

Das Pariser Museum *Jeu de Paume* zeigte im Sommer 1938 »Trois siècles d'art aux États-Unis«. Diese vom *Museum of Modern Art* in New York konzipierte Ausstellung wurde in den USA euphorisch kommentiert. In Paris hingegen erhielt sie denkbar schlechte Kritik. Die französische Presse machte sich über die Repräsentation der Vereinigten Staaten als kultivierte Nation lustig. Geradezu vernichtend fielen die Stellungnahmen zur Malerei aus. Diese war den Pariser Kritikern eine Mischung aus provinzieller Nachahmung der *École de Paris* und blutleerem, geschmacklosem Akademismus. Einzig die Exponate der »primitiven Kunst« vermochten hie und da wohlwollende Blicke auf sich zu ziehen. Der Schock in der New Yorker Kunstwelt sass tief: Paris, das war nicht irgendein Ort, sondern die Kunstmetropole schlechthin.¹

Zu diesem Zeitpunkt schien undenkbar, was der Kunstkritiker Clement Greenberg weniger als zehn Jahre später proklamierte: New York habe Paris als Kunstkapitale der Welt abgelöst.² Zwar war New York bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts das künstlerische Zentrum der Vereinigten Staaten; international spielte der Ort indes eine marginale Rolle.³ Entscheidend veränderte sich die Position der Stadt mit der Etablierung nationalsozialistischer und faschistischer Regierungen in Europa und der Besetzung von Paris. Zahlreiche Kunstschaffende, Kritiker, Händler und Sammler, die den europäischen Kontinent verlassen mussten, liessen sich (zumindest vorübergehend) in New York nieder.⁴ Weiter war zentral, dass sich hier in den frühen 1940er Jahren zusätzlich zur bestehenden Museumslandschaft ein umfassendes Galerisystem beziehungsweise ein Kunstmarkt grösseren Stils herausbildete, in welchen auf Seiten der Sammler neu auch Teile der Mittelschicht und auf Seiten der Produzenten jüngere amerikanische Kunstschaffen-

de involviert waren.⁵ Clement Greenberg hatte bei seiner Proklamation diesen rasant wachsenden Markt durchaus mit im Blick. Er bezog sich jedoch vor allem auf die Arbeiten jener Kunstschaaffenden, die später als Vertreter des Abstrakten Expressionismus in die Geschichte eingegangen sind und für die erste amerikanische Kunstrichtung stehen, die international als Avantgarde auf Anerkennung stiess.⁶ Der Erfolg dieser Künstler in den späten 1940er und 1950er Jahren war ein Triumph New Yorks als neue Kunstkapitale.

In den vergangenen Jahren wurde lebhaft diskutiert, welche Rolle New York im künstlerischen Feld der Gegenwart spielt. »Ist New York noch immer der Mittelpunkt der Kunstwelt?«, wollte etwa die Zeitschrift »Texte zur Kunst« von verschiedenen Kuratorinnen und Kuratoren wissen.⁷ Wenn auch das Praxisgebiet der Kunst in räumlich-territorialer Hinsicht typischerweise als zu »entgrenzt« beurteilt und seine Inklusivität überschätzt wird,⁸ so ist man sich bezüglich New York doch weitgehend einig, dass es sich hierbei um eine Interaktionsverdichtung der besonderen Art handelt und diese Stadt eine herausragende Rolle in der »polyzentrischen« Feldstruktur spielt.⁹ Seit den 1940er Jahren ist New Yorks *Artworld* schubweise gewachsen und bildet heute eine »multibillion-dollar profession industry that reaches into almost every corner of New York City«.¹⁰ Was die Dichte an Ausstellungsinstitutionen im Allgemeinen und an Galerien im Besonderen betrifft, ist New York kaum zu überbieten. Chelsea bildet zusammen mit dem angrenzenden Meat Packing District das grösste Galerienviertel der Welt. Die hier versammelten Häuser laufen in Sachen Umsatz ausser Konkurrenz und sind, ebenso wie manche nicht-kommerzielle Ausstellungsbetriebe New Yorks, hinsichtlich der Definitionsmacht über ästhetische Wertigkeitsprinzipien und Ausstellungsmodi international von zentraler Bedeutung.¹¹ Als wichtiger Ausstellungs- und Handelsplatz bildet New York zudem einen »sozialen Drehpunkt« im Sinne Georg

Simmels – einen bedeutenden Treff- und Koordinationspunkt der typischerweise viel reisenden Akteure des Kunstbetriebs.¹²

Dass sich die Interaktionen im Bereich der Kunst an einem Ort verdichtet haben, »where the money is«,¹³ hat von Beginn weg für ein gewisses Unbehagen gesorgt und etwa zur Befürchtung Anlass gegeben, der Geldsegen könne die Kunst korrumpieren, das Qualitäts- und Reflexionsniveau senken und New York zu einem Ort der gefällig-harmlosen Kunst machen.¹⁴ In jüngster Vergangenheit wurde vor allem in Frage gestellt, ob New York noch Lebens- und Arbeitsraum für Kunstschaffende sein könne. Verweise auf die »harten« Lebensbedingungen im Allgemeinen und Manhattans berühmte Boden- und Liegenschaftspreise im Besonderen sind omnipräsent. Tatsächlich erweist es sich seit dem Immobilienboom Mitte der 1980er Jahre als äusserst schwierig, in dieser Stadt »billig ein Bein auf die Erde zu kriegen« und »stilvoll arm« zu sein.¹⁵ Auch ausserhalb Manhattans in Williamsburg, wo sich in den vergangenen zehn Jahren Kunstschaffende zahlreich in ehemaligen Fabrikgebäuden niedergelassen haben (weshalb dieses Viertel gelegentlich als »New York's true center of artistic production« bezeichnet wird), sind die Raumpreise drastisch gestiegen.¹⁶ Dass ein Leben in New York die ökonomischen Möglichkeiten vieler Kunstschaffenden übersteigt, wird als ein durchaus ernstzunehmendes Problem diskutiert. Da sich die Stadt unter diesen Bedingungen insbesondere jüngeren, noch wenig arrivierten Kunstschaffenden verschliesst, wird der Verlust von »Innovationsherden« und »Avantgarden« befürchtet. Ohne solche ist eine Kunstmetropole jedoch schwer denkbar. »New York was yesterday«, wird denn mit Blick auf diese Problematik immer wieder mal prophezeit, wobei nicht selten in Shanghai die Nachfolgerin und Kunstkapitale des 21. Jahrhunderts vermutet wird.¹⁷

Die Diskussionen über New York als Arbeits- und Lebensraum für Kunstschaffende lassen einiges im Dunkeln. Dies hängt (neben einem Mangel an Empirie) massgeblich mit dem

Umstand zusammen, dass sie sich einseitig auf die Ressourcenfrage eingeschossen haben. Diese ist zweifelsohne eine zentrale Problematik – aber gewiss nicht die einzige. Was es mit der immer wieder konstatierten »Magnetwirkung« New Yorks auf sich hat – nicht selten wird unterstellt: »New York continues to be, arguably, the city in which most artists would like to live and work« – und inwiefern es für Kunstschaffende überhaupt wünschenswert und relevant ist, längerfristig in dieser Stadt zu sein, droht ob dieser Fokussierung aus dem Blickfeld zu geraten.¹⁸ Wird diese Frage aufgegriffen, so meist indirekt in Form der These, dass wegen der Bedeutung informeller Kontakte im Feld der Kunst die dauerhaft-leibhaftige Präsenz in einer Kunstmetropole notwendige Voraussetzung einer erfolgreichen Künstlerkarriere sei und New York in dieser Hinsicht eine besonders lohnenswerte Destination abgebe.¹⁹ Dies ist zweifelsohne ein bedenkenswerter Punkt. Fraglich ist zum einen aber, welche Bedeutung dem räumlichen Verhalten der Künstlerperson selbst zukommt, wenn es um die Integration in Galerie- und Ausstellungsprogramme geht, und zum andern, ob eine Niederlassung in New York primär solchen »erfolgstechnischen« Motiven beziehungsweise dem Umstand geschuldet ist, dass an diesem Ort renommierte Häuser und Akteure des Feldes versammelt sind, die hinsichtlich der eigenen Karriere als »Konsekrationsinstanzen« (Pierre Bourdieu) zu fungieren vermögen.

Die folgenden Seiten beleuchten die Frage des Daseins in New York entlang der Perspektive von zwei Schweizer Kunstschaffenden, die – heute beide um die vierzig – vor rund zehn Jahren mit einem New York-Stipendium in diese Stadt gekommen und geblieben sind. Vor dem Hintergrund ihrer je spezifischen Berufsbiographie und Lebenspraxis ist zu skizzieren, was ihnen New York bedeutet und was sie in dieser Stadt hält. Grundlage hierfür bilden neben dem Curriculum Vitae ihre Erzählungen über New York im Rahmen nicht-standardisierter

Interviews, die im Kontext einer Studie zu Auslandstipendien von schweizerischen Kulturförderungsinstitutionen durchgeführt wurden.²⁰ Ihre Perspektiven, so unterschiedlich sie auch sind, vermögen selbstredend die Spannweite an Positionen nicht zu erschöpfen. Doch lassen sich anhand dieser zwei Figuren und der für sie je typischen Konstellationen auch gewisse grundsätzliche Probleme ansprechen: Die Erzählungen von Dominik Fischer und Erich Keller²¹ reflektieren neben ihren Daseinsbedingungen im Feld der Kunst vor allem auch ihr Selbstverständnis – ihre Vorstellungen vom Künstlersein und von der »Sozialität der Solitären« (Hanspeter Thurn). Die hierfür charakteristischen Wertigkeitsprinzipien und Relevanzen strukturieren die spezifische Wahrnehmung und Beurteilung New Yorks; ohne diese in Rechnung zu stellen, lässt sich die »Empfänglichkeit« der zwei Künstler für New York kaum ausloten. Die folgende Skizze soll darlegen, wie es im konkreten Fall um die Verschränkung von künstlerischer Identität und dem Willen zu New York bestellt ist. Sie will dazu ermuntern, in den Auseinandersetzungen um New York als Arbeits- und Lebensraum für Kunstschaffende diese Stadt konsequenter als sinnhaften Kontext zu begreifen – als Ort, der interpretiert und beurteilt wird und Kunstschaffenden mehr als eine Ressourcenfrage ist.

I

»Künstler war für mich ein Beruf, den ich toll fand, weil man an seinen eigenen Sachen arbeiten kann«, erklärt Dominik Fischer zu seinem Werdegang. Mit sechzehn habe er angefangen zu fotografieren. Der Weg an die Kunsthochschule: eine quasi zwingende Konsequenz dieser Passion. Über Risiken einer künstlerischen Karriere habe er sich kaum Gedanken gemacht: »Ich habe meine Arbeiten eigentlich immer sehr gemocht. Also es sind wie meine Kinder. Ich habe immer ein gutes Verhältnis

gehabt zu meinen Arbeiten. Und habe das Gefühl gehabt, ja, wie auch immer das kommt, irgendwie, etwas wird passieren.«

In den Feuilletons wird Fischer gerne als »Goldkind« des Kunstbetriebs apostrophiert. Gut zwei Jahre nach Abschluss der Kunsthochschule hatte er bereits Einzelausstellungen in verschiedenen schweizerischen Kunstmuseen; kurze Zeit später nahm ihn eine renommierte Zürcher Galerie ins Programm auf. Während sich in den folgenden Jahren die Resonanz im Bereich nicht-kommerzieller Ausstellungsinstitutionen vergleichsweise durchschnittlich entwickelte, konnte er im internationalen Galerisystem rasch Fuss fassen. Im Alter von knapp dreissig Jahren erhielt er von der städtischen Kulturförderungskommission seines damaligen Wohnortes ein einjähriges New York-Stipendium zugesprochen. Während dieses Aufenthaltes ist ihm das »super Glück« widerfahren, »von einer der besten Galerien angefragt worden« zu sein. Es handelt sich bei dieser Galerie um eine der ersten New Yorker Adressen für *cutting-edge* Kunst, die neben jüngeren Kunstschaffenden auch mehrere Künstler vertritt, die weltweit zu den angesehensten zählen. Fischer deutet an, dass es »Leute« gab, die besagter Galerie seine Arbeiten »gezeigt haben«, und führt die Entstehung dieses Arbeitsbündnisses primär darauf zurück, dass die Betreiber dieser Galerie seine Arbeiten »gekannt haben und gut gefunden haben«. Seiner leibhaftigen Anwesenheit in New York misst er einen untergeordneten Stellenwert bei. Auf jeden Fall habe er während des Aufenthaltes nicht von sich aus New Yorker Kuratorinnen und Galeristen kontaktiert: »Der Kunstbetrieb funktioniert eben primär nicht so. Die Leute, die dich zeigen wollen, die wollen dich entdecken, oder. (...) Ich glaube, als Künstler darf man nicht zu pushy sein in diesen Sachen. Man muss gute Arbeiten machen. Wenn man gute Arbeiten macht, geht es weiter, automatisch.« Mittlerweile verfügt Fischer auch in verschiedenen europäischen Städten sowie in Japan über Galerverbindungen und ist im Bereich nicht-kommerzieller

Ausstellungsbetriebe teils an bis zu jährlich zwanzig Gruppenausstellungen vertreten. Seine starke Position im Galeriersystem hat ihm zu symbolischem als auch zu finanziellem Erfolg im künstlerischen Feld verholfen.²² Fischer kommentiert: »Mein ›Maschineli‹ hat schnell zu laufen angefangen. Und jetzt läuft es so, dass ich nie mehr um Stipendien anfragen müsste. Ich verdiene mein Geld jetzt mit der Kunst.« In den ersten vier Jahren nach Abschluss der Kunsthochschule hat er sich hauptsächlich über Werkbeiträge und Stipendien finanziert. Seither lebt er – was vielen Kunstschaaffenden Zeit ihres Lebens nicht möglich ist – ausschliesslich vom Verkauf seiner Arbeiten.²³ Seit einigen Jahren verfügt er mitten in Manhattan über grosszügige Arbeits- und Wohnräumlichkeiten.

Im Interview kreist Fischer primär um die selbst aufgeworfene Frage, weshalb er als Künstler in New York sein ›muss‹. Er macht dabei deutlich, dass es nicht technische Notwendigkeiten sind, die ihn an diesen Ort binden. Mit Galerien im Rücken, die sich um den Transport der Arbeiten kümmern und »alles herumschicken«, hat sich ihm, wie er erklärt, hinsichtlich des Arbeits- und Wohnortes ein beträchtlicher Spielraum eröffnet: »Ich könnte in Chile sitzen und dort Kunst machen, es spielt gar keine Rolle.« Er habe New York zu seiner Wahlheimat erkoren, weil er damals in eine Frau verliebt gewesen sei, die in New York lebte, er sich mit den Betreibern seiner New Yorker Galerie auf Anhieb sehr gut verstanden habe und – last but not least – ihm diese Stadt »überhaupt am besten« gefalle. Was macht ihren Reiz aus? Sind es die zahlreichen Galerien, Museen, Künstler und Kunstwerke, die dieser Ort versammelt? Fischer winkt ab. »Nein, das ist... die Kunstszene New York ist nicht unbedingt etwas, das man als etwas Vorbildhaftes anschauen muss. Es hat eine riesige Anzahl von Galerien, die internationale Sachen ausstellen, und Museen. Und da ich noch nie ein Mensch gewesen bin, der das so wahnsinnig, also vielleicht, als ich studiert habe, ja, aber äh, ich gehe eigentlich sehr

selten Sachen anschauen, von dem her...« Spricht Fischer von den unübertroffenen Vorzügen New Yorks, rekurriert er auf die klassisch künstlerischen Wertigkeitsprinzipien des Kosmopolitischen, der Schönheit und der Freiheit – bezeichnenderweise auch dort, wo es um Probleme sozialer (Un-)Gleichheit geht. Da New York nicht nur eine amerikanische Stadt sei, sondern ein »Sammelpot von verschiedenen Leuten, verschiedenen Kulturen, verschiedenen Mentalitäten (...), wirklich ein Ort, wo Leute aus der ganzen Welt hinkommen«, hätte ihm das New York-Stipendium das Gefühl vermittelt, »ein Ticket in hundert verschiedene Richtungen« erhalten zu haben. Fischers Auffassung nach stellt Geld das einzige »Regelwerk« dieser Stadt dar; »wenn du mehr Geld hast, hast du mehr Möglichkeiten in New York, das Leben ist besser in New York mit mehr Geld, also ganz klar«. In kultureller Hinsicht indes fehle ein solcherart übergreifendes System. Fischer zufolge zeichnet sich dieser Ort durch eine gleichberechtigte Koexistenz unterschiedlichster Codes aus. In New York sieht er diesbezüglich liberal-demokratische Ideale in nahezu perfekter Weise verwirklicht. »Das Verrückte an New York« besteht darin, dass sich hier Einheit aus Vielfalt konstituiert. »Irgendwie ist alles zusammen und in einem.« In dieser Stadt, die sich durch ein ständiges »Enthierarchisieren von Sachen« auszeichnet und der »eine gemeinsame Sprache« – eine einheitliche Kultur – fehlt, »da sind die Leute wie equal, also gleichgesetzt, und das finde ich extrem schön, befreiend«. Die Strukturen der Schweiz erscheinen ihm demgegenüber als tendenziell »ständisch«. Symptomatisch hierfür ist in Fischers Augen, dass sich in gewissen Zürcher Restaurants nahezu ausschliesslich Mitglieder der Kulturelite einfinden würden.

Was es mit der von Fischer diagnostizierten befreienden Wirkung New Yorks auf sich hat und inwiefern diese für ihn relevant ist, wird nachvollziehbar, wenn man sein Verhältnis zum Kunstbetrieb ins Auge fasst, von dem er ein ausgesprochen

ambivalentes Bild skizziert. Auf der einen Seite thematisiert er künstlerische Arbeit als selbstlos-passionierte Hingabe und das künstlerische Feld als ein zwar eigenwillig codiertes, aber durchaus meritokratisch funktionierendes Universum, das der Kunst als spezifischem Wert verpflichtet ist. Auf der andern Seite charakterisiert Fischer den Kunstbetrieb als Karneval der Eitelkeiten – beschreibt ihn als selbstverliebt sowie von Karrierismus besessen (»der ganze verdammte Kunstbetrieb dreht sich nur darum, welches Trepplein vom Leiterchen kann man noch steigen«) und konstatiert: »Künstler, die sind super narzisstisch, die sind super egoistisch«. Die »Erfolgssucht« der Kunstschaffenden sieht Fischer aufs Engste mit dem Charakter künstlerischer Arbeit verknüpft, die dem »eigenen Weltverständnis« geschuldet ist. Gerade weil Kunst Ausdruck einer individuellen Perspektive ist, bedürfen Kunstschaffende – »auch die introvertiertesten Maler« – der Anerkennung durch andere. Fischer thematisiert dies als eine Art zwangsläufigen Gefahrenherd. So wie für ihn der Künstler nur als kosmopolitische Figur denkbar ist und er die Bedeutsamkeit betont, zumindest zeitweilig »die eigenen Wurzeln zu verlassen«, so braucht diese Figur auch eine gewisse innere Distanz zum Feld der Kunst und dessen Lorbeeren. Diese Haltung ist nicht als Krise mit dem künstlerischen Feld zu interpretieren, sondern als Bekenntnis zum (ethischen) Prinzip der Unabhängigkeit des Künstlers, das in diesem Gebiet hochgehalten wird, und zu dem Fischer in keiner Art und Weise auf Distanz geht. Entscheidend ist nun, dass Fischer die Vereinnahmung der Künstlerperson durch die Eitelkeiten der Kunstszene dann für nahezu unausweichlich hält, wenn sich die Mitglieder der einschlägigen Szene sozial abschliessen. Diese Konstellation taucht in Fischers Schilderung mehrfach als Schreckbild auf und steht in grossem Kontrast zu einem Leben, wie es Fischer zufolge erstrebenswert und in New York, dank der Heterogenität dieser Stadt, besonders gut möglich ist. Eine bedeutsame Rolle spielen dabei die

Restaurantbesuche, auf die Fischer immer wieder zu sprechen kommt, und von denen er sagt: »Das ist eine wichtige Sache in meinem Leben.« Die New Yorker Gaststätten, in denen sich gemäss Fischer typischerweise Personen unterschiedlichster Herkunft und Praxisgebiete einfinden, tauchen in seiner Erzählung als Möglichkeit auf, eine soziale Ordnung zu erleben, die »gefällt« und in der er sich als Künstlerperson adäquat verortet sieht. Die Anwesenheit in New York umfasst für ihn so gesehen neben der Möglichkeit einer räumlichen Nähe zu jener Instanz, die seine internationale Karriere am reinsten verkörpert, auch die Gelegenheit, die Grenzen des Praxisgebietes der Kunst in höchst anschaulicher Weise zu überschreiten und sich als Teil einer örtlich verdichteten Weltgesellschaft zu erfahren. Dieser Erfahrung misst Fischer bezüglich seiner künstlerischen Integrität zentrale Bedeutung zu.

New York ist in Fischers Schilderungen als Kontext präsent, der für ihn und seine Arbeit ideal ist. Zwar betont er, dass sich seine Arbeitsweise, die er als Beschäftigung mit dem Zeitgeist im Allgemeinen und der Kulturindustrie im Besonderen charakterisiert, durch den Umzug nach New York nicht grundsätzlich verändert habe. Bereits in der Schweiz seien »vorhandene Geschichten«, »Stereotypen von Erzählungen, die wir haben durch Medien wie Fernsehen und Musik, was auch immer« im Zentrum seines Interesses gestanden – Phänomene, die oftmals als Inbegriff amerikanischer Kultur angesehen würden, aber eigentlich »sowieso schon etwas Internationales« seien. Die Bedeutsamkeit dieser Stadt für seine Arbeit führt er primär auf deren »Energie« zurück, welche seiner Auffassung nach Resultat des liberal-demokratischen Klimas ist, mit welchem er die Möglichkeit zu Innovation, Dynamik sowie schöpferischer Tätigkeit im weitesten Sinne verbindet. Er selbst thematisiert sich dabei zum einen als Medium, das sich von diesem Klima »nährt«, und zum andern als ein Gegenüber dieses sozial-energetischen Gebildes, auf das er sich im Rahmen seiner Arbeit

beobachtend und reagierend bezieht. Obschon er die Phänomene, denen sein Interesse gilt, als etwas Internationales beschreibt und erklärt, die »Impulse« für seine Arbeit würden nicht ausschliesslich den Erfahrungen in New York entstammen, thematisiert er diese Stadt als Ort, wo der Puls der Zeit besonders gut fühlbar sei und er daher als Künstler hingehöre: »Für meinen Fall jetzt als Künstler... ich versuche, auf die heutige Zeit zu reagieren. Natürlich, ich könnte auch in Grönland sitzen und auf die Eisberge dort reagieren, aber das ist halt nicht das, was mich interessiert. Mich interessiert im Grunde genommen die Nervosität dieser Welt, also wo Geschichten am ehesten entstehen, neue Geschichten, Trends, was auch immer. Und da ist New York natürlich ein irrsinnig guter Ort.«

II

Erich Keller, der ebenso wie Fischer im Alter von rund dreissig Jahren mit einem Auslandsstipendium in New York landete, erzählt seinen Werdegang in anekdotischer Form – betont, dass ihn nicht zuletzt die Aussicht auf ein bequemes, unaufgeregtes Leben an die Kunsthochschule gelockt habe: »Nach der Matura nicht recht gewusst was machen. Per Zufall eine gute Note im Zeichnen erhalten. Meine Cousine ist da an der Kunstgewerbeschule in Basel gewesen und hat irgendwie, das hat mir noch gefallen, dass die da irgendwie so malt und so. Und ich habe dann meinen Zeichnungslehrer als Vorbild genommen, und zwar einfach aus dem Grund, weil ich das Gefühl gehabt habe, mein Zeichnungslehrer schiebt eine extrem ruhige Kugel im Leben, oder. Verdient acht bis zehn Tonnen im Monat, hat fünfzehn Wochen Ferien und macht fast nichts, oder, weil als Zeichnungslehrer muss man ja eigentlich nichts vorbereiten, keine Arbeiten korrigieren und so, und das hat mich irgendwie, hat mich überzeugt als Berufswahl.« Die Pointe dieser Erzählung besteht nicht zuletzt darin, dass sich zwischen der skizzierten Perspektive und Kellers Lebenspraxis der vergangenen Jahre

kaum Parallelen finden. Seine Arbeit als Künstler sei ein »365 Tage Job« und von einem mehrere »Tonnen« schweren, festen Monatseinkommen kann keine Rede sein. Während des Vorkurses an einer schweizerischen Kunsthochschule ist etwas passiert, das seine ursprüngliche Berufswahl und die ihr zu Grunde liegende Entscheidungslogik aushebelte. Keller spricht von einer »radikalen Meinungsänderung« – erzählt, dass er angefangen habe, »müde Schinken zu malen, so in der Tradition der 80er Jahre halt, neue Wilde und so«, und der Zeichnungslehrer als Orientierungsmodell vom »expressionistischen Malerfürst« abgelöst worden sei. In Folge dieses Wandels (auf dessen Gründe und genauere Umstände Keller nicht zu sprechen kommt), besuchte er anstelle der Zeichnungslehrerklasse die freie Kunstklasse. Dort habe er gemerkt, »dass das mit dem Malen auch nichts wird«, und »angefangen Kunst zu machen, die mehr durch Ideen definiert ist, eigentlich Konzeptkunst, wenn du so willst«.

Im Alter von knapp dreissig Jahren wollte ihn das Eidgenössische Bundesamt für Kultur nach Italien ans *Istituto Svizzero di Roma* schicken. Keller schlug dieses Angebot dankend aus und bekundete stattdessen Interesse an einer Entsendung nach New York. Er gewann den einschlägigen Wettbewerb und erhielt eine zwölfmonatige Residenz an einer internationalen Künstlerstätte. Wenige Monate zuvor war er im Rahmen eines künstlerischen Projekts erstmals in dieser Stadt gewesen. Dort hatte es ihm, wie er sagt, »extrem gut gefallen« – so gut, dass er am liebsten gleich geblieben wäre. Das New York-Stipendium habe ihn primär als Starthilfe interessiert, um sich längerfristig in dieser Stadt niederzulassen. Was an New York so sehr gefallen habe, sei »schwierig zu sagen«. Ausführlich berichtet Keller, wie er die Stadt kennen gelernt hat – von der abenteuerlich-turbulenten Hinreise, von den prekären Lebensbedingungen, auf die er, bei einem Bekannten wohnend, stiess (»es ist »sackeheiss« gewesen und keine Klimaanlage und keine Dusche und wirk-

lich einfach eh das harte Leben«) und schlussfolgert: »Es ist noch intensiv gewesen (...), mir hat das irgendwie gut gefallen.«

Als Keller seinen Stipendienaufenthalt antrat, verfügte er über keine Galerieverbindung und war auf dem Kunstmarkt so gut wie inexistent. Seine Arbeiten zeigte er damals hauptsächlich in von Kunstschaffenden betriebenen Ausstellungsräumen. Ungefähr zeitgleich zur Residenz in New York begann sich seine Präsenz im etablierten nicht-kommerziellen Ausstellungsbetrieb in Europa zu intensivieren. Mittlerweile ist er in diesem Bereich auch in den USA stark vertreten: Mehrmals jährlich wird er für Gruppen- und Einzelausstellungen eingeladen – einerseits von ›alternativen‹ Ausstellungsstätten, andererseits von Häusern, die weltweit zu den angesehensten zählen. Was den Kunstmarkt betrifft, ist Kellers Berufsbiographie indes wechselhaft verlaufen und seine Position zum Zeitpunkt des Interviews eine vergleichsweise wenig gefestigte. Während seines ersten Jahres in New York wurde ein Schweizer Galerist auf ihn aufmerksam, mit dem sich eine zunächst »äusserst dynamische« Zusammenarbeit entspann und der Keller an international wichtigen Kunstmessen vertrat. Auf diesem Weg kam er mit einem New Yorker Galeristen mit Lokalität in Chelsea in Kontakt, der Interesse an einer Zusammenarbeit zeigte und seine Arbeiten im folgenden Jahr präsentierte. Doch mit beiden Galerien kam es innerhalb von wenigen Jahren zum Bruch. Keller zufolge war das Verhältnis zu seinem Schweizer Galeristen zusehends von Desinteresse geprägt – nicht zuletzt, weil dieser in asiatischer Kunst »eine Goldgrube« entdeckt und die »Schweizer Leute ein wenig liegen gelassen« habe. Mit der New Yorker Galerie geriet er in Konflikt, weil er sich an der Ausstellung einer neu gegründeten Brooklyner Galerie beteiligen wollte, deren Betreiber zuvor einen klassischen *Alternative Space* führten, in dem Keller bereits mehrfach ausgestellt hatte. Die Galerie in Chelsea stellte ihn vor ein Ultimatum. Keller entschied sich für die Brooklyner Institution – mit der Begründung, dass diese

»einen guten Groove« gehabt und es sich um »Freunde« gehandelt habe, derweil er bezüglich der ersten Galerie zweifelte, »ob das wirklich das Richtige« sei. Nicht ohne eine gewisse Genugtuung berichtet Keller, dass seine erste New Yorker Galerie nach dem elften September den Laden dicht machen musste, wohingegen seine Brooklyner Freunde – »Newcomers, die aber richtig gut vorwärts machen« – mittlerweile »explodieren« und eine zweite Dependance in Chelsea eröffnet haben. Tatsächlich hat sich diese Galerie in New York einen Namen gemacht. Ihr Wirkungsradius ist jedoch mehr oder weniger auf diesen Ort beschränkt. An den wichtigsten europäischen Kunstmesse ist sie ebenso wenig vertreten wie Kellers neue Galerien in Zürich, Paris und Berlin, bei denen es sich nahezu durchgehend um junge Institutionen handelt, von denen bisher keine den Sprung ins etablierte Milieu geschafft hat. Anders als Fischer, dessen Arbeiten für bis zu fünfmal höhere Preise gehandelt werden, hat sich Keller in den vergangenen Jahren denn auch immer wieder um Stipendien und Werkbeiträge von Kulturförderungsinstitutionen beworben und seinen Lebensunterhalt teilweise über solche finanziert.

Während sich Fischers Ausführungen primär um das Warum einer Niederlassung in New York drehen und das Wie so gut wie keine thematische Relevanz genießt, verhält es sich im Falle Kellers gerade umgekehrt. Sein Wille zu New York hat etwas ausgesprochen Unhinterfragtes. Er entrollt keine explizite Theorie darüber, was sein Dasein in dieser Stadt »soll« – welche Bedeutung sie für das eigene Tun und Gedeihen hat. Seine Erzählungen handeln primär von der Kunst, sich in New York über Wasser zu halten. Der am intensivsten zur Sprache gebrachte Problemkreis betrifft den Wohn- und Arbeitsraum. Seit Ende des Stipendienaufenthaltes lebt Keller im Stadtteil Brooklyn – in einem Loft, der, wie er vorrechnet, hundertfünfzig Quadratmeter misst und lediglich 900 Dollar kostet. »Wenn ich normale Preise zahlen würde, dann hätte ich Mühe, überhaupt

in New York zu existieren, oder«, kommentiert Keller. Ausführlich schildert er, wie er sich vor bald zehn Jahren gemeinsam mit zwei andern Stipendiaten – dem »Holländer« und der »Österreicherin« –, die ebenso wie er in New York bleiben wollten, auf die Suche nach bezahlbaren Räumlichkeiten gemacht habe; wie sie schliesslich in einer ehemaligen, damals weitgehend unbewohnten Industriegegend fündig geworden seien und mit vereinten Kräften das Stockwerk einer stillgelegten Fabrik anmieten und umbauen konnten; dass sie gegen den Hausbesitzer, der sie wegen des gestiegenen Preisniveaus »rauswerfen wollen«, fünf weitere Jahre Mietdauer erkämpft hätten, das Ende dieser Wohnära nun aber absehbar sei. Ein zweiter Problemkreis, den Keller eingehend diskutiert, betrifft die Einreise- und Aufenthaltsbestimmungen der USA. Augenzwinkernd legt er dar, dass er seit Jahren mit einem Journalistenvisum unterwegs sei und sich systematisch an der Green-card-Lotterie beteilige, wobei er – auf die Wahrscheinlichkeitstheorie rekurrierend – vorrechnet, dass die Chancen durchaus intakt sind, so zu einer uneingeschränkten Aufenthaltsbewilligung zu kommen. Kellers Erzählungen des Ortes New York sind Schilderungen der eigenen Verwundbarkeit auf der einen Seite sowie eigener Wehrhaftigkeit auf der anderen. Mit den Schwierigkeiten, die ein Leben in New York mit sich bringt, thematisiert Keller zugleich seine Bereitschaft und Fähigkeit, sich diesen zu stellen. Die sich gelegentlich an der Grenze zur Legalität bewegenden Überlebensstrategien sind dabei als durchaus ehrenhafte Leistungen präsent und der Erzähler selbst – mit leichten ironischen Brechungen – als Lebenskünstler, wobei diese Figur Affinitäten zum amerikanischen Mythos des *Selfmademan* einerseits und zum Konzept des Abenteurers andererseits aufweist. Keller grenzt sich denn auch dezidiert von Strategien ab, denen es an einer (lebens-)künstlerischen Dimension mangelt: »Also ich meine, ich habe kein Interesse dar-

an, mich irgend eh zu einem Hungerlohn anstellen zu lassen, oder. Wenn ich etwas mache hier, dann ist es Kunst.«

Wenn auch in Kellers Erzählung New York weitgehend die Züge eines Selbstzwecks trägt, so lässt sich doch mit Blick auf die Art und Weise, wie er diesen Ort thematisiert, genauer konturieren, was ihm diese Stadt ist. So bringen seine Schilderungen zum Ausdruck, dass der Wille zu New York sehr stark damit verknüpft ist, ›dabei zu sein‹. Dies meint auch, einer symbolisch hochwertigen sozial-räumlichen Konstellation anzugehören: Keller streicht im Interview mehrfach heraus, dass er heute »Teil der New Yorker Kunstszene« sei und »einer von wirklich wenigen Schweizer Künstlern, die dann auch dort geblieben sind«. Der zur Diskussion stehende Wille lässt sich jedoch nicht auf den Wunsch nach Teilhabe an einem exklusiven Milieu reduzieren. ›Dabei sein‹ ist in einem weiteren Sinne zu verstehen. Zu Kellers Selbstverständnis als Künstler gehört sehr ausgeprägt das Prinzip, am Feld der Kunst in vielfältiger Weise zu partizipieren. Diese Partizipation umfasst zum einen Wissen über dieses Praxisgebiet, zum andern impliziert sie eine ausgiebige Teilnahme am sozialen Leben und an den (zahlreichen) Anlässen dieses Feldes. Keller ist ein ›Szenemensch‹, für den Streifzüge durch *Alternative Spaces* und Besuche von Vernissagen, Biennalen und Künstlerparties wesentlich zum Künstlerdasein gehören. Anders als im Falle Fischers, der sich teils moralisierend vom Kunstbetrieb distanziert, hat dieser in Kellers Augen nichts Problematisches. Er ist ihm vielmehr eine Art Faszinosum, das es in vielfältiger Weise und immer wieder aufs Neue zu erkunden und zu erleben gilt. Dieses Engagement führt Keller gelegentlich an Orte, die hunderte von Kilometern weit entfernt liegen. Es beschränkt sich nicht auf New York, kann sich jedoch an diesem Ort mit seiner unvergleichlich hohen Interaktionsdichte besonders gut entfalten.

»Niemand kommt unschuldig nach New York«, schreibt Verena Lücken und verweist auf die unzähligen in den Strassen dieser Stadt gedrehten Filme und Fernsehserien sowie die intensive literarische Auseinandersetzung mit dem Ort.²⁴ Ein Mangel an Unschuld dürfte in besonderem Masse für die Akteure des künstlerischen Feldes gelten, in dem es – gerade auch dann, wenn die Stadt problematisiert wird – einen ausgeprägten New York-Kult gibt, der sich in einschlägigen Themenschwerpunkten von Kunstzeitschriften (»Escape to New York«), Erzählungen von Künstlern oder institutionellen Praktiken der Kulturförderung manifestiert. Dass in Fischers und Kellers Verhältnis zu New York die Kategorie des Wohlgefallens eine zentrale Rolle spielt, ist keineswegs untypisch. Sie taucht bemerkenswert häufig in Interviews mit anderen Schweizer Stipendiaten sowie verschiedenen *Artists in Residence* von New Yorker Künstlerstätten auf. Gelegentlich wird diese Stadt gar in Begriffen der Liebessemantik beschrieben. Offenbar ist es schwierig, dem gegenwärtigen Kunstsystem anzugehören, und New York indifferent oder ablehnend gegenüber zu stehen; das Wohlgefallen an dieser Stadt scheint geradezu Teil der feldspezifischen »illusio« (Pierre Bourdieu) zu sein. Die Ausführungen von Fischer und Keller machen dabei deutlich, dass dieses Wohlgefallen zwar gewisse Parallelen, aber kein einheitliches Gesicht hat – ja sogar weitgehend entgegengesetzt begründet sein kann: So besteht für den einen der Reiz der Stadt primär in ihrer kosmopolitischen, kulturell heterogenen Ordnung, welche die Grenzen der Kunstszene transzendiert und eine gewisse Distanz zu dieser ermöglicht, für den andern hingegen gerade in der Dichte der New Yorker Kunstwelt und der mit ihr verknüpften Sozialität. In diesen Differenzen dokumentieren sich unterschiedliche Relevanzen und Möglichkeitsräume, wie sie für die je spezifischen Daseinsbedingungen der beiden Künstler charakteri-

stisch sind. Für Fischer, der in New York »eine der besten Galerien« im Rücken hat und dem die finanziellen Komponenten des Überlebens in dieser Stadt kaum ein (problematisches) Thema sind, besitzt die umfassende Partizipation an der New Yorker Kunstszene nicht dieselbe Dringlichkeit wie für Keller, der aus diesem Kosmos nicht zuletzt Gleichgesinnte und Verbündete rekrutiert, mit deren Hilfe sich die existenziellen Härten New Yorks entschärfen und künstlerisch-kuratorische Projekte realisieren lassen, die im etablierten Galerienwesen wenig Unterstützung finden. Umgekehrt ist die Problematik, die hinter Fischers Wunsch nach einer gewissen Distanz zur Kunstszene steht – die Frage: wie sich angesichts von Erfolg künstlerische Unabhängigkeit bewahren lässt – etwas, das Keller bezeichnenderweise kaum umtreibt. Die unterschiedlich gelagerten Affinitäten zu New York sind jedoch nicht unmittelbarer Ausdruck differenter Lebensverhältnisse, sondern vermittelt durch die jeweilige Auffassung vom Künstlersein. Wie sich insbesondere in den Erzählungen zum Werdegang zeigt, definiert sich Fischer hauptsächlich über seine Arbeiten – ihre ›Authentizität‹ und zeitdiagnostische Stossrichtung – sowie durch seine Verbundenheit gegenüber den Wertigkeitsprinzipien der Schönheit, der Vielfalt und der Freiheit. Kellers Perspektive hingegen ist – dem *Art World*-Paradigma nahe stehend – vergleichsweise objektivistisch; sie führt andere künstlerische Positionen als positive oder negative Bezugshorizonte mit und beschreibt das eigene Tun hauptsächlich über Zugehörigkeiten. Diese Künstlerkonzepte stehen in einem augenfälligen Passungsverhältnis zu den jeweiligen Lebensbedingungen, was sowohl hinsichtlich der Frage des Wohlgefallens an New York als auch des Überlebens in dieser Stadt von entscheidender Bedeutung ist. Dass beide Künstler – jenseits aller Differenzen – New York vorbehaltlos als bestmöglichen Ort in der Welt wahrnehmen, zeugt dabei von der wirkungsmächtigen und schillernden Aura, die dieser Stadt eignet.

- 1 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago/London 1983, S. 42–45.
- 2 Guilbaut, *New York*, wie Anm. 1, S. 168–172; Florence Rubinfeld, *Clement Greenberg: A Life*, New York 1997, S. 98.
- 3 András Szántó, »Hot and Cool. Some Contrasts between the Visual Art Worlds of New York and Los Angeles«, in: David Halle (Hg.), *New York & Los Angeles. Politics, Society, and Culture. A Comparative View*, Chicago/London 2003, S. 393–422, S. 394.
- 4 Szántó, *Hot and Cool*, wie Anm. 3, S. 395.
- 5 Guilbaut, *New York*, wie Anm. 1, S. 90–99.
- 6 Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940–1985*, Chicago/London 1989.
- 7 Markus Müller, »Curator in Metropolis. Interview mit den New Yorker Kurator/innen Lisa Philipps, Okwui Enwezor, Thelma Golden und Christian Rattemeyer«, in: *Texte zur Kunst*, 14 (54), 2004, S. 45–57, S. 47.
- 8 Alain Queminn, »Globalization and Mixing in the Visual Arts. An Empirical Survey of ›High Culture‹ and Globalization«, in: *International Sociology*, 21 (4), 2006, S. 522–550; Ulf Wuggenig, »Fiktionen, Mythen, Realitäten. Zentren, Peripherien und Kunst«, in: Fernando Alvim, Heike Munder u. Ulf Wuggenig (Hg.), *Next Flag. The African Sniper Reader*, Zürich 2005, S. 24–55.
- 9 Charlotte Bydler, *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala 2004; Szántó, *Hot and Cool*, wie Anm. 3, S. 393–422.
- 10 Szántó, *Hot and Cool*, wie Anm. 3, S. 420.
- 11 Rhea Anastas, »Auf nach Chelsea! Eine Genealogie des New Yorker Kunstbetriebs«, in: *Texte zur Kunst*, 11 (44), 2001, S. 63–69; Queminn, *Globalization*, wie Anm. 8, S. 54 ff.
- 12 Szántó, *Hot and Cool*, wie Anm. 3, S. 422.
- 13 Rubinfeld, *Greenberg*, wie Anm. 2, S. 98.
- 14 Vgl. etwa »Umfrage: Have You Been Thinking of Leaving New York, and if so, Why?«, in: *Texte zur Kunst*, 14 (54), 2004, S. 101–110.
- 15 Michael Müller, »Diesseits des grossen Flusses. Gespräche mit den New Yorker Kunstkritikern Jerry Saltz und Michael Kimmelman«, in: *Texte zur Kunst*, 14 (54), 2004, S. 38–44, S. 38.
- 16 Szántó, *Hot and Cool*, wie Anm. 3, S. 419.
- 17 Gregg Bordowitz, »New York Was Yesterday«, in: Gregg Bordowitz, *The Aids Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986–2003*, hrsg. von James Meyer, Cambridge/London 2004, S. 147–188.
- 18 Liz Aders, »In the Shadow of the World Trade Center«, in: *Circa*, 104, 2003, S. 60–63, S. 63.
- 19 Queminn, *Globalization*, wie Anm. 8, S. 544.
- 20 Es handelt sich dabei um mein Dissertationsprojekt »Entsante Künstler«.
- 21 Die Personennamen Dominik Fischer und Erich Keller sind Pseudonyme.
- 22 Zur Bedeutsamkeit der Galerieverbindung für die Reputation eines Künst-

lers vgl. Katherine Giuffre, »Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World«, in: *Social Forces*, 77 (34), 1999, S. 815–832.

23 Zur strukturellen Armut von Kunstschaffenden vgl. Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam 2002.

24 Verena Lücken, *New York. Reportage aus einer alten Stadt*, Köln 2002, S. 8f.