

Ein kleines Centre Culturel Suisse in Berlin

A little Centre Culturel Suisse in Berlin

HEINZ STAHLHUT

Im März 2008 kam ich nach fast zwanzig Jahren in der Schweiz nach Berlin. Nach meiner Zeit als wissenschaftlicher Assistent und Kurator an der Fondation Beyeler und am Museum Tinguely, übernahm ich die Leitung der Sammlung Bildende Kunst an der Berlinischen Galerie und wurde rundherum beneidet: Aus der liebenswerten, aber überschaubaren Stadt am Rheinknie ins schnoddrige Spree-Athen, das sich in den Jahrzehnten nach dem Mauerfall wegen günstiger Ateliermieten, tendenzieller Unbeherrschbarkeit durch die Ordnungskräfte und anderer Vorteile zu einem Mekka zeitgenössischer Kunst gemausert hatte und dessen Ruf nicht nur Künstlerinnen und Künstler aus dem europäischen Raum, sondern auch aus Übersee gefolgt waren und noch immer tun.

Wie zu erwarten, hat sich auch Berlin in den wenigen Jahren seither geändert: Die Sommersprossen im Gesicht der Stadt sind mit Puder überdeckt, alles ist einen Hauch schicker geworden, die ganz wilden Clubs gibt es nicht mehr und jüngst ist sogar das Tacheles, letzte Bastion des wilden Ostens geschliffen worden, die allerdings längst kein Geheimtipp für Anarchisten, sondern zum obligaten Ziel des allgegenwärtigen Touristenstroms geworden war.

Nur eine Parallelstrasse weiter hingegen liegt eine noch immer noch zu wenigen bekannte Perle im Kultangebot der deutschen Hauptstadt, ohne ein Stückchen von ihrem stets unterdotierten Förderkuchen zu beanspruchen, da sie weitgehend mit Schweizer Mitteln finanziert wird: das Substitut in der Torstrasse 159.

Sich selbst charakterisiert das Substitut folgendermaßen: „Das Substitut wurde 2007 von Urs Künzli gegründet und ist eine unabhängige, nicht profitorientierte Plattform für Kunst aus der Schweiz in Berlin. Im Vordergrund steht der internationale Austausch. Substitut spielt im Namen auf Institut sowie Subkultur oder gar Subversion an. Der Name drückt aus, dass es sich nicht um einen reinen Off-Space oder eine reine Institution handelt, sondern um eine Mischung. Substitut im Sinne von Ersatz kann zudem auch kritisch auf die Rolle der Kunst in der Gesellschaft bezogen werden.“

Mit minimaler öffentlicher Unterstützung realisiert Künzli seit nunmehr fünf Jahren ein umfang- und abwechslungsreiches Ausstellungsprogramm, das sowohl Einzelausstellungen junger Künstlerinnen und

In March 2008 I came to Berlin after nearly 20 years in Switzerland. After my time as academic assistant and curator for the Fondation Beyeler and the Museum Tinguely, I became the director of the Sammlung Bildende Kunst at the Berlinische Galerie. Everybody was jealous: out of the lovable but rather small city at the Rhine's knee and into the brash Athens on the Spree, which in the decades after the fall of the Berlin Wall—thanks to cheap studio space and tendential uncontrollability by the forces of order and other advantages, has become a Mecca for contemporary art. And not only do artists in Europe hear its calling, artists have crossed and continue to cross oceans to come here.

As was to be expected, Berlin has changed over the past few years. The city's freckles have been powdered away; it has gained a touch of chic; the wildest clubs aren't around anymore and even the Tacheles, the last bastion of the Wild East—polished up. In any case, these were no longer the anarchists' insider tip, but rather they became the top stops for the floods of tourists.

Only one street away, however, lies still far too little known pearl of the cultural smorgasbord that the German capital has to offer, without asking for one slice of the terminally under-stocked funding cake because it is largely financed by Swiss means: the Substitut, Torstrasse 159.

The Substitut describes itself thusly: "Substitut was founded in 2007 by Urs Künzli and is an independent, not-for-profit platform for art from Switzerland in Berlin. International exchange is the most important aspect. Substitut alludes to the words 'Institute' and 'subculture' or even 'subversion.' The name expresses that it is neither a purely off-space nor purely institutional, rather it's a mix. Substitut in the sense of 'substitution' can also be considered to relate critically to the role of art in society."

With very little public funds, Künzli has accomplished putting together an extensive and varied exhibition program, one that offers individual shows for young artists as well as group shows. In developing the program, his spectrum spans a larger bandwidth than some Swiss exhibition spaces. This is because Künzli effortlessly bridges the often-noted

Künstler als auch Gruppenshows beinhaltet. Dabei reicht sein Spektrum weiter als bei manchem Schweizer Ausstellungsraum. Denn Künzli überwindet damit mühe los den vielzitierten Röschtigraben zwischen Deutschschweiz, Welschland und Tessin.

Auch die ganze Breite an Ausdrucksformen und Medien werden im Programm von Substitut abgedeckt. Hier betrieb schon die Zürcher !Mediengruppe Bitnik ihre aktive Medienkritik, bauten die Genfer Frères Chapuisat ihre ganz eigene, raumgreifende Version der Honigpumpe und die Malerin Melanie Gugelmann schuf hier ihre erste Installation.

Besonders sympathisch wirkt, dass Künzli das von ihm gegründete und betriebene Substitut nicht als Bühne für sich allein beansprucht, sondern immer wieder auch anderen Kuratorinnen und Kuratoren oder gar anderen Institutionen, so 2009 für die Ausstellung „Don't follow me! I'm lost, too.“ des CAN Centre d'art Neuchâtel, zur Verfügung stellte.

Regelmäßig wiederkehrender Event sind unter dem Titel „A.I.R.“ die Gruppenausstellungen der Stipendiaten der diversen Kantone, die Ateliers in Berlin betreiben. So können nicht nur die Künstlerinnen und Künstler die Ergebnisse ihres mehrmonatigen Aufenthaltes einer interessierten Öffentlichkeit präsentieren und sich auf diese Weise am internationalen Standard messen, der inzwischen in Berlin herrscht, sondern die Schweizer Kantone können auf großer Bühne die Früchte ihres Engagements für die zeitgenössische Kunst vorweisen.

Nun mag man sich fragen, ob in Zeiten zunehmender Globalisierung solch national orientierte Kunsträume überhaupt noch ihre Berechtigung haben. Riecht das nicht allzu sehr nach überkommenen Partikularismus, „Leistungsschau“ und Wettstreit im Sinne der Weltausstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts? Aber möglicherweise ist in Zeiten von Globalisierung und kultureller Vereinheitlichung das Beharren auf nationalen Eigenschaften keineswegs obsolet.

Harald Szeemann fühlte den Schweizern 1991 mit der Ausstellung „Visionäre Schweiz“ auf den Zahn und machte als zwei durchaus gegensätzliche Charaktereigenschaften eine im Protestantismus wurzelnde Strenge, aber eben auch den Hang zum Skurrilen und Absurden aus. Beides war auch immer wieder in den Ausstellungen des Substitut anzutreffen. Insofern ist das Substitut durchaus eine würdige Repräsentanz der Alpenrepublik – und müsste endlich auch einmal von öffentlicher Seite in größerem Maße als solche wahrgenommen und alimentiert werden.

Denn schließlich erfüllt es im Rahmen seiner beschränkten Möglichkeiten jetzt schon die Selbsteinschätzung des Pariser Centre Culturel Suisse: „Situé au cœur du Marais historique, le Centre culturel suisse (CCS) a pour vocation de faire connaître en France une création contemporaine helvétique ouverte sur le monde, d'y favoriser le rayonnement des artistes suisses en particulier, et de promouvoir les liens entre les scènes artistiques suisses.“

So wünschen wir dem Substitut, dass es auch in Zukunft und noch prominenter als bisher die welfene Kultur der Schweiz in der Kunstmetropole Berlin vertreten und Verbindungen zwischen der Schweizer Kunstszene und den dort ansässigen zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern aus aller Welt herstellen kann.

Röschtigraben between German-speaking Switzerland, French-speaking Romandie and Italian-speaking Ticino.

The whole spectrum of methods of expression and media are covered in Substitut's program. Here is where the Zurich-based !Mediengruppe Bitnik conducted their active media critique. The Geneva-based Frères Chapuisat built their very own, room-filling honey pump, and painter Melanie Gugelmann created her very first installation within its walls. Especially admirable is that Künzli doesn't use the space he has founded and runs as a stage for himself alone. Substitut is rather a space open to other curators, even other institutions, as with the 2009 exhibition "Don't follow me! I'm lost, too." from the CAN Centre d'art Neuchâtel. This isn't just a way for artists to exhibit the results of their many-month stays to an interested public and thereby measure themselves by international standards—it's also a way for the Swiss cantons to present the fruits of their engagement for contemporary art on the big stage.

Now, one may pose the question: whether in times of increasing globalization, this kind of nationally-oriented art space can even continue to be justified? Doesn't it just reek of the particularism, "competitive display" and rivalry of the world exhibitions of the 19th and 20th centuries? But it is possible that in times of globalization and cultural uniformity, persisting with national attributes is not obsolete in the least.

Harald Szeemann scrutinized the Swiss in 1991 with his exhibition "Visionäre Schweiz," accounting for two entirely opposing characteristics: Protestantism-rooted strictness along with a penchant for the whimsical and absurd. Both of these qualities have accompanied exhibitions in the Substitut time and time again. Thus, the Substitut is truly a worthy representative of the alpine republic – and should finally also be appreciated as such from the public sector and accordingly funded to a greater degree.

In the end, it already does fulfill, within its limited capacities, the self-assessment that le Centre culturel suisse set itself: "Situated at the heart of the historic Marais quarter, le Centre culturel suisse (CCS) is dedicated to publicizing in France contemporary helvetic creations, open to the world, in particular, to promote the full spectrum of Swiss artists and to foster connections between Swiss art scenes."

Thus, we wish for Substitut that it shall continue to represent the cosmopolitan Swiss culture in the art metropolis Berlin, and to be even more prominent in the future, and furthermore to foster links between the Swiss art scene and the artists from all over the world living here.

Kein Mensch muss müssen: vom Betreiben eines Kunst- raumes Ein Vorwort

URS KÜENZI

Getty Center, Los Angeles. Anfahrt mit dem Auto, Schlange stehen mit dem Auto, sich darin eine Stunde lang tief hinunter in ein riesiges Parkhaus schlängeln. Anstehen für eine Bahn, die hochfährt zur Kunst. Hunderte andere wollen auch hoch. Angekommen verteilt eine nette (mit Sicherheit unbezahlte) Seniorin einen Plan des Centers. Die Architektur ist nicht übel, die Aussicht auf Los Angeles atemberaubend. Die Kunst, wenn man sie in dem Gewusel denn überhaupt findet, eher mittelmäßig. Ich trinke eine Cola gegen den akuten Zuckerman-gel und denke über den Guggenheim-Effekt (Bilbao) nach, der die großen Kunstinstitutionen weltweit in den Würgegriff der (Touristen-)Massen genommen hat. Es gäbe durchaus das eine oder andere sehenswerte Werk, so man es denn in diesem architektonischen Erguss überhaupt findet. Kontemplation ist wegen des ganzen Spektakels undenkbar. Also genieße ich den Sonnenuntergang über der riesigen Stadt, stelle mich wieder in die Schlange vor der Bahn, dann am Parkscheinautomaten, danach in der Ausfahrt, später auf dem Freeway.

Substitut, Berlin. Seit fast sechs Jahren sitze ich hier im – bei schönem Wetter vor dem – Schaufenster des Ladenlokals auf der Torstraße. Manchmal, wie jetzt, mit Laptop auf dem Schoß, meistens ein Buch oder Zeitung lesend, manchmal auch nur die Passant/-innen beobachtend. Einige treten neugierig ein, wollen wissen, was das denn sei hier. „Ist das Kunst?“ ist keine seltene Frage. Gerade stehen auf den Wänden durchgestrichene Begriffe wie Pussy, Bettina Wulff Prostitution, Manga-Porn. Zur Zeit stellen Christoph Wachter und Mathias Jud aus, im Laden zeigen sie die Arbeit „picidae“, bei der es um Internetzensur geht. Kaum hatte Christoph in der Aufbauwoche Bettina Wulff Prostitution an die Wand geschrieben, blieben die Passant/-innen amüsiert stehen. Stehen blieben sie auch beim Bretterverschlag von Sandra Knecht (und später bei dem von Melanie Gugelmann); die über einem Ballon schwebende, ausgestopfte Katze von Andy Storchenegger hinterließ zahlreiche Nasenabdrücke auf den Fensterscheiben.

Nobody must have to: on running an art space A preface

Getty Center, Los Angeles. Arriving by car. Standing in line in the car, for a whole hour inching deeper and deeper into the giant parking garage. Waiting for the tram that goes up to the art. Hundreds of others also want to go up. Arrival, a nice (and certainly unpaid) old lady hands out maps of the center. The architecture isn't bad, the view of Los Angeles is breathtaking. The art, if you are even able to find it while wading through the herd of people, is rather mediocre. I drink a Coke to counteract my acute low blood sugar and think about the Guggenheim Effect (Bilbao). It's a phenomenon that has the big art institutions around the globe in a strangle-hold of the masses (of tourists). There is probably one or another artwork that is worth the safari through this architectural jungle. Contemplation is, due to the whole spectacle, unthinkable. So, I enjoy the sunset over this gigantic city, step back into line for the tram, then the one for the parking meter, then in my car I line up for the exit and later get in line on the freeway.

Substitut, Berlin. For almost six years I've sat right here – when the weather is nice outdoors – at the store window facing out on the Torstraße. Sometimes, like now, with laptop in my lap, but mostly reading a book or newspaper, and sometimes I just watch the people pass by. Some of them wander in and out of curiosity, wanting to know what this here is supposed to be. "Is that art?" is not an uncommon question. Right now there are crossed-out words written on the walls, like Pussy, Bettina Wulff Prostitution, Manga-Porn. Currently Christoph Wachter and Mathias Jud are exhibiting; in the storefront they are showing their work "picidae," which is about censoring of the Internet. While setting up, Christoph barely had time to write Bettina Wulff Prostitution on the wall before the passers-by stopped, quite amused. They also stopped for Sandra Knecht's wooden-plank shed (and later on the one by Melanie Gugelmann); floating above a balloon, the stuffed cat by Andy Storchenegger was also greeted by numerous nose-prints on the

KNOWBOTIQ Exhibition view of Act 2



Georg Kellers Triumphbogen wurde allseitig bewundert, das riesige Plakat „UBS-lügt“ der !Mediengruppe Bitnik war aufgrund der aktuellen politischen Brisanz ein Türöffner. Im Frühling zauberten kreisende Sonnenschirme von Delphine Reist ein Lächeln auf die Gesichter der wintermüden Berliner/innen. Das Substitut fiel auf durch pendelnde Föne (Lilian Beidler), Ofenrohre von Haus am Gern, einen Fahnenwald von Baltensperger/Siepert und und und ...

Die Kunst soll die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen. Sie soll nach Außen, auf die Straße wirken. Sie soll die Torstraße und den Alltag der Leute mitgestalten, die hier täglich vorbeigehen. Und natürlich sollen möglichst viele Leute die Ausstellung betreten. Was sie auch zahlreich taten. Viele davon zufällige Besucher/innen, die wie sie sagten, „sonst nicht so in Galerien gehen“. Meistens entstanden schöne Gespräche über die ausgestellten Werke, oft mit einer Erklärung beginnend, was es damit auf sich hat, immer aber auch vertiefend, die Idee der Künstler/innen vermittelnd, dann abschweifend, über das Leben nachdenkend, politisierend, Erfahrungen austauschend. Als Betreiber eines Kunstraumes bin ich zwangsläufig nahe an meinem Publikum, da ich fast immer selbst Aufsicht führe (weil ich mir kein Team leisten kann). Und das Publikum ist nahe an der Kunst.

Oh und wie das Publikum reagiert! Scheint es anderswo geradezu tabu, sich z. B. an einer Eröffnung über die gezeigten Werke zu unterhalten, wird in Berlin intensiv diskutiert. Vielleicht ist so etwas nur in einem Projektraum möglich, weil in einer Galerie oder in einer Institution kommerzielle und repräsentative Motive im Vordergrund stehen, die Kunst zur Ware wird oder wie eingangs beschrieben zum Spektakel.

Klar, auch das Substitut hatte repräsentative Räume. Die rohen Wände der hinteren Zimmer haben die Besucher/innen zu Schwärmereien verleitet. Gerade darin lag eine kuratorische Herausforderung: Die Kunst so zu inszenieren, dass sie nicht von der Umgebung verschluckt, sondern durch diese bereichert wurde (und umgekehrt). Das Substitut war kein White Cube, kein weißes Blatt Papier, sondern ein Raum, in dem die Schichten von über 100 Jahre Geschichte sicht- und fühlbar waren. Es war eine schöne Leinwand für viele Künstler/innen, ortsspezifische Arbeiten zu entwickeln.

windowpane. Georg Keller's triumphal archway was admired from all sides, the giant poster proclaiming "UBS lies" by !Mediengruppe Bitnik was a real door-opener because of its current-affairs, political explosiveness. In the springtime rotating sunbrellas by Delphine Reist magically put a smile on the faces of wintered-out Berliners. The Substitut attracted attention with penduline hairdryers (Lilian Beidler), oven piping by Haus am Gern, a flag forest from Baltensperger/Siepert and and and ...

Art should draw the public's attention to itself. It should have an outward impact, out in the streets. It should give shape to the Torstraße and the daily routine of the people who pass by every day. And, of course, as many people as possible should visit the exhibitions. Which they did in great numbers. Many are spontaneous visitors who, as they say, "usually don't go into galleries." Most of the time nice conversations sprung up about the exhibited works, often beginning with an explanation, but always deepening, communicating the artist's idea, then digressing, reflecting on life, politicizing, exchanging experience.

Running an art space forces me to be close to my public, since I am almost always attending to the space on my own (because I can't afford a team). And the public can get near to the art.

Oh, and how the public reacts! What seems to be almost taboo elsewhere, e.g., to talk about the exhibited works during an opening, is something that is a topic of intense conversation in Berlin. Maybe it's something that is only possible in a project space, since in a gallery or institution the commercial and representational motives take the fore, while the art becomes the goods or a part of the above-mentioned spectacle.

Sure, the Substitut also had rooms that represented something. The raw walls of the back rooms were a tempting invitation for visitors to go into rapture. It was in this aspect where the curatorial challenge lay: how to exhibit the art in such a way that it wasn't swallowed up in this environment, but which was enriching (in both directions). The Substitut was not a white cube, not a white piece of paper, but a space in which over 100 years of history were tangible. It was a great canvas for many artists to develop location-specific works.

After six years, now it's all over for the Torstraße. My lease runs up and the space will become a kosher deli. Sooner or later I simply would not have been able to pay the rent.

Six more years of the same procedure as till now would get boring anyway, eventually. Yes, I like my rooms, but I've also gotten used to them. Playing the same tune over and over again just wouldn't be productive.

Berlin-Mitte has been gentrified down to every last nook and cranny; the niches are gone; beyond clothing stores, bars and ho(s)tel; there's hardly anything else any more. I don't mean to harmonise with the complaint-choir that sings throughout Berlin when the conversation turns to the city's transformation. It's much more about seeing the changing requirements as challenges. That's what

Nach sechs Jahren ist nun Schluss an der Torstraße. Mein Vertrag läuft aus und aus den Räumen soll ein koscherer Imbiss werden. Früher oder später hätte ich die Miete ohnehin nicht mehr bezahlen können. Nach sechs Jahren weiter verfahren wie bisher, würde irgendwann sowieso langweilig. Ja, ich mag meine Räume, aber ich habe mich auch an sie gewöhnt. Jetzt einfach die Klaviatur rauf und runter zu spielen, wäre zu wenig produktiv.

Berlin-Mitte ist bis ins letzte Eck gentrifiziert, Nischen sind verschwunden, außer Kleiderläden, Kneipen und Ho(s)tel; gibt es kaum mehr etwas anderes. Ich will nicht einstimmen in das Klage-lied, das in Berlin gesungen wird, wo es um die Wandlung der Stadt geht. Vielmehr gilt es, die sich ändernden Voraussetzungen als Herausforderung zu betrachten. Das sollte man als Kurator eines unabhängigen Kunstraumes ohnehin tun. Berlin hat diesen Sog. Die Stadt ist unheimlich attraktiv und inspirierend. Aber der Sog führt nach anfänglicher Euphorie unweigerlich zur Kehrseite der Stadt, zu ihrer lärmenden Trägheit. Der ökonomische Druck nimmt zwar zu, dennoch scheinen alle unbesorgt in den Tag hinein zu leben. „Kein Mensch muss müssen, nur ein Derwisch muss.“ Diese Äußerung des Derwischs in Lessings Nathan der Weise finde ich immer noch ein erstrebenswertes Ziel. In Berlin ist der Druck zu müssen nicht so groß wie anderswo. Aber wenn Lethargie daraus resultiert, ist es Zeit, aufzuwachen. Ein bisschen mehr Derwisch würde nicht schaden.



you have to do anyway as a curator for an independent art space. Berlin has this attraction. The city is incredibly alluring and inspiring. But the attraction, after the initial euphoria, leads inevitably to the flip-side of the city, to its disabling inertia. The economic pressure is on the rise, but nevertheless everybody seems to be living for moment. "Nobody must have to, only a dervish must." Lessing's words on the dervish's compulsion in Nathan the Wise express a worthwhile goal to me still. In Berlin the pressure to "have to" isn't as strong as elsewhere. But when lethargy is the result, it's time to wake up. A little more dervish wouldn't hurt.

BREAKING NEWS

Shortly, before I could go on to the Contents and Thank You paragraphs, the Substitut brought me down: while painting the floor grey, I slipped on the paint and broke my wrist. Instead of helping Martin Schick to set up the final exhibition, I laid in the Charité hospital (oh, what a crumbling prefab from the East!). Thus, the last opening for a Substitut exhibition was put together without me. And yeah, they managed without me. Although, that wouldn't be the case forever – who would do all the work from cleaning the windows to handling the paperwork? Since only about 5% of running a art space is about curating, the intellectual work.

"So that's what we are calling this last act in the spirit of breaking off for another direction «There's something in the air», is what I wrote in the last press release. Now the symbolism of "breaking" has also manifested itself physically...

JÉRÉMIE GINDRE Exhibition view of Nature Revisited



AND NOW TO THE CONTENTS OF THIS PUBLICATION

I have asked some artists with whom I've worked over the last years to make a contribution to this book. The brief was total freedom. But as the rooms of Substitut had an impact on the art works, the design of this book changed the artistic contributions.

Some of the artists followed my request for a statement about Substitut and/or Berlin with a maximum of 500 characters. Not all of them obeyed the strict guideline...

HAUS AM GERN Exhibition view of HIBK

BREAKING NEWS

Kurz bevor ich zum Inhalt und den Danksagungen übergehen konnte, hat mich das Substitut zu Fall gebracht. Beim Anstreichen des grauen Fußbodens bin ich auf Farbe ausgerutscht und habe mir das Handgelenk gebrochen. Anstatt Martin Schick beim Aufbau der letzten Ausstellung helfen zu können, lag ich in der Charité (was für ein maroder Ost-Bau!).

Die letzte Eröffnung einer Ausstellung im Substitut ging also ohne mich über die Bühne.

Und ja, es lief auch ohne mich. Obwohl, lange könnte das nicht gehen, denn wer würde sonst die ganze Arbeit, von Fenster putzen bis zum Bürokrat, erledigen? Denn das Betreiben eines Kunstraumes besteht nur zu 5 % aus kuratorischer, also gedanklicher Arbeit.

„So heisst denn der vorerst letzte Akt ganz im Sinne eines Aufbruchs «Es liegt was in der Luft»“, schreibe ich im letzten Pressetext. Die Symbolik des Bruches hat sich nun auch physisch manifestiert ...

NUN ZUM INHALT DIESER PUBLIKATION

Für die Publikation habe ich Künstler/innen, mit denen ich in den letzten Jahren zusammengearbeitet habe gebeten, einen Beitrag zu gestalten. Darin waren diese völlig frei. Aber ähnlich wie die Räume des Substitut die Werke beeinflussten, hat die Gestaltung der Publikation die Beiträge verändert.

Einige Künstler/innen sind auch meiner Bitte gefolgt, ein Statement zum Substitut und/oder zu Berlin à max. 500 Zeichen zu verfassen. Nicht alle haben sich an die strikte Vorgabe gehalten...

Zusätzlich habe ich diverse Autor/-innen gebeten, einen Text zu schreiben:

Claudia Wahjudi sprach mit mir über das Substitut und Berlin. (S. 8–16)

Emilia Sulek schildert ihre Sicht auf das Substitut als Aufsicht und Anthropologin. (S. 17–20)

Kordula Fritze-Srbic analysiert die Berliner Kunstslandschaft und die sich ändernden Voraussetzungen für die freie Szene. (S. 21–27)

Christian Saehrendt bezweifelt, dass Künstler/ in ein Traumberuf sei, hat aber ein Erfolgsrezept. (S. 28–36)

Heinrich Gartendorf steckt in Mannheim fest, und denkt bei Milchkaffee über das Kunstsystem Schweiz und seine politische Karriere nach. (S. 37–42)



In addition I have asked various authors to contribute texts:

Claudia Wahjudi spoke intimately with me about the Substitut and Berlin. (Pp. 8–16)

Emilia Sulek gives her view of the Substitut as both attendant and anthropologist. (Pp. 17–20)

Kordula Fritze-Srbic analyzes Berlin's artistic landscape and the changes conditions in the independent scene. (Pp. 21–27)

Christian Saehrendt doubts that being an artist is a dream job but has a recipe for success. (Pp. 28–36)

Heinrich Gartendorf is stuck in Mannheim and reflects over a caffè latte about Switzerland's art system and his political career. (Pp. 37–42)

Sally De Kunst discussed via Skype with artist Maria Guggenbichler about the role of the curator and together they authored a manifesto. (Pp. 43–50)

THANK YOU

The Substitut was still quite young when two visitors entered the rooms. Apparently Nina Stähli and Walter Willimann liked my concept. And thus the two decided right then and there to finance the printing of my flyers. I thank them for the years of support (and also this publication) and their friendship.

Emilia Sulek has become, as she impressively describes in her text, a solid part of the Substitut over the years. Dear thanks to my PP/PA "Perfect Personal/Polish Assistant." And thank you Monika Laude, Wenke Schubert, Tilman van Tankeren and Robert Winkler for your help.

No artists, no art. Cooperating with you was a wonderful enrichment to my life. I also thank all those that organized performances, readings, book

Sally De Kunst unterhielt sich per Skype mit der Künstlerin Maria Guggenbichler über die Rolle von Kurator/ innen und verfasste mit ihr ein Manifesto. (S. 43–50)

DANKSAGUNGEN

Das Substitut war noch ganz jung als zwei Besucher die Räume betrat. Offensichtlich gefiel Nina Stähli und Walter Willimann mein Konzept. So beschlossen die beiden noch vor Ort, künftig den Druck meiner Flyer zu finanzieren. Ich danke ihnen für die jahrelange Unterstützung (auch dieser Publikation) und die Freundschaft.

Emilia Sulek ist, wie sie in ihrem Text eindrücklich beschreibt, über die Jahre ein fester Teil des Substituts geworden. Herzlichen Dank an meine PP/PA „Perfekte Persönliche/Polnische Assistentin“. Für ihre Aushilfe danke ich auch Monika Laude, Wenke Schubert, Tilman van Tankeren und Robert Winkler.

Ohne Künstler/innen keine Kunst. Die Zusammenarbeit mit Euch war eine wunderbare Bereicherung meines Lebens. Ich danke auch allen, die im Substitut Performances, Lesungen, Buchpräsentationen, Filmabende usw. veranstaltet haben (danke Peter Roloff und Sala Deinema für das tolle „Utopische Flimmern“!).

Ohne Geld kein Substitut. Ich danke allen Stiftungen, die das Substitut großzügig unterstützt haben für ihr Vertrauen in meine Arbeit.

Ohne Grafik kein Gesicht. Ich danke Nicolas Bourquin und Thibaud Tissot von onlab für die einzigartige Gestaltung des grafischen Auftritts des Substitut und des vorliegenden Buches. Ludwig Zeller danke ich für das Update der Website.

Ich danke Noah Stolz/La Rada, Rahel Blättler, Francisco da Mata & Co vom Centre d'Art Neuchâtel, Lillian Fellmann, Tanja Trampe und Daniela Petrini (menuedata), Raphael Rogenmoser, der Hochschule der Künste Bern, der Zürcher Hochschule der Künste für ihre Gastausstellungen und Kooperationen.

Ohne Inhalt kein Buch. Allen Autor/innen danke ich für die spannenden Texte und den Künstler/innen für ihre Beiträge, Katharina Weber für das Lektorat, Jacob Watson für die Übersetzung ins Englische und Mirko Düringer für die aus dem Englischen.

Catia und Edney vom Buchladen „a Livraria“ danke ich für die nette Nachbarschaft.

Gabriela Eigensatz, ehemalige Kulturbeauftragte der Schweizerischen Botschaft und Katharina Dalcher, ebendort ehemalige Kulturreferentin, danke ich für ihre wertvolle Vermittlungsarbeit und ihr Interesse am Substitut.

Ich danke Barbara Basting, Daniel Berger, Sabine Egli, Joël Fisler, Philipp Flury, Alfred Gugelmann, Andrea Iten, der kosmoskulturstiftung, Stefanie Kasper, Andreas Marti, Prisca Passigatti, Monika Salzgeber, Götz Schuck, Marion Strunk, Nadine Wietlisbach für ihre Beiträge an das Buch über wemakeit.ch.

Last but not least danke ich allen Besucher/ innen für ihr großes Interesse und die vielen schönen Gespräche.



presentations, movie screenings etc. (Thanks Peter Roloff and Sala Deinema for the great „Utopisches Flimmern“!).

No money, no Substitut. I thank all of the foundations that so generously supported the Substitut and for their trust in my work.

No graphics, no visage. I thank Nicolas Bourquin and Thibaud Tissot from onlab for the unique design for the Substitut's appearance and for this book. I thank Ludwig Zeller for keeping the website up to date.

I thank Noah Stolz/La Rada, Rahel Blättler, Francisco da Mata & Co from the Centre d'Art Neuchâtel, Lillian Fellmann, Tanja Trampe and Daniela Petrini (menuedata), Raphael Rogenmoser, the Bern University of the Arts and the Zurich University of the Arts for their guest exhibitions and cooperations.

No content, no book. I would like to thank all the authors for the fascinating texts and the artists for their contributions, Katharina Weber for proofreading, Jacob Watson for translation into English and Mirko Düringer out of English.

Catia and Edney from the bookshop „a Livraria“ thank for being great neighbors.

Gabriela Eigensatz, former cultural representative of the Swiss Embassy and Katharina Dalcher, their former cultural consultant I thank for their valuable mediation and their interest in Substitut.

I thank Barbara Basting, Daniel Berger, Sabine Egli, Joël Fisler, Philipp Flury, Alfred Gugelmann, Andrea Iten, the kosmoskulturstiftung, Stefanie Kasper, Andreas Marti, Prisca Passigatti, Monika Salzgeber, Götz Schuck, Marion Strunk, Nadine Wietlisbach for their contributions to the book by wemakeit.ch.

Last but not least I thank all the visitors for their grand interest and the wonderful conversations.

„Mir wird etwas fehlen“

INTERVIEW
CLAUDIA WAHJUDI
BERLIN, MARCH 2013

Urs, Ende April 2013, in anderthalb Monaten, ist Schluss im Substitut, nach sechs Jahren. Warum jetzt?

Ich höre nicht ganz freiwillig auf. Ende April läuft der Mietvertrag für das Substitut aus, in den Räumen wird ein Laden für koschere Sandwichs eröffnen. Das Datum hatte ich mir aber ohnehin als Deadline gesetzt, weil es Zeit wird zu überdenken, was ich gemacht habe und wie es weitergehen kann.

Das könntest du auch, wenn du später einen neuen Ausstellungsort in einem anderen Berliner Viertel eröffnen würdest.

Nein, meine Tätigkeit ist stark an die Räume des Substituts und die Torstraße gebunden. Deshalb will ich nicht möglichst schnell einen neuen Ort finden, sondern Freiheit haben, um etwas Neues zu entwickeln. Womöglich werde ich künftig gar nicht mehr mit klassischen Ausstellungsräumen arbeiten.



“That's what I'll miss”

„MIR WIRD ETWAS FEHLEN“

“THAT'S WHAT I'LL MISS.”

Du hörst zu einem Zeitpunkt auf, an dem die Berliner Kulturpolitik erstmals die Arbeit unabhängiger, nicht-kommerzieller Projekträume mit einem Preis würdigt – nach Künstlerprotesten und vielen Verhandlungen. Ist es nicht schade, ausgerechnet jetzt zu schließen, wo der Beitrag der Projekträume zum Kunstgeschehen endlich offiziell honoriert wird?

Einerseits ja, andererseits habe ich in meinen sechs Berliner Jahren und zuvor bereits in Zürich etwas erarbeitet, auf dem ich auch nach einer Pause aufbauen kann. So schnellebig ist die Szene dann doch nicht. Zudem habe ich mich mit dem Konzept, Kunst aus der Schweiz zu zeigen, in Berlin eher als Gast verstanden, der seine Gelder aus der Schweiz erhalten hat, und deshalb nicht an die Berliner Töpfe herankommt. Bliebe mein Konzept so, wären meine Chancen, einmal zu den Gewinnern dieses Preises zu zählen, sehr gering.

Und wie geht es dir nun – mit der finalen Finissage vor Augen?

Vor einem halben Jahr war ich cooler (lacht). Jetzt merke ich richtig, wie sehr ich meine Räume mag. Letzten Sonnabend, als es wärmer wurde, saß ich draußen auf der Straße, Nachbarn und Passanten grüßten. Nach sechs Jahren ist man Teil der Straße, des Viertels. Mir wird etwas fehlen.

Wie hat sich deine Nachbarschaft in der Zeit verändert?

Ganz heftig. Als ich Mitte der 00er-Jahre Räume gesucht habe, waren die nahe Brunnen-, die Linien- und Auguststraße noch voller Kunst. Hierhin wollte ich – inmitten des ganzen Kuchens zu sitzen, war mir wichtig. Zwei Läden neben dem Substitut befand sich damals Sparwasser HQ ...

... der Projektraum der dänischen Künstlerin Lise Nellemann.

Freitags und samstags kam viel Kunstmäzen, das im Bezirk Mitte einen Rundgang gemacht hat. Vor etwa drei Jahren nahm das deutlich ab. Doch auf der Suche nach unabhängigen Ausstellungsorten kommen immer noch Touristen. Es dauert eine Weile, bis die Reiseführer erwähnen, dass sich die Berliner Kunstszenen in andere Bezirke verschoben hat.

Inwieweit hängt diese Verschiebung mit der Finanzkrise und dem folgenden Immobilienboom in Deutschland zusammen?

Mit den Immobilienpreisen hat sie sicherlich zu tun. Aus der Brunnenstraße mussten Galerien fortziehen, weil sie die Räume nicht mehr bezahlen konnten. Sogar die etablierte Galerie Esther Schipper wurde aus der Linienstraße verdrängt. Die Lücken in der Torstraße sind inzwischen mit Luxuswohnungen zugebaut, was wohl entsprechend auf die Mieten in der Umgebung wirkt. Man sieht heute jedenfalls deutlich teurere Autos und deutlich schickere Leute.

Als du angefangen hast, war die Torstraße eine eher kleinbürgerliche Straße, zum Teil mit Platten-, zum Teil mit Altbauten, mit Kiosken, einigen Lebensmittelgeschäften, einer Videothek.

introduced an award for independent, non-commercial project spaces—after much protest from artists and a great deal of negotiation. Isn't it poor timing to close right when the contribution made by independent projects is finally receiving official recognition?

On the one hand, yes, on the other, in my six Berlin years and in Zurich before that, I have built up something, which I can build upon after a little break. The scene is fast moving but not so fickle as that. Besides, with my concept to show art from Switzerland, I always thought of myself as a guest, who got his money from Switzerland and couldn't get Berlin funding for that reason. If my concept were to stay the same, my chances of being counted among the winners of this new award are very slim.

And how are you doing—with the final finissage in sight?

Half a year ago I was cooler (laughs). Now I am really aware of how much I like my space here. Last Saturday, when it warmed up, I sat out on the street and could greet the neighbors and passers-by. After six years, you become a part of the street, of the neighborhood. That's what I'll miss.

How has the neighborhood changed over the time you've been here?

A whole lot. When I was looking for spaces in the middle of the '00s, the area around Brunnen-, Linien- and Auguststraße was still full of art. Here is where I wanted to be—right in the middle of the cake, that was very important to me. The two shops next to the Substitut, the Sparwasser was headquartered back then...

... the project space belonging to the Danish artist Lise Nellemann.

Fridays and Saturdays were the days that the art spectators came and make the rounds in Mitte. About three years ago they started to disappear. Tourists, however, did still come by looking for independent exhibition spaces. It takes awhile for new editions of the tourist guides to point out that the Berlin art scene had been pushed out into other districts.

To what degree does this push have to do with the financial crisis and the boom that followed in German real estate?

It definitely has to do with the price of real estate. Most of the galleries in the Brunnenstraße have had to move because they couldn't afford their spaces anymore. Even the established Galerie Esther Schipper was squeezed out of the Linienstraße. The gaping holes that used to line the Torstraße are all now filled in with luxury apartment buildings, which has evidently had an effect on the rent in the whole area. In any case you see much more expensive cars and much more chicly-dressed people.

Back when you began, the Torstraße was more of a lower-middle class street, with prefab buildings, more historic old buildings, kiosks, a couple of grocery stores and a video rental shop.



Nur wenige Läden sind geblieben. Direkt neben dem Substitut gab es einen Fernsehreparateur, der musste weg. Es gab es einen Laden mit Haushaltswaren, Kübeln, Kesseln, auch der ist weg, ebenso die Ansammlung improvisierter Essensstände am Rosenthaler Platz und der Mini-Baumarkt. Einer der wenigen, der geblieben ist, ist der Bäcker, der auch Getränke liefert. Er beklagt sich mittlerweile, denn mit den Galerien sind ihm viele Kunden verloren gegangen.

Es heißt oft, Kunsträume seien Katalysatoren der Aufwertung eines Stadtteils und zugleich deren erste Opfer. Welche Rolle haben die Projekträume im Bezirk Mitte dabei gespielt?

Um nicht zu weit bei diesem großen Thema auszuholen, nur ganz kurz: Ich finde es auch deshalb schade aufzuhören, weil es wichtig wäre zu bleiben – gerade jetzt, wo es nur noch wenige Projekträume im Berliner Zentrum gibt. Wir bringen Kultur und Kunst dorthin, wo Bedarf ist. Ich bin kein Galerist, der Kunden sucht, sondern arbeite für ein möglichst breites Publikum, das möglichst zahlreich erscheinen soll. Ich möchte Kunst vermitteln. Das halte ich für eine wichtige Aufgabe, denn sie ermöglicht Zugang zur Welt – oder zumindest einen Zugang zu ihr. In der Torstraße bleiben viele Passanten vor meinem Schaufenster stehen, weil darin etwas Ungewöhnliches stattfindet. Bereits dieses Stehenbleiben und Bemerkten, dass hier etwas jenseits der Alltagsroutine geschieht, finde ich wichtig. Viele treten ein und fragen: „He, Moment, was soll das?“ – und so entsteht ein Gespräch. Solche Begegnungen zählen zu den Funktionen der freien Kunsträume, egal, ob in einem so genannten Problemviertel oder nicht – sich nicht mit Kunst in ein Galerien-Cluster zurückzuziehen, sondern sie in die Straße zu bringen.

Du hast die Räume des Substitut nicht renovieren lassen. Warum nicht?

Bei der Besichtigung sahen die Räume heruntergekommen aus, mit vergilbten Raufasertapeten und PVC-Belägen. Sie gehörten zu einem Getränkekiосk, der meist geschlossen hatte, und hinten lebte ein Paar in schlimmen Verhältnissen. Ich wollte eigentlich renovieren, nachdem der Vermieter alles herausgerissen hat, aber zugleich im Juni 2007 schnell mit einer Ausstellung namens „Substitut

Very few shops have stayed. Right next door to the Substitut there was a TV repair shop; it had to go. There was a shop with household items, buckets and bins; it's also gone, just like the collection of improvised street-food booths at Rosenthaler Platz and the mini do-it-yourself store. One of the few that has managed to stay is the bakery which also has a beverage delivery service. He's been complaining lately that much of the foot traffic has disappeared with the galleries.

It's often said that art spaces are catalysts for the rise in a city district's value and at the same time the first victims of this trend. What role have the project spaces in Mitte played in this dynamic?

So as not to go into this topic too deeply, I just briefly want to say that I also think it's a shame to quit now, because it would be so important to stay—especially now that there are so few project spaces in Berlin's center district. We bring culture and art to where it is needed. I'm not a gallerist looking for customers, rather I work for as wide a spectrum of the public as possible, who should show up in the greatest numbers possible. I want to convey art. And I think that's an important task, because it opens up access to the world—or at least one point of entry. In Torstraße lots of passers-by just stopped at my window because something out of the ordinary was going on inside. Alone this stopping to look, something that isn't part of the normal daily routine, is something I find very important. Many people come in and ask: “Hey, wait a sec, what's that supposed to be?”—and thus a conversation ensues. Sparking these types of encounters is one of the functions that independent art spaces have, regardless of whether it's a so-called problem neighborhood or not—for art to not withdraw into a cluster of galleries, for it to be out in the street.

You didn't have the rooms in the Substitut renovated. Why not?

When I first visited, the rooms looked decrepit, with age-yellowed textured wallpaper and PVC fixture moldings. They belonged to a beverage kiosk, which was mostly closed, run by a couple who lived in the back rooms in nasty conditions. I had wanted to renovate after the proprietor tore out everything, but I was also setting up the June 2007 exhibition called “Substitut roh” (raw). After the first opening it became clear: the rooms should remain raw. That's what the three artists who were exhibiting said to me, and the public kept saying: “Wow, you hardly see this stuff any more, just like back in the day”. That's why I left things as they were.

Didn't anyone reproach you for romanticizing that time period?

One or two maybe, but most people were in favor of preserving it. The Substitut combined two things: the shop area in front had the white-cube effect, the hall and the backstage was a contrasting rawness. For the artists, this was always an exciting contrast. The program thus developed to site-specific works.

roh“ beginnen. Nach der ersten Eröffnung war klar: Die Räume müssen so bleiben. Das sagten die drei ausstellenden Künstlerinnen, und auch vom Publikum war immer wieder zu hören: „Oh, so etwas sieht man ja kaum mehr, das ist ja wie früher.“ Deshalb habe ich sie so gelassen.

Hat dir niemand vorgeworfen, dieses Früher zu romantisieren?

Das waren Einzelne, den meisten gefiel jedoch das Bewahrende. Das Substitut kombiniert ja beides: Das vordere Ladenlokal wirkt eher wie ein White Cube, der Flur und das Backstage dagegen sind roh belassen. Das ist für die Künstler ein spannender Gegensatz. Das Programm hat sich daher zu ortsspezifischen Arbeiten hin entwickelt.

Inwiefern?

Einer der ersten, der ortsspezifische Beiträge im Substitut zeigte, war der Zeichner Marc Bauer. Er arbeitete damals vorwiegend auf Papier, das er allerdings durchaus auch auf die Wand klebte. Im Substitut hat er für die Ausstellung „Stomme Doos“, was auf Niederländisch „Dumme Mädchen“ heißt, eine Geschichte entworfen, die Breughels fliehende Bäuerin zum Ausgangspunkt hatte. Diese Bäuerin rennt mit einem Korb voller Diebesgut davon, während im Hintergrund ein Dorf abbrennt. Marc Bauer hat die Bäuerin vorn auf die Wand gezeichnet, in den hinteren Räumen hat er unzählige Kreidezeichnungen direkt auf die Wand angebracht, zum Beispiel Porträts von drei leicht bekleideten Girlies, auch Schrift, teils sexuelle, teils pornografische Bilder, unter Verwendung von Breughel-Motiven. Bauer spielte mit der Idee, in den Räumen des Substitut sei früher etwas passiert – die Mädchen hätten sich hier versteckt oder aber ein Missbrauch hätte stattgefunden. In dieser Ambivalenz ließ die Arbeit auch den Betrachter.

Die nicht renovierten Räume fordern das Erzählerische heraus, sind bereits selbst ein Narrativ. Damit hast du ausstellenden Künstlern starke Vorgaben gemacht.

Genau das war die Herausforderung. Ich hatte befürchtet, dass die Dominanz der Wände Vieles unmöglich macht, aber sie hat sich schnell als unproblematisch erwiesen. Wir konnten auch klassisch hängen, und oft gab es ein schönes ästhetisches Zusammenspiel von Arbeit und Raum, zum Beispiel in den Farben. Zudem habe ich Künstler ausgewählt, von denen ich wusste, dass sich ihre Arbeiten mit den Räumen ergänzen können. Die meisten haben sich darauf gefreut, an dem Narrativ der Räume anknüpfen zu können und daraus etwas Neues zu kreieren.

Wie tief sind sie in die Geschichte des Hauses vorgedrungen?

Nie faktisch, auch ich selbst habe sie nie erforscht. Wir haben zwar oft versucht, uns vorzustellen, welche Geschichte das Haus haben könnte, aber das wollte ich gar nicht wissen. Ich hatte den Eindruck, wenn ich die tatsächliche Geschichte des Hauses erfuhr, würde es schwierig, sich von ihr zu distanzieren. Eine gewisse Neutralität war mir da wichtig.

To what degree?

One of the first site-specific contributions to be shown in the Substitut was by drawing artist Marc Bauer. Back then, his normal medium was paper, which he sometimes also glued to the wall. For the exhibition in the Substitut called “Stomme Doos”, which is Dutch for “dumb girl,s” he created a story that was based on Breughel's fleeing peasant woman. The peasant is running away with a basket full of bounty, while in the background the village is on fire. Marc Bauer drew the peasant woman on the wall in front, and in the back rooms he drew innumerable chalk drawings on the wall, for example, portraits of three skimpily clad girlies, but also writing, partly sexual, partly pornographic images, always using motifs from Breughel. Bauer played with the idea that in the Substitut rooms something had happened—the girls hid themselves here or abuse had taken place. The work also left the observer with this ambivalence.

The unrenovated rooms foster storytelling, they are a narrative already. You gave the exhibiting artists guidance based on that.

Right, that was the challenge. I initially feared that the dominance of these walls would make other things impossible, but they quickly proved that not to be the case. We were also able to hang things up in the classical way, and often that led to a nice aesthetic interplay between the works and the rooms, with the colors for example. Plus I chose artists whose work I was sure would be complemented by the rooms. Most of them were excited to connect with the narrative of these rooms and create something new from it.

How deeply did you explore the history of the building?

Not to a factual degree, even I never really researched the building. But we often tried to imagine what kind of story this building might have, but it's not something I ever wanted to know. I had the impression that if I ever learned the true history of this building, it would be difficult to distance myself from it. A certain neutrality was important.

Is that because you're Swiss?

(laughs) I'm not a fan of the white cube. I like it when art has to exist within its environment.

The fourth Berlin Biennale 2006, art one last time in an old unrenovated Auguststraße building, the critics make the accusation that traces of pre-1989 Berlin is being used as a stylistic backdrop for marketing purposes.

Anyone who comes to Berlin for the first time immediately likes the rundown old historic buildings and the crumbling charm they exude. The unfinishedness is seen as cool and people seek out these clichés. In the Substitut, however, we were able to set a counterpoint to the environment with the exhibition content. Georg Keller, for instance, takes on the topic of work and economy in his installations and theater pieces. In the store front he build a

Der Schweizer in dir?
(lacht) Ich bin kein Fan des White Cube. Ich mag es, wenn Kunst sich der Umgebung stellen muss.

Der 4. Berlin Biennale 2006, die Kunst noch einmal in unsanierten Altbauten der Auguststraße inszenierte, warfen Kritiker vor, Spuren des Berlin vor 1989 zu Kulissen zu stilisieren, die Marketingzwecken dienen.

Wer zum ersten Mal nach Berlin kommt, findet die Altbauten, den Abbruch-Charme und das Unfertige toll und sucht gerade diese Klischees. Im Substitut konnten wir aber mit den Inhalten von Ausstellungen auch Kontrapunkte zur Umgebung setzen. Georg Keller zum Beispiel thematisiert in seinen Installationen und Theaterstücken Arbeit und Wirtschaft. Im Ladenlokal hat er 2011 einen riesigen Triumphbogen errichtet. Durch den gingen die Besucher die Treppe hoch und gelangten zu Fließbändern, die kleine Fabrikgebäude transportierten. Auch in den Themenausstellungen „Act 1“ und „Act 2“ ging es nie um die Räume, sondern um Kunst, die in andere Systeme als das Kunstsystem eingreift.

Vielleicht haben die unterschiedlichen Ansätze, mit historischen Spuren umzugehen, etwas mit Innen- und Außenperspektive zu tun. Juan A. Gaitán, Kurator der 8. Berlin Biennale 2014, meint, dass Berlin seine historische Patina und damit die Sichtbarkeit der Brüche deutscher Geschichte fortrenoviere.

Die Perspektive von außen ist mir ganz wichtig. Darum zeige ich Kunst aus der Schweiz, und vielleicht sind die Schweizer im Umgang mit Geschichte tatsächlich ein wenig naiver: Wie sich die Schweiz mit ihrer Geschichte auseinandersetzt, bleibt ja problematisch. Aber dieser leichtere Umgang mit Geschichte, den Ausländer mitbringen, tut Berlin ganz gut. Wahrscheinlich können Nicht-Deutsche die Sichtbarkeit der Geschichte in Berlin auch leichter ertragen. Ich argwöhne dagegen, dass im Haus von Substitut zu DDR-Zeiten die Staatsicherheit Wohnungen gehabt haben könnte – die diplomatische Vertretung der Bundesrepublik in Ost-Berlin war ja nur einen Katzensprung entfernt. Und zuvor könnte es jüdischen Besitzern gehört haben, die von den Nationalsozialisten enteignet wurden.

Das ist das Faszinierende an Berlin: Ich weiß nie, auf was für einem Boden ich mich bewege. Vieles bleibt unbegreiflich, man muss es ertasten. Außenstehende können das leichter, weil man von uns keine Verpflichtung zur Wahrheit erwartet.

Du hast vorhin gesagt, du seiest kein Galerist, und du hast wiederholt geschrieben, du willst keine marktkonforme, sondern gesellschaftsrelevante Kunst zeigen. Schließt das eine denn das andere aus?

Nein, doch im heutigen Kunstfeld dominiert der Markt. Für ihn wird Kunst produziert, die sich kaum von Design unterscheidet. Pius Knüsel, der Mitautor des Buches „Kulturinfarkt“ und ehemalige Direktor von Pro Helvetia, fordert konkret, dass der Nachwuchs an den Kunstschulen für den Markt ausgebildet

huge triumphal archway in 2011. The visitors went through this and up a stairwell leading to a conveyor belt. On the moving belt there were little industrial manufacturing buildings. Also in the “Act 1” and “Act 2” thematic exhibits it was never about the rooms, but rather art that penetrates other systems as an art system.

Perhaps the various approaches of dealing with historical traces have something to do with the inner and outer perspectives. Juan A. Gaitán, curator for the eighth Berlin Biennale 2014, says that Berlin is renovating away its historical patina and with it the visibility of the division in German history.

The outside perspective is very important to me. That's why I show art from Switzerland, and perhaps the Swiss are actually a bit naïver when it comes to dealing with history: the way the Swiss analyse their history is after all problematic. But this more casual way of dealing with history, which foreigners bring with them, is good for Berlin. Non-Germans most probably can handle the visible history in Berlin much more casually. However, I suspect that East German State Security Service did have apartments in the Substitut building before the Wall fell—after all, the diplomatic office for West Germany in East Berlin was just a hop, skip and jump away. And it could very well have belonged to Jewish proprietors before that, from whom it was confiscated by the Nazis.

That's the fascinating thing about Berlin: I never know what kind of ground I'm treading on. Lots of things remain intangible; you have to feel around. It's easier for outsiders, because no one expects us to be responsible for the truth.

Earlier you said you were not a gallerist and you've repeatedly put down in writing that you do not want to show art that conforms to the market, but is socially relevant. Does one exclude the other?

No, but in today's art arena the market is dominating. Art is being made for the market that is hardly distinguishable from design. Pius Knüsel, coauthor of the book “Kulturinfarkt” (culture infarct) and former Pro Helvetia director, expressly calls for young artists to be trained for the market at their universities. This is clearly happening in Zurich where young artists find galleries very quickly—not due to the craze surrounding young artists but because they make art that is suitable for showing in galleries.

What is art that is suitable for showing in galleries?

Anything that can be wrapped up (laughs). I'm not talking about the tiny market segment that handles in installation pieces, but the huge mass of gallerists who show painting, a bit of drawing, nowadays lots of photography and recently objects, too. At the same time, we can't really know what a lot of so-called non-profit spaces are: start-ups for future galleries perhaps? And then there are the artists who don't work towards having their pieces go to market, whose work is more problematic, fleeting, less easy

wird. Das passiert in Zürich ganz klar: Dort finden junge Künstler schnell eine Galerie – nicht wegen eines Jugendwahns, sondern weil sie galeriekonforme Kunst machen.

Was ist galeriekonforme Kunst?

Alles, was sich einpacken lässt (lacht). Ich spreche ja nicht von dem kleinen Segment des Marktes, das sich auch mit installativer Kunst auseinandersetzt, sondern von der breiten Masse der Galeristen, die Malerei, ein wenig Zeichnung, mittlerweile viel Fotografie und in letzter Zeit auch Objekte zeigen. Zugleich weiß man nicht mehr, was so genannte Nonprofit-Räume sind: vielleicht Start-ups für künftige Galerien? Dem gegenüber stehen Künstler, die nicht direkt auf den Markt hin arbeiten, deren Werk problematischer, flüchtiger, weniger fassbar, weniger klar beschreibbar ist, die spartenübergreifend mit Performances, Theater und Tanz arbeiten. Projekträume sollten das zeigen, was weder in Institutionen noch in Galerien ausgestellt wird.

Was ist das konkret – zum Beispiel im Berlin der letzten beiden Jahren?

Das frage ich mich eben auch: Ich habe den Eindruck, das unterscheidet sich heute kaum noch. Namedropping und Coolnessfaktor sollen überall möglichst publikumswirksam einen Ort etablieren.

Was hat im Substitut stattgefunden, das weder in einer Galerie noch in einer Institution zu sehen gewesen wäre?

Bleiben wir bei Marc Bauer, den eine Galerie vertritt. Dort hätte er wahrscheinlich nicht ausschließlich auf der Wand arbeiten können. Denn in einer Galerie muss direkt verkauft werden – und sei es vom Stapel, der hinter der Tür versteckt ist. Habib Asal hat die Künstlerliste von „artfact“, ein Kunstmärkt-Ranking, an die Wand gemalt. Die Freiheit, nicht verkaufen zu müssen, heißt Dinge machen zu können, die anschließend übermalt oder zerstört werden, und Arbeiten, die nicht als Verkaufsargument dienen müssen.

Kommen potenzielle Käufer ins Substitut?

Interessanterweise häufiger, wenn Malerei ausgestellt ist. Dann fragen mehr Besucher nach dem Preis. Wenn jemand kaufen wollen, hätte ich nichts dagegen gehabt.

Inwieweit spiegelt sich die gesellschaftliche Relevanz, die du für die Kunst bei Substitut behauptest, in den Themen des Programms?

Die Ausstellung von Mathias Jud und Christoph Wachter hieß nicht von ungefähr „Tools for the next Revolution“. Sie haben drei ihrer Arbeiten ausgewählt, die auch von Nicht-Künstlern benutzt werden, darunter „qaul.net“, die letztes Jahr auf der Ars Electronica einen Preis erhielt. „qaul.net“, ermöglicht es, ohne Umweg über einen Satelliten von Handy zu Handy oder von Computer zu Computer zu kommunizieren, auch wenn es einen Blackout gibt oder ein Regime die Netze sperrt. Das ist nicht nur ein brisantes politisches Thema, sondern auch ganz praktisch. Diese Arbeit, die auf open-source basiert, wird bereits in

to grasp, which cannot be described in simple terms, which works across boundaries with performances, theater and dance. Project spaces should show what is shown in neither institutions nor galleries.

What would that be, concretely—in Berlin in recent years, for example?

That's a question I ask myself: I get the feeling that there's very little differentiation any more. Name dropping and coolness factor are nowadays responsible for establishing a location in a way that receives the most public resonance.

What happened in the Substitut that would not have been seen in a gallery or institution?

I'll stick with Marc Bauer who is also represented by a gallery. There, he probably would not have been able to work completely directly on the walls. Because in a gallery the work has to be sold—even if it's off the stack of paintings hidden in the back room. Habib Asal once painted on the wall the list of artists from “artfact” an art market rating agency. The freedom not to have to sell means being able to do things that can be painted over or destroyed afterward, to create works that do not have to serve any sort of sales pitch.

Do potential buyers come into the Substitut? Interestingly, quite often when paintings are shown. Then visitors ask about prices. If someone had wanted to sell something, I wouldn't have been against it.

To what degree does social relevance, which you claim the art at the Substitut has, play a part in the themes taken up in the program?

The show from Mathias Jud and Christoph Wachter wasn't called “Tools for the next Revolution” for nothing. They chose three of their works that are also used by non-artists, “qaul.net” being one of them. It got a prize at the Ars Electronica last year. “qaul.net” enables mobile to mobile or computer to computer communication—without the need of a satellite—in case of a blackout or when a regime decides to cut off communication networks. It's not only a volatile political topic, it's a practical application. The work is open-source and is already being used in Syria and other countries, and developed further.



RELAX
Exhibition view of Act 2

Syrien und anderen Ländern benutzt und laufend weiterentwickelt.

Die Themen der Ausstellungen reichen von Glück bis Terror. Sind das die Pole, zwischen denen du die Sujets gesetzt hast?

Eher haben sich die Themen in letzter Zeit politisch verdichtet. Mit dem Auftreten von Occupy habe ich den Eindruck bekommen, da findet ein Aufbruch statt, es passiert etwas.

Was passiert da?

Das weiß ich immer noch nicht genau. Ich sehe mich als Teil dieser Suchbewegung. Daher wollte ich Künstlern, die ähnliche Fragen stellen, eine Plattform bieten. In der Schweiz gibt es da durchaus einige gestandene Positionen. Doch ich verstehe mich nicht als Kurator, der ein Thema setzt und sich dann die Kunst dazu sucht. So möchte ich nicht arbeiten. Die Ausstellungen „Act 1“ und „Act 2“ 2012 entstanden, nachdem ich die Künstler bereits seit Jahren kannte und sich ihre Arbeiten zu einer zweiteiligen Ausstellung verdichteten. Ich wollte Positionen zeigen, die auch jenseits des Kunstsystems wirken, ohne jedoch einen Aktivismus im Sinne der 7. Berlin Biennale von 2012 zu behaupten. Ich würde nie sagen, dass Kunst direkt politisch wirkt.

Da gibt es in der Schweiz durchaus einige gestandene Positionen, sagst du. Kunst aus der Schweiz gilt als professionell, gut ausgestattet, international etabliert – und als harmlos hübsch. Woran liegt das?

Das Feld dafür hat zum einen der historische Hintergrund bereitet, über den wir vorhin gesprochen haben. Einen weiteren Faktor bildet der starke Kunstmarkt. Und Schweizer Kunst kommt aus der angewandten Tradition. Nur in Genf gibt es eine alte Kunstabakademie, die Ecole des Beaux Arts. In Zürich ist die Kunsklasse ganz spät gegründet worden – und zwar in der Schule für Gestaltung. Auch trägt in der Schweiz nicht Kunst zur nationalen Identität bei, sondern gutes Handwerk. Entsprechend ist an den heutigen Kunsthochschulen das Angewandte immer mit dabei. Wir haben keine Maltradition wie Deutschland. Die Vorbilder der jüngeren Schweizer Künstler haben sich erst in den 70er, 80er Jahren einen Namen gemacht wie Fischli & Weiss. In deren Arbeiten steckt Humor, vordergründig auch das Harmlose, Niedliche. Aber dahinter verbirgt sich eine geballte Ladung Kritik. Auch das ist typisch Schweiz. Wir sprechen nichts direkt aus, sondern viel im Konjunktiv. So denken wir, und so ist auch die Kunst.

Damit widersprichst du indirekt einer Behauptung, die oft zu hören ist: Nationale Unterschiede zählten nicht – zeitgenössische Kunst sei international, transnational, hyperkulturell. Wir würden andere bevormunden und deklassieren, wenn wir zwischen Kunst aus Kambodscha und Kunst aus Großbritannien unterscheiden. Als Bürger einer der reichsten Länder der Welt sagst du hingegen: Unterschiede gibt es sehr wohl – regionale, wenn nicht nationale.



MARTIN SCHICK
Exhibition view of Prospective (2013-2015)

The themes in your exhibitions range from happiness to terror. Are those the poles between which you set the subject matter?

It's more like the themes have become politically denser in recent years. Since Occupy, I've had the feeling that things are departing in a new direction; something is happening.

What is happening?

I still don't know. I see myself as a part of this seeker movement. That's why I wanted to offer a platform to artists who are dealing with the same questions. In Switzerland there are definitely a number of clearly stated positions. But I do not see myself as a curator who picks a topic and looks for art that fits to it. I don't want to work that way. The exhibitions "Act 1" and "Act 2" took place in 2012 after I had known the artists for years and their work had coalesced around this two-part exhibition. I wanted to show positions that have an effect outside the art system, without really claiming to be activist art, like that seen at the seventh Berlin Biennale in 2012. I would never say that art has a directly political impact.

In Switzerland there are definitely a number of clearly stated positions, you say. Art from Switzerland is considered to be professional, well set up and established on an international level – and benignly beautiful. Why is that?

The reason for that has to do with a certain historical background, which we've already talked about. Another factor is the strong art market. And Swiss art comes from the "applied" side of tradition. There's only one old-school art academy in Geneva: the École des Beaux Arts. In Zurich the Kunsklasse was founded much later – and as a part of the design school. Plus in Switzerland art isn't considered to contribute to national identity as much as good artisanship. And as such the art schools always have an applied element. We don't have a tradition of painting like Germany does. Role models for young Swiss artists first appeared in the '70s and '80s, like Fischli & Weiss. There's humor in their work, where the benign, cute qualities take the fore. But the background is loaded with criticism. And that is typically Swiss. We never say anything directly, rather we like to speak in hypotheticals. That's how we think and that's what our art is like.

Ich besteh nicht auf nationalen Unterschieden, aber ich lehne dieses transnationale Wischiwaschi ab. Nicht, weil ich mein Konzept von aktueller Kunst aus der Schweiz verteidigen müsste, sondern weil ich Kunst, die transnational designed ist, langweilig finde. Das führt zu Starbucks und Coca-Cola. Kultur ist nur spannend, wenn sie den Background der Individuen berücksichtigt.

Warum war es dir wichtig, Schweizer Künstler nach Berlin zu bringen? Die Schweizer Institutionen ermöglichen doch bereits Künstlern einen Aufenthalt mit den Atelierprogrammen von Land und Kantonen.

Nach den sechs Monaten gehen die Stipendiaten wieder zurück in die Schweiz, und das war es dann. Deshalb wollte ich Künstlern die Möglichkeit geben auszustellen, damit sie hier auch wahrgenommen werden. Seine Arbeit in Berlin zu präsentieren, ist etwas ganz anderes, als das in Zürich zu tun.

Warum?

In Zürich schauen sich die Eröffnungsgäste die Kunst nur am Rande an, und danach kommt niemand mehr. Ich habe in Zürich lange in einem Museum gearbeitet und beobachtet, dass wochentags manchmal nahezu null Besucher erscheinen. In Berlin dagegen sprechen sie auf den Eröffnungen über Kunst, und auch später noch kommen viele Leute vorbei. Paradiesisch.

Ist der Besucher im Substitut Zuschauer oder Mitwirkender?

Ich habe wenig partizipative Arbeiten gezeigt. Bei den Installationen gab es öfter Situationen, in denen die Grenzen zwischen Zuschauer und Akteur verschwammen. Generell gilt doch, dass das Kunstwerk erst durch das Anschauen eine Art Vervollständigung erlebt. Als Aufsicht im Substitut habe ich oft die Gelegenheit gehabt, die Zuschauer zu beobachten, und dabei gesehen, dass Kunstbetrachtung ein aktiver Vorgang ist. Tatsächlich haben die Besucher ja auch oft über die Arbeiten diskutiert, egal, ob das vom Künstler intendiert war. Das hat mir sehr gefallen.

Wieviele Besucher kamen im Schnitt?

Pro Woche rund 50 Besucher, manchmal auch 80. Zu den Vernissagen konnten 200 bis 300 Gäste kommen. Das hat gegen Ende ein wenig abgenommen, weil die Torstraße nun nicht mehr in einem Kunzzentrum liegt.

Inwieweit hat es deine kuratorische Praxis beeinflusst, dass du persönlich Aufsicht führst?

Im Gespräch mit den ausstellenden Künstlern konnte ich glaubhaft die Perspektive des Publikums vertreten, beispielsweise wenn es darum ging, welche Arbeit nach vorn gerückt wird, damit sich das Werk als Ganzes besser erschließt. Den stärksten Einfluss aber hat die große Wirkung der Kunst auf die Straße gehabt. Die einzige Bedingung bei Substitut war daher: Wer hier ausstellt, muss vorn im Ladenlokal eine Arbeit zeigen, die das Geschehen auf die Straße hinaus kommuniziert.

With that, you've just indirectly contradicted a widely-made claim: national differences don't count – contemporary art is supposed to be international, transnational, hypercultural. We would be patronizing and whitewashing if we were to make a difference between art from Cambodia and art from Great Britain. And so, as a citizen of the world's richest country, you counter with: there are very definitely differences, regional differences, if not national ones.

I don't adhere to the idea that there are national differences, but I also reject this transnational wishy-washy argument. Not because I feel I have to defend my concept of showing contemporary art from Switzerland, but because the art that is designed to be transnational bores me. It leads to Starbucks and Coca-Cola. Culture is only exciting when it accounts for the background of the individual.

Why was it so important to you to bring Swiss artists to Berlin? The Swiss institutions already give artists the opportunity to come with the national and cantonal residencies.

After six months those scholarship holders go back to Switzerland, and that's it. That's why I wanted to give the artists the chance to expose in a way that they are actually taken notice of here. Showing your work in Berlin is something very different than showing it in Zurich.

Why?

In Zurich exhibition opening visitors only take a sideways look at the artworks, and after the opening there are no more visitors. I worked for a long time in a museum in Zurich and I saw that during the week sometimes were practically zero visitors. In Berlin, however, they talk about the art at the opening, and afterward lots of people come by. It's like paradise.

Is the Substitut visitor generally part of the public or an active participant?

I've only shown a few participative works. With installations there have often been situations in which the boundary between spectator and actor blurred. Generally, it's true that an artwork experiences a kind of completion when it is viewed. While manning an exhibition at the Substitut, I often got the opportunity to observe viewers. I could see that looking at art is an active process. Frequently the visitors did indeed discuss the works, even if that wasn't the artist's intention. I liked that quite a bit.

How many visitors did you have on average? About 50 visitors a week, sometimes up to 80. The vernissages could draw 200 to 300 guests. Towards the end it slackened off, because the Torstraße is no longer in the city's art center.

You were your own attendant for the space, how much did that affect your curatorial work?

In conversations with the exhibiting artists, I could credibly give them the public's opinion. For instance, I could tell them which work came to the fore so that

Du hast anfangs enger mit der Schweizer Botschaft zusammengearbeitet, in letzter Zeit weniger. Woran liegt das?

Gabriele Eigensatz, die Kulturbeauftragte, hatte großes Interesse am Substitut. Sie hat vor einem Jahr aufgehört. Mir war es wichtig, einen guten Kontakt zur Botschaft zu haben, weil das Substitut der einzige Schweizer Ausstellungsort in Berlin ist. Das Budget kam jedoch nicht von der Botschaft, sondern von verschiedenen Schweizer Stiftungen und Kantonen.

Hat es gereicht?

Knapp. Es waren im Schnitt zusammen 30.000 Euro pro Jahr. Das genügte für Reisekosten und Beiträge an Produktionen. Ein Gehalt konnte ich mir nie zahlen, die einzigen Bezahlten waren die Aushilfen.

Wie hast du deinen Lebensunterhalt bestritten? Mit meinem Job in Zürich beim „Migros-Kulturprozent“.

Was hat es den Künstlern gebracht, im Substitut auszustellen? Es wird wohl keine Verbleibestudie geben.

Nein. Für Künstler, die Berlin noch nicht kannten, war eine Ausstellung im Substitut in erster Linie Herausforderung und Bereicherung – von den meisten habe ich gutes Feedback erhalten. Vielen Künstlern hat besonders das Vernissagen-Publikum gefallen: Ganz erschöpft waren sie danach, weil da solch intensive Gespräche stattfanden.

Es gab mehr Medienecho auf das Substitut in der Schweiz als in Berlin. Warum?

Vielleicht lag es am Schweizer Focus von Substitut. Und es konkurriert mit 450, 500 Ausstellungsorten in Berlin.

Du hast selten mit Berliner Institutionen kooperiert, und das Substitut ist nicht Mitglied des Berliner Netzwerkes der Projekträume. Wieso?

Ich habe bereits in der Schweiz am Aufbau von Strukturen für die Offszene mitgewirkt. Das war emotional und zeitlich aufwändig. Das hätte ich in Berlin nicht leisten können: sechs Ausstellungen im Jahr plus ein Job in Zürich plus einige Außenprojekte – für mehr reichte schlicht die Zeit nicht.

Ab Mai hast du mehr Zeit. Was hast du dir vorgenommen?

Ich fahre nach Brüssel, wo ich im Herbst 2013 eine kleine Residency annehmen werde. Dann will ich auch die Frage beantworten, wie, wo und wann ich weiter mache.

the whole oeuvre would be better accessible. The biggest influence, however, was with the big impact the art made in the street. Thus, the only conditions at the Substitut were: whoever shows their work here, has to show something up front that communicates with the goings-on out there in the street.

In the beginning you worked closely with the Swiss embassy, but recently much less. Why?

Gabriele Eigensatz, who headed the cultural mission, was very interested in the Substitut. She moved on a year ago. It was important for me to have good contact with the embassy, since the Substitut is the only Swiss exhibition space in Berlin. The budget, however, didn't come from the embassy, but various Swiss foundations and cantons.

Was it enough?

Almost. Altogether on average it was about 30,000 euros per year. That was enough for traveling expenses and contributions to productions. I could never pay myself a salary; only staff was paid.

How did you support yourself?

With my job in Zurich with Migros-Kulturprozent.

What did the artists who exhibited in the Substitut gain? There will obviously be no follow-up studies.

No. For artists who didn't already know Berlin, an exhibition at the Substitut was above all an enriching challenge—I got good feedback from most of them. Many artists especially liked the public who showed up to the vernissages: they were usually exhausted afterward from the intense conversations.

There was more media resonance about the Substitut in Switzerland than in Berlin. Why?

Probably because of the focus on Switzerland. And it was in competition with 450, 500 exhibition spaces in Berlin.

You seldom cooperated with Berlin institutions, and the Substitut isn't a member of the “Berliner Netzwerke der Projekträume” (Berlin network for project spaces). Why not?

I've had already had the experience of developing these kinds of structures for the independent scene in Switzerland. It's emotional and time-consuming. I simply would not have been capable of doing it in Berlin: six exhibitions a year plus my job in Zurich and a couple of other projects—I just didn't have time for it.

As of May you will have more time. What are your plans?

I'm going to Brussels, where I will be doing a little residency in the fall of 2013. Then I want to answer the question of how, where and when I will continue.

Coming out of Substitut

EMILIA ROZA SULEK

ORIGINAL TEXT WRITTEN IN ENGLISH

Mein Schicksal hatte entschieden, dass ich im Substitut arbeiten sollte. Mein Schicksal wollte es, dass ich an einem Sonntagabend, in einer Wohnung mit Blick auf das Rote Rathaus, Urs Künzli begegnete. Es war Schicksal, dass ich später für jemanden in seiner Galerie einspringen sollte. Und Schicksal war es auch, dass ich dort für immer bleiben sollte. Dieses „immer“ hat bis jetzt vier Jahre gehalten. In diesen Jahren habe ich das Leben des Substituts beobachtet, und ich habe mein eigenes Leben darauf abgestimmt. In Berlin, meiner neuen Stadt, hat das Substitut mich räumlich verankert und mir ein Zugehörigkeitsgefühl gegeben. Und weit mehr als das.

Ich bin Sozialanthropologin. Ich bin beruflich eine Stellvertreterin einer professionellen Welt, die ganz anders ist als die der visuellen Künste. In dieser Außenstelle zeitgenössischer Kunst aus der Schweiz sollte ich Privatperson und Mitarbeiterin der Galerie sein, aber ich war nicht nur das. Ich spielte eine Doppelrolle. Anthropologin zu sein heißt: Es ist nicht möglich, nach Feierabend den Arbeitsmodus abzuschalten. Anthropologie ist eher eine Art zu sein als eine Art zu arbeiten. Das Substitut wurde mein neues Beobachtungsfeld; das Feld, in dem ich mich der Schweizer Kunstwelt aussetzte. Das Fremdartige oder Exotische, das Wilde oder Abgelegene, das Anthropologen untersuchen, kam näher zu mir, zur Torstrasse 159. Dieses neue Beobachtungsfeld befand sich in meiner Stadt, welches ich mit dem Fahrrad in einer Viertelstunde erreichen konnte. Während ich mich auf dem Außenposten der zeitgenössischen Kunst aufhielt, wurde ich selbst zum Außenposten der Anthropologie auf diesem Gebiet.

Vier Jahre lang bin ich nun schon fast ohne Unterbrechung im Substitut. Es war eine Zeit der Arbeit – „Arbeit“ in zweifachem Hinsicht. Es war eine Zeit der Beobachtung. Hier war ich auf einer Bühne, auf der sich mehrere Felder überlagerten: Je nachdem, wohin ich meine Augen richtete, eröffneten sich unterschiedliche Aussichten. Künstler, Kritiker und Kuratoren kamen zu Ausstellungen und Vernissagen. Ebenso ihre Werke. Gäste schauten vorbei – einige wussten schon, was sie zu erwarten hatten, andere waren zufällig vorbeigegangen, und ein Blick in die Fenster hatte sie hereingelockt. Andere kamen, um zu fragen, ob sie hier ausstellen könnten, und brachten ihre Portfolios und Lebensläufe mit. Das alles geschah innerhalb der Galerie, während draußen Menschen vorbeigingen, in unsere Fensterschauten oder auch nicht. Einige mussten ermutigt werden, hereinzukommen, andere vermieden den Blickkontakt. Einige fixierten einen unsichtbaren Punkt im Raum, auf den sie durch Wind und Regen

Coming Out Of Substitut

Fate decided that I should start working at Substitut. Fate decreed that one Sunday evening, in a flat overlooking Red City Hall in Berlin, I should meet Urs Künzli. It was fate too that some time later I should replace someone at his gallery. And, it was fate that I should stay there for good. This ‘good’ has thus far lasted four years. Over these years I have followed Substitut's life, and adjusted my own to its. In Berlin, my new city, it gave me an anchor in space, and a sense of belonging. However, it gave me much more than that.

I am a social anthropologist. I am a representative of another professional world, very different from that of the visual arts. Being at this outpost of contemporary art from Switzerland, I should be a private person and gallery staff member, but I was not only that. I was there in a double role. Being an anthropologist does not allow one to switch off the working modus after hours. It is a mode of being rather than a mode of working. Substitut became my new observation field; my field of exposure to the Swiss art world. The unfamiliar or the exotic, the wild or the remote, which anthropologists study, moved closer to me, to Torstrasse 159. This new observation field was in my city, a quarter an hour by bike from home. Whilst I was at the outpost of contemporary art, I myself became the outpost of anthropology in this territory.

It has now been four years that I have been an almost uninterrupted presence in Substitut. It was a time of work, but ‘work’ in a double sense. It was a time of observation. I was here at the stage where several fields overlap: Depending on where I focused my eyes, I had different views opening before me. The artists, critics, and curators turned up for exhibitions and vernissages. And so too did their artworks. The gallery guests popped in – some knowing what to expect, some being accidental passersby attracted by Substitut's windows. Others came to ask if they could exhibit here, bringing their portfolios and CVs. That was what was happening inside, while on the outside there were people passing by, looking or not looking into our windows. Some needing encouragement to enter, some avoiding eye contact. Some focused on an invisible point in space, heading to it through the wind and rain. Russian grandparents bringing children from school, loud tourists heading for Friday night parties, couples loaded with REWE plastic bags with weekend shopping. And there was also a series of ‘returning types’. The ‘whistling man’ collecting bottles, the postman, the Scottish punk who told of his aching tooth, the Irish neighbor who quit any job he took.

zusteuerten. Es gab russische Großeltern, die Kinder von der Schule abholten. Laute Touristen, die zu den Partys am Freitagabend strömten. Paare, beladen mit Wochenendeinkäufen in REWE-Plastiktüten. Und es gab einige „wiederkehrende Typen“. Der vor sich hin pfeifende Flaschensammler, der Postbote, der schottische Punk, der immer über Zahnschmerzen klagte, der irische Nachbar, der jeden Job kündigte, den er angenommen hatte.

Ich bewegte mich im Raum zwischen außen und innen: Im Sommer, auf einem Plastikstuhl unter der Linde, wurde ich Teil des Straßenbildes. Das waren die Augenblicke, in denen ich in das Leben der Straße eintauchte; Leute, die nach dem Weg fragten, nach dem nächsten Postamt, einem japanischen Restaurant oder manchmal einfach stehen blieben, um sich mit mir zu unterhalten. Da war der Blindgänger, den sie in Friedrichshain gefunden hatten – was dazu führte, dass ein Stau unsere Straße „zukorkte“. Kaum gab es eine Demonstration am Hackeschen Markt schlängelte sich auch schon eine Polizeikolonne dorthin. In diesen Augenblicken fühlte ich mich als Teil der Gemeinschaft. Ich war eine örtliche Auskunftsstelle. Ich war – wie in sogenannten traditionellen Gesellschaften – der „Pfahl, an dem man Neuigkeiten erfährt“, aufgestellt in der Torstrasse 159.

Vier Jahre lang habe ich die Kunst aufgesogen, die im Substitut ausgestellt wurde. Nach der Arbeitszeit hatte ich meine ganz persönlichen Momente mit den öffentlich ausgestellten Werken. Aber als Sozialanthropologin und leidenschaftliche Kunstkonsumentin, als alter Punk und als Anarchistin habe ich meine Vorlieben. Am meisten gefielen mir die Werke, die sich nah an der Grenze zur Ethnografie und politischen Kritik bewegten. Davon gab es viele im Substitut. Doch bevor ich meine Lieblingsprojekte aufliste, möchte ich Isabelle Krieg würdigen: Ihre Ausstellung war meine erste. „Krieg ist aus“ die Pyramide aus Küchenutensilien und Möbeln, bedeckt mit Erde, mit dem Gras, das auf der kaputten Spülmaschine wuchs, auf Stapeln von Tellern und wackligen Schemeln – das wirkte wie ein sprachloser Zeuge eines Erdbebens oder eines Krieges. Es war pessimistisch oder optimistisch, je nach Perspektive – das Leben übernimmt die Erde, wenn wir nicht mehr hier sind. „Hell on Earth“ von Goran Galić und Gian-Reto Gredig, ein Projekt zum Thema Kriegsberichterstattung, habe ich einige Male angeschaut. Es gibt keine bessere Weltkarte der Konfliktzonen als die nüchterne Auflistung journalistischer Einsatzorte. Auch „Gegen Null“ von FallerMiethStüssiWeck (FMSW) hatte diese subtile politische Dimension: Die Suche nach dem geografischen Nullpunkt im Atlantischen Ozean sagte einiges über die koloniale Manipulation von Raum (und Zeit!) aus und erinnerte daran, dass wir die koloniale politische Konstruktion der Welt zwar zu großen Teilen verworfen haben, aber immer noch in den zweifelhaften Raum- und Zeitstrukturen denken, die von den Kolonialisten aufgestellt wurden. Ein großartiges Stück Kunst mit einer politischen Komponente war „Opera Calling“ von der !Mediengruppe Bitnik. Ihre Aktion, in das Zürcher Opernhaus einzubrechen – einem Ort, der „besseren“ Kunstkonsumenten vorbehalten ist – war ein Meisterwerk einer mit Hacking kombinierten

I moved in space between inside and outside: In summer, on a plastic chair seated under the lime tree, I was part of the streetscape. These were the moments of immersing myself in the street life, with people asking directions, asking for the post office or a Japanese restaurant, sometimes just stopping to talk. There was an unexploded bomb found in Friedrichshain – causing a traffic jam that ‘corked’ the street. There was a demonstration in Hackescher Markt – and a column of police cars ‘snaked’ in that direction. In these moments I felt part of the local community. I was a local info point and, as in a ‘traditional’ society, a “news pole” set under the address Torstrasse 159.

For four years I absorbed the art exhibited in Substitut. After the gallery’s working hours, I had my moments of intimacy with the art exhibited in a public space. But as a social anthropologist and an intensive art consumer, old punk, and anarchist, I am biased. I liked most the artworks which came close to the border with ethnography and political critique. There were many works of this kind in Substitut. However before I list my favorites, I should pay homage to Isabelle Krieg: Her exhibition was my first. ‘War is Over’ with its pyramid of kitch-enalia and furniture, covered with soil and grass shoots sprouting on the broken dishwasher, piles of plates and wobbly stools, was like a speechless witness of an earthquake or domestic war. It was pessimistic or optimistic, depending on the perspective – that life will take over when we are not here anymore. ‘Hell on Earth’, a project about war correspondence, by Goran Galić and Gian-Reto Gredig, I watched a dozen times, thinking that nothing better shows the map of the world conflict zones than the journalists’ desiccated lists of work locations. The

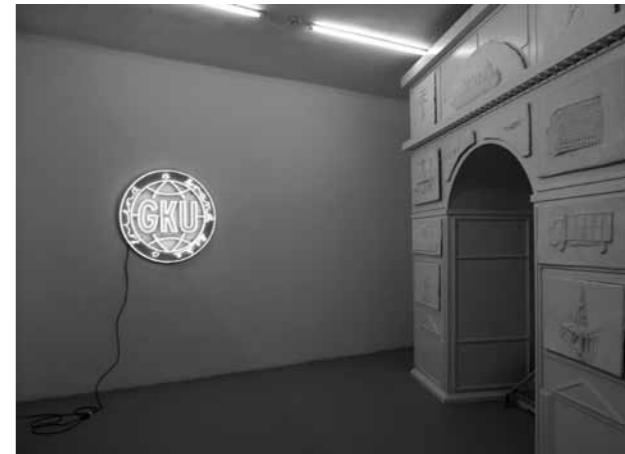


ISABELLE KRIEG Installation view of "Krieg ist aus" (War is over)

(oder durch Hacking erst entstehenden) Kunst, die ich als ehemalige Greenpeace-Aktivistin bewunderte fand. In dieser Zeit war ich ganz schön stolz, im Substitut zu sein, und die Liste ist natürlich noch länger. Um auf Ethnografie zurückzukommen: Antoine Golays „Atlas Fantasmique“ war ein schönes Spiel mit mental maps – einer Forschungsmethode, mit der auch ich arbeite. Und schließlich waren da die „Streets of Hope“ der Gruppe Reinigungsgesellschaft. Sie zeigten die Probleme der Stadtentwicklung und der gesellschaftlichen Transformation in Sankt Petersburg aus der Perspektive von Taxifahrern. Die Künstler gaben ihnen ihre Rolle als einfühlsame Führer durch die Matrix der Stadt zurück. Das war reinste Ethnografie. Es zeigte genau, was diese Wissenschaft ausmacht: die Welt durch die Augen anderer Menschen zu betrachten. Chapeaux bas!

Anthropologen versuchen, in Welten einzudringen, die ihnen fremd sind, und von denen sie doch nie ein Teil sein werden. Als Forscher „untersuche“ ich tibetische Nomaden und ihr zeitgenössisches Leben – oder besser gesagt: ich „arbeite mit ihnen“ (um Assoziationen mit Laborversuchen und Meerschweinchen zu vermeiden). Ich habe mit ihnen zusammengelebt, aber – auch wenn ich in ihr Leben eingetaucht bin – ihr Leben wurde niemals mein eigenes Leben. Im Substitut habe ich sogar noch weniger erreicht. Ich bin nie ein Teil der Welt geworden, zu denen die Künstler im Substitut gehören und bin (bis jetzt) Beobachterin geblieben. Ich habe liebenswerte Menschen kennen gelernt: Isabelle Krieg, Nina Stähli, Doris Schmid, Zeljka Marusic, Tanja Trampe (warum eigentlich fast nur Frauen?) und Georg Keller. Aber die meisten Künstlerinnen und Künstler zogen an mir vorbei, ohne dass ich viel mit ihnen ins Gespräch kam, obwohl ich jede Vernissage als Barkeeperin vom Substitut mitfeierte. Vielleicht hatte das etwas mit „Standesbewusstsein“ zu tun; vielleicht halten sich Künstler von Galeriemitarbeitern fern, vielleicht wollten sie unter sich bleiben, oder sie waren nicht in der Lage, mit dem Unbekannten umzugehen. Wenn ich meine Beobachtungen einbringen darf – und gewiss können sie überprüft und auf andere Kontexte übertragen werden –, dann wirkte die Welt zeitgenössischer Schweizer Künstler auf mich hermetisch abgeschlossen und, um es laut zu sagen: nicht immer sicher im Umgang mit dem Unbekannten oder Exotischen. Ich war das Unbekannte, das Exotische, und streckenweise auch das Abgelegene. Wenn ich den Gästen auf einer Vernissage Drinks servierte, schaffte ich es nur selten, mit ihnen mehr als ein paar Worte zu wechseln – und wenn, dann auch nur ganz kurz. „Woher kommst Du?“ – „Aus Polen.“ – „Ah.“ Ende des Gesprächs. „Bist Du Künstlerin?“ – „Nein, ich bin Anthropologin. Ich schreibe über tibetische Nomaden.“ – „Warst Du in Tibet?“ – „Ja.“ – „Ah.“ Die Person nimmt ihren Drink und geht davon. Haben wir wirklich so wenig miteinander gemeinsam, dass der Dialog unmöglich ist? Ich glaube, durch diesen Mangel an Kommunikation verlieren wir alle etwas.

Als Anthropologin oder „Fremde“¹ in der Welt, die mir (nach Definition der Wissenschaft) fremd¹ sein sollte, wurde auch ich beobachtet. Dadurch, dass ich meine Zeit im Substitut verbrachte, dem Ort der



GEORG KELLER Exhibition view



Förderung visueller Künste, wurde ich selbst mehr als je zuvor zu einer „visuellen Person“. Ich beobachtete nicht nur, ich wurde auch beobachtet. Ich befürchte allerdings, dass ich fremd geblieben bin. Aber auch wenn ich es nicht geschafft habe, besonders viele persönliche Brücken zu bauen, konnte ich doch eine Brücke zwischen den Kunstdisziplinen bauen (wenn man Ethnografie im weiten Sinn zu den Künsten zählt). Diese Jahre, in denen ich künstlerischen Denkweisen ausgesetzt war, haben meine eigene Denkweise bereichert. Meine eigenen wissenschaftlichen Anstrengungen sehe ich jetzt auch aus einem nicht-akademischen Blickwinkel. Unser Ausgangspunkt ist es, der uns – und das, was wir „tun“ – definiert. Auch wenn ich mit einem akademischen Standpunkt angefangen habe, könnte es sein, dass ich am Ende die Ergebnisse meiner Arbeit auf nicht akademische Art gebrauche. Kommunikation sollte möglich sein zwischen den verschiedenen Fachrichtungen des Lebens; sie gehören nicht in das klaustrophobische Reich der Karteikästen. Falls ich irgendwann die Ergebnisse meiner – eigentlich ethnografischen – Beschäftigungen in einer eher künstlerischen Form zeige (auch wenn ich auf diesem Gebiet Amateurin bin; im doppelten Wortsinn als Laie und als Liebhaberin), dann habe ich das dem Substitut zu verdanken.

Im Laufe der Jahre hat das Substitut Ausstellungen von Studierenden der Schweizer Kunsthochschulen gezeigt (Zürcher Hochschule der Künste und Hochschule der Künste Bern). Die Bescheidenheit und Zurückhaltung dieser Studierenden hat mich enorm beeindruckt. Ich wünsche mir, dass ich und alle anderen Menschen, die mit Kunst oder ethnografischem Schreiben zu tun haben (anders als man vielleicht denkt, ist die Grenze zwischen den beiden Feldern ziemlich durchlässig, wie meine Beispiele zeigen) uns diese Haltung ein Leben lang bewahren und sie nicht zwischen einem eindrucksvollen Erfolg und dem nächsten wieder verlieren.

Es gibt nur eines, das ich bereue: Meine Zeit im Substitut hat mich dem Schweizerdeutschen nicht näher gebracht.

to deal with the unknown. If I am to share my observations – and they can surely be tested and applied to other contexts – the contemporary Swiss artists' world felt hermetically sealed to me, hermetic and – lets say it loud – not always sure how to deal with the unknown or exotic. I was the unknown, exotic, and spatially remote. When serving drinks to the vernissage guests I seldom managed to exchange more than a few words with them and when I did, the exchange was short. "Where are you from?" "From Poland." "Ah." End of conversation. "Are you an artist?" "No, I'm an anthropologist. I write about Tibetan nomads." "Have you been to Tibet?" "Yes." "Ah." The person takes a drink and goes away. Do we really have so little to share that the dialogue is impossible? I believe that we all lost out through this lack of communication.

As an anthropologist or an 'alien' in the world which should (by the discipline's definition) be *alien* to me, I was also observed. Spending days in Substitut, the space for promoting visual arts, I myself became a 'visual person' more than I ever was. I not only observed, but was observed. Though, I'm afraid, I remained alien. Even if I did not manage to build many personal bridges, I did manage to build one between the art disciplines (if one takes ethnography as art in a broad sense). These years of exposure to the art-like modes of thinking supported my own one, looking at my work-endeavours from a non-academic perspective. It is our point of departure that defines us and what we 'do', and though I started from an academic position, I may end up using the results of my work in non-academic ways. Communication between the life-disciplines should be possible; they do not belong to the claustrophobic realm of catalogue drawers. If I ever exhibit the effects of my – in principle ethnographic – engagements in a more-like-art form, though made by an amateur (here in a double sense of this word) credit must go to Substitut.

Over the years Substitut has hosted exhibitions by students of art schools in Switzerland (Zurich University of the Arts and Bern University of the Arts.) These students' modesty and humility struck me with unforgettable power. I may wish that I, along with all persons involved with art or ethnographic writing (contrary to what one may think, the line between these two fields is very thin, as the quoted examples showed) retain this attitude throughout our lives, and do not loose it between one spectacular achievement and another.

I regret one thing only; my time at Substitut did not bring me any closer to learning Schweizerdeutsch.

Berlin, bleib so wie Du bist – nur ein wenig reicher

KORDULA FRITZE-SRBIC

Es gibt viele Lieder, es wurden abertausende Bücher geschrieben, täglich werden Artikel über Berlin publiziert und trotzdem wird man nicht schlau aus dieser Stadt. Die Gegensätze in Architektur, Politik, Lebensentwürfen und Erwartungen sind groß, die Geschichte komplex und (un)fassbar, und es scheint unmöglich, ein fokussiertes Bild von Berlin zu erstellen. Kaum wird mit dem Finger auf etwas gezeigt, entsteht ein dezentrales Geflecht von Verbindungen, treten Hybride auf, und zum Schluss ist unklar, wo man eigentlich angefangen hat. „Berlin ist ...“ und die Liste wird lang, umso länger, je unterschiedlicher die Lebenskonzepte der Leute sind, mit denen man spricht, und zum Schluss bleibt vielleicht die Frage: „Wo waren wir nochmal stehen geblieben?“

Das Einzigartige an dieser Stadt ist die Vereinigung der beiden Systeme DDR und Bundesrepublik Deutschland, die tiefe Spuren in Berlin hinterlassen haben und der Stadt ihren Seelentakt geben. Es entstand eine lebendige Clubszenen gepaart mit kreativen Start-ups, Märkten und weiten Erholungsgebieten. Aus dem offenen und chaotischen Gefüge entwickelte sich eine Kombination von Nischen, Polyzentralität, Vielfalt und Unfertigkeit.

Mitten in diesem Konglomerat befindet sich die viel gepriesene Kunstlandschaft, die ebenso komplex ist, wie die Stadt, die sie beherbergt. Das heterogene Treiben der Stadt suggeriert ein Gefühl von Freiheit, das die Metropole zu einem Anziehungspunkt für Künstler und Kulturschaffende macht. Es sind die Zwischenräume, die Lust aufs Ausprobieren und etwas Neues zu schaffen entstehen lassen und es erlauben, Experimente zu starten, neue Denkansätze zu entwickeln und in unterschiedlichsten Formaten und Konstellationen umzusetzen. Es dürfen Projekte scheitern, ohne die gesellschaftlichen Konsequenzen, die in manch anderen Städten auf einen warten würden, und man kann sich hier nicht nur als Ankömmling neu definieren, sondern immer und immer wieder.

Mit dem Wachstum der kreativen Szene ist gleichzeitig die Internationalität gestiegen, was wiederum neue Künstler anzieht. Die Mehrzahl der Neu-Berlinerinnen und -Berliner ist zwischen 18 und 32 Jahre alt. 2010 sind über 100.000 Menschen unter 33 Jahren nach Berlin gezogen.¹ Es sind also überwiegend jüngere Leute, die im Durchschnitt eineinhalb Jahre hier bleiben und einen Teil ihrer kreativsten und energiereichsten Jahre in Berlin verbringen. Warum

Berlin, stay as you are – only a bit richer

There are lots of songs, there are thousands of books being written, articles are published daily about Berlin and still one can't learn enough about this city. The extremes are immense in architecture, politics, expectations and experimental ways of life. The history is complex and (un)graspable. It seems impossible to get a picture of Berlin that is totally in focus. Hardly, does one place their finger on something and there springs up a decentralized web of connections, hybrids appear, and in the end it's unclear where exactly one began. "Berlin is ..." and the list will be long, all the longer, the more differentiated the living concepts are of the people with whom one speaks, and in the end perhaps the question remains: "Where did we leave off?"

The unique thing about this city is the joining of the two systems: the German Democratic Republic and the Federal Republic of Germany, which have left deep marks on Berlin and give the city her rhythm. A lively club scene popped up, paired with creative start ups, markets and recreational areas all over. From the open and chaotic texture a combination evolved, one of niches, polycentricity, diversity and crudity.

Somewhere in the middle of this conglomerate is the much praised artistic landscape, which is every bit as complex as the city to which hosts it. The heterogenic drives of the city suggest the feeling of freedom, which draws artists to the metropolis. It's the in-between spaces, the desire to try things out and create something new, let arise and allow to be, start experiments, develop new approaches of thought and to carry them out in the most diverse formats and constellations. Projects can fail, without the social consequences that one would expect to see in some other cities, and one can redefine themselves even if they are not a newcomer, but rather over and over.

With the growth of the creative scene, internationality has also increased, which in turn draws new artists. The majority of new Berliners are between 18 and 32 years old. In 2010, over 100,000 people under the age of 33 moved to Berlin.¹ They are predominantly younger people, who stay for an average period of one and a half years and spend a part of their most creative and energetic years in Berlin. Why the city is such an immense magnet for artists has been made evident in the 2011 study "Studio

¹ Alien im englischen Original.

die Stadt solch einen immensen Magnet für Künstler/innen und Kulturschaffende darstellt, wird in der Studie 'Studio Berlin II' von 2011 ersichtlich: Über 70 Prozent² der insgesamt 456 befragten Berliner Künstler/innen aus 30 Ländern geben die lebendige Kunstszene und die Atmosphäre der Stadt als Grund an, Berlin als ihren Wohnsitz zu wählen. Motoren der Ein- und Auswanderung von Künstler/innen sind etwa Residencies wie DAAD oder das Künstlerhaus Bethanien, hier bleiben gar drei Viertel nach Ablauf der Residency in der Stadt.

Oft schon wurde das Berlin der letzten Jahre mit New York in den 80ern und 90ern verglichen. Wobei die Menschen, die hierher kommen, oft nicht Deutsch sprechen, „so gesehen gibt es in Berlin eine interessante Nichtsesshaftigkeit, eine Flüchtigkeit, die durchaus attraktiv ist, weil in ihr eine große Mobilität eingeschrieben ist. Hier herrscht eine permanente Veränderung.“³

Der stete Wandel der Stadt ist und war immer ein wesentliches Merkmal Berlins, auch wenn gerne an „die alten Zeiten“ gedacht wird: Auch diese waren bei genauerer Betrachtung sehr kurzlebig. Es scheint gar so, als vergehe die Zeit hier schneller als an anderen Orten. Eine der Veränderungen der letzten Jahre, die Unmut und Widerstand hervorruft, sind die steigenden Mietkosten, die eine rasante Gentrifizierung in Bewegung gesetzt haben. Obwohl die Mietpreise für eine Hauptstadt im internationalen Vergleich niedrig sind, wirkt sich deren Anstieg frappierend auf das kreative Potenzial der Stadt aus. Mit einem mittleren monatlichen Einkommen in Berlin von 1.475 Euro⁴ ist die Schmerzgrenze bald erreicht. Die Angst, dass das proportionale Verhältnis kippt, ist daher durchaus berechtigt.

Der Architekt Arno Brandlhuber, einer der vehementesten Kritiker der Berliner Stadtpolitik, behauptet, „ohne Gegensteuerung verwandelt sich die polyzentrische in eine zentral orientierte Stadt“.⁵ Die Stadt ist zwar groß genug, um diese Tendenzen auszugleichen. Dennoch ist in Gegenden wie Mitte oder Prenzlauer Berg die Homogenisierung bereits voll im Gange. Das nimmt Berlin genau das, was sie von anderen Städten absetzt, das Chaos, ein Leben, das von allen sozialen und ethnischen Gruppen durchwachsen ist, ein Nebeneinander unterschiedlichster Leute auf kleinstem Raum. Besonders Künstler/innen sind davon betroffen, Schätzungen nach können nur unter 1.000 Künstler und Künstlerinnen in Berlin von der Kunst leben.⁶ Sollten die Mietpreise überproportional zum Einkommen steigen, geben 65 Prozent der befragten Künstler/innen an, dass das für sie ein Grund wäre, Berlin zu verlassen.⁷ Wie das aussehen könnte, kann gerade in New York beobachtet werden, hier wird das Szenario bereits live erlebt: Kunst-Communities zerfallen durch das ständige Suchen nach günstigem Wohnraum und Nebenjobs. Dort ziehen die Künstler/innen nach New Jersey und Philadelphia, um sowohl physisch als auch mental der Kunst im Alltag wieder Raum zu geben.

Konzepte der Gegensteuerung werden vielfach diskutiert, die 2009 entstandene Initiative „Stadt Neudenken“ beispielsweise setzt sich für neue Wege der Liegenschaftspolitik und einen Stopp der

Berlin 11“: of the 456 Berlin artist respondents from 30 countries, over 70 percent² say that the reason they live here is because this city has such a lively art scene and atmosphere. Motors for the coming and going of artists are the residencies offered by the DAAD and Künstlerhaus Bethanien for instance. A full three fourths stay in the city after their residency as ended.

In recent years, Berlin has already been compared with New York of the '80s and '90s quite often. Whereas the people who come here frequently do not speak German, "in this light, Berlin possesses an interesting unsettledness, a momentariness, which is definitely attractive, because high mobility is part of its nature. Constant change is the rule."³

The constant transformation of the city is and has always been one of Berlin's most prominent features. Even back "in the good old days," and even they were very short-lived. It's seems as if time flows quicker here than in other places. On of the changes of recent years that causes resentment and resistance are rising rents, which have set accelerated gentrification in motion. Although rents in the capital are low by international standards, their rapid rise has a striking effect on the city's creative potential. With average monthly incomes at 1,475 euros,⁴ the threshold at which it makes a difference is quickly crossed. The fear that the proportional relations tip too far in the other direction is thus absolutely justified.

Architect Arno Brandlhuber, one of the most vehement critics of Berlin's city politics, claims, "without countermeasures this polycentric city will transform into one that is centrally organized."⁵ To be sure, the city is large enough to balance out these tendencies. However, for areas like Mitte or Prenzlauer Berg, the homogenization is already in full swing. It takes away from Berlin that which sets it apart from other cities: the chaos, the city life with its interwoven threads from every social and ethnic group, a juxtaposition of the most different people jumbled into a small space. Artists are especially affected by this. According to estimates, only 1,000 Berlin artists can live from their art.⁶ If the rents rise out of proportion with the income, 65 percent of artists say this would be a reason for them to leave.⁷ For a view of how that might turn out, one only has to look at New York where the scenario is being lived live: art communities fall apart due to the constant search for cheap living space and side jobs. From there artists are moving away to New Jersey and Philadelphia so that they may have more physical as well as mental space for art in their daily lives.

Concepts for countermeasures are frequently discussed. For example, an initiative from 2009 called "Stadt Neudenken" (rethinking the city) campaigns for new ways implementing real estate policy and stopping the reduction of municipal property. It has called a round table into life where matters are discussed with city deputies. The professional association for Berlin artists "bbk" is calling for city-owned real estate that is suitable for artistic and cultural use be converted into long-term, guaranteed property trust for culture belong to the Land

Reduzierung kommunalen Grundeigentums ein. Sie hat einen runden Tisch einberufen, der regelmäßig mit Abgeordneten diskutiert. Oder der Berufsverband der Bildenden Künste fordert, dass künftig landeseigene Liegenschaften, die sich für künstlerische und kulturelle Nutzungen eignen, in die Nutzung eines dauerhaft gewährleisteten Treuhandvermögens Kultur des Landes Berlin überführt werden.⁸ Es bleibt zu hoffen, dass aus diesen Forderungen und Gesprächen auch tatsächlich Initiativen entstehen, und die Politik zu Veränderungen bereit ist.

Der Senat hat die Mieterhöhung für den Zeitraum von drei Jahren bereits von 30 auf 20 Prozent reduziert, die im Frühjahr 2013 in Kraft tretende Mietreform auf 15 Prozent.⁹ Man kann von einem Schritt in die richtige Richtung sprechen, diese Änderung hemmt aber keineswegs die Entwicklung, die weitere Rekordmieten hervorruft. Mitunter hat es der Senat versäumt, eine Deckelung der Neuvermietungen in die Reform zu integrieren, gestrichen wurden die Zuschüsse für Sozialbauten sowie die Förderung für Selbsthilfe von Sanierungsvorhaben.¹⁰ Zu den genannten Maßnahmen kommen viele weitere hinzu, die den derzeitigen Trend der Mieterhöhung noch verstärken.

Es ist aber auch Licht am Ende des Tunnels zu sehen: der Neubau an der Boxenhagener Strasse, ein Modell mit Vorzeigecharakter im Bezirk Friedrichshain. Der Bürgermeister Franz Schulz hat den Investor dazu gebracht, Bauland dem Bezirk kostenlos für eine Kita zu überlassen sowie einen Teil der bis zu 550 Wohnungen für Haushalte mit geringem Einkommen zu reservieren. Diese Form der Liegenschaftspolitik ist einzigartig; eine nicht staatliche Förderung, die dem Kapital und sozialen Ansprüchen gerecht wird. Auch im Kunstbereich „wäre es begrüßenswert, wenn sich privates Sponsorship langfristig durchsetzen könnte. Dass Leute, die finanziell gut dastehen, sich wieder stärker dafür verantwortlich fühlen, die Kultur an ihrem Standort, dem Ort, wo sie sich zuhause fühlen, zu fördern“, meint Ulrike Gerhardt, Gründerin von Note On. Ihr Projektraum wird von einer privaten Sammlerin vermietet, wobei die Miete so gering ist, dass von indirekter Förderung gesprochen werden kann. Wie so etwas im großem Stil umgesetzt werden kann, zeigt das Beispiel des Kunsthause Kule in der Auguststraße. Das ehemals besetzte Haus, vermutlich eines der letzten Überlebenden in Mitte, hat einen privaten Käufer gefunden, der bereit war, einen Pachtvertrag abzuschließen, um die weitere kulturelle Nutzung zu gewährleisten sowie als Gläubiger für Sanierungsarbeiten zu fungieren.

Obwohl die Stadt eine große Tradition von unterschiedlichen Formen des Zusammenarbeitens und Konstellationen abseits purer Wert- und Kapitalschöpfung geschichtlich bedingt beheimatet, ist private Unterstützung kaum verbreitet. Sie könnte jedoch, ob im kleinen oder großen Rahmen, eine Möglichkeit darstellen direkte Formen der Förderung zu erproben. Die private Finanzierung von Kunst hat in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg zumeist auf Sammellebene stattgefunden. Mit Strukturen dieser Art kann ein neuer Weg eingeschlagen werden, der sich von dem des amerikanischen abhebt, und Modelle entwickelt werden, die mit Sicherheit ebenso international

Berlin.⁸ One can only hope that from these demands and discussions real initiatives will bloom and that the political will to change is there.

The city senate has already reduced the amounts rents may rise within a three-year time period from 30 to 20 percent, and for those that come into effect in spring 2013 to 15 percent.⁹ This is a step in the right direction, but this change does nothing to inhibit the development that is causing record rent prices. Among other things, the city senate failed to integrate a cap on new leases into the reform. Subsidies for social housing and fostering self-initiated renovation projects have been dropped.¹⁰ Along with these measures, many more will come into effect that will only intensify the current trend of rising rents.

There is however a light at the end of the tunnel: the new building complex at Boxenhagener Strasse, an exemplary model being constructed in the district of Friedrichshain. The district mayor Franz Schulz convinced the developer to set aside one parcel of lease-free area for a municipal day-care and another parcel for 550 apartments reserved for low-income households. This form of real estate politics is unique: a non-governmental form of support that will do justice to both capital requirements and social needs.

In the art arena, "it would be very welcomed if a private sponsorship ever managed to be carried out long term. That people who are well off again begin to feel responsible for supporting culture in their local areas, the places where they feel at home," says Ulrike Gerhardt, founder of "Note On." Her project space is leased by a private collector; the rent is kept so low that it could be called indirect sponsorship. The Kunsthause Kule in Auguststraße is an example of how something of the sort could be carried out on a larger scale. It was once a squatted building, probably one of the last surviving specimens in Mitte. The ex-squatters found a private buyer who was prepared to sign a tenancy agreement whereby the continued use of the building for culture purposes would be guaranteed and whereby the buyer would become creditor for renovation costs.

Despite the fact that, due to its history, this city has a grand tradition of cooperation taking most diverse forms and constellations that are far from being based on value and capital creation, private support is hardly prevalent. They could however, either small or large in scope, present attempts at direct forms of support. Private financing has, since the Second World War, mostly been done by collectors. With structures of this sort, a new trail can be blazed, one which forks off from the American path. New models can be developed that would surely be adopted internationally at least as much as so many other things from Berlin.

A DROP OF WATER ON A HOT STONE.

For historical reasons, Berlin's budget is strained by twice the burden, due to the cultural institutions of the former division into East and West. There are

aufgegriffen werden würden, wie bereits so manches andere aus Berlin.

DER TROPFEN AUF DEM HEISSEN STEIN

Der Haushalt Berlins leidet unter der geschichtlich bedingten Doppelbelastung von kulturellen Einrichtungen in Ost und West. Die Opernhäuser, Theater und Orchester sind allesamt mehrfach vorhanden. Das Angebot dieser Übermenge an Institutionen führt zwangsläufig zu einem Engpass. Bereits die bestehenden Institutionen wie etwa der Martin-Gropius-Bau, die Berlinische Galerie oder die Neue Nationalgalerie haben ein zu geringes Budget, um ihren Aufträgen nach zu kommen. Es scheint daher die permanente Diskussion um eine Kunsthalle in Berlin bei Fördersummen von etwa vier Millionen Euro im Jahr 2010 für die Bildende Kunst – bei einem Gesamtetat für die Kultur von 420 Millionen Euro¹¹ sind das ein Prozent – nicht besonders vielversprechend. Um auf neue Entwicklungen einzugehen, wie der lebendigen freien Szene etwa, muten diese zur Verfügung gestellten Mittel drastisch zu niedrig an. Ein Vergleich im deutschsprachigen Raum von 2007 zeigt, dass der Kunst- und Kulturretat in Deutschland generell am niedrigsten angesetzt ist: Österreich gibt mit 262,70 Euro pro Einwohner am meisten aus, darauf folgt die Schweiz mit 217,30 Euro und Deutschland bildet das Schlusslicht mit 113,30 Euro pro Einwohner. Diese Zahlen weisen jedoch darauf hin, dass nicht unbedingt der Geldbeutel der ausschlaggebender Faktor für die wachsende Kunstszenen Berlins ist, gerade 2007 war das Jahr, an dem die meisten Projekträume in Berlin entstanden sind und die Internationalität vermutlich ihren Höhepunkt erreichte.

Berlin vermarktet sich als Kunstmetropole und verweist mit großem Stolz auf ihre Kunstszenen. Kann die Stadt wirklich mit gutem Gewissen die Kunstszenen als Markenzeichen international branden, wenn Geld um Kunstwerke zu produzieren an allen Ecken und Enden fehlt? Stehen Produktionsbudgets zur Verfügung, kommen sie selten aus öffentlichen Töpfen, sondern, wie auch in vielen anderen Sparten, aus dem Ausland. Es kann daher nicht von made in Berlin – wie es die Stadt so gerne hätte – gesprochen werden. „Wenn die in Berlin produzierten Kunstwerke auch hier gefördert würden und weltweit in Museen zu sehen wären, dann könnte sich die Metropole tatsächlich als Kunstmetropole bezeichnen“ meint Enrico Contenzo, Direktor des Grimmuseums. Durch den permanenten Geldmangel bleibt die Kunst meist in ihrem eigenen Dunstkreis. Es kann also eher von einem internationalen Markt innerhalb Berlins gesprochen werden.

Die freien Projekträume sind ein wichtiger Bestandteil der Berliner Kunstszenen, der nicht mehr weggelassen werden kann. Projekträume oder Produzenten-Galerien per se sind in Berlin keine Neuerrscheinung, die wachsende Zahl im Zeitraum zwischen 2006 und 2007 ist jedoch beeindruckend, seitdem ist ein Abklingen zu vernehmen und zeigt, dass die Projektlandschaft auf unsicherem Boden steht; Marquin schreibt, „wenn Berlin die ‘Künstlerwerkstatt Europas’ ist, so sind die Projekträume ihr vitales und

multiple opera houses, state theaters and orchestras. The offerings from the multitude of institutions forcibly leads to shortage. Already existing institutions like the Martin-Gropius-Bau, the Berlinische Galerie or the Neue Nationalgalerie operate on a budget that is too tight to allow them to fulfill their duties. Thus, the constant discussions regarding one or another art institution in Berlin operating on about four million euros of funding in 2010—the total sum for culture being 420 million euros¹¹, that is one percent—the situation does not seem particularly promising. In order to engage with new developments, like the lively free scene, the moneys available appear to be drastically too little. A comparison between 2007 budgets of the German-speaking countries shows that the allocation for art and culture is generally lowest in Germany. Austria spends the most with 262.70 euros per capita, followed by Switzerland with 217.30 euros and Germany brings up the rear with 113.30 euros per capita. These numbers however indicate that the size of the pocketbook is not necessarily the crucial factor for the growing art scene in Berlin. For 2007 was the year in which most of Berlin's project spaces came into being and is most likely the year in which its internationality reached its zenith.

Berlin markets itself as an art metropolis and points to its art scene with great pride. Can the city in good conscience brand its art scene internationally while the money to produce art work is extremely scarce? Projects budgets show that the funding seldom comes from the public pot, but rather, as is often the case, from abroad. For that reason, one cannot speak of “made in Berlin”—as the city would so like to do. “If art works that are produced in Berlin were also funded here and could be seen in museums around the world, then the capital could actually be called an art metropolis,” says Enrico Contenzo, Director of the Grimmuseum. Due to constant lack of funding, the art here mostly floats in its own haze. So it's rather the case that an international market exists within Berlin.

The independent project spaces are an important component of the Berlin art scene, which cannot be ignored. Project spaces and artists' own galleries are not a new phenomenon in Berlin per se, but the growth in number that occurred between 2006 and 2007 is impressive. Since then, they have been on the decline, which shows that the project landscape is standing on shaky ground. Marquin writes, “if Berlin is the ‘artist studio of Europe,’ then the project spaces are her vital but fragile heart.” A cure-all for the precarious situation, the proposed “City-Tax”, would be gladly welcomed by the open scene. However, the idea that a maximum 50 percent of income could flow into culture—and that in fact no one seems to show interest in giving the independent scene a helping hand—is not really clear to anyone. The initiative “Haben und Brauchen”¹² funds about 95 percent of income for the independent scene, because, in the end, it is responsible for the city's hipness factor. One can only hope that additional funding finds crisis-proof channels to support the project spaces, of which up to 92 percent¹³ are

dennoch fragiles Herz.“ Als Allheilmittel der prekären Lage wird die angedachte City-Tax gerne von der freien Szene begrüßt, dass jedoch maximal 50 Prozent der Einnahmen in die Kultur fließen könnten, und niemand tatsächlich Interesse zeigt der freien Szene tatkräftig unter die Arme zu greifen, scheint keinem klar zu sein. Die Initiative ‘Haben und Brauchen’¹² fordert etwa 95 Prozent der Einnahmen für die freie Szene, weil diese schließlich für den „Hipness-Faktor“ der Stadt verantwortlich zeichnet. Es bleibt zu hoffen, dass das zusätzliche Geld krisenfeste Wege findet, um die Projekträume, die zu 92 Prozent¹³ aus Eigenkapital finanziert werden, zu unterstützen. Und nicht etwa wie im Kulturretat 2013 dessen zusätzliche 100 Millionen Euro¹⁴ vorrangig für Denkmalschutz- und Sanierungssonderprogramme ausgegeben werden. Die freie Szene ist trotz ihres Treibstoffes für Berlin nicht berücksichtigt worden. Ob das zweitägige Zusammentreffen K2, das die Kunstszenen und Politik an einen Tisch versammelte, Früchte tragen wird, bleibt offen.

Das laute Fordern der Szene, hat ein erstes Zeichen der Würdigung für die freie Szene erfolgreich bewirkt: Es ist eine Auszeichnung für künstlerische Projekträume und -initiativen im Bereich Bildende Kunst 2012 entstanden. Die Initiative ist maßgeblich von Seiten des „Netzwerk freier Berliner Projekträume und -initiativen“ entstanden, eine lose Gruppierung mit dem Ziel neue Formen von Kooperation zu ermöglichen, sich politisch zu artikulieren und für die Verbesserung von Arbeitsbedingungen einzutreten.¹⁵ Es wurden sieben Projekträume, die länger als zwei Jahre bestehen mit 30.000 Euro rückwirkend auf drei Jahre ausgezeichnet. Die Jury wurde durch „Netzwerke“ empfohlen, zusätzlich wurde ein neues demokratisches Mittel hinzugefügt, jede Einreichung konnte selbst ihre Favoriten nennen. Die Stimmabgaben sind in die Juryentscheidung mit eingeflossen, wodurch die Szene selbst als Know-how-Pool geachtet und gehörte wurde. Diese Symbiose zwischen Jury und Öffentlichkeit durchbricht die überholte Tradition der allwissenden und unantastbaren Inthronisation von Juroren hinter geschlossenen Türen und öffnet neue Wege in eine Demokratisierung öffentlicher Entscheidungen.

Die insgesamt 210.000 Euro sind ein wichtiges Signal der Anerkennung für die geleistete Arbeit und Relevanz der freien Räume. Die pyramidale Struktur eines Preises unterläuft jedoch die eigentliche Idee, eine Förderstruktur für eine breite Basis zu entwickeln. Die Vergabe einer Trophäe inmitten finanziellen Brachlands ist durchaus zu hinterfragen; sollte diese Form der Zuwendung nicht die Spitze eines Eisbergs bilden? Hier fehlt der finanzielle Nährboden auf dem aufgebaut werden kann. Und was passiert mit den gepriesenen Initiativen nach Ablauf der Förderungen? Langfristige, nachhaltige Planung kann anders aussehen und überschattet die positive Umsetzung des partizipativen Juryverfahrens. Es bleibt der Eindruck, dass diese Initiative, so begrüßenswert sie ist, an der Relevanz und Ernsthaftigkeit der Lage der insgesamt 150 Projekträume¹⁶ in Berlin vorbeigegangen ist.

Mit der Umsetzung dieser Förderung legt die Politik ihren Widerwillen offen, eine breite Basis

self-financed. And not, for instance, as the culture budget for 2013 in which an extra 100 million euros¹⁴ is being prioritized for historical monuments and renovation programs. Despite being a driving force in Berlin, the independent scene is excluded. Whether or not the two-day summit “K2,” a meeting between art scene representatives and politicians, will bear fruit, remains to be seen.

The scene's loud demands have achieved a first sign of appreciation and valuing of the independent scene: an award for artistic project spaces and initiatives in the plastic arts was created in 2012. The impulse came mostly from the “Netzwerk freier Berliner Projekträume und -initiativen,” a loose association whose aim is to make new forms of cooperation possible, to be a political voice and to advocate for improvements in working conditions.¹⁵ Seven project spaces, which have existed for two years or longer, have been awarded 30,000 euros for three years retroactively. Jury members were recommended by the “Netzwerk”. A new democratic method was also added: each institution could name their favorite. The votes had an influence on the jury decision in a way that the scene itself was respected and listened to as a know-how pool. This synthesis between jury and public breaks through the outdated tradition of omniscient and inviolable jurors enthroned to decide behind closed doors and opens new paths to democratising public decision-making.

The altogether 210,000 euros are an important signal for the recognition of the work done by and the relevance of independent spaces. The pyramidal structure of a prize, however, undermines the actual idea of creating a support structure with a broad base. The awarding of a trophy in the middle of a financial wasteland should raise the question: Doesn't this form of attention only amount to the tip of an iceberg? There is no financial matrix to be built upon here. And then what happens to the praised initiative after the funding period ends? Long-term, sustainable planning can have another form and overshadows the positive implementation of the participative jury procedure. The impression is left that this initiative, as welcomed as it is, ignores the relevance and the seriousness of the situation for a total of 150 project spaces¹⁶ in Berlin.

In implementing this support, the politicians have exposed their reluctance to build a broad base, demonstrating the way they manifest and protect their strategy, influence and hierarchy. A tried and trusted approach: power structures invoke dependencies. One more example that even sophisticated demands can very quickly be brought in line with the structure of the rest of the cultural marketplace. Until recently, it was the equally valued across the board, but now there are worthy winners and shamed losers.

Also other parts of the funding system are called into question and will always continue to be. The stubborn system, however, will not attend to the needs of the independent scene. There are enough proposals for improvement. For instance, the scene is requesting a reintroduction of a position for contingencies. The Netzwerk has already insisted that

aufzubauen und demonstriert ihre Strategie, Einfluss und Hierarchie zu manifestieren und zu bewahren. Ein erprobtes Vorgehen, das Machtstrukturen und Abhängigkeiten mit sich trägt. Ein Beispiel mehr dafür, dass selbst durchdachte Forderungen sehr schnell auf Schiene mit der restlichen Struktur des Kulturmarktes gebracht werden können. Bis vor Kurzem waren alle gleich, jetzt gibt es gewürdigte Sieger auf der einen, und beleidigte Verlierer auf der anderen Seite.

Auch andere Teile des Fördersystems sind und werden immer wieder hinterfragt, die starren Systeme gehen jedoch nicht auf die Bedürfnisse der freie Szene ein, Verbesserungsvorschläge gibt es genug. Zum Beispiel spricht sich die Szene für die Wiedereinführung einer Stelle für Unvorhergesehenes aus. Eine Flexibilisierung der statischen Struktur der Einreichfristen wurde bereits von Netzwerke gefordert, bisher jedoch erfolglos. Die freie Kuratorin Nora Mayr schlägt eine Vereinfachung der Abrechnungen vor, denn derzeit ist man permanent gezwungen, das Budget dem Reglement gemäß hinzubiegen, damit das Projekt überhaupt möglich ist.

Das Fördersystem selbst ist auch noch nicht auf Hybride zwischen Kommerz und beispielsweise Non-Profit eingestellt. Das Grimmuseum erprobt diesen Seiltanz gerade, es möchte das Museum weiterführen und gleichzeitig mit Künstler/innen der jungen Szene auf Messen gehen, um zusätzliche finanzielle Mittel zu erschließen. Es zeigt sich jedoch schnell, dass dieser Weg durch die Förderer nicht immer unterstützt wird, viele Gelder gehen ausschließlich an nicht kommerzielle Initiativen. Aber wie sollen diese Strukturen langfristig überleben, ohne nach der anfangs energiegeladenen Aufbauzeit wieder zu schließen?

Es gilt daher, nach weiteren Möglichkeiten abseits des Dialogs mit der Maschinerie Stadt zu suchen und damit zu vermeiden, dass sich die bisher tatsächlich freie Szene nicht direkt in die Hand von Vater Staat begibt. Die Gründerin und Direktorin von Node, – Center for Curatorial Studies in Berlin, Perla Montelongo, ist der Meinung, dass viel Geld dorthin investiert werden sollte, um Methoden zu entwickeln, um ohne Finanzierung zu leben, und einen Plan B abseits des überlaufenen Förderungssystems zu schmieden, wie - Know How aus den Bereichen Marketing, Administration sowie Akquise umgelegt auf den Kunstbereich. Marketing, Administration sowie Akquise außerhalb des Kunstbereichs. Ihrer Meinung nach ist es zwar günstig in Berlin zu leben, das Geld selbst kommt jedoch aus dem Ausland. Neben der Residency, die ausschließlich aus nicht-deutschen Geldquellen finanziert wird, hat sie auch eine E-Learning Plattform für Spanisch Sprechende aufgebaut. Würde sie die Workshops physisch in Berlin anbieten, wären sie sehr schlecht besucht. Nicht weil die Leute kein Interesse hätten, sondern weil niemand fähig wäre dafür zu bezahlen. Hierfür braucht es Geld in der Stadt.

Das Potenzial der Stadt um unterschiedlichste Formen von Kooperationen und Modellen zu kreieren ist vorhanden und wird wahrgenommen. Wirft man einen Blick in die Zukunft, so stellt sich die Frage, ob Berlin seine Aufgaben machen wird, oder mit seinen anstehenden bisher ungelösten Problemen langsam vom internationalem Parkett verschwindet.

the the rigid application procedures be made more flexible, but without effect to date. The independent curator Nora Mayr is suggesting that accounting procedures be simplified, because one is constantly forced to bend the budget to meet requirements to such a degree that projects are often no longer possible.

The funding system is also not yet configured to deal with the hybrid of commerce and non-profit enterprises. The Grimmuseum is currently walking a tightrope. It would like to maintain the museum and take artists from the younger scene to art fairs, so as to bring in additional funding. But it is quickly revealed that many patrons will not support this path. Funding is often set aside expressly for non-commercial initiatives. But how are these structures to survive in the long term after the initial energetic phases of establishing themselves?

For this reason, other opportunities should be sought beyond dialoging with the municipal machinery, and thereby avoiding that the scene which has remained independent to date does not end up eating out of the government's hand. The founder and director of "Node Center for Curatorial Studies in Berlin" Perla Montelongo is of the opinion that lots of money should be invested in developing methods of maintaining existence without further financing, a plan B beyond the overrun funding system, like redirecting expertise from the fields of marketing, administration and acquisition to the arts. Marketing, administration and acquisition outside of the arts. She thinks that it may be cheap to live in Berlin, but the money comes from abroad. Along with the residency, which is financed exclusively with funding not from Germany, she also created an e-learning platform for Spanish speakers. If she were to offer workshops physically in Berlin, she wouldn't have many participants. Not because people aren't interested, but because no one would be able to pay for it. In order for that, there needs to be money in the city.

The potential this city has to create the most differentiated forms of cooperation and models is copious and obvious. Looking into the future, the question arises as to whether Berlin will fulfill its task or will it, with its forthcoming hitherto unsolved problems, slowly disappear from the international stage. Opinions on this diverge. Six of seven respondents to an interview thought that Berlin will continue to draw artists in the future. However, every hype does dwindle away, perhaps even to Berlin's. Thus, one can only wait and see if Berlin can and wants to maintain the methods for working in art beyond the market, or if one can only sit back and watch as the stubbornness of the municipality allows Berlin to slowly fall into step with the other so-called cultural capitals. The growth of the independent scene took place without a great deal of intervention or effort on the part of the municipality. In order to maintain it, for quality to increase and for new ways with art itself as well as with the organization to develop, it is absolutely necessary that the free space of the scene be protected on both the physical as well as the content level.

Die Meinungen darüber gehen auseinander, sechs von sieben Interviewten meinten, dass Berlin auch in Zukunft ein Anziehungspunkt für Künstler bleiben wird. Jedoch geht jeder Hype einmal vorbei, das könnte selbst Berlin passieren. Es bleibt daher abzuwarten, ob Berlin Arbeitsmethoden abseits des Marktes in der Kunst aufrecht erhalten kann und will oder durch die Sturheit von Seiten der Stadt zugesehen wird, dass Berlin langsam im Gleichschritt mit anderen sogenannten Kunsthauptstädten geht. Der Aufbau der freien Szene hat ohne großes Zutun und Bemühungen von der Stadt stattgefunden. Um diese zu halten, die Qualität weiter wachsen zu lassen und neue Wege innerhalb der Kunst selber aber auch der Organisation einzuschlagen, ist es notwendig den Freiraum der Szene sowohl physisch als inhaltlich zu bewahren.

Herzlichen Dank an meine Freunde und Kollegen, insbesondere bedanke ich mich bei Enrico Centonze – Direktor des Grimmuseums, Ulrike Gerhardt – Freie Kuratorin und Gründerin von Note On, Heimo Lattner – Künstler und Mitbetreiber des Projektraums General Public, Nora Mayr – Freie Kuratorin, Perla Montelongo – Direktorin und Gründerin von Node Center for Curatorial Studies, Christoph Tannert – Geschäftsführer / Künstlerischer Leiter von Künstlerhaus Bethanien Berlin, Inga Zimprich – Vorstand von Flutgra Flutgraben e. V.

Many thanks to my friends and colleagues. In particular, I would like to thank Enrico Centonze, Director of the Grimmuseum; Ulrike Gerhardt, independent curator and founder of Note On; Heimo Lattner, artist and co-organizer for the independent art space General Public; Nora Mayr, independent curator; Perla Montelongo, director and founder of Node Center for Curatorial Studies; Christoph Tannert business manager and artistic director of the Künstlerhaus Bethanien Berlin; Inga Zimprich chair of the Flutgra Flutgraben e. V.

1 Berlin eine Erfolgsgeschichte, 2012, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg.

2 Studio Berlin II, Quelle: www.berlin.de.

3 Kathrin Romberger, (Kuratorin der 6. Berlin Biennale), „Berlin hat die stärkste Kunstszen“, Berliner Morgenpost, 8.10.2010.

4 www.berlin.de, Quelle: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/zahlenfakten/index.de.html>.

5 Arno Brandlhuber, „Berlin entmachtet sich“, Berliner Zeitung, 12.7.2012.

6 Schätzungen des Instituts für Strategieentwicklung (IFSE), Verfasser von Studio II, Juni 2011.

7 Studio Berlin II.

8 Koalition der Freien Szene, bbk berlin „Berlin braucht eine neue Liegenschaftspolitik. Die Koalition der Freien Szene hat ein Programm“, August 2012, Quelle: http://www.bbk-berlin.de/con/bbk/front_content.php?idart=2202&refid=199.

9 Die Zeit, 13.12.2012.

10 Finanzplanung von Berlin 2012 bis 2016, www.berlin.de.

11 Positionspapier des bbk berlin 16.03.2011, Quelle: Senatsverwaltung für Finanzen (Berlin senate's financial authority) 2010, June 2010.

12 Die Initiative „Haben und Brauchen“ bietet für Akteure aus dem Kunstfeld und angrenzender Tätigkeitsbereiche eine Diskussions- und Aktionsplattform. Ziel ist es ein Bewusstsein und Selbstverständnis darüber herzustellen, was die künstlerischen Produktions- und Artikulationsformen, die sich in Berlin über die letzten Jahrzehnte entfaltet haben, auszeichnen und wie diese erhalten und weiterentwickelt werden können“. Quelle: www.habenundbrauchen.de.

13 „Projekträume: Vitales, aber fragiles Herz der Kunstszen“; Studie über die Situation von Projekträumen in Berlin, Berlin 2011, Séverine Marguin, vonhundert no. 17, Quelle: www.vonhundert.de.

14 www.welt.de.

15 www.projektraeume-berlin.net.

16 Stand 2011, Quelle: www.vonhundert.de.

1 „Berlin eine Erfolgsgeschichte, 2012,“ Berlin-Brandenburg Office for Statistics.

2 Studio Berlin II, source: www.berlin.de.

3 Kathrin Romberger, (Kuratorin der 6. Berlin Biennale), Berlin hat die stärkste Kunstszen, Berliner Morgenpost, 8.10.2010.

4 www.berlin.de, source: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/zahlenfakten/index.de.html>.

5 Arno Brandlhuber, „Berlin entmachtet sich,“ Berliner Zeitung, 12/7/2012.

6 Estimations from the Institute for Strategy Development (IFSE), conducted Studio II study, June 2011.

7 Studio Berlin II.

8 Koalition der Freien Szene, bbk berlin “Berlin braucht eine neue Liegenschaftspolitik. Die Koalition der Freien Szene hat ein Programm,” August 2012, source: http://www.bbk-berlin.de/con/bbk/front_content.php?idart=2202&refid=199.

9 Die Zeit, 13/12/2012.

10 Financial plan for Berlin 2012 to 2016, available at www.berlin.de.

11 Position paper of the bbk berlin 16/03/2011, Source: Senatsverwaltung für Finanzen (Berlin senate's financial authority) 2010, June 2010.

12 Die Initiative “Haben und Brauchen“ seeks to advocate in the field of art as well as in art's neighboring occupational fields a platform for discussion and action. The aim is to establish a consciousness and self-concept concerning what distinguishes the forms of artistic production and articulation that have unfolded in Berlin during recent decades and how these forms can be preserved and further developed.“Source: www.habenundbrauchen.de.

13 “Projekträume: Vitales, aber fragiles Herz der Kunstszen.“ A study on the situation of project spaces in Berlin, Berlin 2011, Séverine Marguin, vonhundert no. 17, source: www.vonhundert.de.

14 Die Welt, www.welt.de.

15 www.projektraeume-berlin.net.

16 Status 2011, source: www.vonhundert.de.

Traumberuf „Künstler“

CHRISTIAN SAEHRENDT

Seit Jahrhunderten gilt das geflügelte Wort von der brotlosen Kunst, und es ist ein immer wieder bestätigter Allgemeinplatz geworden, dass die meisten Künstler weder berühmt noch wohlhabend werden, geschweige denn mit künstlerischer Tätigkeit ihren Lebensunterhalt bestreiten können. Im Vergleich zu anderen Branchen scheint das Scheitern in der Kunst der Regelfall und der wirtschaftliche Erfolg des Künstlers die Ausnahme zu sein. Und trotzdem haben im 19. und 20. Jahrhundert, ja selbst heute noch, so viele Aspiranten diesen Weg eingeschlagen. Die Kunstabakademien haben noch immer starken Zulauf. Die Mitgliederzahl hauptberuflicher bildender Künstler beispielsweise in der deutschen Künstlersozialkasse verdreifachte sich in den letzten 20 Jahren auf knapp 58.000, die Zahl der erwerbstätigen Künstler insgesamt verdoppelte sich auf 180.000 (2008)¹. Ähnliche Tendenzen sind in der Schweiz und Österreich feststellbar².

Traumberufe wie Künstler, Model oder Popstar sind Ausdruck eines individualistischen Lebensstils. Die Aussicht auf eine selbstbestimmte Biografie, auf die Einheit von Persönlichkeit und Beruf, auf Wahrhaftigkeit und Selbstverwirklichung, letztlich auch auf Ruhm und gesellschaftliche Anerkennung, die über materiellen Reichtum hinausgeht, ließ den Künstlerberuf bis heute attraktiv wirken – als radikalste Variante im Spektrum der individualistischen Kreativberufe aus den Bereichen von Architektur, Design, Werbung, PR, Beauty, Styling oder Mode, etc. Schließlich ist sogar empirisch belegt: Ob Bildhauer, Maler oder Schauspieler – Künstler sind wesentlich glücklicher mit ihrer Arbeit als Menschen, die in anderen Berufen arbeiten. Das zeigte eine für Deutschland repräsentative Studie auf der Basis von Daten des Sozio-ökonomischen Panels (SOEP). „Künstler ziehen aus der Tätigkeit selbst einen viel größeren Nutzen als aus dem Geld, das sie damit verdienen“, so Lasse Steiner, einer der Autoren. „Das liegt vor allem daran, dass sie ihre Arbeit als besonders selbstbestimmt und vielseitig empfinden.“ Die SOEP-Daten zeigen: Künstler verdienen im Durchschnitt weniger als andere Berufstätige. Aber ein gutes Einkommen ist ihnen auch nur halb so wichtig wie anderen Beschäftigten. Erstaunlich ist der Zusammenhang von Arbeitszeit und Zufriedenheit: „Im Gegensatz zu anderen Berufstätigen sind Künstler umso glücklicher mit ihrer Arbeit, je mehr Stunden sie wöchentlich arbeiten“ sagt Steiner. Den Grund dafür sieht der Ökonom darin, dass die Tätigkeit selbst die Künstler glücklich macht. „Künstler können zum Beispiel häufiger selbst bestimmt arbeiten als andere“ erklärt Steiner. „Mehr als jeder dritte Künstler ist sein eigener Chef, unter Menschen in nicht-künstlerischen Berufen ist das nur

Dream job „Artist“

CHRISTIAN SAEHRENDT

For centuries the notion of the starving artist has held true. A commonplace notion that is repeatedly confirmed: that most artists will neither become famous nor wealthy, much less can they sustain themselves by making and selling art alone. In comparison with other sectors, the failure in the artistic branch seems to be the rule and economic success the exception. Nevertheless, throughout the 19th and 20th centuries, even today, many aspiring artists have chosen to follow this path. Art academies are still enjoying high inscription rates. The number of people registered with the German Artist's Social Security Fund whose main occupation is "fine artist" has tripled in the last 20 years to just under 58,000; the number of artists working in their field has doubled in that time, now 180,000 (2008)¹. Similar tendencies have been detected in Switzerland and Austria as well.²

Dream jobs like artist, model or pop star are the expression of an individualistic lifestyle. The opportunity to dictate one's own course, the unity of personality and profession, being true to one's self and potential for self-actualization, and finally fame and social recognition, which extends beyond material wealth—all this has made being a professional artist look rather attractive; even today, as it represents the most radical variation in the spectrum of individualistic creative occupations from the fields of architecture, design, publicity, PR, beauty, styling or fashion, etc. Indeed, it has been empirically proven that artists—whether sculptors, painters or actors—are much happier in their occupations than people in other professions. This has been shown in a study representative of the whole of Germany based on data from the Socio-Economic Panel (SOEP) study. "Artists profit far more from their occupation than the money they may earn with it," says Lasse Steiner, one of the study authors. "This is above all because they perceive their work to be especially self-determined and multifaceted." The SOEP data show that artists earn less on average than other employed persons, but earning a lot of money is only half as important to them. An amazing revelation is the relationship between amount of work and satisfaction: "As opposed to other employed persons, the more hours that an artist works per week, the happier they are," says Steiner. The economist thinks that the reason for this is that doing the work gives the artist satisfaction. "Artists can self-determine their work much more than other people," he explains, "More than every third artist is their own boss; among people not working in artistic professions, that comes out to only one in ten." Furthermore, artists perceive their work to be more multifaceted and thus learn more than their non-artist counterparts.³

knapp jeder Zehnte.“ Außerdem würden Künstler ihre Tätigkeit als vielseitiger empfinden und mehr dabei lernen als andere Berufstätige.³

Und es gibt weitere Gründe, warum das Berufsbild des Künstlers Wertschätzung erfährt:

In den letzten, krisenbewegten Jahren ist der Künstler fast schon zum neuen gesellschaftlichen Leitbild geworden: Das kreative, dynamische, lernfähige und kommunikative Individuum als Phänomen der veränderten Arbeits- und Lebenswelten der postindustriellen Gesellschaft; der Künstler als der auf die eigene Identitätsbildung bezogene Mensch. Schon wird in der Wirtschaftsberatung der Künstler als Pionier, als Typus des neuen, hochflexiblen, mit social skills ausgestatteten Arbeitnehmers dargestellt. Darüber hinaus steht die Frage im Raum, inwieweit kulturpolitische Interventionen für eine Gesellschaft identitätsstiftend sein können, ob Kultur, insbesondere Kunst, den inneren Zusammenhalt einer Gesellschaft stärken kann, die heftigen Transformationsprozessen ausgesetzt ist. Optimisten sprechen hier gerne von einer Symbiose zwischen Kunst und Wirtschaft, von zunehmender Verflechtung beider Sphären: Während sich die Kunst ökonomisiert, ästhetisiere sich die Wirtschaft, die Berührungsfläche beider Welten sei für beide profitabel.

Auch wenn hier eine gesunde Skepsis angebracht ist, lässt sich doch nicht übersehen, dass in den letzten Jahren die gesellschaftliche und ökonomische Bedeutung von Kunst und damit das Tätigkeitsfeld für bildende Künstler erheblich gewachsen ist, wie die folgenden Beispiele zeigen: Kunstausstellungen als Eventkultur im Städtemarketing und Tourismus; Museen, Galerien- und Künstlerviertel als regionale Leuchttürme in Gebieten des Strukturwandels („Bilbao-Effekt“); Künstler als Zwischenutzer heruntergekommener oder leer stehender Viertel/Immobilien; Künstler als Botschafter in der Auswärtigen Kulturpolitik („Kulturaustausch als Krisenprävention“); Kunstbetrachtung als Trainingsstoff für Personalentwickler und Unternehmensberater; Kunstwerke als Stimulans für Mitarbeiter und zur Förderung der Firmenidentität, Kunstförderung als PR-Instrument. Kunst wird in unserer Gegenwart geschätzt als „Hypermedium der Öffnung“ festgefügter Strukturen und Wahrnehmungen, der Kunstbetrieb gilt als Laboratorium neuer Ideen und Organisationsformen, die dann von der Wirtschaft adaptiert werden können.

Künstler ist nicht gleich Künstler. Es gibt zwar immer mehr Künstler, doch die meisten von ihnen agieren auf einer wenig professionellen Ebene, sind Hobby-, Teilzeitkünstler oder allenfalls regional bekannt. An der Spitze ist nämlich nach wie vor nur begrenzt Platz. Doch wie wird man zu einem international beachteten, von den Qualitätsmedien und Museen geschätzten, und gut verdienenden professionellen Künstler? Der Kunstbetrieb funktioniert, bildlich ausgedrückt, wie ein Insiderkartell. Urteile über Künstler und Bewertungen von Werken resultieren häufig aus Gerüchten, informellen Absprachen, persönlichen Vorlieben und persönlichen Beziehungen. Die Macht im Kunstbetrieb scheint unsichtbar zu sein und wirkt deshalb faszinierend. Hier gibt es viele Möglichkeiten, vergeblich nach Einlass zu suchen

There are further reasons as to why the artist's calling is so highly valued. Over the last, crisis-driven years the artist has been recast as the new social role model: the creative, dynamic individual capable of learning and communicating, who is a phenomenon of the shifted reality of work and life of a postindustrial society; the artist as a person applying themselves completely to creating their own identity. In the field of business consulting, the artist is already being referred to as the pioneer, the new type of highly flexible employee with super social skills. Beyond that, the questions have been posed: To what degree can interventions dictated by cultural policy contribute to the building of a societal identity? Can culture, especially art, which can strengthen internal societal cohesion, also stand the strain of such severe transformational processes? In answering these questions optimists speak about a symbiotic relationship forming between art and business, about a growing integration of the two spheres: while art becomes economically viable, business becomes aesthetic and the interface between these two worlds becomes a profitable area for both.

Even though this should be viewed with a healthy dose of skepticism, one cannot overlook the fact that the social and economic importance of art has grown in recent years, and with it the occupational possibilities for fine artists. Some of those new fields are: art exhibitions as cultural event for municipal publicity and tourism; museums, galleries and art quarters becoming regional beacons in areas going through structural change (the "Bilbao Effect"); rundown or empty areas/buildings put to use by artists; the artist as ambassador in terms of foreign culture policy (cultural exchange as means of crisis prevention); art viewing as training material for human resources and business consultants; artwork as stimulus for employees at the workplace and in fostering company identity, art sponsorship as PR instrument. Art today is valued as a "hypermedium to openness" for entrenched structures and staunch perceptions. The art business is considered a laboratory for new ideas and forms of organization, which stand to be adapted into the economy at large.

An artist is not automatically an artist. There are an ever-growing number of artists, but most of them only work in a semi-professional arena. They are artists by hobby, part time artists or remain local-level artists. At the top, however, there is as little room as ever. So, how does one attain the status of an internationally renowned, appreciated by quality media sources and museums, and well-earning professional artist? The art business, to put it figuratively, works like a cartel of insiders: opinions of artists and evaluations of their works often are the result of rumor, informal agreements, personal tastes and personal relationships. The power structure in the art business seems to be invisible and is thus quite fascinating. In this realm there are many opportunities to search in vain for an entry point and run away embarrassed for trying: the unknown artist, portfolio under his arm, senses it as he pounds the pavement visiting galleries; the potential buyer when the

oder blamabel aufzulaufen: Der unbekannte Künstler spürt es, wenn er mit der Mappe unter dem Arm bei den Galerien Klinken putzt, der Kaufinteressent, wenn er beim Galeristen weit hinten auf die Warteliste für ein begehrtes Werk gesetzt wird, der Kritiker, dessen Texte nirgends gedruckt werden, der Galerist, der nicht zur Kunstmesse zugelassen wird und das Provinzmuseum, das vergeblich um Leihgaben für seine Sonderausstellung bittet. Ein Künstler, den die Meinungsführer zum Star machen, muss schon mit Werken in Sammlungen präsent, in Insiderkreisen bekannt sein, und kurz vor dem Durchbruch stehen. Dann greifen die Netzwerke und Kartelle von Großsammelern, Spitzengaleristen und Museumsdirektoren, die alle auf ihre Weise vom Aufstieg eines neuen Stars profitieren. Nun werden Werke im großen Stil auf Auktionen angeboten, Ausstellungen und Biennale-Teilnahmen winken, es regnet Kunstreise. Nichts ist erfolgreicher als Erfolg. Dieser Verstärkereffekt ist ein entscheidendes Prinzip des derzeitigen Kunstbetriebs. Weil selbst Insider kaum noch den Überblick über das weltweite Kunstgeschehen haben können, klammert man sich an Namen, die man schon einmal gehört hat. Je öfter man sie hört, desto interessanter und talentierter erscheinen die Künstler. Erfolgreiche Künstler müssen es schaffen, aus dem riesigen Angebot immer neuer Newcomer, neuer Tendenzen, neu entdeckter Kunstschauplätze herauszuragen. Die Werke müssen schnell und eindringlich Aufmerksamkeit erzeugen, müssen sich durch eine Geschichte, einen Witz oder eine Anekdote leicht erklären lassen. Der Kunstbetrieb hat sich hier immer stärker den Mechanismen der Werbewirtschaft angenähert. Vieles dreht sich im Kulturleben darum, wem es mit welchen Methoden gelingt, Aufmerksamkeit für seine Werke und Auftritte zu erzeugen – insofern herrscht hier der gleiche Mechanismus wie in anderen gesellschaftlichen Bereichen und Branchen, wo mit den Methoden der Werbung und des Marketings um die Aufmerksamkeit potenzieller Käufer gebuhlt wird. In einer Zeit der Überproduktion, in der sehr viele Kulturproduzenten ihre Bilder, Objekte, Musik, Performances und Texte anbieten, und in der die Medienlandschaft in gleicher Weise mitgewachsen ist, kommt es entscheidend darauf an, welche Art von Öffentlichkeit, welche Art von Medien dem einzelnen Künstler Aufmerksamkeit schenken. In der Vielfalt der Stimmen verschafft sich derjenige am besten Gehör, der „radikal Neues“ oder ein „radikales Anderssein“ verspricht, oder derjenige, der mit Tabu brechenden Themen provoziert (Sex, Faschismus, etc.) oder, der auf politisch diffuse Weise linksromantisch rebelliert, dies aber in einer Weise tut, die seine Gier nach Aufmerksamkeit nicht zu deutlich werden lässt – das gilt wiederum als unfein. Künstler lassen sich mit Recht als Pioniere eines sozialen Phänomens betrachten, das als „Casting-Gesellschaft“ bezeichnet wird: Eine um sich greifende Sucht nach Aufmerksamkeit, die von wachsender Individualisierung, von allgemeinem Selbstdarstellungsdrang und Medienresonanz bedingt wird. Auch für den Normalbürger, den Nichtkünstler ist Aufmerksamkeit mittlerweile zum Wert an sich geworden, und das Selbstbewusstsein des Einzelnen hängt immer stärker von seinem „Einkommen an

gallerist places him far down on the list for a sought-after work; the critic whose texts are refused for publishing; the gallerist who is not accepted to an art fair; the provincial museum which must beg to loan a painting for its special exhibition, to no avail. An artist who the opinion-setters turn into a star has to have works already in collections, be known in insider-circles, and be a hair's breadth away from breaking through. Then the networks and cartels of big time collectors, top gallerists and museum directors get to work, each doing their part and profiting in their own way from the rise of a new star. Suddenly the artist's artworks are offered at auctions with plenty of pomp and circumstance; big exhibitions and biennale appearances beckon; awards rain from the sky. Nothing is more successful than success. This amplification effect is deciding principle in the contemporary art business. Since even the insider can hardly keep abreast of global occurrences in the art world, one must fixate on familiar names. The more often one hears them, the more interesting or talented the artist appears to be. Successful artists must manage to stand out from the enormous inventory of never-ending newcomers, new tendencies and newly discovered art scenes. Works must be created quickly and demand urgent attention. Behind them there has to be a story, a joke or they must be somehow anecdotal. The art business has thus sidled up to the mechanisms behind the commercial economy. Much of what goes on in cultural scenes is about who managed to employ which methods to gain attention for his work and appearances – in this respect the same mechanism rules that reigns in other fields and sectors, where the methods of advertising and marketing are used to woo potential customers. In a period of over-production in which many cultural creatives present their images, objects, music, performances and texts, and in which the media landscape has grown in the same fashion, what kind of publicity and what media type pays attention to any one artist is very important. In the multiplicity of voices, the one who promises the “radically new” or the “radically different” is the one to get heard. Or that artist provokes with taboo-breaking topics (sex, fascism, etc.) or rebels in a politically diffuse manner characterized by leftist ideas romantically clung to. But he does this in a way that does not reveal his attention avarice too glaringly, for that would be inappropriate. Artists are right to allow themselves the limelight of being pioneers of a certain social phenomenon, one known as the “casting society”: a rampant addiction to attention, which is characterized by the intensification of individualism, the general urge to present oneself in a preconceived way, and the desire for resonance in the media. Even for the average person, who is not an artist, attention has become a value on its own. Self-confidence of the individual is ever more dependent upon their “income” in terms of “attention.” The democratization of prominence, as demonstrated by numerous TV casting shows, corresponds to Joseph Beuys's declaration: everyone is an artist.

What does the advancing deformation of society into a gigantic casting show mean for artists?

Aufmerksamkeit“ ab. Die Demokratisierung der Prominenz, die durch zahlreiche Castingshows im TV demonstriert wird, entspricht dabei Joseph Beuys' Parole: Jeder ist ein Künstler.

Was aber bedeutet die fortschreitende Deformation der Gesellschaft hin zu einer gigantischen Castingshow für die Künstler? Wie können sie unter diesen verschärften Bedingungen Erfolg haben?

DAS NARZISSTISCH ROMANTISCHE KÜNSTLERBILD HEUTE

Zunächst gilt es für Künstler und Künstlerinnen, sich vor den mannigfaltigen Anforderungen und permanenten Bewertungen durch den Kulturbetrieb und die Öffentlichkeit zu schützen, zu einem stabilen Selbstbild zu gelangen, und das lässt sich, in bester romantischer Manier, auch in der Niederlage, der Nichtbeachtung, im Scheitern und im Ausgeschlossensein verwirklichen – sofern die Isolation nicht zu lange andauert. Künstler müssen Künstler werden, viele glauben, sie seien für andere Jobs nicht geeignet, weil sie zu „schräg“ seien, oder die Arbeitswelt „zu pervers“ (Ausbeutung, Hierarchien, Intrigen) sei. Kunst als Weltflucht, Kunst als permanentes Kinderzimmer in der Erwachsenenwelt – so sagt der chinesische Künstler Gu Dexin von sich: „Ich wollte nie erwachsen werden.“⁴ Der deutsche Bildhauer Gregor Schneider sagte einmal: „Ein Kunststudium ist tatsächlich wie eine Insel. Vorher galt ich als arbeitslos und faul oder für manche als verrückt, dann war ich stattdessen Kunststudent.“⁵ Maler-Star Daniel Richter äußerte sich ebenfalls in diesem Sinne. Nur in der Kunst habe er als bald 30-jähriger Berufloser ohne höhere Schulbildung noch eine Karrierechance gehabt.⁶ Nicht wenige erfolgreiche Künstler kokettieren rückwirkend mit dem Scheitern, erklären den Beginn ihrer Laufbahn oder inszenieren sich als chancenlose Außenseiter, so etwa Christian Jankowski, der angab als „30 Jahre zu spät gekommener informeller Maler“ zweimal am Aufnahmeverfahren der Hamburger Kunsthochschule gescheitert zu sein, und sich als „Schwarzhörer“ den Zugang zur Akademie quasi erschlichen habe,⁷ und der Schriftsteller Christian Kracht behauptete sogar, als Maler völlig gescheitert zu sein, bevor ihm die rettende Karriere als Autor gelang.⁸

Man kann vor der Welt in die Kunst, in das Kinderzimmer-Atelier flüchten, aber ebenso kann man vor dem Atelier in die Welt flüchten, am besten mit dem hehren Anspruch, die Welt zu verbessern. Die romantische Vermischung der Sphären von Kunst und Politik, die sich über das 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart fortsetzt, sie führt uns zu der grundsätzlichen Frage: Was wollen Künstler und Künstlerinnen überhaupt, was ist der Kern ihrer Motivation? Die Welt erklären oder sie gar verbessern? Dem Volk dienen, es unterhalten, erfreuen, bilden? An den großen historischen Umwälzungen teilhaben, ein Rädchen im Getriebe einer Weltanschauung sein? Die Globalisierung, die Umweltzerstörung, den Rassismus anprangern? All diese Antworten gaben Künstler und Künstlerinnen in den letzten 100 Jahren. Und trotzdem hat man das Gefühl, dass hier etwas aufwörtreiche Weise verborgen wurde: Der eigentliche Kern des künstlerischen Schaffens, die fröhlich-exhibitionistische Selbstbejahung,

How can they achieve success under these exacerbated conditions?

THE NARCISSISTIC ROMANTIC IMAGE OF THE ARTIST TODAY

To begin with, the artist must protect himself from the manifold challenges and constant evaluation by culture business and public eye, to achieve a stable self-image. This is achievable, in the finest romantic manner, despite defeat, failure, being ignored and ostracized—as long as the isolation does not continue for too long. Artists must be artists. Many believe they are not fit for other work, because they are “too crazy” or the work world is “too perverse”(exploitation, hierarchies, intrigue). Art as an escape from the world, art as permanent child's playroom in the grownup world—that's what the Chinese artist Gu Dexin says about himself: “I never wanted to grow up.”⁴

The German sculptor Gregor Schneider once said: “Studying art is really like an island. Beforehand, I was considered to be unemployed and lazy, for some I was crazy, and then I was an art student instead”⁵

Star painter Daniel Richter said something to the same effect: he confessed to being jobless at 30, without higher education, and left with only one last chance at having a career.⁶

Many successful artists flirt in retrospect with failure, transfigure their career start or paint themselves to have been the luckless outsider. Take Christian Jankowski, for instance, who bragged about being “a 30-year-latecomer as an informal painter” and twice rejected by the Hamburg Art Academy where he snuck into the lectures, thereby practically tricking his way into the Academy.⁷ Another example is writer Christian Kracht, who even claimed to have completely failed at being a painter before being saved in his career as an author.⁸

One can escape the world by fleeing into art, into the playroom/studio, but one can also escape the studio by fleeing into the world, especially with the pretense to make the world a better place. The romantic mixing of the spheres of art and politics, which has progressed throughout the 20th century and is pushing on today, brings us to the principle question: What do artists want? What is their core motivation? To explain the world or even to make it better? To serve the masses, to entertain, excite, educate? To be a part of the great historic revolutions: a cog in the gears of our worldview? To denounce globalization, environmental degradation, racism? Each of these answers have been given by artists over the last 100 years, and nonetheless one has the feeling that something is concealed in verbosity—the actual core of artistic creativity: happy, exhibitionistic self-assertion, unmistakable calling out into the world. Look at my work, for here I am! It is all the more difficult for the assertive artist to be ignored or rejected by an assertive audience. Boris Groys believes that this is reason why so many artists turn to social or scientific interrogation.

unüberhörbar in die Welt hinauszurufen: Seht mein Werk an, hier bin ich! Umso härter ist es für den souveränen Künstler, wenn er vom ebenso souveränen Publikum abgelehnt oder ignoriert wird. Boris Groys glaubt, dass sich deshalb viele Künstler ideologischen, sozialen oder wissenschaftlichen Fragestellungen zuwenden.⁹ Die Angst vor dem totalen Scheitern, das Eingeständnis, mit dem eigenen künstlerischen Weg, mit der eigenen Künstlerpersönlichkeit aus unerfindlichen Gründen von der Öffentlichkeit abgelehnt zu werden, lässt sie sich als Art Dienstleister begreifen, als Teil einer großen Idee oder Philosophie (siehe die Idee vom „Tod des Autors“, siehe die Aktionsfelder „Sozialkritik“, „Kritik der Institutionen des Kunstbetriebs“) oder eines großen Projekts, um ihr angeschlagenes Ego in einen sicheren Hafen zu retten – alles ein Aufbegehren gegen die Wahrheit, dass man als Künstler zwar frei, aber auch der Gunst des Publikums vollkommen ausgeliefert ist, eine Lage, in der stolze Souveränität und Kläglichkeit untrennbar miteinander verbunden sind.

„Die Selbstverwirklichung, die mit dem Künstlerbild verbunden ist, gilt als Vollendung der mündigen Existenz – man schöpft die Welt nur noch aus sich selbst (...) alle zieht es auf das Schlachtfeld der Aufmerksamkeit, wo sie auf den Erfolg, die große Anerkennung hoffen.“¹⁰ Dahinter steht, so der Philosoph Robert Pfäller, die ungebremste Ausbreitung eines narzisstischen Subjektivismus in der Kunst. Während prozessuale und konzeptuelle Arbeitsweisen, während Interaktivität und Publikumspartizipation gefeiert würden, werde alles „Feste, Werkorientierte, Unveränderliche“ verabscheut. In diesem Sinne sei auch die Sympathie und Mystifizierung des gescheiterten Künstlers zu verstehen, als „Würdigung einer dem Ich gewidmeten Größenfantasie“, denn nur der Gescheiterte sei in einer bösen, ungerechten und materialistischen Welt unschuldig und gut.¹¹ Denn wenn die Künstler ehrlich sind, müssen sie zugeben: Ihre Welt kreist nur um sie selbst, und auch die großen politischen oder ideologischen Ansprüche ordnen sich ins jeweilige individualistische Künstleruniversum ein. Timm Ulrichs gestand sich dies bereits zu Beginn seiner Laufbahn (1971) ein: „Der, wie ich meine, legitime Wunsch, berühmt zu sein, wird noch heute allgemein als lächerlich, ungebührlich, unanständig, als peinlich infantil betrachtet. Man glaubt, sich schämen zu müssen, ihn sich einzustehen. Statt ihn offen auszusprechen, untertreibt man lieber, gibt sich bescheiden, übt sich ängstlich in Verbergung, Understatement oder Sublimierung.“¹² Zum Narzissmus gehört aber auch das Leiden am Scheitern, wie Ulrichs Jahrzehnte später demonstriert, wenn er seine Karriere, nicht ohne Koketterie, rückblickend zusammenfasst: „50 Jahre Zweite Liga. Immer spielte ich auf matschigen Plätzen, für wenig Geld und vor wenig Publikum.“¹³

STAR SYSTEM KUNST WIE WIRD MAN EIN STARKÜNSTLER?

Gibt es eine Erfolgsformel, einen genetischen Code des Kunstbetriebs, der sich entschlüsseln und gewinnbringend anwenden lässt? Welche Voraussetzungen muss man mitbringen, um ein erfolgreicher Künstler

The fear of total failure and conceding to rejection by the public of their own artistic personality for unknowable reasons is assuaged by taking on the role of a sort of service provider, as a part of a larger idea or philosophy (see the idea behind “death of the author,” the fields of action in “social criticism, “criticism of the art business institutions”) or a part of a grand project. This gives safe haven for their battered ego. All this is rebellion against the truth that the artist is free on the one hand, but is at the mercy of the public’s goodwill on the other, a situation in which proud confidence and plaintiveness are inseparably linked.

“The self-actualization that is associated with the notion of an artist is the completion of existence as it reaches maturity—one creates the world from one’s self alone [...] everything is brought onto the battlefield of attention, where they hope for success, big time recognition.”¹⁰ That, according to philosopher Robert Pfäller, is where the unimpeded spread of narcissist subjectivism in art. Whereas procedural and conceptual working methods and interactivity and public participation are celebrated, anything that is “fixed, work-oriented, unchanging” is abhorred. The sympathy and mystification of the failed artist may therefore be understood, according to Pfäller, as “evidence for an over-sized fantasy dedicated to the self.”¹¹ Because only the failed can be innocent and good in an unfair, materialistic world. Because, if artists are honest, they must admit: their worlds revolved around themselves and the grand political problems or ideological pretenses are arranged into each of their specific, individualistic artist universe. Timm Ulrich has admitted this since the beginning of his career path (1971): “The, I think, legitimate desire to be famous is still seen today as generally being laughable, unseemly, lewd, embarrassingly infantile. One thinks they must be ashamed in admitting it. Instead of openly declaring it, one downplays, one pretends to be modest, practices concealment, understatement or sublimination.”¹² Suffering from failure is a part of narcissism, as Ulrichs demonstrated decades later when he summed up his career, not without a certain coquetry: “50 years in the minor leagues. I always played on muddy fields, for little money and just few people.”¹³

STAR SYSTEM ART HOW DOES ONE BECOME A STAR ARTIST?

Is there a formula for success, a genetic code of the art business, which could, when decoded, be used for profit? What prerequisites must one have to become a successful artist? To this effect, I have reviewed a number of statistics and expert literature, as well as asking active artists. From their answers and my research the following points can be identified:

To begin with, the two most important points: First, be rich or come from a wealthy family.

Second, come from a family with a taste for the arts, have relatives in the art world.

The best situation is the combination of wealth and a relationship to the arts as well as a good connection

zu werden? Ich habe in diesem Zusammenhang einiges an Statistiken und Fachliteratur durchgesehen sowie aktive Künstler befragt und folgende Punkte aus den Antworten herausdestilliert:

Zunächst die beiden wichtigsten Voraussetzungen: Erstens, vermögend sein bzw. aus einer vermögenden Familien stammen.

Zweitens, aus einer kunstsinngemäßen Familie stammen, Angehörige in der Kunstszene haben.

Am besten ist eine Kombination von Vermögen, Kunstsinnigkeit und guter Vernetzung im Kunstbetrieb (wenn es Sammler, Museumsdirektoren, international tätige Kuratoren, Kunsthändler oder Künstler in der Verwandtschaft gibt). Es gibt natürlich auch die Möglichkeit, in eine solche Familie einzuhiraten. Dies scheint auf den ersten Blick eine Binsenweisheit zu sein, doch im Gegensatz zu anderen Branchen herrscht in der Kunst noch weithin die Illusion, hier ginge es um Talent und Genie, hier könnte es jeder schaffen, wenn er nur fest genug an sich selbst und an Wunder glaube, weil der Kunstbetrieb scheinbar keine Zugangsbarrieren hat. Doch ist auch in der Kunst, wie in jeder anderen Branche der Erfolg von dem bestehenden Kapital, von dem familiären Background, den ererbten Beziehungen und dem akkumulierten Know-how abhängig.

Wenn diese Grundbedingungen nicht zutreffen, wird es mit der Künstlerkarriere schwierig, aber nicht unmöglich, wenn man möglichst viele der folgenden Eigenschaften hat:

ERSTENS: EINEN DRAMATISCHEN BIOGRAFISCHEN HINTERGRUND.

Das kann eine spektakulärere Kindheit oder Familiengeschichte sein, ein ausgefallener Beruf, ein schillerndes Vorleben, ein interessanter Migrationshintergrund.

ZWEITES: GUTES AUSSEHEN.

Attraktiv und möglichst jugendlich, physisch fit, fotogenes Erscheinungsbild, vorzeigbar sein für Vernissagen und Pressetermine.

DRITTENS: PENETRANZ.

Hartnäckigkeit und Energie, Willenskraft, die Fähigkeit, Rückschläge und Flauten zu verdrängen.

VIERTENS: KÜNSTLERISCHES SELF BRANDING.

Fokussierung auf ein bestimmtes Medium, Material oder eine Technik mit hohem Wiedererkennungswert (beispielsweise Einsatz besonders edler, teurer oder ekelhafter Materialien), Entwicklung einer eigenen Bildsprache oder Besetzung bestimmter Themen.

FÜNFTENS: STARKER WILLE ZUR VERNETZUNG.

Die Fähigkeit besitzen, ebenso hartnäckig wie zielbewusst sein Netzwerk auszubauen, dabei aber stets unangestrengt und beiläufig agieren. Die Fähigkeit besitzen, unauffällig zu schmeicheln, zu schleimen und anzugeben.

SECHSTENS: DIE RICHTIGE POLITISCHE EINSTELLUNG.

Das heißt, umweltbewusst, antirassistisch, wohldosiert marktkritisch – das wollen die Alt-68er und

to the art business (relatives who are collectors, museum directors, curators who operate internationally, art dealers or other artists). There is also, of course, the possibility or marrying into such a family. At first glace, this all seems to be self-evident, but as opposed to other sectors, the illusion still persists in art that it’s all about talent and genius, that in this domain anyone can succeed if they only belief in themselves and a small miracle. This is because the art business has no apparent access barriers. But in art, as in every other sector, success is dependent upon the existing capital, familiarity, inherited relations and the accumulated expertise.

If these basic conditions are not met, an artist career is bound to be difficult, but not impossible—as long as one possesses as many of the following qualities as possible:

FIRST, A DRAMATIC PERSONAL BACKGROUND.

It could by a spectacular childhood or family history, an eccentric profession, a vibrant past, a background marked by interesting im(em)migration history.

SECOND, LOOK GOOD.

Be attractive and as young and physically fit as possible, photogenic, presentable for openings and press events.

THIRD, BE PENETRATING.

Be stubborn and energetic, full of volition, have the capacity to repress setbacks and lulls in advancement.

FOURTH, ARTISTIC SELF-BRANDING.

Focus on a specific media, material or technique with a high recognition value (for instance, use precious, valuable or disgusting materials). Develop a personal pictorial language or appropriate certain themes.

FIFTH, A STRONG WILL TO NETWORK.

Have the ability to expand your network with as much stubbornness as aim, but while seeming to not to expend too much effort doing so. Have the ability to schmooze, fawn over others and brag about yourself without being obvious.

SIXTH, BE POLITICALLY CORRECT.

Be environmentally conscious, against racism, have a good dose of market criticism—that’s what the old ’68ers and middle-aged urban liberals want to hear and support, who are currently everywhere in the decision-maker positions of cultural politics, in the juries and committees.

SEVENTH, BE TECHNOLOGICALLY UP TO DATE.

Have an affinity to modern media and imaging techniques or to scientific and technological production processes.

EIGHTH, BE A COOL STRATEGIST.

Have the ability for sober market observation and be able to analyze competition as well as

die urbanen Liberalen der mittleren Jahrgänge, die jetzt überall in den Entscheiderpositionen der Kulturpolitik, in den Jurys und Beiräten sitzen, gerne hören und fördern.

SIEBTENS: TECHNISCH UP TO DATE SEIN.

Die Affinität zu modernen Medien und bildgeben den technischen Verfahren oder zu technisch-wissenschaftlichen Produktionsprozessen pflegen.

ACHTENS: KÜHLES STRATEGISCHES DENKEN.

Die Fähigkeit zur nüchternen Marktbeobachtung, die Analyse von Konkurrenz und Marktlücken, die Fähigkeit, andere für sich einzuspannen und unauffällig zu benutzen, die Fähigkeit, zwischen wichtigen und unwichtigen Kontakten und Sozialbeziehungen zu unterscheiden.

NEUNTENS UND LETZTENS: DIE FÄHIGKEIT ZUR SOZIALEN MIMIKRY.

Die kommunikativen Codes eines Milieus erkennen und rasch selbst anwenden können, um als einer der ihnen zu gelten. Dazu gehört im Speziellen: Die Sprache der Sponsoren sprechen können, Stipendien, Preise und Fördererats gewinnen, indem man die Mentalität der Jury, deren Lieblingsthemen und Lieblingsvokabeln erahnt.

Diese Liste von Eigenschaften möchte ich nun mit einer international gültigen Diagnose-Checkliste vergleichen, die das Krankheitsbild der narzisstischen Persönlichkeitsstörung (International classification of diseases, ICD 10 F 60.8) definiert. Davon sind geschätzte 0,5 bis 2,5 % der Bevölkerung betroffen. Psychiater und Soziologen¹⁴ sprechen von einer rapi den Zunahme in den letzten Jahren, die gesellschaftliche Ursachen hat. Zur Diagnose-Checkliste gehören folgende Punkte:¹⁵ Der Patient hat ein grandioses Verständnis der eigenen Wichtigkeit (übertreibt etwa Leistungen und Talente, erwartet ohne entsprechende Leistungen als überlegen anerkannt zu werden). Er glaubt von sich, „besonders“ und einzigartig zu sein und nur von anderen besonderen oder hochgestellten Menschen (oder Institutionen) verstanden zu werden oder mit diesen verkehren zu müssen.

Er benötigt exzessive Bewunderung.

Der Patient agiert in zwischenmenschlichen Beziehungen bisweilen ausbeuterisch, das heißt, er zieht Nutzen aus anderen, um eigene Ziele zu erreichen.

Er hat starke Furcht vor Kritik, Ablehnung und Nichtbeachtung (Kritik wird stets als bedrohlich und die ganze Person in Frage stellend aufgefasst).

Er zeichnet sich aus durch Extrovertiertheit, Kontaktfreudigkeit, hat starken Initiativegeist und durchaus die Fähigkeit, Begeisterung zu erzeugen.

Der Patient hat die Fähigkeit, die Emotionen anderer zu verstehen, zeigt aber einen Mangel an Empathie.

Er ist häufig neidisch auf andere oder glaubt, andere seien neidisch auf ihn/sie.

Und letztens: Der Patient zeigt bisweilen arrogante, hochmütige Verhaltensweisen oder Ansichten.

Der gegenwärtige Kulturbetrieb erfordert im Idealfall einen Künstlertypus, auf den die Diagnose

market gaps. Have the ability to involve others and use them without being obvious. Have the ability to decide between important and unimportant contacts and social relations.

NINTH AND FINALLY, BE ABLE TO ENGAGE IN SOCIAL MIMICRY.

Be able to recognize the communicative codes of a milieu and quickly adapt them, and make them your own. Along with that, what especially counts is to adapt the language of sponsors, stipends, prizes and gain funding by deducing the mentality of the jury through their favorite themes and vocabulary.

I would now like to compare this list of qualities to the internationally accepted diagnostic checklist for clinical profiling of the narcissistic personality disorder (as defined by International classification of diseases, ICD 10 F 60.8). This disorder is estimated to affect 0.5 to 2.5% of the general population. Psychiatrists and sociologists¹⁴ have been discussing a rapid increase in the occurrence of this disorder in recent years, which stems from society itself. The diagnostic checklist composes the following points:¹⁵ patients possess grandiose notions of themselves (exaggerate own achievements and talents, expect admiration as superior despite worthy achievements). They believe they are special and unique and can only be understood by other superior people (or institutions) or they must participate in this group.

They need excessive admiration.

Patients act, in interpersonal relationships, in exploitative ways: they see others to be used to reach their own goals.

They avoid critique, rejection and dismissal (criticism is comprehended as a threat that calls patients' entire personality into question).

They describe themselves as extroverted and sociable, have strong tendency to take the initiative and have the ability to excite others.

Patients have the ability to understand the emotions of others, but lack empathy.

They are often jealous of others, or believe that others are jealous of them.

And finally, patients can at times exhibit arrogant or prideful behavior or opinions.

The current art business fosters ideally the kind of artist whose behavior corresponds with the diagnosis of narcissistic personality disorder. So, does one have to be ill to succeed with these societal conditions? And really, what does it mean to be ill?

Interestingly, psychiatrists discussed the diagnosis of narcissistic personality disorder recently—the diagnosis was thought to be unclear, superfluous, above all because the symptoms cannot even be described as a “disorder” but rather something that society expects from personal behavior. The diagnosis for narcissism was nearly removed from the list of personality disorders for the fifth edition of the internationally valid handbook “Diagnostic and statistic manual of the mental disorders,” published in May 2013. Nonetheless, whether pathologic—or simply clever and smart—the minimum that a

einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung zutrifft. Muss man also krank sein, um unter diesen gesellschaftlichen Bedingungen Erfolg zu haben? Und vor allem, was heißt krank? Interessanterweise ist die Diagnose der narzisstischen Persönlichkeitsstörung unter Psychiatern inzwischen ins Gerede gekommen – sie gilt als unscharf und überflüssig, vor allem weil hier oftmals gar keine „Krankheit“, sondern ein inzwischen gesellschaftlich weithin erwünschtes Verhalten vorliegt. In der fünften Auflage des im Mai 2013 erscheinenden international gültigen diagnostischen Handbuchs „Diagnostic and statistic manual of the mental disorders“ wäre der Begriff des Narzissmus beinahe aus der Liste der Krankheitsbilder gestrichen worden. Doch ob pathologisch – oder einfach nur clever & smart – die Minimalanforderung an heutige Künstlerinnen und Künstler ist die Fähigkeit zur rückhaltlosen Selbstbewunderung. Nur dann sind sie kompatibel mit den anderen Mitspielern, Multiplikatoren und Entscheidern des zeitgenössischen Kulturgeschehens, nur dann können sie auf einem Feld bestehen, auf dem ihnen vom gemäßigten Narzissen bis zum pathologischen Egozentriker allerlei Menschen begegnen, die vor allem eine hohe Meinung von sich selbst haben.

contemporary artist must possess is self-admiration. Only then can the artist be on the same footing as the other players, multipliers and decision-makers of the contemporary art world. Only then can the artist play on a field peopled by the full spectrum of temperate narcissists to pathological ego-centrists, when they have a very high opinion of themselves.

¹ Für die Studie der Universität Bonn zur sozialen Lage der Kulturschaffenden unter dem Titel „Selbstständige Künstlerinnen und Künstler in Deutschland – zwischen brotloser Kunst und freiem Unternehmertum“ befragten Caroline Dangel und Michael-Burkhard Piorowsky vom Institut für Haushalts- und Konsumökonomik etwas mehr als 400 freie Künstler aus den vier Bereichen Musik, Literatur, Bildende Kunst und Darstellende Kunst.

An einer Umfrage des bbk berlin e. V. über die Erfahrungen von Berliner Künstlerinnen und Künstler mit Hartz IV im Mai 2007 nahmen 15 Berufskünstlerinnen und -künstler teil, die zu 85 % entweder laufend Arbeitslosengeld II beziehen mussten oder zwischen 2004 und 2007 bezogen haben (15 %). Nach einer weiteren Erhebung, die der bbk berlin e. V. in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Institut für Wirtschaftsforschung (DIW) im Jahre 2006 durchgeführt hat, dürften in Berlin insgesamt laufend etwa 600 – 700 bildende Künstlerinnen und Künstler Arbeitslosengeld II beziehen.

² Für die Schweiz gilt, der Künstlerverband Visarte, der gut 3.000 Mitglieder hat, bietet auch Rechtsberatung und „Hilfe in Notlagen an“. Insgesamt gibt es ca. 5.000 Künstler in der Schweiz. Bei einer Umfrage unter 7691 Kulturschaffenden Ende 2005 im Auftrag des Dachverbandes Suisseculture, hatten 2002 geantwortet: 30 % sind gleichzeitig selbstständig und abhängig beschäftigt. Im Juli 2006 waren 2342 Kulturschaffende arbeitslos gemeldet (keine Selbstständigen). Diese Quote war mit 9,6 % doppelt so hoch wie der allgemeine Schweizer Durchschnitt.

Siehe auch den Bericht „Die soziale Sicherheit der Kulturschaffenden in der Schweiz“ von der AG Bundesamt für Kultur, Bundesamt für Sozialversicherung, Staatssekretariat für Wirtschaft, vom Bundesrat zur Kenntnis genommen am 28. 2. 2007.

Siehe: Susanne Schelepa, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig (L&R Sozialforschung), „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“. Hierzu wurden auch 1.850 Kunst- und Kulturschaffende zu ihrer Lebenssituation befragt.

Diese wurde von der Kulturministerin Claudia Schmid (SPÖ) in Auftrag gegeben und liegt seit Juni 2008 vor.

³ In die Studie flossen Angaben von insgesamt 28.000 berufstätigen Menschen ein, darunter mehr als 300 Künstler. Die Daten wurden zwischen 1990 und 2009 erhoben. Das Sozio-ökonomische Panel (SOEP) ist die größte und am längsten laufende multidisziplinäre Langzeitstudie in Deutschland. Das SOEP ist am DIW Berlin angesiedelt und wird als Teil der Forschungsinfrastruktur in Deutschland unter dem Dach der

Leibniz Gemeinschaft (WGL) von Bund und Ländern gefördert. http://www.divi.de/de/divi_01.c.392208.de/themen_nachrichten/soep_studie_kuenstler_sind_gluecklicher_mit_ihrer_arbeit_als_andere_menschen_besonders_wenn_sie_viel_arbeiten.html

4 Der bekannte regimekritische Künstler beschloss 2009 im Alter von 47 Jahren kein Kunstwerk mehr zu schaffen und fortan ein normales Leben in seiner alten Pekinger Wohnung zu führen.

5 Der Bildhauer Gregor Schneider in Monopol 10/2011, S. 54.

6 Birgit Herditschke, Dokumentarfilm Daniel Richter. *Mein Leben*, Berlin 2008.

7 Art 4/2012, S. 39.

8 Kracht behauptete, sich eine Zeit lang gar als Maler versucht zu haben, genauer gesagt als „Malerdarsteller“, er habe sorgsam mit Farbe besprinkelte Overalls getragen, bis ihm Professoren seine völlige „Talentlosigkeit“ bescheinigten. Auch wenn diese Geschichte sehr ausgedacht wirkt, wirft sie doch ein Licht auf die Beliebtheit des Topos vom gescheiterten Künstler. Interview mit Denis Scheck anlässlich seines Romans „Imperium“, Druckfrisch, ARD 25. 3. 2012.

9 Boris Groys, *Topologie der Kunst*, Wien 2003, S. 21.

10 Pius Knüsel, damaliger Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia in: *Der Bund* 23. 2. 2011 Vgl. auch NZZ 5. 9. 2011: Institutionalisierte „Kultur ist die Zähmung der Kunst. Kunst bricht die Regeln, Kultur stellt sie wieder her durch Bewertung und Einordnung.“

11 Robert Pfaller, *Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie*, Frankfurt 2011, S. 78 ff.

12 Timm Ulrichs, *Betreten der Ausstellung verboten*, Katalog Sprengel Museum Hannover, Ostfildern 2011, S. 175.

13 Ulrichs im Gespräch mit Gerda Ridler, Waldenbuch 10. 11. 2009, in: Timm Ulrichs, *Blick zurück nach vorn*, Katalog Museum Ritter, Ostfildern 2010, S. 5.

14 Zuletzt Alain Ehrenberg, *Das Unbehagen in der Gesellschaft*, Berlin 2011.

15 Das Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders der (Amerikanische Psychiatrische Vereinigung). Seit 1996 beispielsweise gibt es eine deutsche Ausgabe des DSM-IV. Aktuell liegt die vierte Auflage (DSM-IV) vor (Stand: März 2003).

conducted by the German Institute for Economic Research in Berlin and is funded by the federal and Länder governments as part of the research infrastructure in Germany supervised by the Leibniz Association (WGL). http://www.divi.de/de/divi_01.c.392208.de/themen_nachrichten/soep_studie_kuenstler_sind_gluecklicher_mit_ihrer_arbeit_als_andere_menschen_besonders_wenn_sie_viel_arbeiten.html

4 In 2009 at age 47, the well-known artist, who was critical of the regime, decided to no longer create any artwork and from then on to lead a normal life in his old Beijing apartment.

5 Sculptor Gregor Schneider in Monopol 10/2011, p. 54.

6 Birgit Herditschke, documentary film on Daniel Richter. *Mein Leben*, Berlin 2008.

7 Art 4/2012, p. 39.

8 Kracht claimed to have attempted to be a painter for some time, or better said the impression of a painter; he faithfully wore paint-flecked overalls until professors certified him as completely talentless. Even if this anecdote sounds made up, it shines a light on the popularity of this topos of the failed artist. Interview with Denis Scheck on the occasion of the publishing of his novel „Imperium“, Druckfrisch, ARD 25/3/2012.

9 Boris Groys, *Topologie der Kunst*, Wien 2003, p. 21.

10 Pius Knüsel, ex-director of the Swiss culture foundation Pro Helvetia in: *Der Bund* 23/2/2011. See also NZZ 5/9/2011: Institutionalized “culture is the taming of art. Art breaks the rules; culture repairs them through valuation and classification.”

11 Robert Pfaller, *Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie*, Frankfurt 2011, p. 78 et seq.

12 Timm Ulrichs, *Betreten der Ausstellung verboten*, catalog Sprengel Museum Hannover, Ostfildern 2011, p. 175.

13 Ulrichs in a conversation with Gerda Ridler, Waldenbuch 10/11/2009, in: Timm Ulrichs, *Blick zurück nach vorn*, catalog Museum Ritter, Ostfildern 2010, p. 5.

14 Most recently Alain Ehrenberg, *Das Unbehagen in der Gesellschaft*, Berlin 2011.

15 Das Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders der (American Psychiatric Association). Since 1996, the German language version of the DSM-IV has been published. Currently the fourth edition (DSM-IV) is available (status: March 2003).

Milchkaffee und das Kunstsystem Schweiz

HEINRICH GARTENTOR

DER PROLOG UND EIN ERSTER MILCHKAFFEE

Ob zwei Stunden später ein Ersatzzug bereitgestanden hätte, würde ich nie erfahren. Beim Auschecken im Hotel hatte der Online-Fahrplan vermeldet „Zugausfall ab Kassel“. Diesen Zug hatte ich nehmen wollen, aber weil sein Ersatz vielleicht nicht bereitgestanden hätte, landete ich im Café Prag in Mannheim. Dank dem Café Prag würden sich mir in den nächsten zwei Stunden endlich die Folgen des Kunstsystems Schweiz offenbaren.

Kunst an der Wand (Fotografien aus Florenz), abgehängte Decke, indirektes Licht, gedämpfte Stimmen, angenehme Stimmung, keine Fenster, einen ersten Milchkaffee – und hier will ich ja eben gar nicht sein, sondern im Zug nach Thun oder noch lieber schon in Thun, im Atelier. Dort würde ich Platz schaffen wollen für Freunde, denen Thun gefallen könnte. Thun, Kleinstadt am Rande der Alpen. Das Atelier, ein nach Nordosten ausgerichtetes Ideal-Stadtatelier im Industrieviertel mit direktem Blick auf den Fluss, die Aare, und in die Hügel. Idealatelier auch deshalb, weil man sich von dort aus mit dem Gummiboot zum Flughafen Bern-Belp treiben lassen kann und so Anschluss an die Welt hat. Oberhalb von 800 Metern liegt Schnee und dort im Schnee bin ich sonst. Normalerweise. Aber nun bin ich leider (‘leider’ – so denke ich zu diesem Zeitpunkt noch) in Mannheim im Café Prag. Am Nebentisch sitzt der Fotograf und erklärt seinem Gegenüber, dass es die Bilder auch als Kalender gäbe und dieser sei an der Kasse käuflich zu erwerben. Ansonsten schweigen sie sich an, die beiden.

Normalerweise wäre ich also weder in meinem Idealatelier in Thun noch im Café Prag, sondern oberhalb eingeschneiter 800 Meter in Horrenbach-Buchen. Wähleranteil der Schweizerischen Volkspartei bei den letzten Parlamentswahlen: 80,4 %. Jener der Bürgerlich-Demokratischen Partei: 5,1 % – der Rest vernachlässigbar. Atelier mit West-Ausrichtung – nicht ideal, aber immerhin super. Wunderprächtiger Ausblick, den ich stets liebend gerne

Caffè Latte and the Swiss art system

PROLOGUE AND A FIRST CAFFÈ LATTE

If, two hours later, a substitute train had stood ready, it never would have happened to me. While I was checking out of the hotel, the online train schedule showed “Train from Kassel cancelled.” This was the train I had wanted to take, but since its replacement hadn’t been standing ready, I ended up in the Café Prag in Mannheim. Thanks to the Café Prag the Swiss art system would finally reveal itself to me over the next two hours.

Art on the wall (photos of Florence), lowered ceiling, indirect light, muffled voices, agreeable atmosphere, no windows, a first caffè latte—and I don’t even want to be here, but rather in a train to Thun, even better in Thun, in my studio. I wanted to be making room for friends, who would have liked Thun, a little town at the foot of the Alps. The studio, a north-east-facing ideal town studio in the industrial district with direct view of the river Aare and the hills. Also the ideal studio because one can drift down to the Bern-Belp airport in the rubber raft and be connected with the world. Above 800 meters there’s snow and that’s where I spend my time otherwise, in the snow. But now I am unfortunately (“unfortunately”—as I am still thinking at the time) in Mannheim in Café Prag. At the table next to me, a photographer is sitting and explaining to his table-mate that the pictures are also available as a calendar, which can be bought at the cash register. Otherwise, they look silently at one another.

Normally, I would neither be in my ideal studio in Thun, nor in the Café Prag, but above the 800-meter snowline in Horrenbach-Buchen. Voter share of the Swiss People’s Party for the most recent election: 80,4%. That of the Conservative Democratic Party of Switzerland: 5,1%—the rest negligible. A west-facing studio—not ideal, but still great. A wonderfully splendid view, which I love to keep running posts of on Facebook, which makes everyone jealous, a “hundred kilometer view.”



bei facebook poste und der alle neidisch macht, ein 'Hundertkilometerausblick'.

DAS BÖSE ERWACHEN

Ist das wirklich Kunst an der Wand im Café Prag? Schön sauber aufgezogen ist das alles.

In der Zeitung¹ steht, die Kunsthalle Mannheim müsse näher am Bürger sein. „Bilden und bewahren sind die Hauptaufgaben eines Museums. Beidem dürfte das Haus 2013 nachkommen, aber es wird zeigen müssen, dass sich zu diesen Kernpunkten noch mehr gesellt: Beherztheit und Bürgernähe – für mehr Begeisterung.“ Mannheim will bald eine neue Kunsthalle bauen. 61.766 Besucher kamen 2012 in die Kunsthalle – gegenüber 1371 Besuchern 2011. Die Pipilotti-Rist-Retrospektive alleine zog 32.691 Besucher an. Der Neubau soll jährlich 250.000 Besucher anlocken. Eine 50 Millionen Euro-Spende liegt auf dem Tisch, 68 Millionen soll der Bau kosten. Wer für die Betriebskosten aufkommen soll, steht nicht in der Zeitung. Es werde die Stadt Mannheim sein, würde ich später herausfinden.² Wie hoch der Beitrag aber sein wird, erschließt sich mir nicht. Mannheim hat aber 1,17 Milliarden Euro Schulden, was ungefähr dem Jahresetat der Stadt entspricht.

Das wird ein böses Erwachen geben und kommt mir bekannt vor. In Bern heißt ein Unterfangen wie die Kunsthalle Mannheim „Zentrum Paul Klee“ – gebaut mit privaten Mitteln auf zur Verfügung gestelltem Land, die Betriebskosten stellt die öffentliche Hand sicher. Allerdings nicht ausreichend. Das Haus ist chronisch unterfinanziert – trotz 150.000 Besuchern 2012 – gegenüber 30.000 Besuchern 2011. Es ist eine finanzielle Fehlkonstruktion, ein Fass ohne Boden. Mittlerweile ist das Haus ziemlich marode. Die Informatik ist veraltet und schier funktionsuntüchtig³, die Pflege der Gebäudehülle musste vernachlässigt werden.⁴ Kein Wunder übrigens. Das „Zentrum Paul Klee“ ist kein Zweckbau, sondern ein wellenförmiges Glas- und Stahlding, bei dem jeder Stahlträger eine individuelle Form hat. Teurer Bau, teurer Unterhalt. Es ist ein Paul-Klee-Kompetenzzentrum, das Ausstellungen im Zusammenhang mit Paul Klee⁵ zeigt, der stets kleinformatig gearbeitet hat. Dummerweise hat man für die Kleinformaten einen riesigen Ausstellungsraum gebaut, der mit Stellwänden getrennt werden muss, damit er bespielbar ist. Irgendwann wird die öffentliche Hand einen außerordentlichen Zuschuss gewähren müssen, um das Ganze am Leben zu erhalten. Einen Zuschuss, der dann – zur ewig gleichen Quintessenz führen wird (zu der kommen wir noch). Die Kunstwelt wird sich deretwegen radikalisieren.

EIN ZWEITER MILCHKAFFEE UND DIE POLITIK

Milchkaffee Nummer zwei. Was man im Café Prag aus der massentauglichen Ware, die serviert wird, herausholt, ist erstaunlich. Es ist übrigens die massentaugliche Ware, die auch ich trinke am Morgen. Kannensweise. Qualità rossa, zu bitter für Westeuropäer, habe ich mir in Italien sagen lassen.

THE RUDE AWAKENING

Is that really art on the walls of the Café Prag? Very nicely displayed.

In the newspaper¹ it says that the Kunsthalle Mannheim should approach the populace more. "To educate and protect are the main duties of a museum. The institution may indeed fulfill both duties in 2013, but it will need to do more. It will need to add another core duty: spritedness and closeness to the populace—for more enthusiasm." Mannheim wants to build a new art museum. There were 61,766 visitors to the Kunsthalle in 2012—as opposed to 1,371 in 2011. The Pipilotti Rist Retrospective brought in 32,691 visitors alone. The new building is supposed to draw 250,000 visitors. A donation of 50 million euros is on the table; construction costs are estimated at 68 million. Who is going to foot the bill for the maintenance and operations is not reported in the paper. The city of Mannheim will², I later found out. How much that will cost, I never did find out. Mannheim, however, is in debt to the tune of 1.17 billion euros, which is about the city budget for one year.

That a rude awakening is on its way is familiar to me. In Bern the enterprise which corresponds to the Kunsthalle Mannheim is the "Zentrum Paul Klee," built with private funds on land donated for that purpose, but the operations costs are guaranteed with public funds. But it's not enough. That institution suffers from chronic under-financing—despite 150,000 visitors in 2012, as opposed to 30,000 in 2011. It is financially faulty, a holey bucket. The building is even starting to resemble one. The IT system is old and barely functional.³ Building maintenance had to be cut.⁴ No wonder, btw. The "Zentrum Paul Klee" is not a purely functional building, it's a wave-form glass and steel thingy where each steel support is unique. Expensive to build, expensive to maintain. It is a Paul Klee center of competence, which shows exhibitions that have to do with Paul Klee whose work was small-format. Rather stupidly, for these small-format works, a gigantic exhibition space was built where subdividing walls are the only way to make the space manageable. Eventually, an extraordinary subsidy will have to be granted by the public authorities to keep the whole production on life support. A subsidy which will then lead to ever-repeating quintessence (which we will get to). And the art world will become radicalised due to this.

A SECOND CAFFÈ LATTE AND SOME POLITICS

Caffè latte number two. It's amazing what the Café Prag accomplishes with products deemed fit for consumption. The same fit-for-consumption product that I drink every morning, btw. Qualità rossa, too bitter for the Western Europeans, or so I've heard in Italy.

In Café Prag they remove the stigmata of fit-for-consumptionness with the right temperature and the perfect milk foam. Recently, I was in a café with splendid-blend caliber grounds for their caffè latte, but alas with coffee that is brewed too

Im Café Prag machen sie den Makel der Massentauglichkeit mit der Temperatur und dem perfekten Milchschaum wett. Ich war neulich in einem Café mit Prachtmischungs-Milchkaffee. Doch wehe, wenn der Kaffee überbrüht ist, da vergrämt der erste Schluck den Tag – auch mit Prachtmischung.

Nun hätte ich die einmalige Gelegenheit, in die Politik einzusteigen und 2014 für die Legislative des Kantons Bern zu kandidieren und mich für die Kunst stark zu machen. Man räumt mir exzellente Wahlchancen ein, da man mein Gesicht in der breiten Öffentlichkeit kennt und ich mich stets in die Debatten einmische – nicht nur wenn es um Kunst geht, und man traut mir zu, Parteifronten abzubauen, weil ich so gut mit allen reden kann. Ich wurde kontaktiert von links bis Schweizerische Volkspartei. Ich scheine so massentauglich zu sein wie mein Milchkaffee. Ich würde politischer Nachfahre des Malers Albert Anker⁶ werden, der von 1870–1873 in der Legislative des Kantons Bern saß und sich für die Belange der Kultur einsetzte, insbesondere für den Bau eines Kunstmuseums in Bern.

Nun will sich übrigens auch das Kunstmuseum Bern erweitern. Die Planung läuft, die Finanzierung ist unklar, von den hohen Betriebskosten spricht niemand. Ich würde als Politiker nicht in Ankers Fußstapfen treten können; er würde heute wohl auch nicht in die seinen treten wollen.

MANNHEIM – SOLOTHURN, DIE U-40-FRAKTIION UND MR. SUBSTITUT

In Mannheim bin ich, weil mich der 1850 gegründete Kunstverein Solothurn eingeladen hat, in diesem Jahr eine Ausstellung zu kuratieren, die fünf Künstlerinnen und Künstler aus der Solothurner Kunstszene zusammen mit fünf Künstlerinnen und Künstlern aus dem Ausland vorstellen soll. Die Ausstellungsreihe wird seit 2006 organisiert und jeweils von einem externen Kurator gestaltet. Diesmal darf ich. Die Ausstellung erhält Gastrecht in der Stadtgalerie Mannheim und im Kunstmuseum Solothurn. Sie zeigt zehn Positionen jenseits des Mainstreams; Künstlerinnen und Künstler, die nicht im Fokus stehen, unbekannte, wenig bekannte oder bloß regional bekannte, verkannte oder gar vergessene. Es wäre einfacher gewesen, die Stars zu zeigen. Es wäre einfacher gewesen, nur Junge zu zeigen. Beide Varianten hätten die Kulturstiftungen und andere Förderstellen interessiert – und somit mein Ausstellungsbudget. Wer zum alten Eisen gehört, ist für Förderstellen uninteressant. Wer nicht auf die U 40-Fraktion der Kunst setzt, hat ein Problem, denn nicht wenige Stiftungen unterstützen ausschließlich junge Kunst. Diesen Umständen mag ich mich nicht fügen. Es entstehen zwar Finanzierungslücken, aber die kann man heute zum Glück crowdfunding. Auch diese Publikation ist teilweise gecrowdfundet, zum Glück. Mr. Substitut Berlin hätte mich vielleicht nie gefragt: „Ich würde mich freuen, wenn Du für die Publikation einen Beitrag schreiben könntest. Themen im Bereich Kunstförderung/Kunstsystsem Schweiz, Situation der unabhängigen Räume, Künstler/innen ohne Galerie, Stadt/Land etc ... Themen,

hot—the first sip will offend your whole day, despite the splendid blend.

Now, if I only were to get into politics and run for the 2014 legislative session for the Canton of Bern and supported the arts, one would expect me to have a winning chance. This is because my face is widely-recognized in the public sphere and I am brought into debates already quite frequently—and not only when art is the topic of discussion. I am told, I could be trusted to breakdown the party barriers, because I so easily converse with all types of people. I've been contacted by organizations from the left to the Swiss People's Party. I appear to be just as fit for consumption as my caffè latte. I would be, I am told, the political progeny of Albert Anker⁶, who sat in the Canton of Bern's legislature from 1870 to 1873 and advocated for cultural issues, especially for building an art museum in Bern.

Now, the Kunstmuseum Bern is also thinking about expanding, btw. The plan is in the works, the finances are unclear, about the high operational costs nothing is to be heard. I would not, if I were a politician, be able to follow in Anker's footsteps; and today neither probably would he.

MANNHEIM, SOLOTHURN, THE OVER-40 FACTION AND MR. SUBSTITUT

I am in Mannheim because the Solothurn art association, founded in 1850, invited me this year to curate an exhibition in which five artists from the Solothurn art scene and five artists from abroad are to be presented. The exhibitions series has been organized since 2006 and each year put together by an external curator. Now, it's my turn. The exhibition is accommodated at the Stadtgalerie Mannheim and Kunstmuseum Solothurn. It shows ten positions on the other side of the mainstream; artists who are not in the spotlight, unknown, little known, merely local celebrities, unrecognized or forgotten. It would have been easier to show the big stars. It would have been easier to show only young artists. The cultural funds and foundations would have shown interest in those other two kinds—and thus an interest in my exhibition budget. All that does not glitter, is for the financial supporters not worth their gold. Engagement for the over-40 faction in art runs into difficulties, because not just a few foundations exclusively support young artists. I do not wish to resign myself to these circumstances. There may be financial gaps, but today one can luckily fill those gaps with crowd funding. This publication too, is partially, luckily crowd funded. Mr. Substitut Berlin would perhaps never have asked me: "I'd be really glad if you wrote a contribution to the publication. Themes: art sponsoring/art system in Switzerland, the situation of independent spaces, artists without galleries, urban/rural etc.... Themes like the ones we talked about in Berlin." Now, I almost never would have ended up the Café Prag and almost never meandered in my thoughts to the subject of the Swiss art system. "I think that you've already said quite a lot

über die wir auch in Berlin gesprochen haben.“ Ich wäre vielleicht nie im Café Prag gelandet und wäre nie gedanklich durch das Schweizer Kunstsystem mäandriert. „Ich denke, Du hast in Deiner Karriere schon einiges dazu gesagt und bist in Deiner Funktion als visarte-Präsident sicher auch der Richtige“, hatte Mr. Substitut gemeint.

Ja, ich bin visarte-Präsident; Präsident des Berufsverbandes der visuellen Künstlerinnen und Künstler der Schweiz. Seit sechs Jahren. Gegründet wurde der Verband 1865. Das Rundschreiben⁷ für die Gründung hatte der Schweizer Dichter und Politiker Gottfried Keller⁸ verfasst. Keller lebte und arbeitete übrigens von 1850–1855 in Berlin. Erster Präsident war Frank Buchser (1828–1890), Maler und Politiker. Er war bei seiner Wahl Gemeindeammann (Bürgermeister) von Feldbrunnen.⁹ Von 1910 bis 1918 ist Ferdinand Hodler¹⁰ (*1853) Präsident. Er stirbt im Amt. 1891 übrigens gründete Hodler einen unabhängigen Kunstraum, weil das Musée Rath in Genf ein Werk von ihm für die „Exposition municipale“ abgelehnt hatte.¹¹ Es dürfte der erste überhaupt dürfte Gustave Courbets „Pavillon du réalisme“ 1855 in Paris gewesen sein.¹¹

EIN DRITTER MILCHKAFFEE UND DIE UNABHÄNGIGEN KUNSTRÄUME

Auf Milchkaffee Nummer drei verzichte ich vorerst. Der Fotograf verlässt küßend sein Gegenüber, betrachtet nochmals eingehend die Kunst an der Wand und meint: „Den Kalender gibt es an der Bar zu sehen und heute wird es noch schneien“.

Heute sind die Kunsträume in der Schweiz allgegenwärtig. Alleine „offoff“¹², die Vereinigung der unabhängigen Kunsträume führt über hundert Schweizer Kunsträume auf ihrer aktuellen Liste. Bis zur Einführung des nationalen Kulturförderungsgesetzes 2012 konnten unabhängige Kunsträume nationale Auszeichnungen erhalten. Nun hat man diese Meriten gestrichen. Die 200.000 Franken für die Wertschätzung unabhängiger Kunst stellt man nun den Museen als Beiträge für Versicherungsprämien zur Verfügung.¹³ Und das kam so: Der ehemalige Vorsteher des Kulturschaffens im Bundesamt für Kultur (BAK), hatte bis vor kurzer Zeit zwei Hüte auf. Er war auch Vorsteher der Museen und Sammlungen, und meinte mal bei einem Nachessen, die Versicherungskostenübernahme, sei ein ‘kann’-Artikel, für den aber das Geld wohl nicht reiche. Der Bund könne die Kosten übernehmen, müsse aber nicht. Besagter Vorsteher hat das Kulturschaffen im Zuge der BAK-Reorganisation abgegeben, und ist nun nur noch zuständig für die Museen und Sammlungen – und hat erreicht, dass der Bund nun jährlich Versicherungskosten in der Höhe von CHF 200.000 übernimmt – zu Ungunsten der Förderung. Es wird argumentiert, das Kulturförderungsgesetz schreibe vor, das BAK müsse sich um das Bewahrende und das Kulturgut kümmern. Man bräuchte bloß die unabhängigen Kunsträume zum Kulturgut zu erklären, dann wäre das Problem gelöst.

Die Vereinigung der unabhängigen Kunsträume reklamieren nun 500.000 Franken Förderung für unabhängige Kunsträume. Ich behaupte es ungern: Es

about it, and, in your capacity as the Visarte president, you're the person to do it,” said Mr. Substitut.

Yes I am the visarte president; president of the association for professional visual artists in Switzerland. For six years. The association was founded in 1865. The circular⁷ calling of the foundation of such an association was written by Swiss poet and politician Gottfried Keller.⁸ Keller lived and worked in Berlin from 1850 to 1855, btw. The first president was Frank Buchser (1828–1890), painter and politician. At the time he was elected he was Gemeindeammann (mayor) of Feldbrunnen.⁹ From 1910 until 1918 Ferdinand Hodler¹⁰ (*1853) was president. He died in office. And by the way, Hodler founded an independent art space in 1891, because the Musée Rath in Geneva rejected including a work of his for their “Exposition municipal.”¹¹ That was probably Switzerland’s first independent art space. The very first in the world was probably Gustave Courbet’s 1855 “Pavillon du réalisme.”¹¹

A THIRD CAFFÉ LATTE AND INDEPENDENT ART SPACES

At first, I wasn’t going to drink a third caffé latte. The photographer bid farewell to his table-mate with a kiss and took another detailed look at the art on the wall and said, “The calendar is available to look at at the bar, and today it will snow some more.”

Today, art spaces in Switzerland are ubiquitous. “offoff,”¹² the association of independent art spaces, alone has over one hundred Swiss art spaces currently on their member list. Up until the 2012 Law on Cultural Promotion, independent art spaces could receive national prizes. Now, these merits have been cutback. The 200,000 Swiss francs that were used to show appreciation for independent art are now given to the museums as a contribution to pay insurance premiums.¹³ And this came about because the ex-chairman of Cultural Productions in the Swiss Federal Office of Culture (FOC) was, until recently, a man with two jobs. He was simultaneously chairman of Museums and Collections. One evening at dinner, he said the absorption of insurance costs in the law is a ‘could’-article, but for which the funding isn’t there. The federal government, however, could reimburse the costs but doesn’t have to. Said chairman gave up the post at Cultural Productions during the FOC reorganization and is now only responsible for Museums and Collections, and he managed to get the federal government to take on a yearly 200,000 francs of insurance costs—to the detriment of promotion funds. As the argument goes, the Law on Cultural Promotion stipulates that the FOC is tasked with preserving cultural heritage. One only has to explain to the independent art spaces what cultural heritage means and the problem would be solved.

The association of independent art spaces are demanding 500,000 francs to support independent art spaces. I unhappily asserted that there won’t be any increase in the culture budget for a long time. The problem at a national level is namely that the individual Cultural Messages, which are each limited within the financial constraints set out in four-year

wird auf lange Zeit keine Erhöhung der Kulturbudgets geben. Das Problem auf nationaler Ebene ist nämlich, dass die jeweilige Kulturbotschaft, die den finanziellen Rahmen jeweils für vier Jahre steckt, in der letzten Session vor den Neuwahlen behandelt wird. Dann herrscht Wahlkampf, dann vergrämt kein Politiker potenzielle Wähler und setzt sich für die Erhöhung eines Kulturbudgets ein.

DEFINITIV KEIN DRITTER MILCHKAFFEE UND DIE STIFTUNGEN

Auf Milchkaffee Nummer drei verzichte ich definitiv. Es wird Zeit, Mannheim zu verlassen.

Die Hintertür für mehr Kulturgelder heißt „Stiftung“. Wir stehen diesbezüglich schon jetzt extrem gut da in der Schweiz. Wenn ich die Schweiz mit Mannheim bzw. Baden-Württemberg vergleiche, fällt mir auf, dass bei uns massiv mehr Stiftungen Kulturgelder vergeben – und sie vergeben höhere Beiträge, wie mir scheint. Zudem findet man Schweizer Stiftungen besser im Internet als deutsche. Ich habe es erfahren beim Organisieren von Ausstellungsgeldern für Mannheim-Solothurn. Es gibt 3.000 Stiftungen in der Schweiz¹⁴ die inaktiv sind und ihren Auftrag im Sinne ihres Stiftungszweckes nicht erfüllen. Es gibt die Motion von Ständerat Luginbühl (Bürgerlich-Demokratische Partei), die dies ändern will. Wenn der politische Druck erhöht wird und Stiftungen ihren Status als Stiftung verlieren, wenn sie keine Tätigkeit ausweisen, dann kann dies die besagte Hintertür sein, damit mehr Kulturgelder fließen. Es wird auch ein komplettes, brauchbares, transparentes Stiftungsverzeichnis gefordert. Es gibt zwar eines, das 9.400 Stiftungen¹⁵ aufführt, aber zum Thema Kunst ist bereits die erste (von zehn) Stiftungen im Handelregister „gelöscht“, vier weitere möchten nicht kontaktiert werden, eine lässt verlauten: „Die Stiftung nimmt bis auf Weiteres keine Gesuche entgegen. Anfragen werden nicht beantwortet.“

Die Fotos an der Wand sind nicht von dem Fotografen, sondern vom Besitzer des Café Prag, erfahre ich von der Bedienung. Sie sind die Werbung für eine Ausstellung im gegenüberliegenden Museum. Im Gegenzug wirbt das Museum für das Café Prag.

In der Zeitung steht: „Wenn der Mensch nicht zum Ereignis kommt, kommt das Ereignis zum Menschen“.¹⁶

MEHR TOTE KUNST ALS LEBENDE? NICHT NUR DIE KUNSTSCHWEIZ WIRD SICH RADIKALISIEREN

Ich hatte mich eingemischt¹⁷ in die große Spardebatte im Kanton und auch in jene der Schweiz¹⁸. Soll ich weitergehen? Soll ich im kommenden Jahr Legislativ-Politiker werden? Wenn ja in welcher Partei? Mein Kanton Bern muss sparen. Spontan zwei Millionen Franken im Jahr 2013. Die Legislativ will nämlich ein ausgeglichenes Budget und hat in einer großen Spardebatte 100 Sparmaßnahmen für 100 Millionen Franken verabschiedet. Von Schneeräumung bis Kultur. Ohne mit der Wimper zu zucken.

periods, will only be negotiated anew in the last session before a new election. That’s when campaign is full swing; that’s when no politician could possibly think of offending potential voters by supporting an increase of the culture budget.

DEFINITELY NO THIRD CAFFÈ LATTE AND FOUNDATIONS

Caffè latte number three, I decided to forgo. It was time to leave Mannheim.

The backdoor for more cultural funding is called the “foundation.” As far as foundations go, we are every well looked after in Switzerland. If I were to compare Switzerland with Mannheim, or Baden-Württemberg rather, what occurs to me is that foundations allocate much more funding for culture—and the individual sums seem much higher. Furthermore, Swiss foundations can be found much more easily online than German foundations can be. This has been my experience gathering exhibition moneys for the Mannheim-Solothurn exhibition. There are 3,000 foundations in Switzerland¹⁴ that are inactive and do not fulfill their duty in terms of their foundation charter. There is a motion from Council of State member Luginbühl (Conservative Democratic Party), who wants to change this. If the political pressure gets too high and the foundations loose their status as foundations when they can’t provide proof of engagement, then this could be the backdoor through which more cultural moneys flow. A call for complete, useful, transparent foundation registry is being made. There is one now, which has 9,400 foundations¹⁵ listed, but, when it comes to art, the first (out of ten) foundation has been “stricken” from the commercial register, four more prefer not to be contacted and one announces: “The foundation is not accepting requests for the moment. Inquiries will not be answered.”

The photographs on the wall were not done by the photographer but Café Prag’s owner, I learn from my waiter. They are publicity for an exhibition in the museum across the street. The museum is advertising Café Prag in return. In the newspaper I read: “If someone doesn’t go to what’s happening, what’s happening will come to them.”¹⁶

MORE DEAD ART THAN ALIVE? NOT ONLY WILL THE ARTY SWISS BECOME MORE RADICAL

I had gotten myself¹⁷ into the biggest fiscal savings debate in the canton, which has become the biggest in Switzerland.¹⁸ Should I carry on? Should I become a legislative politician? If so, for which party? My canton of Bern has to save. In 2013, suddenly, two million francs. The legislature wants to balance the budget and has, in a big debate, decided upon 100 measures to save 100 million francs. From snow removal to culture.

Without blinking an eye. Planning the scheduling of these cuts is still in the works. As of 2014, as of when I would become

Die große Ausgabenverzichtsplanung steht noch an. Ab 2014, ab dann wenn ich Politiker wäre. Weitere 400 Millionen müssen eingespart werden. Die Quintessenz ist einfach: Die Künstlerschaft geht unter. Die Museen haben nämlich alle Leistungsverträge mit der öffentlichen Hand. Diese Leistungsverträge können nicht einfach so gekündigt werden. Geld wird man nur bei den ungebundenen Geldern einsparen können, bei der Künstlerschaft nämlich, bei denen die Projektgelder heruntergefahren werden. Mit ihr im gleichen Boot sind die unabhängigen Kunsträume, einmalige Ausstellungsprojekte, Austauschprojekte wie Mannheim-Solothurn. Wollen wir wirklich mehr tote Kunst als lebende? Die Tendenz, dass sich das Geld immer mehr hin zu den Institutionen verlagert, ist nicht nur im Kanton Bern zu beobachten, sondern in der ganzen Schweiz und darüber hinaus. Der Kampf zwischen lebender und toter Kunst wird hart werden, trotz besagter Hintertüren – und dieser Kampf wird ausgefochten werden. Sehr bald sogar. Radikal.

EPILOG

„... dann hört es sich etwas komisch an, mit Mr. Substitut angesprochen zu werden. Fast als hätten wir eher ein angespanntes Verhältnis“, meinte Mr. Substitut. „Das soll nicht so sein, lieber Urs“, würde ich antworten. „Ich freue mich, mit dir in meinem Idealatelier in Thun oder jenem in den Bergen Kaffee zu trinken. Qualità rossa.“ Und wenn Mr. Substitut nach Berlin zurück will, begleite ich ihn im Gummiboot zum Flughafen.

a politician. Another 400 million have to be saved. The essence of this is simple: the business of being an artist sinks. The museums have all of their service level agreements with the government. These agreements cannot simply be voided. Money can only be saved by saving moneys that are not tied to agreements, namely at the artist's end, for whom project funding will be cut back. In the same boat with the artists will be independent art spaces, one-time exhibition projects and exchange projects, like Mannheim-Solothurn. Do we really want more dead art than alive art? The tendency of money to be channelled to the institutions is visible not only in Bern, but throughout Switzerland and beyond. The fight between art which is alive and art which is dead will be a tough one, despite the above-mentioned back doors—and this fight shall be fought. Very soon. Radically.

EPILOGUE

“... that sounded a bit strange to be addressed as Mr. Substitut. Almost as though relations between us were strained,” said Mr. Substitut. “It shouldn't be, dear Urs,” I answered. “I would be pleased to have a coffee with you in my ideal studio in Thun or the one in the mountains. Qualità rossa.” And if Mr. Substitut wants to go back to Berlin, I will accompany him in the rubber raft to the airport.

- 1 Diverse Artikel, *Mannheimer Morgen*, 2. Februar 2013.
- 2 Satzung Stiftung Kunsthalle Mannheim § 2: (...) Die laufenden Betriebskosten der Kunsthalle Mannheim übernimmt weiterhin die Stadt Mannheim“.
- 3 „Informatik-Krise belastet Verhältnis zwischen den Museen“, *Berner Zeitung*, 14. Dezember 2011.
- 4 „Die Foundation hat kein Geld für den Unterhalt“, *Der Bund*, 14. Dezember 2011.
- 5 „Klee, Paul“, *sikart.ch*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.
- 6 „Anker, Albert“, *sikart.ch*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.
- 7 „Zirkular“; Gottfried Keller, Sämtliche Werke, 22ster Band, herausgegeben 1942 von Dr. Carl Helbling.
- 8 Gottfried Keller (1819–1890); u.a. „Der grüne Heinrich“, „Die Leute von Seldwyla“, 1861–1871 Staatschreiber der Republik Zürich.
- 9 „Bucher, Frank“, *sikart.ch*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.
- 10 „Hodler, Ferdinand“, *sikart.ch*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.
- 11 „OFF-SPACE – Räume, die Künstler kuratieren“, Dr. Matthias Fischer in s/w 02/05.
- 12 <http://www.offoff.ch>.
- 13 „Schafft die Kunst ab!“, Heinrich Gartentor in „Schweizer Kunst“, 01/2011.
- 14 „Meinungsverschiedenheiten über die brachliegende 'Motion Luginbühl'“, *NZZ*, 22. Juli 2011.
- 15 <http://www.stiftungenschweiz.ch>.
- 16 „Die normalste Sache der Welt“, *Süddeutsche Zeitung*, 2. Februar 2013.
- 17 „Der Selbstbedienungsladen Kultur und die Schülertransporte“, *Thuner Tagblatt*, 29. Dezember 2012.
- 18 „Das Kulturförderungsgesetz gilt – die Kritik bleibt“. *Aargauer Zeitung*, 4. Januar 2013; *Neue Luzerner Zeitung*, 9. Januar 2013.

Dialog mit Maria

Dialogue with Maria

SALLY DE KUNST
CHAT IN ENGLISH BY SKYPE

[23/02/13 19:26:25] Sally De Kunst
Hey Maria.

Urs Küenzi vom Substitut in Berlin hat mich gebeten, einen Text für ein Buch zu schreiben. Die Frage ist: Welche neuen Formen des Kuratierens könnte es geben? Und wohin könnte die Kunst gehen? Ich hab angefangen, einen Text zu schreiben, aber irgendwie hat es sich nicht richtig angefühlt, über ein so grosses Thema wie die Zukunft des Kuratierens oder der Kunst einen Monolog zu verfassen. Bei dem, was ich mache, arbeite ich immer im Dialog mit Anderen. Und ich glaube, das ist es auch, worum sich die Zukunft der Kunst drehen sollte: durch die Konstruktion eines narrativen Raumes neue Verbindungen zwischen künstlerischer Tätigkeit und einer ganzen Reihe anderer menschlicher Tätigkeiten herzustellen. Klar, erfinde ich da nicht das Rad neu – Nicolas Bourriaud hat schon vor zehn Jahren in seinem Buch *Postproduction*¹ geschrieben: Der Anfang einer jeden Geschichte ist eine Begegnung.

[23/02/13 19:34:07] Maria Guggenbichler:
Also, erstens ist es natürlich eine heikle, zwiespältige Sache, über die Zukunft eines Berufs zu spekulieren ... Und außerdem: Ich persönlich kenne nur sehr wenige Menschen, die AUSSCHLISSLICH Kuratoren sind. Die meisten Leute, die ich kenne, sind Kuratoren als ein TEIL ihrer Praxis als Cultural Producers – um den Begriff der Stunde zu benutzen. Was an sich ja auch schon eine Menge aussagt – und vielleicht eine mögliche „Zukunft“ des Kuratierens ist: Der Dialog, die Verbindungen und die Überlappungen finden statt zwischen Menschen, aber auch zwischen und INNERHALB der Tätigkeiten dieser Menschen und dessen, wer sie sind.

[23/02/13 19:37:15] Sally De Kunst:
Der entscheidende Aspekt beim Kuratieren ist für mich die Gastfreundschaft (Hospitality). Ein starkes künstlerisches Programm kann nur stattfinden in einer freundlichen, einladenden Atmosphäre, wenn ein breites Publikum, Künstler und andere Mitglieder der Gemeinschaft, sich willkommen fühlen. Ich verstehe eine solche Gastfreundschaft (Hospitality) als etwas sehr explizites. In diesem Sinne verweist das englische Wort „host“ (Gastgeber) auf den „Herrn des Hauses“, den „Master of Ceremonies“, den „Gastwirt“, den „Mentor“ oder den „Facilitator“. In den vergangenen Jahrzehnten wurde die Rolle des Kurators dann breitgefächtert verstanden, der Kurator ist jetzt auch ein „Produzent“, „Agent“, „DJ“, und zahlreichen anderen Funktionen. Es ist ein sehr vielschichtiger Beruf. Aber

[23/02/13 19:26:25] Sally De Kunst:
Hey Maria.

I was invited by Urs Küenzi of Substitut in Berlin to write a text for a book. The question is: what could be new forms of curating? And where could art go? So I started to write a text, but somehow it didn't feel right to make a monologue about something so big as the future of curating, or art. In my current practice I always work with dialogue. And I believe that that is also what the future of art should be about: we should be inventing new connections between artistic activity and a range of other human activities through the construction of a narrative space. To be clear, I'm not pretending to invent hot water here. As already written 10 years ago by Nicolas Bourriaud in his book *Postproduction*: the beginning of every story is a meeting.

[23/02/13 19:34:07] Maria Guggenbichler:
Well, first of all it is of course an ambivalent place to speculate about the future of a profession... Secondly, I personally know very few people that are ONLY curators. Most people I know are curators, as one PART of their practice as - to use the term that is nowadays used - cultural producers. Which I guess is in itself already quite telling - and perhaps a possible "future" of curating: the dialogue, the connections take place between people, but they also take place WITHIN people's practices and who they are.

[23/02/13 19:37:15] Sally De Kunst:
The crucial aspect of curating for me is hospitality. A strong artistic program can only take place in a friendly atmosphere, where a large audience, artists and other members of the community feel welcome. I perceive such hospitality as very explicit. In this regard, the English word "host" refers to "the master of the house", "the manager", "the inn-keeper", "the mentor" or "the facilitator". In recent decades, the role of the curator has expanded also to "producer", "agent", "DJ" and to many other functions. It's a very versatile profession. But for me the curator is in the first place the host of artists, the public and all other stakeholders.

[23/02/13 19:39:28] Maria Guggenbichler:
Yes, I very much agree. Creating ghosts: a guest + a host = a ghost.²

[23/02/13 19:39:38] Sally De Kunst:
Hahaha.

für mich ist der Kurator in erster Linie der Gastgeber (Host) für die Künstler, für das Publikum und alle anderen Beteiligten.

[23/02/13 19:39:28] Maria Guggenbichler:
Das sehe ich genauso. Gespenster erschaffen: A guest + a host = a ghost²

[23/02/13 19:39:38] Sally De Kunst:
Hahaha.

[23/02/13 19:40:27] Maria Guggenbichler:
Allerdings finde ich persönlich es sehr schwierig, eine GROSSZÜGIGE, fürsorgliche und sorgfältige künstlerische Praxis als "künstlerische Praxis" zu etablieren. Denn – und ich glaube, das hat mit der rücksichtslosen, individualistischen Selbstvermarktung und dem Ego-Boosting zu tun, die von jedem Akteur des professionellen Kunstsektors erwartet werden: Eine künstlerische Praxis, die großzügig ist, und andere ebenso wie sich selbst berücksichtigt und ernst nimmt, wird wahrgenommen als schwache Position, als gescheitert die Rolle des Hyper-Individuums, des Künstlergenies zu performen. Deshalb scheine ich mich jedes Mal, dass ich eine einladende Situation etabliere, die Dialog, Kommunikation und Austausch zwischen Menschen ermöglicht, innerhalb eines professionellen Kunstfeldes genau dafür verteidigen zu müssen.

Künstler mit einer devianten oder ungewohnten künstlerischen Position müssen paradoxeise mehr Aufwand darauf verwenden, ihre Position zu verteidigen bzw. als bewusste, künstlerische Position und Entscheidung zu etablieren, als dass sie damit beschäftigt sind tatsächlich Kunst zu produzieren.

[23/02/13 19:51:35] Sally De Kunst:
Unsere postmoderne Gesellschaft beruht auf Konsum- und Dienstleistungsdenken, Selbstverwirklichung und Erfolg sind die höchsten Ziele. Andererseits gibt es auch eine Elite von Postmaterialisten: Menschen, die eine höhere Ausbildung und die nötigen Mittel haben, und die anspruchsvolle Anti-Materialisten mit einer artikulierten konsumkritischen Haltung sind. Ich habe gerade einen interessanten Artikel darüber gelesen, in dem die Konsumforscherin Lucia Reisch schreibt: „Die postmaterialistischen Eliten erwecken den Eindruck, dass sich ohnehin alle Menschen vom Konsum distanzieren. Das ist einfach falsch. Für die grosse Mehrheit der Bürger hat das gute Leben nach wie vor eine ganze Menge mit materiellem Wohlstand zu tun, mit Hülle und Fülle. Das sind die Wahren 99%“³. Do you see a link between that and what you just wrote? Are we, the "cultural producers" as you call them, not simply part of this post-materialist elite? Or is there another reason for the fact that you have to defend a generous practice?

[23/02/13 20:04:00] Maria Guggenbichler:
Natürlich: Mit unserer „höheren“ Bildung sind wir ein Teil der postmaterialistischen Elite, aber auch nur mit einem Bein. Mit dem anderen sind wir Migrant Workers und Teil einer prekären Klasse, für die sich symbolisches Kapital nur sehr selten in finanzielles

[23/02/13 19:40:27] Maria Guggenbichler:
However, I find it very difficult to establish a GENEROUS, and caring practice. Because - and I think this comes from a certain kind of ego-boosting and relentless self-promotion which is expected from every actor in the professional artistic field - a practice that is generous and takes the other into account as much as oneself, is considered as weak failure to perform the role of the hyper-individual, genius artist. So paradoxically enough I find myself in a place of defence, every time I establish an inviting framework, which intends to set up a situation for dialogue and sharing.

The (quite ridiculous) situation is that everybody with a deviant practice is almost busier with defending and establishing that practice as an art practice than actually making, creating or producing work.

[23/02/13 19:51:35] Sally De Kunst
Our postmodern society is based on consumerism and services, and self-realization and success is the highest goal. On the other hand there exists an elite of post-materialists: People who have a higher education and the means, and who are sophisticated anti-materialists with an articulated consumer critique. I was just reading an interesting article about this. The "Konsumforscherin" Lucia Reisch states: "Die Postmaterialistischen Eliten erwecken den Eindruck dass sich ohnehin alle Menschen vom Konsum distanzieren. Das ist einfach falsch. Für die grosse Mehrheit der Bürger hat das gute Leben nach wie vor eine ganze Menge mit materiellem Wohlstand zu tun, mit Hülle und Fülle. Das sind die Wahren 99%"³. Do you see a link between that and what you just wrote? Are we, the "cultural producers" as you call them, not simply part of this post-materialist elite? Or is there another reason for the fact that you have to defend a generous practice?

[23/02/13 20:04:00] Maria Guggenbichler:
For sure, with our "refined" education, we are part of the post-materialist elite - but only with one leg. And our other leg is that of migrant workers or a precarious class for which symbolic capital only rarely translates itself into financial capital (=money). But what I was trying to say with feeling myself to be in a defensive situation with a "deviant" art practice has - in my eyes - a lot to do with framing. The "deviant" non-standard, non-average art practice claims itself as ART, and attempts to frame itself as art. Which - and funny enough this now really relates back to the old man Marcel Duchamp - is the very gesture of modern, avant-garde art. The question that I want to raise is what exactly is so "deviant" and different about my art practice is, when it just fulfills the very standard of modern art: claiming LIFE as art; and preferably claiming life as art, also a very old, and actually very used and worn out gesture. This is what is happening in my - perhaps sometimes very cynical - eyes. But let me be a bit softer, because I like dialogue and I like people talking to each other, whether that is for the sake of art or for the sake of walking their dogs. But then again, coming back to the "post-materialist elite", conversing is

Kapital (= Geld) übersetzt. Dass ich mich mit meiner ungewöhnlichen, "devianten" künstlerischen Praxis in einer unfreiwilligen Verteidigungshaltung wiederfinde, das hat in meinen Augen viel mit Rahmungen zu tun. Die nicht dem Standard und dem Durchschnitt entsprechende künstlerische Praxis erhebt von sich den Anspruch, dass sie KUNST ist, sie versucht, sich selbst als Kunst zu rahmen. Und das ist ja genau die Geste moderner, avantgardistischer Kunst. Da sind wir lustigerweise wieder beim alten Marcel Duchamp... Was genau ist denn dann so "deviant" und anders an meiner künstlerischen Position, wenn sie eigentlich nur den alleruntersten Standard moderner Kunst erfüllt: etwas das nicht Kunst ist als Kunst zu rahmen, in die Kunstwelt einzubeziehen; am liebsten das LEBEN als Kunst zu rahmen, das ist ja auch eine Geste, die sehr alt, zu oft gebraucht und schon ein wenig ausgeleiert ist. Vielleicht bin ich da auch zu zynisch... Um es wohlwollender zu sagen, weil ich MAG ja den Dialog und Begegnungen zwischen Menschen, und ich mag es, wenn Menschen miteinander reden - ob dann dabei um Kunst geht oder darum, den Hund Gassi zu führen, ist mir ja eigentlich wurscht. Andererseits, um noch mal auf die „postmaterialistische Elite“ zurückzukommen: Ausschweifende Konversation zu betreiben und sich die Zeit mit Plaudereien zu vertreiben ist natürlich schon ein sehr elitäres Hobby der Oberschicht, welches man sich auch leisten können muss. Erfahren im Machen von gesellschaftlicher Konversation ist die Oberschicht eigentlich dafür prädestiniert sich im "kognitiven Kapitalismus" zu profilieren: Wir sprechen mehrere Sprachen, haben studiert, kennen unsere eigene Kultur, aber auch andere Kulturen ... kurz: Wir sind "ästhetische" und kulturelle Menschen. Und Konversation ist genau der Moment, in dem wir unsere immateriellen, kulturellen Juwelen zur Schau tragen können. (Ich muss hier an das Buch "Konsum der Romantik" der israelischen Soziologin Eva Illouz denken, in dem Illouz schreibt, dass bei den Interviews für das Buch die Länge der Antworten der Interviewten stark variierte, und zwar je nach sozialem Status: Menschen mit gebildetem, wohlständigem Hintergrund gaben Illouz viel ausschweifende, parlierende Antworten).

[23/02/13 20:18:41] Sally De Kunst:
Nachdem wir über sie gesprochen hatten, habe ich ein bisschen über Chris Kraus⁴ nachgelesen, und ich finde diese Bemerkung von ihr ist der springende Punkt: „Die Kunstwelt ist nur interessant, insofern sie die Welt außerhalb widerspiegelt.“ Für mich ist das ein wichtiger Teil meiner Praxis. Um es klar zu sagen: Ich bin kein Kunstmäzen, der die Welt retten will – und ich finde auch nicht, dass Kunst die Welt retten soll! Aber in meinen Augen sind an der Produktion von Kunst oder an der Organisation von künstlerischen Veranstaltungen (ob das Ausstellungen, Festivals oder andere grosszügige Praktiken sind) mehrere Gruppierungen beteiligt: Künstler, Akademiker, die Künstler beeinflussen, Mitarbeiter, Freunde, Behörden, Sponsoren und ... das Publikum. Ich glaube, in den kommenden Jahren wird es für diese unterschiedlichen Gruppierungen dringend notwendig sein, ihre jeweilige und gemeinsame Entwicklung mit künstlerischen Projekten anzutreiben. In seinem Buch „Der emanzipierte Zuschauer“ besteht

a very upper class, high end of society thing to do, and to amuse oneself. In this sense only the segment of society that has no material worries can excel in cognitive capitalism: we speak several languages, we went to universities, we know our own and other cultures... In brief: we are aesthetic humans. And conversation is the very place where we can show our immaterial, cultural jewellery.

[23/02/13 20:18:41] Sally De Kunst:
I was reading a bit about Chris Kraus⁴, and one quote of her struck me as important: "The art world is only interesting in so far as it reflects the larger world outside it." For me that is an important part of my practice. To be clear: I'm not an art guru that wants to save the world - I don't think art should save the world! However, from my perspective the practice of producing art or organizing artistic events (whether it's exhibitions, festivals or other generous practices) consists of several sub-communities: artists, scholars accompanying artists, staff members, friends, authorities, sponsors and ... the public. I think that in the coming years, it is vital for these communities to feed its development through artistic projects. In his book "The emancipated spectator", Jacques Rancière insists on the need to rehabilitate the ability to think for everyone: Being a spectator is not a passive condition that we should change in activity, but our normal situation. Every spectator is already the actor of his story. Condemning activist art as an attempt to infiltrate the rough art of politics, Rancière⁵ perceives critical art as an art that truly understands that its political effect passes through an aesthetic distance, an art instead of wanting to delete the passivity of the spectator, reexamines its activity. I'd also like to refer to Richard Sennett⁶, who says that we are losing our skills of cooperation needed to make a complex society work. In his last book "Together" he proposes practical, sociable methods to repair our cooperative knack. The question for me is: how can we be more inclusive in an active way? Or - oh cliché - how can art relate more to the other 99%?

[23/02/13 20:25:06] Maria Guggenbichler:
Haha - Oh, "sophisticated people" that we want to see ourselves as, we seem to be very much afraid of clichés. However, sometimes things are just horribly simple and never change and remain the boring old cliché that although it is simple as a cliché is NOT simple to overcome.

What is very interesting about the labelling and framing issues of the art and cultural world, is that not everything CAN be art. What can be labelled art and what CANNOT be included in the field of HIGH art, is a question of power. Exquisite and cultivated activities such as conversing, soup dinners, relaxed networking amongst peers, can be included into elitist high art, because they are practices that come from and mirror activities of the upper class. I think the challenge for future art and art institutions would be to INCLUDE other art, activities and practices, without naming it any other than ART. I attended a couple of events of a lecture series in

Jacques Rancière darauf, die Fähigkeit für einen Jeden zu denken zu rehabilitieren: „Zuschauer zu sein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssen. Es ist unsere normale Situation. [...] Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte.“⁵ Rancière verurteilt aktivistische Kunst als Versuch, die harte Kunst der Politik zu infiltrieren. und versteht kritische Kunst als eine Kunst, die genau bewusst ist, dass ihre politische Wirkung eine ästhetische Distanz durchlaufen muss, eine Kunst, die – statt die Passivität des Zuschauers eliminieren zu wollen – die Aktivität des Zuschauers aufs Neue auslotet. Ich möchte auch auf Richard Sennett verweisen, der sagt, dass wir unsere Fähigkeiten zur Kooperation verlieren, welche allerdings notwendig sind um eine komplexe Gesellschaft funktionieren lassen zu können. In seinem jüngsten Buch „Together“ schlägt er praktische, zwischenmenschliche Massnahmen vor, um unsere kooperativen Fertigkeiten „wiederherzustellen“. Die Frage ist für mich: wie kann man inklusiver und zugänglicher sein, auf eine aktive Art? Oder (Oh, Klischee!): Wie kann Kunst sich mehr auf die anderen 99 Prozent beziehen?

[23/02/13 20:25:06] Maria Guggenbichler:
Haha! Klar... so „sophisticated“ wie wir gerne sein möchten haben wir vor nichts mehr Angst als vor Klischees. Aber manchmal sind die Dinge halt nun mal furchtbar einfach und ändern sich nie und wiederholen sich wieder und wieder und bleiben immer das langweilige alte Klischee, das als Klischee vielleicht dumm und durchschaubar sein mag, und „unter unserem Niveau“ ist, aber eben NICHT so einfach zu überwinden ist.

Was ich sehr interessant finde an der Frage und den Schwierigkeiten der Rahmungen und Bezeichnungen in der Kunst- und Kulturwelt ist, dass nicht alles Kunst sein KANN. Was als Kunst bezeichnet, und was wiederum NICHT dem Bereich der Hohen KUNST einverlebt werden kann, ist in meinen Augen eine Machtfrage (as simple as that).

Erlesene und kultivierte Tätigkeiten wie Konversation, entspanntes Netzwerken unter Gleichgesinnten, all das kann ohne Weiteres in den Bereich der elitären HIGH ART aufgenommen werden, denn es sind eh Gepflogenheiten der Oberschicht, die die Oberschicht widerspiegeln. Meiner Meinung nach ist die Herausforderung für die Kunst der Zukunft und ihre Institutionen, andere Kunstformen, künstlerische Positionen und Praktiken EINZUBEZIEHEN, ohne sie mit irgend einem anderen Begriff zu bezeichnen als KUNST.

Letztes Jahr habe ich in Amsterdam an einigen Veranstaltungen im Rahmen einer Vorlesungsreihe teilgenommen („Facing Forward“), die das Stedelijk-Museum und einige andere grosse Amsterdamer Kunstinstitutionen organisiert hatten. In den Lesungen ging es um „die Zukunft des Bildes“, „die Zukunft der Geschichte“, „die Zukunft der Freiheit“ und so weiter. Auf der Veranstaltung zur Zukunft des Museums sagte ein SEHR alter Mann, der deutsche Kunsthistoriker Hans Belting, sinngemäß: Jetzt, wo das Museum für zeitgenössische Kunst so viel verschiedene Kunst von Menschen so unterschiedlicher Herkunft zeige, bestehe die Herausforderung für das Museum der

Amsterdam last year („Facing Forward“), organized by the Stedelijk Museum and some other bigger Amsterdam art institutions, with lectures about the „future image“, „future history“, „future freedom“ etc. - you get the concept. At the event about the future of the museum, a VERY old man, art historian from Germany, Hans Belting, said that, now that the museum of contemporary art was showing so many different kinds of art by people from so many different origins, the challenge of the museum for the future was to become an ETHNOGRAPHIC museum. I think this is the very core of the problem: as soon as you include OTHER art, namely art by people from other continents or other ethnicities, the „museum of contemporary art“ denies these artistic positions the label of „contemporary art“ and becomes an „ethnographic“ museum.

[23/02/13 20:34:38] Sally De Kunst:
There is a similar problem in perception as soon as you include people from other practices or backgrounds in an art project, like let's say car tuners, children, refugees, ... Then your work is being labelled as „socio-cultural“. I agree with you and even would like to expand the definition of the future art practice.

Nowadays a lot of artists function more as multi-personalities who develop their projects on the periphery of disciplines or practices. I had to think about that when I was reading an article of Etienne Wenger, a Swiss cognitive anthropologist. According to Wenger communities of practice are groups of people who share a concern, interest or profession and learn how to do it better as they regularly interact⁷. The groups can develop naturally through means of sharing and exchanging knowledge. However, they can also be purposely formed in order to gain a particular knowledge or experience. As I see it, many interesting artists are working on the periphery of communities of practice: situated at the limit where a community is in contact with the world around it and with other communities of practice. It is at this periphery that innovation takes place and new practices develop, in collaboration with others. Many contemporary artists share and exchange knowledge and experiences with other practitioners, specialists, and with their audience, necessary to create their work. This exchange of knowledge is not necessarily an explicit expertise but can also be seen as a tacit knowledge: a valuable context based experience that cannot easily be captured, codified or stored - in other words those often characteristic of contemporary art practice. It is this durational and collaborative development of art that I find interesting, through its properties of performativity. The question however is: how can we deal with this agency within the art field? How can we find a paradigm that goes beyond mere representation?

[23/02/13 21:20:26] Maria Guggenbichler:
This is getting very hypothetical: can we make these communicative, social aspects more invisible?

Zukunft darin, ein ETHNOGRAFISCHES Museum zu werden. Für mich liegt genau hier der Kern des Problems: : Sobald du ANDERE Kunst einbeziehst, und zwar Kunst von Menschen anderer Kontinente oder anderer Ethnizität, verweigert die Institution „Museum für zeitgenössische Kunst“ diesen künstlerischen Positionen die Bezeichnung „zeitgenössische Kunst“ und wird selbst zum „ethnografischen“ Museum.

[23/02/13 20:34:38] Sally De Kunst:
Es gibt ein ganz ähnliches Problem der Interpretation, sobald du Menschen mit anderen Berufen oder Hintergründen in ein Kunstprojekt einbeziehst (das können Autobastler sein, Kinder, Flüchtlinge), dann wird deiner Arbeit das Label „soziokulturell“ aufgeklebt. Ich teile deine Auffassung und würde die Definition einer Kunst der Zukunft sogar gerne noch weiter fassen.

Heutzutage fungieren viele Künstler als multiple Persönlichkeiten, die ihre Projekte an der Peripherie von Disziplinen oder Praktiken entwickeln. Daran müsste ich denken, als ich einen Artikel von Etienne Wenger, einem kognitiven Anthropologen aus der Schweiz, gelesen habe. Laut Wenger sind „Communities of Practice“ Gruppen von Menschen, die ein gemeinsames Anliegen oder Interesse haben oder die durch eine gemeinsame Tätigkeit miteinander verbunden sind; durch ständigen Austausch untereinander lernen Angehörige einer solchen Gemeinschaft ihre Tätigkeit besser auszuüben.⁷ Diese Gruppen können ganz von selbst entstehen, wenn Wissen geteilt oder ausgetauscht wird. Sie können aber auch bewusst aufgebaut werden, um mit ihrer Hilfe ein bestimmtes Wissen zu erwerben oder eine bestimmte Erfahrung zu erlangen. In meinen Augen arbeiten im Moment viele interessante Künstler an der Peripherie solcher „communities of practice“. Sie befinden sich an der Grenze – dort, wo eine community of practice mit der Außenwelt und anderen Gemeinschaften dieser Art in Verbindung steht. Diese Peripherie ist der Ort, wo Innovation stattfindet und in Kollaboration mit anderen neuen Praktiken entstehen. Viele zeitgenössische Künstler tauschen Wissen und Erfahrungen untereinander, mit Spezialisten und mit ihrem Publikum aus, um ihre Arbeiten überhaupt erst zu verwirklichen. Dieser Austausch von Wissen ist nicht zwingendermaßen eine explizite Expertise, er kann auch als implizites, „stilles“ Wissen verstanden werden: als wertvolle, in einem bestimmten Zusammenhang erworbene Erfahrung, die nicht einfach festgehalten, kodifiziert oder erfasst werden kann – mit anderen Worten: genau etwas, das zeitgenössische künstlerische Praxis oft charakterisiert. Es ist genau diese langfristig angelegte und gemeinschaftliche Entwicklung von Kunst, die ich wegen ihrer performativen Eigenschaften interessant finde. Die Frage ist nun allerdings: Wie gehen wir mit diesen Positionen innerhalb der Kunst um? Wie können wir ein Paradigma finden, das über bloße Repräsentation hinausgeht?

[23/02/13 21:20:26] Maria Guggenbichler:
Auch auf die Gefahr hin, dass es zu hypothetisch oder theoretisch wird – was passiert denn wenn man diese Frage anders herum stellt: kann man diese kommunikativen, zwischenmenschlichen oder sozialen Aspekte WENIGER sichtbar machen, sie eher verschwinden

[23/02/13 21:20:32] Sally De Kunst:
But if we were to do a utopian exercise about the IDEAL future of art now. We can just freewheel you know. It's just an espresso-book. :D

[23/02/13 21:21:02] Maria Guggenbichler:
Not even a coffee table book you mean? Now that is disappointing! Haha...
Do you know Kenneth Goldsmith? He re-types the NY times of one day entirely and calls it „uncreative writing“. Anyway, he says about his books that you don't have to read them, you only have to „know“ about the idea. He would fall asleep any time he had to proofread one of his own books.

[23/02/13 21:24:25] Sally De Kunst:
Hahaha.

[23/02/13 21:25:30] Maria Guggenbichler:
But then what you are talking about is something different: it is an idea, that realizes itself, and all the small, grand incidents it entails by happening. The idea is just the trigger for social interactions. Yes?

[23/02/13 21:28:24] Sally De Kunst:
I'm just wondering how you can make cooperation visible, without becoming didactic or illustrative. I always have heavy discussions with artists about video documenting their work. I believe in the power of oral transition. You cannot capture performative work. But of course the video or any other artefactual trace is what the art market presses upon us...

[23/02/13 21:28:37] Sally De Kunst:
Yes.

[23/02/13 21:28:37] Maria Guggenbichler:
Yes.

[23/02/13 21:28:38] Maria Guggenbichler:
Hahaha.

[23/02/13 21:35:56] Maria Guggenbichler: I don't know – I like both: keeping it as what it is, performativity, communication, interaction, and leaving the Chinese whisper, the gossip, the rumour being the best way to transport it, document it, represent it. On the other hand: we cannot and should not, especially not with small, nice, sensitive, generous practices and projects leave the canon and history to the big art wankers with the great gestures. The small gestures are the grand gestures, that should be the future of art, art institutions, art curators, art canon and art history. YES! Manifesto times, Sally!

[23/02/13 21:36:40] Sally De Kunst:
Ok Maria, let's write a MANIFESTO!

[23/02/13 21:50:34] Maria Guggenbichler:
Yes, let's think about a MANIFESTO. Love them. I often find manifestos the most interesting part of artists' production. Some painters, e.g. anarchist situationist international members Gruppe Spur from

machen? Gibt es überhaupt eine Möglichkeit über ihr Sichtbarwerden zu bestimmen, sei das nun in die Richtung einer Repräsentierbarkeit oder anders herum die Richtung sie noch klandestiner zu machen?

[23/02/13 21:20:32] Sally De Kunst:
Nehmen wir es doch mal als utopische Übung zur IDEALEN Zukunft der Kunst. We can just free wheel, you know. Der Text ist nur für ein Espressobuch. :D

[23/02/13 21:21:02] Maria Guggenbichler:
Noch nicht mal ein Hochglanz Coffeetable Book? Da bin ich aber jetzt doch ein bisschen enttäuscht. Haha ... Sally, kennst du Kenneth Goldsmith? Er tippt eine komplette Ausgabe der New York Times ab und nennt das „uncreative writing“. Jedenfalls sagt er über seine Bücher, dass man sie gar nicht zu lesen braucht. Man muss nur die Idee, das Konzept dahinter kennen. Er selbst sei jedes Mal eingeschlafen, wenn er eines seiner Bücher Korrektur lesen musste.

[23/02/13 21:24:25] Sally De Kunst:
Hahaha.

[23/02/13 21:25:30] Maria Guggenbichler:
Aber das, worum es Dir, glaube ich, geht, ist etwas anderes: Es ist eine Idee, die sich ereignet, die realisiert wird und dabei kleinen und grossen Geschehnisse anstößt. Die Idee ist nur der Auslöser für zwischenmenschliche Begegnungen. Ja?

[23/02/13 21:28:24] Sally De Kunst:
Ich frage mich nur, wie man Zusammenarbeit sichtbar machen kann, ohne didaktisch oder rein illustrierend zu werden. Ich habe immer heftige Diskussionen mit Künstlern was die Videodokumentation ihrer Arbeiten betrifft. Ich persönlich glaube an die Kraft der mündlichen Weitergabe. Performative Arbeiten kann man nicht erfassen. Aber natürlich ist das Video oder irgendeine andere artefaktische Spur genau das, was der Kunstmarkt von uns einfordert.

[23/02/13 21:28:37] Sally De Kunst:
Ja.

[23/02/13 21:28:37] Maria Guggenbichler:
Ja.

[23/02/13 21:28:38] Maria Guggenbichler:
Hahaha.

[23/02/13 21:35:56] Maria Guggenbichler:
Ich weiss nicht, ich mag beides und finde beides wichtig. Einerseits: es als das zu belassen, was es ist – Performativität, Kommunikation, Interaktion, ein vergangener Moment –, und den Rest der Stillen Post zu überlassen, dem Getratsche und den Gerüchten, als die beste Art, es zu transportieren, zu dokumentieren, zu repräsentieren. Andererseits finde ich können wir (und sollten wir) den Kanon und die (Kunst-)Geschichte nicht einfach den selbstgefälligen, size matters Kunstwichsern überlassen, vor allem dann nicht, wenn es um kleine, nette, aufmerksame, sorgfältige und grosszügige Positionen und Projekte geht. Die kleinen Gesten sind die

Munich, wrote such brilliant manifestos. The paintings get old with time, but the manifestos are still so good!

[23/02/13 21:50:52] Sally De Kunst:
You're right. There is of course the Futurist Manifesto. Or the Party Program of the Best Party in Reykjavik, in Iceland.⁸
Maybe we can have dinner tomorrow? And discuss further?

[23/02/13 21:52:24] Maria Guggenbichler:
Dinner sounds good, but I can only do it rather early, like 7pm? Need to be back for a skype meeting at 10pm.

[23/02/13 21:53:02] Sally De Kunst:
Yes, that's fine because at 9pm I have to pick up an artist from the station.
I will text you, ok?
Good night!

[23/02/13 21:53:33] Maria Guggenbichler:
Yes, please do! See you tomorrow, Sally! Night night.

grossen Gesten, meiner Meinung nach sollte das die Zukunft der Kunst sein, die Zukunft der Kunstinstitutionen, der Kunstakademien, des Kunstsammlers und der Kunstgeschichte. YES! Zeit für ein Manifest, Sally!

[23/02/13 21:36:40] Sally De Kunst:
Okay, Maria, lass uns ein MANIFEST schreiben!

[23/02/13 21:50:34] Maria Guggenbichler:
Ja, lass uns mal über ein Manifest nachdenken. Ich mag Manifeste sehr gerne. Oft kann ich mit den Manifesten von Künstlern etwas anfangen, obwohl mir die Kunst dieser Person überhaupt nichts sagt. Einige Maler haben brillante Manifeste geschrieben, zum Beispiel die Manifeste der anarchistischen Münchener Gruppe SPUR, die zeitweise Mitglied der Situationistischen Internationale war, sind der Knaller! Die Gemälde altern mit der Zeit, und ich kann nicht so viel mit ihnen anfangen, aber die Manifeste sind immer noch so gut!

[23/02/13 21:50:52] Sally De Kunst:
Du hast recht. Es gibt natürlich das futuristische Manifest. Oder das Parteiprogramm der Besten Partei in Reykjavík.⁸
Sollen wir morgen zusammen essen? Und weiter sprechen?

[23/02/13 21:52:24] Maria Guggenbichler:
Essen klingt gut. Ich kann aber nur ziemlich früh. So um 7? Ich muss um 10 zu einem Skype-Meeting zurück sein.

[23/02/13 21:53:02] Sally De Kunst:
Das ist in Ordnung, ich muss um 9 noch einen Künstler vom Bahnhof abholen.
Ich schreib Dir eine SMS, okay?
Gute Nacht!

[23/02/13 21:53:33] Maria Guggenbichler:
Ja, machen wir es so! Bis morgen, Sally! Gute Nacht.

¹ Bourriaud, Nicolas, Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain, Lukas & Sternberg, New York, version française éditée par Les presses du réel, collection « Documents sur l'art », 2002

² Für die Eröffnung von Bill Copleys Ausstellung in Paris 1953 hatte Marcel Duchamp quadratische Stücke aus Alufolie ausgeschnitten, die alle eingeladenen als Geschenk erhielten. Jedes davon war beschriftet mit der einfachen und originellen Formel: A Guest + A Host = A Ghost.

³ Lotter, Wolf, „Gut und reichlich“, in: brand eins, 14. Jahrgang, Heft 12, Dezember 2012.

⁴ Chris Kraus ist Filmmacherin und Autorin. Sie schrieb unter anderem I Love Dick und Aliens & Anorexia und ist Mitherausgeberin von Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader.

⁵ Jacques Rancière, Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009.

⁶ Sennett, Richard, Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation, New Haven, Yale University Press, 2012.

⁷ Wenger, Etienne, Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity, Cambridge University Press, 1998. (Wenger bezieht sich in seinen Veröffentlichungen nicht auf das Gebiet der Kunst.)

⁸ Die Beste Partei ist eine politische Partei in Island, die der Künstler Jon Gnarr 2009 gegründet hat. 2010 hat sie die Stadtratswahlen in Reykjavík gewonnen. Seitdem ist Gnarr Bürgermeister der Hauptstadt. In ihrem Programm tritt die Beste Partei unter anderem für mehr Transparenz und ein Ende der Korruption ein, aber auch für freien Eintritt und kostenlose Handtücher in den Schwimmbädern sowie für einen Eisbären im Zoo von Reykjavík.

Die übersetzte deutsche Version würde von den Autorinnen nachträglich bearbeitet. Sie kann vom englischen Original abweichen /der Hrsg.)

DIE KLEINE GESTE IST DIE GROSSE GESTE

A MANIFESTO BY
SALLY DE KUNST
& MARIA GUGGENBICHLER

1. DER GASTGEBER IST DIE KLAMMER, DIE DIE DINGE ZUSAMMENHÄLT. KOMBINIERT DINGE, MENSCHEN, POSITIONEN UND IDENTITÄTEN, DIE NIRGENDWO ANDERS ZUSAMMENGEbracht WERDEN KÖNNEN ALS AUF DER SPIELWIESE DER KUNST.
2. SEI MUTIG BEI DIESEN KOMBINATIONEN UND/ODER KONFRONTATIONEN.
3. ENGAGE.
4. KEINE ANGST VOR AFFINITÄT UND NÄHE.
5. GLAUB NICHT, DASS DU DIE ANTWORT KENNST. STELL FRAGEN.
6. GIB KRITISCHES, KONSTRUKTIVES FEEDBACK.
7. SEI PROFESSIONELL IN DEINER ENGAGIERTHEIT, NICHT IN DEINER PRÄTENTIOSITÄT.
8. TU NICHTS NUR FÜRS PROTOKOLL.
9. WENIGER IST MEHR. JA, IMMER NOCH.
10. SEI HARTNÄCKIG.
11. SELBSTIRONIE IST DAS WICHTIGSTE MITTEL UND DIE ENTWAFFNENDSTE WAFFE.
12. SEI EHRLICH IN DEINEN ABSICHTEN.
13. STEH NIEMALS STILL, BEWEGE DICH STÄNDIG VORWÄRTS, ABER MACH AB UND ZU EINE PAUSE.
14. SEI DIR BEWUSST, DASS AUTHENTIZITÄT SICH NICHT AUS HERKUNFT ERGIBT, SONDERN AUS DER ERFOLGREICHEN ANKUNFT EINER KULTURELLEN PRAXIS IN EINEM NEUEN KONTEXT.
15. SORG DAFÜR, DASS ES EINE KÜCHE GIBT. YOU CAN ALWAYS FIND THE INTERESTING PEOPLE IN THE KITCHEN AT PARTIES.

THE SMALL GESTURE IS THE GRAND GESTURE

A MANIFESTO BY

SALLY DE KUNST
& MARIA GUGGENBICHLER

1. THE HOST IS THE BRACKET AROUND THINGS. COMBINE THINGS, PEOPLE, PRACTICES AND IDENTITIES THAT CANNOT BE MIXED OTHERWISE THAN IN THE PLAYGROUND OF THE ARTS.
2. BE BRAVE WITH THESE COMBINATIONS AND/ OR CLASHES.
3. ENGAGE.
4. DON'T BE AFRAID OF AFFINITY AND CLOSENESS.
5. DON'T THINK TO KNOW THE ANSWERS. ASK QUESTIONS.
6. GIVE CRITICAL, CONSTRUCTIVE FEEDBACK.
7. BE PROFESSIONAL IN YOUR ENGAGEMENT, NOT IN BEING PRETENTIOUS.
8. DON'T DO THINGS FOR THE PROTOCOL ONLY.
9. LESS IS MORE. YES, IT STILL IS.
10. BE OBSTINATE.
11. SELF-IRONY IS THE MOST IMPORTANT MEANS AND THE MOST DISARMING WEAPON.
12. BE HONEST ABOUT YOUR INTENTIONS.
13. NEVER STAND STILL, ADVANCE CONSTANTLY, BUT TAKE A BREAK NOW AND THEN.
14. KNOW THAT AUTHENTICITY DOESN'T REFER TO PROVENANCE, BUT RATHER TO A SUCCESSFUL ARRIVAL OF A CULTURAL PRACTICE IN A NEW SURROUNDING.
15. MAKE SURE TO ALWAYS HAVE A KITCHEN. YOU CAN ALWAYS FIND THE INTERESTING PEOPLE IN THE KITCHEN AT PARTIES.

Marc Bauer, Beide Messies, Patricia Bucher, Les Frères Chapuisat, Ruth Erdt, El Frauenfelder, Haus am Gern, Christian Hemauer / Roman Keller, Susanne Hofer, Nicolas Galeazzi, Goran Galić / Gian-Reto Gredig, Emanuel Geisser, Melanie Gugelmann, Georg Keller, knowbotiq, Aurelio Kopainig, Isabelle Krieg, !Mediengruppe Bitnik, Cat Tuong Nguyen, Delphine Reist, RELAX (chiarenza & hauser & co), Loredana Sperini, Martin Schick, Martin G. Schmid, Vreni Spieser, Ana Strika, Andrea Winkler, Christoph Wachter & Mathias Jud, Christian Waldvogel

Heinz Stahlhut ist Kunsthistoriker und Leiter der Sammlung Bildende Kunst an der Berlinischen Galerie.

Claudia Wahjudi ist Kunstdakteurin bei dem Berliner Magazin zitty und arbeitet darüber hinaus als freie Kulturjournalistin unter anderem für Kunstforum International und Der Tagesspiegel. Zu ihren Schwerpunkten zählen zeitgenössische Kunst sowie das Verhältnis von Kultur, Stadt und Arbeit. Sie unterrichtet am Masterstudiengang Kulturjournalismus der Universität der Künste Berlin.

Emilia Roza Sulek, geboren 1976 in Warschau, in Berlin seit 2008, mit der Humboldt Universität verbunden, schreibt über den aktuellen Tibet, publiziert in akademischen und nicht-akademischen Zeitschriften und Zeitungen.

Kordula Fritze-Srbic ist freie Kuratorin und Performance-, Film und Medienwissenschaftlerin

Dr. phil. Christian Saehrendt, Kunsthistoriker und freier Publizist, lebt in Thun (CH) und Berlin. Der gebürtige Kasselner (*1968) schrieb zuletzt: Kassel. Ist das Kunst oder kann das weg? documenta-Geschichten, Märchen und Mythen, Köln 2012.

Heinrich Gartentor ist Künstler, Autor, war erster Kulturminister der Schweiz und ist Zentralpräsident visarte.

Sally De Kunst ist seit sechs Jahren Direktorin des Festivals Belluard Bollwerk International in Fribourg in der Schweiz (www.belluard.ch). Von August 2013 an wird sie im englischen Bristol als Kuratorin und Produzentin für Situations tätig sein (www.situations.org.uk).

Maria Guggenbichler ist eine in Deutschland geborene Künstlerin. Zurzeit lebt und arbeitet sie in Amsterdam, verstreut ihre künstlerische Tätigkeit aber in der ganzen Welt. Ihre Arbeit ist Ideen-basiert, und findet ihre Form zumeist in Räumen und Situationen, die den fließenden Austausch von Wissen, Nicht-Wissen und Cactus Dances zwischen Menschen ermöglichen.

Heinz Stahlhut is art historian and director of the Sammlung Bildende Kunst at the Berlinische Galerie.

Claudia Wahjudi is editor for the arts section of the Berliner magazine zitty and also works as a freelance journalist for culture for, among others, Kunstforum International and the Tagesspiegel. One of her main topics is contemporary art, as is the relationship between culture, city and work. She teaches Master's degree students at the Universität der Künste Berlin.

Emilia Roza Sulek, born 1976 in Warsaw, in Berlin since 2008, affiliated with Humboldt University, writes about contemporary Tibet, publishes in academic and popular journals and newspapers.

Kordula Fritze-Srbic is an independent Curator and Performance-, Film- and Media-Scientist.

Dr. phil. Christian Saehrendt, Art historian and freelance publicist, lives in Thun (CH) and Berlin. born in Kassel (*1968), recently published: Kassel. Ist das Kunst oder kann das weg? documenta-Geschichten, Märchen und Mythen, Köln 2012.

Heinrich Gartentor is an artist and author. He was the first Minister of Culture of Switzerland and is President of visarte Switzerland.

Sally De Kunst has been the director of the Festival Belluard Bollwerk International in Fribourg, Switzerland, since six years. (www.belluard.ch) As from August 1st 2013 she will relocate to Bristol, UK, to work as a curator/producer for Situations. (www.situations.org.uk)

Maria Guggenbichler is a German-born artist currently living and working in Amsterdam, but scattering her artistic practice all over the world. Her work is idea-based, and often finds its form in spaces and situations which push for fluid circulation of knowledge, non-knowledge, silly jokes and cactus dances between people.

...THEN WE TAKE BERLIN. PART 1 1.6. - 23.6.2007 Mit Patricia Bucher, Tatjana Marusic, Loredana Sperini	SPUREN. WACHSEN. 12.9. - 18.10.2008 Doppelausstellung von Eric Emery und Aurelio Kopainig.	ESQUISSES 29.1. - 27.2.2010 Mit: Lilian Beidler, Joachim Budweiser, Kaspar Hochuli, Cyril Lim, Timo Loosli, David Muther, Tobias Reber, Margrit Rieben, Daniel Werder. Studiengang Master of Contemporary Arts Practice/Musik und Medienkunst/Hochschule der Künste Bern, co-kuratiert von Valerian Maly	Frankovich, Felix Kindermann, Pascal Schwaighofer, Miriam Steinhauser, Christian Waldvogel.
OUAGADOUGOU 6.7. - 28.7.2007 Mit Vreni Spieser und Gast Pierre Giner	HAD I BUT KNOWN (HIBK) 24.10. - 22.11.2008 Haus am Gern (Rudolf Steiner & Barbara Meyer Cesta)	HEIMAT PÄCKLI 6.12. - 20.12.2008 Rund 100 Künstler/innen aus der Schweiz haben Adam Tellmeister ein Paket mit einem Kunstwerk geschickt, welches die Schweiz kritisch und/oder humorvoll reflektiert. Co-kuratiert von Lillian Fellmann	MIT SEIFE UND GABELN – EINE AUSSTELLUNG ZUM GLÜCK II 29.10. - 10.12.2011 Mit Klara Borbely, Bettina Carl, Benjamin Egger, ekw14,90, Beat Füglistaler, Franz Gratwohl, Gabriela Gründler, Sandra Knecht, Pascal Lampert, Ursula Palla, Sebastian Schaub, Rüdiger Schlömer, Martin Senn, Andy Storchenegger, Marion Strunk, Lex Vögeli und Silvie Zürcher. Konzept/Kuratorium: data Auftrag für parasitäre* Gastarbeit (Daniela Petriini, Tanja Trampe), www.menuedata.net
NATURE REVISITED 21.9. - 13.10.2007 Mit Lukas Beyeler, Marianne Engel, Jérémie Gindre, Raphael Hefti, huber.huber, Patrizia Karda, Markus Müller, Katharina Rippstein, Jules Spinatsch, Peter Stoffel, Monica Studer/Christoph von den Berg, Christian Vetter und einer Edition von Sonntagsfreuden.	DOPPELTER BODEN 9.1. - 21.2.2009 Mit Patrick Hari, Stefan Inauen & Simon Rühle, Herbert Weber. Kuratiert von Rahel Blättler.	A.I.R. 3 4.6. - 17.7.2010 Mit Jonas Burkhalter, Fred Fischer, Cat Tuong Nguyen, Lydia Wilhelm und David Zehnder.	Tagung in der Berlinischen Galerie: MIT SEIFE UND GABELN ERMITTLEMENTEN ZUM GLÜCK II Sonntag, 30. Oktober
TORNO SUBITO! (ATTO II) 26.10. - 17.11.2007 Mit Giona Bernardi, collettivo NISKA, Anna Leader, Sonja Feldmeier, Oppy De Bernardo, Aldo Mozzini, Angelika Markul, Una Szeemann, Katia Bassanini, Giancarlo Norese. Gastausstellung des Kunstraums La Rada (Locarno). www.larada.ch	KOMPOST 27.2. - 9.4.2009 Isabelle Krieg	EL FRAUENFELDER / SUSANNE HOFER 10.9. - 23.10.2010	UNVEREINBAR KOMPATIBEL – HEIDIOHNELAND 28.1. - 25.2.2012 Mit 91.192.100.163, Rafael Adame, Shima Asa, Corina Caviezel, Patrick Kull, Andrea Palamar uková, Lea Schaffner, Florian Wegelin, Alper Yagcioglu. Eine Ausstellung der Studienvertiefung Mediale Künste / Zürcher Hochschule der Künste, kuratiert von Eran Schaerf, knowbotiq und Birk Weiberg.
WELSCHLAND 23.11. - 15.12.2007 Mit Solvej Dufour Andersen, collectif-fact, KLAT, Tilo Steireif/Nicolas Savary. Die Association circuit mit: Luc Aubort, Delphine Coindet, Philippe Deucrauzat, Gilles Furtwängler, David Hominal, François Kohler, Stéphane Kropf, Damien Navarro, Jérôme Pfister, Didier Rittener und Editionen von: Francis Baudevin/Anne Gillot/Laurent Estoppey, Valentin Carron, Olivier Genoud, David Hominal, New Humans/Philippe Deucrauzat/Mika Tajima, Genêt Mayor, Steven Parrino, Dominique Petitgand.	DON'T FOLLOW ME I'M LOST TOO 17.4. - 30.5.2009 Gastausstellung des CAN – Centre d'Art Neuchâtel, www.can.ch kuratiert von Francisco da Mata Mit: Massimiliano Baldassarri, Ronald de Bloeme, Eric Emery, Lionel Ferchaud, Fred Fischer, Max Frey, Andreas Golinski, Eberhard Havekost, Lori Hersberger, Gauthier Huber, Francisco da Mata, Gerold Miller, Adrien Missika, Kyung-Sun Moon, ./ morFrom/, Olivier Mosset, Guillaume Pilet, Matthieu Pilloud, Till Rabus, Koka Ramishvili, Gerald Rockenschaub, Jean-Thomas Vannotti	UNTITLED 29.10. - 11.12.2010 Über Erfolg in der Kunst mit: Habib Asal, Anne-Lise Coste, Haus am Gern, Thomas Hirschhorn, Walter Pfeiffer, Loredana Sperini, Vreni Spieser, Christine Streuli, Marion Strunk und Costa Vece. Zum Thema fand am 31. Oktober eine Tagung in der Berlinischen Galerie statt	MELANIE GUGELMANN 3.3. - 14.4.2012
...THEN WE TAKE BERLIN. PART 2 11.1 - 16.2.2008 Mit Pauline Boudry, Gabi Deutsch, Bettina Disler, Andreas Tscherisch, Nina Stähli, Pascale Wiedemann/Daniel Mettler.	PERSPEKTIVEN DES SUBSTITUTS 2.5. - 31.5.2009 Das Substitut im Centre d'Art Neuchâtel Mit: Iris Kettner, Julia Lazarus, Daniel Sabranski, Uta Siebert, Martin G. Schmid, Philip Wiegard.	DO YOUR ACTIONS MENTION YOUR HEART'S INTENSIONS? 30.12.2010 - 4.2.2011 Design Space, Tel Aviv Boaz Aharonovitch, Ilt Azoulay, Marc Bauer, Goran Galic/Gian Reto Gredig, Haus am Gern, Susanna Hofer, Isabelle Krieg, Gisela Motta/Leandro Lima, Cat Tuong Nguyen, Anna Strika, Jonathan Touitou und einer performativen Installation von Vreni Spieser und Martin Schick	THE LONG TAKE 21.4. - 26.5.2012 Goran Gali / Gian-Reto Gredig
ANA STRIKA 22.2. - 29.3.2008	A.I.R. TWO ARTISTS IN RESIDENCE 5.6. - 18.7.2009 Mit Barbara Arnold, Mathias Kaspar, Reto Leibundgut, Jérôme Leuba, Rachel Lumsden	IN APPEARANCE 13.1.2011 - 19.2.2011 Gallery of Bezalel University, Tel Aviv Boaz Aharonovitch, Cat Tuong Nguyen, Martin G. Schmid	A.I.R. 5 - ARTISTS IN RESIDENCE 2.6. - 14.7.2012 Mit Misha Andris, Song-Ming Ang, Gian Paolo Minelli, Christian Waldvogel und einer performativen Installation von mercimax.
STOMME DOOS 03.4.-10.5.2008 Marc Bauer	THE ANSWER IS WITHIN YOU 11.9. - 24.10.2009 Eine Tel Aviv-Schweiz-Berlin-Begegnung. Mit Gili Avissar, Jenny Brockmann, Nicolas Y Galeazzi, Franziska Furter, Roey Heifetz, Charlotte Hug, Tomer Sapir, Jonathan Touitou	QUESTIONS / NOISE 29.1. - 26.2.2011 !Mediengruppe Bitnik	ACT 1 8.9. - 20.10.2012 mit Stefan Baltensperger/David Siepert, Christina Hemauer/Roman Keller, Reinigungsgesellschaft (Henrik Mayer/Martin Keil) und Roland Wagner Bezzola.
ZU GAST BEI VERLIERERN EINE ÖSTERREICHISCH-SCHWEIZERISCHE BEGEGNUNG 16.5.-14.6.2008 Mit Laurence Bonvin, Com&Com, Tom Fellner, Johannes Kubin, Marianne Lang, Birgit Pleschberger, Gerald Schicker	BRAZIL 30.10. - 12.12.2009 Mit Victor de Castro, Antoine Golay-Guerreiro do Divino Amor, Alice Miceli, Gisela Motta & Leandro Lima, Lippe Muniz.	GEORG KELLER 12.3. - 23.4.2011	ACT 2 27.10. - 8.12.2012 mit Heinrich Gartentor, knowbotiq, RELAX (chiarena & hauser & co) und Bettina Vismann.
A.I.R. ONE - ARTISTS IN RESIDENCE 20.6.-26.7.2008 In Berlin gibt es zahlreiche Residenz-Ateliers. Das Substitut gibt einer Auswahl einmal jährlich Gelegenheit auszustellen. Mit Thomas Hauri, Katja Loher und Dominik Stauch.	HAPPY SYSTEMS 15.1. - 23.1.2010 Luigi Archetti und Bo Wiget	ET ENCORE LE PRINTEMPS 7.5. - 18.6.2011 Delphine Reist / Laurent Faulon	TOOLS FOR THE NEXT REVOLUTION 19.1. - 2.3.2013 Christoph Wachter / Mathias Jud Eine Produktion von :digital brainstorming in Zusammenarbeit mit Substitut Berlin und Kunsthaus Langenthal. Co-kuratiert von Raffael Dörig, Urs Küenzi und Raphael Rogenmoser.
		A.I.R. 4 - ARTISTS IN RESIDENCE 25.6. - 23.7.2011 Mit Kimberly Clark, Ruth Erdt, Eva Vuillemin, Zeljka Marusic, Doris Schmid, Markus Wetzel	ES LIEGT WAS IN DER LUFT 8.3. - 19.4.2013 Mit Martin Schick „Prospective (2013 – 2015)“, onlab und Beide Messies