die diesen neuen kulturpolitischen Kontext aufnehmen (WIESAND 2006).¹⁶

Um abschätzen zu können, welche Ziele Kulturpolitik mit der Förderung von Artist-in-Residence verbinden kann, muss auch bedacht werden, welche Effekte politisch mit Artist-in-Residence erzielt werden können. Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Die Finanzierung tradierter Institutionen der Hochkultur, wie Theater, Museen, Oper, ist zumindest in Deutschland ohne staatliche Förderung undenkbar. Die „charismatische Bedarfsdeckung“ wird durch den Staat gewährleistet – in den USA verläuft sie über Formen indirekter Subvention wie Spenden etc. Der Staat kann anhand dieser Institutionen gut dokumentieren, was die Subventionen bewirkt haben, nämlich „Hochkultur“. Im Fall von Artist-in-Residence-Institutionen ist ein solcher Verweis auf die Effektivität der Institution ungleich komplizierter. Ein Erfolg könnte sich im Fall von Artist-in-Residence daran festmachen, dass im Kunstfeld erfolgreiche Künstler unterstützt wurden. Dies stellt sich aber – wenn überhaupt – oft erst Jahre später heraus. Zudem konkurriert Artist-in-Residence mit dem Modell des Kunstmarktes, in dem Künstler sich zu bewähren haben. Insofern kann die Existenz von Artist-in-Residence-Institutionen immer auch aus strukturellen Gründen angezweifelt werden. Kulturpolitik, die sich Artist-in-Residence-Programmen annimmt, hat es also mit einem Gegenstand der Förderung zu tun, der im Gesamt der kulturpolitisch als relevant angesehenen Subventionsgegenstände eine untergeordnete Rolle spielt, weil „erfolgreiche“ Kulturpolitik sich in diesem Bereich vergleichsweise schwer kommunizieren lässt.

Bedenkt man den Paradigmenwandel in der Kulturpolitik der letzten Jahrzehnte, so ergibt sich hinsichtlich des Umgangs mit Artist-in-Resi-

16 In den neueren Publikationen zu dieser Thematik wird auf Anschlussfähigkeit an die EU-Klassifikationen (siehe KEA EUROPEAN AFFAIRS. 2006) und das britische Modell der Creative Industries geachtet. Siehe den jüngst vom Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie herausgegebenen Forschungsbericht zur Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland. (BUNDESMINISTERIUM FÜR WIRTSCHAFT UND TECHNOLOGIE. 2009).

dence Folgendes: Als Supportsystem für Künstler wiederholt die traditionelle Kulturpolitik in gewisser Weise das höfische Modell, indem sich die künstlerische Produktion nicht an den Erfordernissen des Marktes orientierte, sondern auf einer Art Kreditvergabe in einem Austausch angelegt war, der auf Basis der Gabenökonomie funktionierte¹⁷. Einerseits handelt es sich um einen vermeintlich „selbstlosen Akt“ der Unterstützung von Kunst um ihrer selbst Willen, wenn einzelne Personen als Stifter oder der Staat als Kulturvermittler agieren, andererseits verfolgen die neuen Akteure wie einst der Patron Repräsentationsziele, die sie mit Hilfe der Kunst realisieren können. In dem Modell ist der Künstler den Erfordernissen des Marktes entzogen, um ungehindert seine „genialischen“ Ressourcen zu entfalten. Er kann die Zeit auch nutzen, um sich „einen Namen zu machen“, was eventuell bedeutet, Kunstmarktimperativen zu folgen. Kulturpolitisch muss ein Artist-in-Residence-Programm in diesem Modell nicht „evaluiert“ werden, weil es sich um eine Gabe an die Künstler handelt, die von Seiten der Künstler nicht unmittelbar mit einer Gegengabe beantwortet werden kann und muss. Künstler wiederum „beschenken“ ihr Publikum unabhängig von der Versorgung, die ihnen gewährt wird (HYDE 2008). Insofern besteht kein zusätzlicher Legitimationsbedarf. Dies ändert sich in dem Maße wie die Selbstlegitimation von Kulturpolitik umschaltet auf ein Effektivitätsdenken, welches dem ökonomischen Feld entstammt. Der Staat hat jetzt nichts mehr zu „verschenken“. Was kann Kulturpolitik von Künstlern verlangen, die sich in einem Artist-in-Residence-Programm befinden und die nach wie vor den gesonderten Status eines mit Hochachtung verbundenen Berufs genießen, dessen autonomer Status nicht in Frage steht? In der Rhetorik der Creative Industries wird argumentiert, dass der Support für das professionelle künstlerische Feld günstige Rahmenbedingungen für die Gesamtwirtschaft hervorbringt.¹⁸ Vor dem Hintergrund dieses Kontextes ergibt sich für die Unterstützung von Artist-in-Residence aus kulturpolitischer Perspektive das Ziel einer Art Investition in ein gesellschaftlich hoch begehrtes Humankapital, wobei die Konstruktion eines professionellen Produktionszusammenhangs von ganz entscheidender Bedeutung ist. Der Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik bewirkt also eine Rationalisierung der Austauschbeziehung zwischen geförderten Künstlern und den Akteuren der Kulturpolitik mit

17 Der Begriff Gabenökonomie ist in jüngerer Zeit einer breiten Rezeption unterzogen worden. Er geht zurück auf die berühmte Studie von Marcel Mauss über die Gabe. Eine instruktive Einführung zu dieser Thematik mit Beiträgen zum Philanthropismus findet sich z.B. in ADLOFF und MAU 2005.

18 Siehe z.B. die Veröffentlichungen von Richard FLORIDA (2002) zu dieser Thematik.

der Folge, dass die Kulturpolitik sich präziser an die Bedingungen der professionellen Kunstwelt anpasst, um damit wirtschaftliche Effekte zu erzielen, die allerdings schwer messbar sind.

Eine Beteiligung des ökonomischen Feldes an Artist-in-Residence-Programmen kommt relativ selten vor und ist historisch „vorbelastet“ dadurch, dass die Prinzipien des ökonomischen Feldes im Feld der Kunst in mehrfacher Hinsicht „verneint“ werden (BOURDIEU 1993: 74).¹⁹ In der Regel suchen Unternehmen den Kontakt zur Kunst, um ihre eigene Reputation zu steigern. Insbesondere im Bereich des Kultursponsorings werden solche Arrangements hergestellt. Wenn nun Kunstförderung in Form von Artist-in-Residence angestrebt wird, geht es weniger um die Positionierung des Unternehmens im Kunstkontext und der Einleitung eines damit verbundenen Imagetransfers, sondern um ein inhaltliches Interesse des Unternehmens an der spezifischen Art künstlerischer Produktivität, die unternehmensintern ausstrahlen soll. Deshalb findet man hier relativ präzise Vorgaben über den Gegenstand des Artist-in-Residence-Programms. Nicht zuletzt hat die hohe Reputation, die der zeitgenössischen Kunst inzwischen zukommt, dazu geführt, dass Residencies Teil der philanthropischen Selbstdarstellung von „Patron-Groups“ werden konnten und damit neue Trägerschaften von Kunstinstitutionen ermöglicht wurden (z. B. Artangel, UK; Outset Contemporary Art Fund, UK).

2. Vier Typen von Artist-in-Residence²⁰

1. Ausschließlich regional agierende Einrichtungen in der ‚romantisch-mäzenatischen‘ Tradition mit Berufsanfängern

Bis in die heutige Zeit hinein verbindet man mit dem Künstlerberuf die Vorstellung einer außeralltäglichen Existenzweise, die durch ein hohes Maß an persönlicher Emanzipation, hohe Anteile von Kreativität im Produktionsprozess und einen antikonventionellen Bohème-Lebensstil

19 „Verneint“ dürfte die realistische Formulierung sein. Die Entdifferenzierung von Kunst und Ökonomie ist seit Bourdieus Ausführungen zu dieser Thematik in den 1970er und 1980er Jahren erheblich vorangeschritten.

20 Wir beschränken uns bei der Typologie auf Programme und Institutionen, die in diesen Feldern eine Rolle spielen. Z. B. gibt es in den USA eine Reihe von Artist-in-Residence-Institutionen, die wie Hotelbetriebe funktionieren: Die Künstler können sich gegen eine entsprechende Bezahlung einquartieren. In Russland scheint es noch Überreste der „kreativen Datschas“ aus der Sowjetunion zu geben, „Häuser des Schaffens und des Urlaubs“, auch dieser Typus ist hier nicht berücksichtigt.

geprägt sein soll (GRANA 1964; BOLTANSKI/CHIAPELLO 2002). Diese besondere Künstlerrolle, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Romantik einen Schub bekam und die im 20. Jahrhundert als Projektionsfläche einer „innerweltlichen Erlösung“ (Weber) in ganz disparate gesellschaftliche Bereiche eingedrungen ist, hat maßgeblich das Konzept von Artist-in-Residence beeinflusst. Zwar schließen Artist-in-Residence-Programme formal an die Tradition des ‚Hofkünstlers‘ an, doch vermeiden sie die lästige Abhängigkeit von Auftraggebern und etablieren stattdessen die Vorstellung von einer besonderen Hochachtung für die Existenzweise von Künstlern, die aus mäzenatischer Sicht selbstlos zu fördern sind. In der Logik der Gabenökonomie würde man der Gabe des Mäzens das Geschenk des Künstlers oder der Künstlerin gegenüberstellen: Die Gegengabe wird zwar erwartet, darf aber nicht auf dem „Geist der Berechnung“ basieren und auf die Gabe des Mäzens bezogen werden.²¹

Zur Gründung von Residencies in dieser ‚romantisch-mäzenatischen‘ Tradition kommt es gegen Ende des 20. Jahrhunderts aus recht unterschiedlichen Gründen. Am Anfang steht häufig die Frage nach der Umnutzung vorhandener Gebäude. Dies bedeutet, dass die Ortswahl (typischerweise oft aus der höfischen Zeit)²² nicht eigens aus einer kunstfeldbezogenen oder kulturpolitischen strategischen Überlegung erwächst, sondern nachträglich die Sinnzuweisung eines Artist-in-Residence-Programms erhält. Deshalb sind diese Projekte stark geprägt durch die lokalen Akteure und die sozialen Netzwerke, in denen diese sich bewegen. Die Grundidee folgt dem Anspruch, der gesellschaftlich hoch anerkannten künstlerischen Produktion einen Ort zur Verfügung zu stellen und dabei auf die spezifischen Unterstützungsformen der Kunst zurückzugreifen. Aus der Perspektive des professionellen Kunstfeldes, in der die Sichtbarkeit der Akteure im Feld der Kunst von zentraler Bedeutung ist, hat diese skizzierte Ausgangsposition von Artist-in-Residence unterschiedliche Bedeutungen. In der einfachsten Version handelt es sich um einen Ort mit regionaler Ausstrahlung, der also in den Netzwerken des Kunstfeldes nicht vorkommt. Die Gründung eines solchen Ortes obliegt entweder kommunalen Politikern, zivilgesellschaftlichen Akteuren oder auch Kulturproduzenten. Die philanthropische Initiative korrespondiert mit einer ‚romantisch-mäzenatischen‘ Auffassung der Künstlerrolle mit der Folge, dass häufig Künstler der Region ausgewählt werden, den ‚privilegierten‘ Ort in der Artist-in-Residence-Institution einzunehmen. Für das Kunstfeld entsteht bei einer

21 Zur Ambivalenz dieses Prozesses siehe BEHNKE (1988).

22 Beispielhaft wäre das Schloss Plüschow mit dem Mecklenburgischen Künstlerhaus zu nennen, 1990 eingerichtet.

solchen Konstellation eher ein Bedürfnis der Abgrenzung, weil es sich aus Distinktionsgründen lohnt, die Grenze zum Amateurismus zu kennzeichnen. Insofern ist das Modell einer romantisch-mäzenatischen Artist-in-Residence aus der Sicht des professionellen Kunstfeldes wenig geeignet, für das Kunstfeld eine Rolle zu spielen, außer als Abgrenzungsrelation. Diese eingeschränkte Nutzungsmöglichkeit entsteht nicht durch die materielle Beschaffenheit, sondern durch den sozialen Gebrauch des Ortes, der nicht Künstler-, sondern in diesem Fall Geber-zentriert funktioniert. Nicht zufällig findet man in vielen Erfahrungsberichten von Künstlern, die im Kontext einer solchen Artist-in-Residence „residiert“ haben, die Metapher des „Zoobewohners“, in der zum Ausdruck kommt, dass die Künstler wegen ihrer besonderen gesellschaftlichen Rollenzuschreibung wie ein Zierrat des sozialen Lebens in die Residencies berufen werden. Wenn hier also von der ‚romantisch-mäzenatischen‘ Tradition gesprochen wird, so handelt es sich vor allem um eine imaginierte Tradition, eine Art Trickle-down-Erfahrung,²³ wenn insbesondere lokale politische Akteure in der Art von Fürsten Herrschaftsattitüden gegenüber Künstlern kultivieren.

2. Einrichtungen mit regionaler Ausstrahlung und internationaler Rekrutierung von ‚emerging artists‘

Um die Nähe einer Artist-in-Residence-Institution zum professionellen Kunstfeld zu bestimmen, beschreiben wir die Netzwerke und Kollaborationen, durch welche die Arbeit der Artist-in-Residence zu kennzeichnen ist. Solange die Praxis durch das romantisch-mäzenatische Bedürfnis geprägt ist, sind diese Verbindungen kaum vorhanden und auch nicht notwendig, um die Programme zu realisieren. Der soziale Kosmos des Handelns ist regional orientiert und operiert mit einem Kunstbegriff, der darauf verzichtet, Ausdifferenzierungen der zeitgenössischen Diskussion zu berücksichtigen. Die Künstler, die auf diesem Weg ein Stipendium erlangen, sind damit nicht automatisch Teil eines Netzwerkes, in dem die Akteure sich gegenseitig beobachten, um Einschätzungen der Arbeit vornehmen zu können. Eben deshalb wird man Künstlern, die in ihrer Karriere bereits vorangeschritten sind, kaum in einer Artist-in-Residence-Institution finden, die keine Kunstfeldanbindungen hat. Es gibt jedoch gerade für Berufsanfänger ein wichtiges Kriterium, welches sich im Rahmen von Artist-in-Residence-Programmen berücksichtigen lässt: die Internationalität in

23 Georg Simmel beschreibt den in die soziologische Literatur eingegangenen „trickle down effect“ in seinem Essay zur Mode. Lebensstilelemente der oberen Schichten sickern nach und nach in die Mittelklassen, werden nachgeahmt und zwingen die Oberklasse aus Distinktionsgründen ihr Repertoire der Selbstdarstellung zu erneuern.

der Orientierung. Zu den wichtigen Strukturelementen des künstlerischen Feldes gehört, dass die Ausdifferenzierung spezifischer Fragestellungen innerhalb der Kunst nicht durch nationale oder regionale Grenzen eingeschränkt sein soll, nicht zuletzt eine Forderung des Kunstmarktes, der solche Restriktionen aus ökonomischen Gründen schon bekämpft hat, als der Nationalstaat noch nicht durch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts bloßgestellt war.²⁴ Eine internationale Perspektive nehmen in der Regel nur Akteure ein, die sich professionell ausrichten wollen. Als ‚emerging artists‘ suchen sie nach Produktionskontexten, in denen eine solche internationale Perspektive sichtbar wird und finden in diesem Fall das Projekt einer Artist-in-Residence, auch wenn die Institution selbst nicht international ausgewiesen ist, durch entsprechende Netzwerke. Wenn also im Kunstfeld nicht eingeführte Artist-in-Residence-Institutionen internationale Künstler rekrutieren, so ist mit großer Wahrscheinlichkeit ein erster Schritt in Richtung Kunstfeldeinbindung getan. Der Typus Artist-in-Residence mit regionaler Ausstrahlung rekrutiert emerging artists international.²⁵

3. Einrichtungen, die einem internationalen Netzwerk von Austauschprogrammen angehören und mit ‚emerging artists‘ arbeiten

So wie neu gegründete Kunstmuseen, Ausstellungsräume, Galerien und Kunstmessen zunächst über keinerlei symbolisches Kapital verfügen, um anerkannte Akteure des Feldes anzuziehen bzw. selber als Ort der „Transsubstantiation“ (Bourdieu) Kapital verteilen können, müssen sich auch Artist-in-Residence-Institutionen, wenn sie denn innerhalb der Kunstwelt wahrgenommen werden wollen, durch eine bestimmte Praxis, die über mehrere Jahre beobachtbar war, als Orte der Kunstwelt empfehlen. Da das professionelle Kunstfeld in verschiedene Segmente zerfällt, bieten sich hier unterschiedliche Strategien an. Das wichtigste institutionell generierte Potential von Artist-in-Residence-Programmen besteht in der Auswahl der Künstler und dem in der künstlerischen Arbeit zum Ausdruck kommenden Bezug zur aktuellen Kunstpraxis. Wenn dieser Prozess für das professionelle Kunstfeld nachvollziehbar bzw. auch als Ressource von Anerkennung verwendbar sein soll, muss der Prozess transparent sein: Das Netzwerk in Richtung Kunstfeld zeigt an dieser Stelle eine Verbindung an, die für andere Akteure des Feldes ‚lesbar‘ ist, somit existiert hier eine Einbettung der Artist-in-Residence-Institution in das Kunstfeld. Über eine solche Verbindung hinaus vervielfältigen sich die Aufgaben von

24 Siehe z. B. die Auseinandersetzungen im kaiserlichen Deutschland (LENMAN 1994).

25 Die Arbeit der Künstlerhäuser Worpswede entspricht in jüngerer Zeit zum Teil diesem Idealtypus

Artist-in-Residence in dem Maße wie das Konzept nicht nur Produktionsstipendien vorsieht, sondern auch Projektrealisierungen in Kollaboration mit anderen Institutionen der Kunstwelt. Diese ‚strategischen Netzwerke‘, die im Zuge der Durchdringung des Kunstsystems mit Anforderungen einer globalisierten Welt stark zugenommen haben, machen den wichtigen Unterschied zu Artist-in-Residence-Programmen aus, wie sie hier unter Punkt 1 und 2 beschrieben wurden. Im Unterschied zu einem nur regional ausstrahlenden Artist-in-Residence-Programm handelt es sich bei einer Artist-in-Residence-Institution mit internationalem Bekanntheitsgrad um einen Ort, der seine Bekanntheit in den Netzwerken der Kunst über einen längeren Zeitraum aufgebaut hat. Ein in diesem Sinne eingeführter Ort hat überhaupt erst die Möglichkeit in das Netzwerk von Austauschprogrammen aufgenommen zu werden, die von vielen Nationen im Zuge ihrer Cultural Diplomacy angeboten werden oder die auf die Initiative der Artist-in-Residence-Institutionen selbst zurückgehen. Eine solcherart eingebettete Artist-in-Residence-Institution hat verschiedene Optionen, ihren Umgang mit Künstlern zu gestalten. Für den hier beschriebenen Typus ist es ein besonderes Merkmal, dass ‚emerging artists‘, Künstler am Beginn ihrer Karriere, ausgewählt werden. Zu beachten ist aber, dass im Unterschied zu Typus 1, wo ebenfalls ‚emerging artists‘ Teil der Institution werden, in diesem Fall Künstler ausgewählt werden, die bereits Aufmerksamkeit im Kunstfeld erzeugt haben, weil sie durch eine netzwerkbasierte Jury ausgewählt wurden.

4. Einrichtungen, die einem internationalen Netzwerk angehören mit internationalem Bekanntheitsgrad‘ und die ‚midcareer‘ und ‚established artists‘ im Rahmen von lectures und Projekten Residencies vermitteln

Je weiter eine künstlerische Karriere vorangeschritten ist, je unwahrscheinlicher wird es, dass sie sich im Rahmen eines Artist-in-Residence-Programms zu bewähren hat. Die Zusammenarbeit mit ‚berühmten‘ Künstlern ist gleichwohl in bestimmten Kontexten angebracht.²⁶ ‚International sichtbare Artist-in-Residence-Orte‘ unterscheiden sich in jün-

26 Die Berühmtheit von Künstlern ist erstmals in den 1970er Jahren auf Anregung von Willi Bongard gemessen worden. Der Capital „Kunstkompass“, der zuletzt (2008) von der Zeitschrift *manager-magazin* publiziert wurde, bildet inzwischen nur noch eine Methode unter vielen miteinander konkurrierenden Instrumenten zur Messung der Berühmtheit von Künstlern, ausgedrückt in rankings wie z. B. auf der website von *artfacts.net*. Das Problem solcherart rankings besteht darin, die Berühmtheit von Künstlern berechenbar zu machen durch Offenlegen der Kriterien für Prominenz. Damit wird die charismatische Künstlerrolle entmystifiziert – alltäglich wie Weber sagen würde – und es überrascht nicht, dass die Künstler für die rankings nur Spott übrig haben.

gerer Zeit untereinander vor allem durch den Grad ihrer Kollaboration mit anderen Institutionen des Kunstfeldes wie Museen, Ausstellungshallen oder Orten der Künstlerbildung. Im Idealfall können Artist-in-Residence Programme Orte der Produktion für künstlerische Projekte werden, die in Zusammenarbeit mit anderen Institutionen verwertet werden. Dieser Produktionsmodus richtet sich an ‚midcareer-‘ und ‚established artists‘. Nicht zuletzt kann die Bekanntheit eines Künstlers in diesem Rahmen eine wichtige Rolle spielen, um die Reputation der Institution zu begründen bzw. zu festigen. Das Format der ‚lecture‘ bzw. des ‚visiting artist‘, im deutschen Sprachraum an Akademien unter dem Begriff ‚Gastprofessur‘ verbreitet, spielt in diesem Typus eine immer wichtigere Rolle, weil die Künstlerbildung strategische Netzwerke generiert und mit diesem Format gute Erfahrungen gemacht werden.

3. Typologie von Artist-in-Residence nach kulturpolitischen Handlungsimperativen

Im Folgenden stellen wir in aller Kürze eine Typologie von Artist-in-Residence-Institutionen dar, wie sie sich aus der kulturpolitischen Handlungslogik ergibt, die, so unsere anfänglich geäußerte These, in einigen Punkten deckungsgleich mit dem Kunstfeld sein kann, aber zugleich auch auf andere Rechtfertigungslogiken rekurriert.

1. Niedrige Artist-in-Residence Ressourcen als Teil einer traditionellen Politik der Künstlerförderung

Die meisten staatlichen Förderungen von Artist-in-Residence sind in den 1980er und 1990er Jahren eingeleitet worden. Es handelt sich um Initiativen, die aus ganz disparaten Gründen ergriffen wurden (z. B. Umnutzung von Gebäuden in der postindustriellen Phase, Entdeckung der Kultur als neues Politikfeld in den Kommunen, generelle Aufwertung des kulturellen Sektors durch größere Nachfrage, Selbstorganisation von Kulturproduzenten, Soziokultur). Sicher ist, dass in den Anfängen der Förderung von Artist-in-Residence keine systematischen Überlegungen zum Stellenwert einer solchen Politik angestellt wurden. Viele Entwicklungen sind mehr oder weniger zufällig durch die Initiative von Akteuren zustande gekommen, die kommunale kulturpolitische Netzwerke genutzt haben, um Ihre Ideen zu realisieren. Wenn hier unterschieden wird zwischen geringer und hoher Ressourcenbereitstellung für Artist-in-Residence-Institutionen in der Kulturpolitik, muss sich dies nicht auf die Anzahl der geförderten Orte

beziehen, obwohl dies natürlich ein wichtiger Indikator ist. Entscheidendes Kriterium ist der finanzielle Einsatz und seine Umsetzung innerhalb des kulturpolitischen Konzepts. Bei vergleichsweise niedrigem finanziellen Rahmen der Förderung gepaart mit einer traditionellen kulturpolitischen Setzung, die sich in der mäzenatischen Tradition sieht („Gabe an die Künstler“), haben wir einen Typus vor uns, der verschiedene Formen annehmen kann. Es kann sich um Orte handeln, die mit einer solchen Förderung lokale Bedürfnisse nach kultureller Aktivität befriedigen; es kann aber auch sein, dass es sich um einen in der Kunstwelt tradierten Ort handelt (Künstlerkolonien etc.), der sich auf der Basis dieses kulturpolitischen Typus betreiben lässt. Die öffentliche Wahrnehmung wird in den beiden beschriebenen Fällen ganz unterschiedlich ausfallen. Je geringer der kulturpolitische Einsatz für Artist-in-Residence ausfällt, desto zufälliger ist die Entstehungsgeschichte und je weniger wird man ein Konzept finden, welches der Aktivität einen systematischen Ort in der kommunalen oder länderbezogenen Kulturpolitik zu geben vermag.

2. Niedrige Artis-in-Residence Ressourcen als Teil einer Politik zur Förderung des ‚Kreativkapitals‘

Kulturpolitik im Rahmen der Creative Industries muss sich neu erfinden. Sie tritt in eine Phase rationalisierter Handlungspraxis ein, weil nach den Effekten der Handlungen gefragt wird, nicht zuletzt um evaluieren zu können, ob die eingesetzten Mittel die anvisierten Effekte haben eintreten lassen. Die ‚Interesselosigkeit‘ der ‚romantisch-mäzenatischen‘ Praxis gilt jetzt als überholt.²⁷ Die neuen Zwecksetzungen erheben Anleihen im ökonomischen Feld (BEHNKE 1997). Die einflussreichste Variante dieser Art ist die Rhetorik der Creative Industries, weil die Ressource Kreativität als Bindeglied zwischen Kultur und Wirtschaft fungiert (GARNHAM 2005). Der Künstler wird jetzt nicht mehr seines genialischen Sonderstatus wegen gefördert, sondern weil er vermeintlich in hohem Maße über eine als gesellschaftlich wichtig angesehene Ressource verfügt: Kreativität. Artist-in-Residence wird deshalb heute in vielen Selbstdarstellungen gern als ein ‚Laboratorium‘ verstanden, in dem diese Ressource besonders gut ge-

27 In der Soziologie ist eine interesselose Handlungspraxis ohnehin nicht vorstellbar. Gerade die Analyse der Gabenökonomie, die Anlass zu solchen Vermutungen geben könnte, ist in Anlehnung an die Schriften von Marcel Mauss immer wieder darauf gestoßen, dass es sich um versteckte Interessensbekundungen handelt. Ebenso ist die interesselose Bewunderung der Hochkultur, wie sie auf Basis der Kantschen Ästhetik formuliert worden ist, zugleich ein Akt der Produktion von symbolischem Kapital, wie Pierre Bourdieu anschaulich gezeigt hat.

deiht und angemessen repräsentiert ist. Aus dieser Perspektive ergibt sich kulturpolitisch ein neuer Umgang mit Artist-in-Residence. Dieser zweite Typus verbindet mit Artist-in-Residence einen anderen kulturpolitischen Ertrag. Wenn nun wie in Typus 1 die zur Verfügung gestellten Mittel sich als eher niedrig erweisen, so wird man auf der Basis dieses neuen Konzepts versuchen, der ökonomischen Regel zu folgen, mit einem Minimum an Einsatz ein Maximum an Effekten zu erzielen.

3. Vergleichsweise hoher Anteil von Artist-in-Residence Ressourcen im Rahmen einer traditionellen Politik der Künstlerförderung

Bei der Analyse der kulturpolitischen Handlungsfelder ist neben der konzeptionellen Orientierung der Professionalisierungsgrad der Akteure zu beachten. Die Akteure sind in Hierarchien angesiedelt und befinden sich außerdem in einem „politischen Feld“, als einem Ort, „an dem von den dort befindlichen, miteinander konkurrierenden Akteuren politische Produkte erzeugt werden“ (BOURDIEU 2001: 13). Die Konkurrenz findet auf unterschiedlichsten Ebenen statt: Regional, national, international, Konkurrenz der Städte, interne Konkurrenzen etc. – ein komplexes Feld unterschiedlichster Interessenkonstellationen, wo jeder „Spieler“ auf der Basis eines bestimmten Einsatzes (Grad der Professionalisierung, Status in der Hierarchie) seine Einsätze macht mit der Besonderheit gegenüber anderen Feldern, dass die Autonomisierung ihre Grenzen in den Wahlen findet, die das politische Kapital legitimieren müssen. Ergibt sich ein hohes kulturpolitisches Engagement für Artist-in-Residence-Institutionen unter der Verantwortung einer bestimmten Kulturadministration, so ist dies in der Konkurrenz des kulturpolitischen Feldes zugleich ein Statement, eine Positionierung, mit der die Akteure sich zeigen und im Geflecht der Beziehungen zu anderen politischen Akteuren einen möglichst hohen Anerkennungswert mit dieser Politik zu erringen trachten. Ist dies eingebunden in eine traditionelle Kulturpolitik, so steht die Förderung der Hochkultur im Vordergrund und eine aufmerksame Administration wird in diesem Modell darauf achten, dass die ausgewählten Stipendiaten hohen Ansprüchen genügen. Wie oben bereits angemerkt eignet sich dieser Typus kaum, um mit ihm Wählerzuspruch zu generieren.

4. Vergleichsweise hoher Anteil von Artist-in-Residence-Ressourcen im Rahmen einer Politik zur Förderung des ‚Kreativkapitals‘

Kulturpolitische Akteure beziehen sich inzwischen weltweit auf die Redeweise vom ‚Kreativkapital‘. Der Hintergrund für diese Entwicklung liegt in der Entdeckung einer Neufassung des Begriffs Humankapital

als dem entscheidenden Indikator für wirtschaftliche Entwicklung in den so genannten ‚wissensbasierten Ökonomien‘. Im Anschluss an die Forschungen von Florida et al. (2007) wurde gezeigt, dass eine positive Beeinflussung wirtschaftlicher Aktivität besser gemessen werden kann, wenn man nicht ausschließlich vom vorhandenen Bildungskapital ausgeht, sondern auch von den Berufen („creative class“, FLORIDA et al. 2007: 3-47). In den Studien wird gezeigt, dass die – allerdings sehr weit gefassten – kreativen Berufe eine entscheidende Rolle innerhalb der wirtschaftlichen Dynamik spielen können. Bei der räumlichen Distribution dieses erweiterten Begriffs von Humankapital ist die Rolle der Universitäten hervorgehoben worden (FLORIDA et al. 2006) wie auch eine urbane Umgebung, die durch Toleranz und Offenheit gegenüber kultureller Vielfalt charakterisiert ist. ‚Investive‘ Kulturpolitik trägt dazu bei, dass diese Indikatoren gefördert werden. Deshalb lautet das eigentliche Argument in diesem Zusammenhang, dass mit Kulturpolitik in wirtschaftliche Entwicklung investiert wird. Wenn nun eine größere Anzahl von Artist-in-Residence-Institutionen zum Gegenstand einer Kulturpolitik wird, die sich in einen solchen Rahmen der Förderung des Kreativkapitals einfügt, so geht es dabei um zwei Entwicklungen: Die Gewährleistung professioneller Produktionszusammenhänge, die nur effektiv gestaltet werden können, wenn sie sich in einer bestimmten Größenordnung abspielen, und der Bezug auf den ‚artist as educator‘, die Implementierung von Künstlern in verschiedensten gesellschaftlichen Institutionen, um die Botschaft der Kreativität zu verkünden (vgl. STYHRE und ERIKSSON 2008). Zugleich gehört zu diesem vierten Typus die Kollaboration mit einem regional vorhandenen Netzwerk im Sinne einer kulturellen Importpolitik, die schließlich das Kreativkapital bereichert. Da sich die Kulturpolitik in diesem Fall anders legitimiert, kann ein in diesen Dimensionen angelegtes Programm von Artist-in-Residence auch Sichtbarkeit im öffentlichen politischen Raum erlangen und zur politischen Kapitalbildung eingesetzt werden.

4. Modelle des Kulturmanagements als Bezugsrahmen

Es mag überraschen, die mit der Leitung von Artist-in-Residence-Institutionen befassten Akteure vor dem Hintergrund von Überlegungen zum Kulturmanagement zu analysieren. Denn im gesamten Feld der zeitgenössischen Kunst wird man nur wenige Akteure finden, die ihre Tätigkeit mit dem Begriff ‚Kulturmanager‘ bezeichnen würden. Insbesondere

in dem hier zur Diskussion stehenden Segment der Künstlerförderung wird der Begriff konsequent vermieden und stattdessen administrativ von ‚Leiter‘ gesprochen oder es wird innerhalb der avancierten projektorientierten Institutionen (Typus 3 und 4 im Kunstfeld) der Terminus ‚künstlerische Leitung od. Direktion‘ verwendet. Zieht man die gängigen Beschreibungen von dem, was Kulturmanagement als Untersuchungsgegenstand ausmacht, zu Rate, so drängt sich die Schlussfolgerung auf, dass die mit der Leitung von Artist-in-Residence-Institutionen befassten Akteure Tätigkeiten vollziehen, die eigentlich als typisch für Kulturmanagement anzusehen sind: Sie agieren an der Schnittstelle teilweise heterogener gesellschaftlicher Subsysteme wie Kultur, Staat, Wirtschaft, Bildung und Medien (SEGER 2008: 25), ihre Aufgabenstellung ist die von „Cultural Entrepreneurs“ (MULCAHY 2003: 175) und nicht zuletzt müssen sie als „Advocats of Culture“ (ebd.) über administrative Tätigkeiten hinaus den Blick für das Ganze haben, um Visionen zu entwickeln, wie es z. B. von Peter Drucker gefordert wird. Wenn gleichwohl der Begriff ‚Kulturmanager‘ keine Verwendung findet bzw. negativ konnotiert ist, so handelt es sich um Feldeffekte, die mit der antiökonomischen Ausrichtung insbesondere des diskursorientierten künstlerischen Feldes zusammenhängen.

Die Figur des „Arts Administrators“ taucht historisch in den 1960er Jahren erstmals in den USA auf. Sie wird von Peterson dem ‚Impresario‘ gegenüber gestellt, der ohne hinreichende berufliche Qualifikationen in charismatischer Manier die Reproduktion kultureller Institutionen zuwege brachte durch die Einbettung in entsprechende Netzwerke (PETERSON 1986). DiMaggio hat in Anlehnung an die Begrifflichkeiten von Peterson Anfang der 1980er Jahre die erste empirische Studie über Kulturmanager angefertigt (DiMAGGIO 1987) und ist dabei von drei unterschiedlichen Orientierungen bzw. Rahmungen des Handelns ausgegangen: einer ästhetischen Orientierung, die auf das spezifische kulturelle Kapital im Sinne Bourdieus reflektiert, einer managerialistischen Orientierung, die auf Effizienz, Marktbezug, Wachstum und Messbarkeit des Handelns beruht und schließlich einer sozialen Orientierung, die sich auf Bildung und Öffentlichkeit bezieht (ebd., 74). Dieser konfliktbehaftete Rahmen ist von DiMaggio mit Hilfe von „Forced Choice Questions“ für die verschiedenen Kunstsparten durchdekliniert worden. Palmer hat auf der Basis dieser Typologie überprüft, wie diese Orientierungen in ‚private-for-profit‘ (PFP), privat ‚not-for-profit‘ (PNP) und ‚public‘ (PUB) Institutionen verteilt sind (PALMER 1998). In einer neueren Studie, die den Wandel vom klassischen Managerialismus des Fordismus hin zu Konzepten, die auf Entrepreneur-

ship beruhen, berücksichtigt, hat Mulcahy eine Typologie vorgeschlagen, die sich teilweise mit der von DiMaggio überschneidet, zugleich aber auch neue Akzente setzt, die insbesondere für unsere Analyse von Artist-in-Residence-Leitungsaufgaben interessant ist. Er unterscheidet vier Typen, die sich auf der Basis von zwei Dimensionen ergeben: „coalition building“ und „skillfull use of rhetoric and symbols“ (MULCAHY 2003: 176). Der „*Intendant*“ verrichtet traditionelle Aufgaben der Hochkultur, die sich vor allem auf die Reproduktion der kulturellen Überlieferung beziehen – im Sinne Webers ist er traditional orientiert; der „*Impresario*“ sichert das finanzielle Überleben einer Institution mit dem Ziel kurzfristiger Erfolge und einem populären Appeal, er handelt „charismatisch“; der „*Managerialist*“ versucht die finanzielle Situation zu verbessern und bevorzugt Marketing-Techniken bzw. versucht, die Vorhersehbarkeit der Abläufe zu gewährleisten, weshalb die ästhetische Innovation in den Hintergrund gerät (rational-legal); der „*Entrepreneur*“ „seeks to mobilize symbolic rhetoric to forge broad coalitions of stakeholders ready to protect and promote the individual and societal values of the arts and culture as well as their aesthetic integrity“ (MULCAHY 2003: 176). In diesem Sinne sind die „Entrepreneurs“ nach Mulcahy Advokaten der Kultur. Festzuhalten bleibt, dass diese Typologie jeweils Zielorientierungen des Handelns vorgibt, die in einem Konflikt zueinander stehen. Der Vorteil dieser empirisch grundierten Typologien liegt nicht zuletzt darin, dass unter dem Dach des „Arts administrators“ sich keineswegs nur managerialistische Verhaltensdispositionen finden, sondern realistisch auch solche Handlungsimperative bezeichnet werden, die sich einer ökonomischen Denkweise entziehen. Einen nur managerialistisch agierenden Kulturmanager gibt es in dieser Perspektive nicht.

5. Leitungsaufgaben in Artist-in-Residence-Institutionen

Es dürfte von vornherein klar sein, dass in der feldtheoretischen Perspektive aber auch auf Basis der „conflicting objectives“, die der Typologie von Mulcahy inhärent ist, das Kulturmanagement bzw. die managerialistische Position keineswegs nur ein neutrales Werkzeug darstellt, um Prozesse zu optimieren. Die von Palmer und anderen als „Managerialismus“ bezeichnete Position (PALMER 1998; ENTEMAN 1993; HARVEY 2002), die in den USA seit den 1960er Jahren und im deutschsprachigen Raum seit den 1980er Jahren an Einfluss gewonnen hat, ist selbst Gegenstand der Auseinandersetzungen im Feld. Wir glauben, dass dieser

Einfluss in hohem Masse abhängig ist von den spezifischen Feldbedingungen, in denen der Managerialismus als Handlungsparadigma auftaucht. Im Folgenden wollen wir auf der Basis der von uns eingeführten Unterscheidungen zu Artist-in-Residence-Institutionen und den Typologien zum Kulturmanagement einige Bemerkungen machen, die im Resultat zeigen, dass die Rekonstruktion von Kulturmanagement komplexe Feldrelationen zu berücksichtigen hat.

Da der Anteil von nicht-routinisierten Handlungsabläufen in Artist-in-Residence und die Vielfalt der Wahlmöglichkeiten recht hoch ist, ist die Besetzung der Leitung einer Artist-in-Residence-Institution von großer Bedeutung. Ein Wechsel in der Leitung kann das Profil eines Hauses grundsätzlich verändern. Die Feldanbindung der Akteure ist wichtig, weil Interessenschwerpunkte, Auswahlkriterien etc. sich aus diesem Kontext ergeben. Akteure mit Kunstfelderfahrung werden im romantisch-mäzenatischen Typus 1 nicht arbeiten wollen, da ihnen in diesem Modell keine Sichtbarkeit im Feld gewährleistet ist – es sei denn, sie sehen die Perspektive einer Veränderung der Institution in Richtung Kunstfeldanbindung. Wenn die Rekrutierung der Künstler, Kritiker und Kuratoren aus dem maßgeblichen künstlerischen Netzwerk gewährleistet ist, wird auch eine kunstfeldorientierte Leitung von Artist-in-Residence möglich. Andererseits ist der Typus 1 gerade interessant für regional verankerte Politiker oder ehrenamtliche Akteure, die ihre Aktivitäten ausschließlich auf den lokalen Kontext abstimmen und damit eine Art von sozialer Schließung gegenüber dem international aufgestellten Kunstfeld bewirken können. In einem solchen Fall geht es also nicht nur um eine fehlende Netzwerkanbindung, sondern, im Gegenteil, um den Versuch, die Ansprüche dieses Netzes abzuwehren, um die Artist-in-Residence-Institution ausschließlich als Bestandteil der lokalen Gemeinschaft zu führen. In dem Maße wie die Artist-in-Residence-Institution sich als Bestandteil des professionellen Kunstsystems versteht, ist es unwahrscheinlich, dass die Leitung sich ehrenamtlich oder kulturpolitisch rekrutiert. Allerdings ist keineswegs ausgemacht, welchen beruflichen Hintergrund jemand aufweisen muss, der für die Anbindung an die Kunstwelt in Artist-in-Residence-Institutionen sorgen kann. Die Erfahrungen zeigen, dass eine personelle Kontinuität in der Leitung von Residencies nur unter bestimmten Bedingungen zu erwarten ist. Wenn vom „professionellen Kunstfeld“ die Rede ist, suggeriert der Begriff, es gäbe in der Kunst ein Professionssystem, welches nach den Regeln der klassischen Professionen aufgestellt ist (DiMAGGIO 1987: 54). Dies ist nur sehr bedingt der Fall. Es gehört einerseits zum Mythos des künstlerischen Feldes, einen Gegensatz zu den „Professionen“ darstellen

zu müssen: Baudelaire billigt nur dem Priester, dem Krieger und dem Poeten Respekt zu, während der Rest der Menschheit „was born for the stable, that is to say, to practice what they call professions“ (zit. n. GRANA 1964: 93). Andererseits haben Künstler ohne akademische Ausbildung kaum Zutrittschancen in die Welt der Galerien etc.; kuratorische Aufgaben in den großen Museen können ohne ein Studium der Kunstgeschichte nicht übernommen werden. Dagegen ist der Beruf des Galeristen nicht durch Professionsregeln geschützt wie auch viele Bereiche des Kuratierens, der Kunstkritik und eben auch Leitungsfunktionen in Artist-in-Residence-Institutionen keiner ständischen Professionsordnung unterliegen. Die hohe Attraktivität der kulturellen Produktion hat es mit sich gebracht, dass auch im Bereich der zeitgenössischen Kunst viele Neuankömmlinge mit hochlegitimen Bildungsabschlüssen zu verzeichnen sind, die um wenige Stellen konkurrieren. Tendenziell ist deshalb davon auszugehen, dass auch für den Bereich Artist-in-Residence – in der kunstfeldbezogenen Typologie die Positionen 2 bis 4 – Akteure in Leitungsfunktionen drängen, die aufgrund ihrer Feldposition (hoher Konkurrenzdruck) versuchen werden, ein Projekt wie Artist-in-Residence zu nutzen, um sich selbst zu positionieren. Die Logik dieser Positionierungen bringt es mit sich, dass sie sich zu einem bestimmten Zeitpunkt nur noch wiederholen können und infolgedessen der Ertrag an symbolischem Kapital gegen null tendiert. Dies ist der Grund für eine relativ hohe Fluktuation in der kunstfeldbezogenen Leitung von Artist-in-Residence, die nur dann nicht eintritt, wenn die Institution selbst ein gewisses Format erreicht hat²⁸ oder die Projektorientierung kuratorische Handlungsfelder eröffnet. Nicht zuletzt lässt sich die Leitungsfunktion von Artist-in-Residence auch als Betätigungsfeld für die „culturepreneurs“ (DAVIES/FORD 1998) fassen, die nicht an der Kontinuität einer Arbeitsposition interessiert sind, sondern an den symbolischen und materiellen Erträgen, die ein temporäres Projekt mit sich bringt.

Die managerialistische Perspektive spielt in dem hier verhandelten Kontext eine eher untergeordnete Rolle. Sofern die Kunstfeldanbindung und das Eindringen in die dort herrschende Statuswelt zur Maxime des Handelns wird, ist vor allem dasjenige gefordert, was Mulcahy unter dem Typus „Entrepreneur“ gefasst hat.²⁹ Nicht die Rationalisie-

28 Beispiele im deutschsprachigen Raum sind u. a. Schloss Solitude, Stuttgart, und das Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

29 Die Gegenüberstellung von Managerialismus und Entrepreneurialismus ist von Harvey schon 1989 für den Bereich der Politik beschrieben worden. Er charakterisiert den Wandel in der Politik der Städte mit diesen beiden Begriffen: Typisch erscheint ihm die

nung von Abläufen steht im Vordergrund, sondern z. B. die Konstruktion von Netzwerken, die Akteure in eine Kollaboration bringt, die in dem hochkonkurrenten Beziehungsgeflecht innovative künstlerische Stellungnahmen ermöglicht. Wenn überhaupt Managementmethoden eine Rolle spielen können, dann auf der Basis einer hochausgebildeten ästhetischen Orientierung, wie sie DiMaggio in seiner Typologie vorzieht und wie sie mit einem anderen Akzent in der Formulierung vom Arts Administrator als Advokat der Kultur bei Mulcahy auch anklingt. Interessant ist, dass die bei DiMaggio als konfliktreich gegenüber gestellte ästhetische und soziale Orientierung in den Leitungsaufgaben von Artist-in-Residence-Institutionen wieder zu finden ist als Differenz zweier involvierter Felder. Das skandinavische Modell von Artist-in-Residence als „creative platform“ mit internationaler Ausrichtung sucht Einfluss im Zentrum des westlichen Kunstfeldes (ästhetische Variante), während das britische Konzept des „artist as educator“ die Produktion von Kreativkapital gewährleisten soll, um damit vor allem im kulturpolitischen Subfeld zu agieren (soziale Variante). Diese Ausprägungen koexistieren miteinander, sind aber zugleich Gegenstand diskursiver Auseinandersetzungen. Die Funktion des Entrepreneurs als Innovator bemisst sich bei der Einleitung künstlerischer Kollaborationen an der intimen Kenntnis des künstlerischen Feldes. Mulcahy hat dem Begriff Entrepreneur noch eine weitere Bedeutung zugewiesen, nämlich als „contractual intermediary“ (MULCAHY 2003: 165). Damit sind vor allem Aktivitäten angesprochen, die zwischen der privaten und öffentlichen Förderung vermitteln. Innerhalb der Leitungsaufgaben von Artist-in-Residence-Institutionen bekommt diese Funktion des Entrepreneurs eine spezifische Bedeutung: Die Vermittlung bezieht sich hier auf den Versuch, zwischen den unterschiedlichen Interessen des kulturpolitischen und des künstlerischen Subfeldes zu agieren. Aus unserer Sicht – die sich auf der Basis umfangreicher empirischer Recherche ergeben hat – sind diejenigen Akteure privilegiert, welche die ‚Sprache‘ beider Felder verstehen und den zum Teil unterschiedlichen Wertekanon nicht als binäre Opposition behandeln, die eindeutige Identitäten nahe legt, sondern die auf die je spezifische Logik der Felder strategisch reagieren können. So sind z. B. die von

„unternehmerische Stadt“, die sich aus Gründen der Konkurrenz immer wieder neu erfinden muss. In diesem Sinne sind Einwände gegen das Management von Kultur, sofern sie sich auf den fordistischen Managerialismus beziehen, überholt. Die Einflussnahme aus dem ökonomischen Feld gegenüber der Kultur bezieht sich sehr viel stärker auf die Figur des Entrepreneurs (HARVEY 2002).

uns idealtypisch unterschiedenen beiden Varianten der Kulturpolitik (traditionell auf Subvention basierend oder investiv auf Kreativkapital setzend) im Feld der Politik mit anderen Interessen verbunden als in der Kunst, wenn auch vermeintlich über den gleichen Sachverhalt gesprochen wird. Im politischen Feld dürfte die ökonomistische Rede-weise von den Creative Industries vor allem mit einem internen Kampf um die Vergabe von Ressourcen im politischen Feld zusammenhängen. Die kulturpolitischen Akteure treten in den 1990er Jahren mit einem neuen Selbstbewusstsein auf, weil sie in der Expansion der Kulturindustrie den Schlüssel für die Vergrößerung ihres eigenen politischen Einflusses sehen. Mit der Umkodierung der Kulturpolitik durch eine ökonomische Rhetorik gelingt es, diesen Einfluss geltend zu machen. Zudem erhöht dieser konzeptionelle Wandel die Wählbarkeit der Akteure, weil sie sich nicht mehr mit dem Vorwurf auseinandersetzen müssen, Kulturpolitik für eine elitäre Minderheit zu bestreiten. Die aus historischen Gründen eher antiökonomisch ausgerichtete Rhetorik des künstlerischen Feldes musste gegenüber dem Begriff der ‚Creative Industries‘ zunächst grundlegende Vorbehalte formulieren. Andererseits zeigte sich insbesondere in Großbritannien, dass von der neuen Kulturpolitik eine größere Förderung künstlerischer Produktion zu erwarten war. An dieser Stelle ist der Arts Administrator als ‚contractual intermediary‘ gefordert, der zwischen den verschiedenen Feldinteressen zu unterscheiden weiß und rhetorische Klammern schaffen kann, die eine Koexistenz der Interessen gewährleisten. Zum Teil nimmt dies die Form einer Maskerade an, wenn z. B. die ökonomische Dimension staatlicher Ressourcenvergabe verschwiegen werden muss, weil diese Rhetorik im Kunstfeld nicht anschlussfähig ist.

Die Redeweise von Netzwerken in der Kunstwelt stellt eine weitere rhetorische Anleihe aus dem ökonomischen Feld dar. Die erst in jüngerer Zeit zu beobachtenden Netzwerkbildungen beziehen sich vor allem auf die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen der Kunstwelt wie Museen, Ausstellungshäusern, Universitäten/Akademien, Biennalen/Triennalen etc. Erst durch diesen Schub von Netzwerkbildungen ist eine neue Qualität von Beziehungen entstanden, die für das Kunstfeld von Belang ist. Durch den enormen Konkurrenzdruck im Feld der zeitgenössischen Kunst sind Artist-in-Residence-Institutionen zu umkämpften Orten geworden, weil sie für die Ressourcenbildung der unterschiedlichen Subfelder als wichtig angesehen werden im Sinne einer Art Nachschubgarantie für die eigene Position. Nicht nur die um eine bestimmte Position kreisenden Netzwerke spielen eine Rolle, sondern auch die durch die Arbeitsteilung bedingten

unterschiedlichen Interessen. So gibt es z. B. die Interessen der ‚artist-community‘, die andere Forderungen an Residencies stellen als Galerien und Museen, die aus ihrer Ausstellungspraxis resultierend sehr spezifische Interessen haben können. Eine managerialistische Perspektive gegenüber der Netzwerkbildung würde typischerweise die Zusammenlegung vor allem unter formalen Gesichtspunkten im Sinne einer Optimierung von Prozessen und einer Wachstumsperspektive verstehen. Demgegenüber können wir die Rolle des Entrepreneurs ins Feld führen, der mit dem spezifischen Wissen um das Anerkennungspotential der verschiedenen Akteure Koalitionen schmiedet, welche die Sichtbarkeit im Kunstfeld garantieren und darüber hinaus auch die Definitionsmacht über das, was als Kunst gelten kann, stärken.

Eine weitere wichtige Leitungsaufgabe bezieht sich auf die Förderung und Herstellung ‚künstlerischer Qualität‘, die für Artist-in-Residence-Institutionen einschlägig ist und die u. a. durch spezifische Bewerbungsverfahren hergestellt werden soll. Auch in diesem Bereich finden wir unterschiedlich ausgebildete Rhetoriken je nach Feldzugehörigkeit. Aus der Sicht investiver Kulturpolitik ist der Begriff künstlerische Qualität entkleidet von seinen elitären, ethischen Bezügen zur Hochkultur und verweist auf etwas, was der Gesamtbevölkerung auf je unterschiedliche Weise in jeder Hinsicht bekannt ist, ein System von evaluierbaren, durch Qualitätsmanagement darstellbaren Maßstäben der Betriebsführung, die sich auf ähnliche Weise sowohl einer Reinigungskolonie, einer Bildungsinstitution oder einem Museum zuordnen lassen. Weite Bereiche der Kulturpolitik befinden sich in einer Phase, in der sich ein Verweis auf die Förderung von ‚Qualität‘ als politische Kapitalbildung eignet, weil gesamtgesellschaftlich eine Disposition für diese Art der Wahrnehmung zu finden ist. Man kann deshalb auf einer allgemeinen Ebene davon ausgehen, dass die möglichen Interessengegensätze zwischen dem künstlerischen und dem politischen Feld, die insbesondere in der Phase der populistischen ‚neuen Kulturpolitik‘ nicht zu übersehen waren, durch den Bezugspunkt ‚künstlerische Qualität‘ eingeebnet werden können. Im Kunstfeld ist der Vorgang der Objektivierung von Qualität besonders schwer darstellbar – andererseits können Evaluierungsprozesse ohnehin nur durch magisch wirkende Repräsentationsformen überzeugen: Schaubilder oder statistische Messungen werden verwendet, um auf ein vermeintliches Substrat von Qualität zu rekurrieren. Im künstlerischen Feld inkorporiert sich Qualität in den Kunstwerken und Künstlernamen, doch zeigt gerade der interne Produktionsprozess von Kunst, dass die Kriterien der Qualität offenbar das Resultat eines komplizierten sozialen Aushandlungsprozesses sind. Die Kenntnis dieser historisch variablen ‚Regeln der

Kunst‘ dürfte das eigentliche Hintergrundwissen für Evaluierungsprozesse im Kunstfeld darstellen. Hier ist der ‚contractual intermediary‘ gefordert, der von einer tendenziellen Deckungsgleichheit von Interessen ausgeht, die sich aus unterschiedlichen Feldkonstellationen ergeben. Während der kulturpolitische Impuls auf transparente, nachvollziehbare Qualitätsmaßstäbe in der Förderung von Kunst rekurriert, sieht das Kunstfeld in dieser veränderten Struktur die Chance, z. B. auch für solche Bereiche von Artist-in-Residence-Institutionen professionelle Kriterien durchzusetzen, die dem bisher entzogen waren.

6. Schluss

Die erste deutschsprachige Publikation zum Kulturmanagement aus dem Jahr 1959 (BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE 1959) unterstellte den vermeintlichen Managern der Kunst kurioserweise, dass sie zum Bedauern der deutschen Kunstgeschichte die Einführung der „abstrakten Kunst“ in Deutschland „gemanagt“ hätten; so jedenfalls die These, die anlässlich der documenta II insbesondere von Hans Sedlmayr vorgebracht wurde und gegen die unter anderem Theodor W. Adorno, Max Bense und Daniel Henry Kahnweiler auf besagter Tagung Einspruch erhoben. Heute bezieht sich die Sorge eher darauf, dass Management ästhetische Innovation verhindern könne und dass „managing creative people and aesthetic products requires different management skills than those found in mainstream business“ (PALMER 1998: 436). Wenn auch das von uns beschriebene Beispiel der Artist-in-Residence-Institutionen innerhalb des künstlerischen Feldes eine marginale Position innehat, so zeigt es doch beispielhaft, wie künstlerische Produktion „gemanagt“ werden kann, nämlich durch Aktivierung von „Entrepreneurship“ auf der Basis einer hohen Vertrautheit mit den ästhetischen Orientierungen der zeitgenössischen Kunst und mit geringen Anleihen im Managerialismus. Die Redeweise vom Kreativkapital, die noch am ehesten ökonomische Interpretationen zulässt, vermag sich zu einer heteronomen Forderung an die Kunst zu wenden, wenn die Immanenz der Kunst übersehen wird und unbemerkt eine kreative Praxis gepflegt wird, in der unter Kreativität das Immergleiche der Kulturindustrie verstanden wird. Eben diese Gefahr droht bei mangelnder Ausbildung der ästhetischen Orientierung der Akteure.

Das Beispiel von Artist-in-Residence zeigt auch, dass Bereiche der kulturellen Produktion, die vermeintlich von Praktiken des Kulturmanagements nicht berührt sind, sich dann einer Analyse auf der Basis von

Kulturmanagementmodellen zugänglich zeigen, wenn auf Typologien Bezug genommen wird, welche die widersprüchlichen Handlungsorientierungen dieses Feldes aufnehmen und auch die feldbedingten Interessen benennen können, durch welche die Relation der Typen zueinander jeweils bestimmt sind.

Literatur

- ADLOFF, Frank/MAU, Stephan (Hgg.) (2005): *Vom Geben und Nehmen: Zur Soziologie der Reziprozität*. Frankfurt/M.: Campus.
- ALLIANCE OF ARTISTS COMMUNITIES (2005): *Artists' Communities: Making the Case. A report on perception research conducted by the Alliance of Artists Communities in the Fall of 2005*. Providence.
- BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE (1959): *Wird die moderne kunst „gemanagt“?* Baden-Baden, Krefeld: Agis.
- BECKER, Howard (1982): *Art worlds*. Berkeley, Los Angeles: California UP.
- BEHNKE, Christoph (1988): *Vom Mäzen zum Sponsor*. Hamburg: Dölling und Galitz.
- BEHNKE, Christoph (1997). Der homo oeconomicus in der Kunst. – In: *realisation. Kunst in der Leipziger Messe*. Herausgegeben von Brigitte Oetker und Christiane Schneider. Oktagon 1997, S. 262-267.
- BEHNKE, Christoph/DZIALLAS, Christa/GERBER, Martina/SEIDEL, Stephanie (Hgg.) (2008): *Artist-in-Residence. Neue Modelle der Künstlerförderung*. Lüneburg: Leuphana Univ.
- BOLTANSKI, Luc/CHIAPELLO, Ève (2002): *Der neue Geist des Kapitalismus* (= éditions discours, 38). Konstanz: UVK.
- BOURDIEU, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia UP.
- BOURDIEU, Pierre (2001): *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*. Konstanz: UVK.
- BOURDIEU, Pierre/WACQUANT, Loic J.D. (1996): *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BUCHHOLZ, Larissa/WUGGENIG, Ulf (2005): Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts. – In: *Glocalogue* 5.
- BUNDESMINISTERIUM FÜR WIRTSCHAFT UND TECHNOLOGIE (2009): *Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland* (= Forschungsbericht, 577). Berlin.
- BUSWICK, Ted/CREAMER, Alastair/PINARD, Mary (2004): *(Re)Educating for Leadership: How the Arts Can Improve Business*. <http://www.aandb.org.uk/Asp/uploaded-Files/File/REI_Re_Educating_for_Leadership_Sept_04.pdf>.
- BYDLER, CHARLOTTE (2004): *The Global Art World, Inc. On the globalization of contemporary art*. Diss. Uppsala University.
- DAVIES, Anthony/FORD, Siomon (1998): Art Capital. – In: *Art Monthly* 1213, 12-20.
- DI MAGGIO, Paul (1987): *Managers of the Arts* (= Research Division Report, 20). Washington: Seven Locks.

- ENTEMAN, Willard F. (1993): *Managerialism: The Emergence of a new Ideology*. Madison: University of Wisconsin.
- FLORIDA, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class*. Cambridge and New York: Basic Books.
- FLORIDA, Richard et al. (2006): *The University and the Creative Economy* (Paper).
- FLORIDA, Richard et al. (2007): *Inside the Black Box of Regional Development* (Paper), S. 3-47.
- GALASKIEWICZ, Joseph (1985): *Social Organization of an Urban Grants Economy*. Orlando: Academic.
- GARNHAM, Nicholas (2005): From Cultural to Creative Industries. – In: *International Journal of Cultural Policy* 11/1, 15-29.
- GIUFFRE, Katherine (1999): Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World. – In: *Social Forces* 77/3, 815-832.
- GRANA, César (1964): *Bohemian Versus Bourgeois*. New York, London: Basic Books.
- GRAW, Isabelle (2008): *Der große Preis: Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont
- GREENPAPER 2001: *Culture and Creativity. The Next Ten Years. Department of Culture, Media and Sports Great Britain*. <http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4634.aspx>.
- HARRIS, Craig (1999): *Art and Innovation: The Xerox PARC Artist-in-Residence Program*. Chicago: MIT Press.
- HARVEY, David (2002): From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. – In: Bridge, Gary/Watson, Sophie (Hgg.), *The Blackwell City Reader*. Malden/MA: Blackwell Publishing. pp. 456-463.
- HEILBRON, Johan (1999): Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System. – In: *European Journal of Social Theory* 2/4, 429-444.
- HYDE, Lewis (2008): *Die Gabe. Wie Kreativität die Welt bereichert*. Frankfurt/M.: Fischer.
- KARTTUNEN, Sari (1998): How to identify artists? Defining the population for ‚status-of-the-artist‘ studies. – In: *Poetics* 26, 1-19.
- KEA EUROPEAN AFFAIRS (2006): *The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission*. <http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc873_en.htm> (Zugriff am 26.6.2008)
- LENMAN, Robin (1994): *Die Kunst, die Macht und das Geld*. Frankfurt: Campus.
- MATARASSO, Francois (1997): *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Nimes: Comedia Publishing Group.
- MULCAHY, Kevin V. 2008. Entrepreneurship or Cultural Darwinism: Privatization and American Cultural Patronage. – In: *Journal of Arts Management, Law, and Society* 33/3, 165-184.
- MÖNTMANN, Nina (Hg.) (2006): *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing.
- NIFCA as a Co-Practising Institution (2004): *Report June 2004*. Draft.
- PALMER, Ian (1998): Arts Managers and Managerialism. A cross-sector Analysis of CEOs' Orientations and Skills. – In: *Public Productivity & Management Review* 21/4, 433-452.
- PAPASTERGIADIS, Nikos (2004): Temporary migration. – In: Daly, Eileen (Hg.), *Arts Council England. 2004. Freefall - international artists fellowships 2001–2003*, 6-11.

- PETERSON, Richard A. (1986): From Impresario to Arts Administrator: Formal Accountability in Non Profit Cultural Organizations. – In: DiMaggio, Paul (Hg.), *Nonprofit Enterprise in the Arts*. New York: Oxford University Press, 162-183.
- PRATT, Andy C. (2005): Cultural Industries and Public Policy. An Oxymoron? – In: *International Journal of Cultural Policy* 11/1, 31-44.
- SEGER, Bruno (2008): Kulturmanagement ist dynamisches Management. – In: *KM. Kulturmanagement Network* 21, July 2008.
- STAINES, Judith (2004): Artists International Mobility Programs. – In: International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, Sydney (Hg.), *D'Art Topics in Arts Policy* 17. <http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09_BrowseDart.asp> (Zugriff am 10.05.2008).
- STEPHANS, Kevin (2001): Artists in Residence in England and the Experience of the Year of the Artist. – In: *Cultural trends* 11/42, 43-76.
- STYHRE, Alexander/ERIKSSON, Michael (2008): Bring in the Arts and Get the Creativity for Free: A Study of the *Artist-in-Residence* Project. – In: *Creativity and Innovation Management*. 17/1, 47-57.
- TRANS ARTISTS NEWSLETTER (2005). Public realm residencies!? – In: *Trans Artists Newsletter* 12.
- WEBER, Max (1947): *Wirtschaft und Gesellschaft*. Bd. 1. Tübingen: Mohr.
- WHITE, Harrison/WHITE, Cynthia (1993): *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago.
- WIESAND, Andreas (2006): Kultur- oder „Kreativwirtschaft“ – was ist das eigentlich? – In: *APuZ*, 26. August, 34-35.
- WUGGENIG, Ulf (1996): *Ende des ästhetischen Wohlfahrtsstaates?* Vortrag am 31. Mai 1996 zum Symposium „Kulturpolitik?!“ im Salzburger Kunstverein. <<http://eicpc.net/transversal/0601/wuggenig/de>> (Zugriff am 12.06.2008).
- WUGGENIG, Ulf (2002): Die Kunst auf dem Weg in die blaue Ökonomie. – In: Verwoert, Jan (Hg.), *Die Ich-Ressource. Zur Kultur der Selbstverwertung*. München: Volk 137-168.
- WYSZOMIRSKI, Margaret J./BURGESS, Christopher/PEILA, Catherine (2003): *International Cultural Relations: A Multi-Country Comparison. Arts Policy and Administration Program*. Columbus/OH: The Ohio State University.