

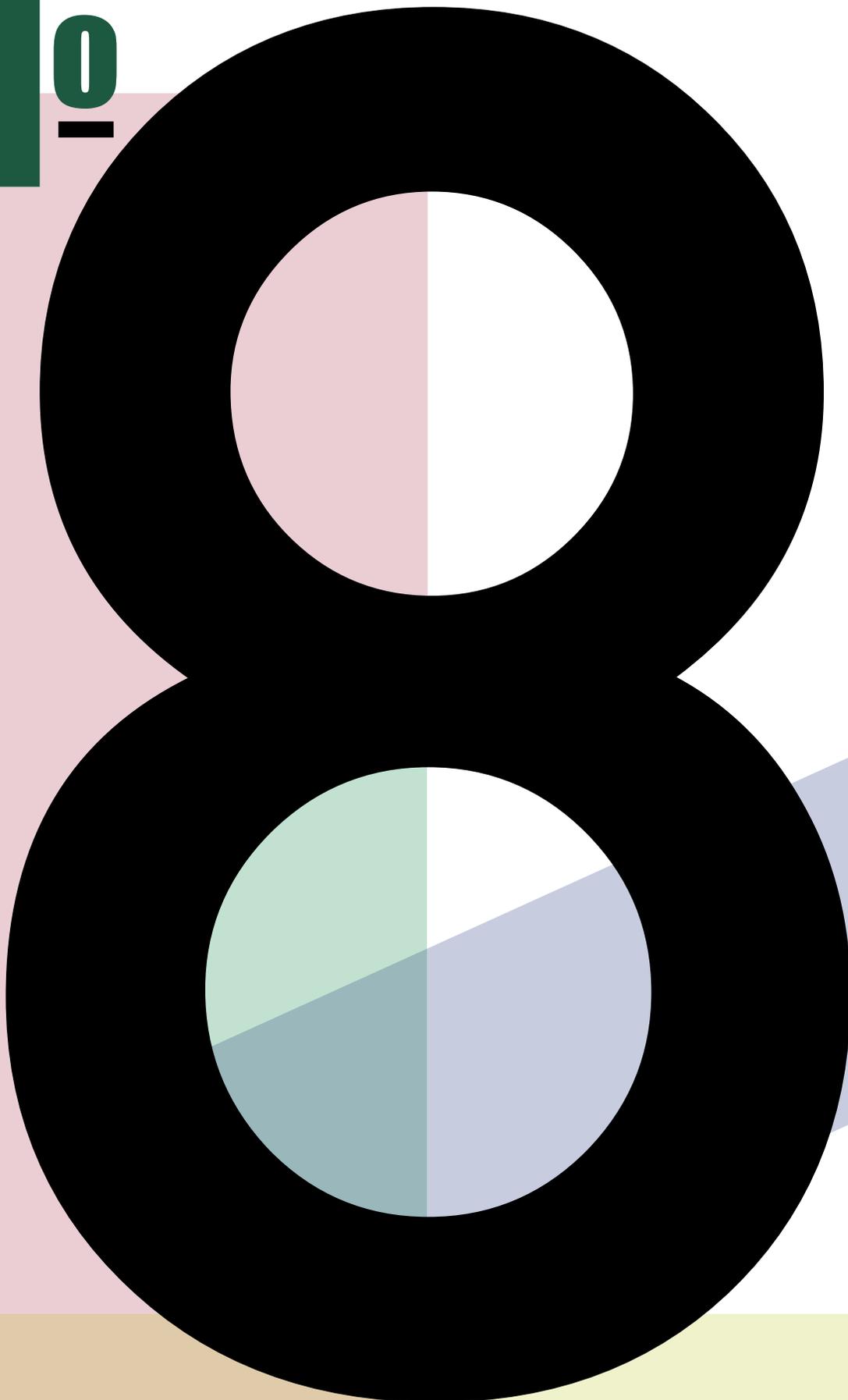
JAHRESMAGAZIN

des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen e. V.

2 0 2 0

Künstlerhäuser —

No





künstler häuser



ARTIST-RUN = STAFFELLAUF

Inhalt

TILL ANSGAR BAUMHAUER	Vorwort	04
CHRISTOPH TANNERT	Künstlerhäuser funktionieren wie Durchlauferhitzer	07
HANS-PETER SCHWARZ	Das Haus des Künstlers	10
	Emanzipation im Selbstentwurf	
JOANNA SCHULTE	Interview	16
	„Zusammenarbeit und Vernetzung sind wesentliche Bestandteile meiner künstlerischen Arbeit“	
TOM KOESEL	Künstlerhäuser // Biotop. Plattform. Modul.	18
BODO PLACHTA	Künstlerhäuser und Ateliers –	21
	Eine Verklammerung von Werk und Leben	
NORA GOMRINGER	Zum Internationalen Künstlerhaus	26
	Villa Concordia in Bamberg	
MARK TERKESSIDIS	Der gemeinschaftliche Sinn von Kunst	31
SÉVERINE MARGUIN	Künstler im Kollektiv: Werdegänge zwischen	36
	Subjektivierung und Kollektivität	
CHRISTINE RAHN	Residenzen.	42
	Geschichte und Bedeutung	
PFELDER	Interview	49
	„Den Geist macht das präsente und sichtbare Arbeiten vor Ort aus...“	
Kulturräume	Bestandsaufnahme in den	50
	sächsischen Regionen	
Künstlerhäuser Sachsen	Ausgewählte Beispiele	64
SABINE ZIMMERMANN-TÖRNE	Auf dem Weg vom Atelierhaus Werner Juzas	74
	zum Forschungs- und musealen Schaudapot in Wachau. Eine Vision.	
	Bildindex	78

VORWORT

**TILL ANSGAR BAUMHAUER,
VORSITZENDER DES LANDESVERBANDES
BILDENDE KUNST SACHSEN E. V.**

Seit mehreren Jahren hat es sich der LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E. V. zur Aufgabe gemacht, ein Jahresmagazin zu publizieren, das in einer wechselnden inhaltlichen Orientierung relevante kunst- und kulturpolitische Themen aufgreift und zur Diskussion stellt. Mit dieser Ausrichtung hat das Jahresmagazin im Laufe der Zeit Beachtung weit über den Rahmen des FREISTAATES SACHSEN hinaus gefunden.

Die diesjährige Ausgabe widmet sich den Orten der Entstehung von Kunst; dabei sind in allererster Linie diejenigen kreativen Räume von Interesse, die unter dem subsumierenden Begriff des ‚Künstlerhauses‘ weit mehr tun als nur Arbeitsraum zu sein: Sie helfen dabei, künstlerische Produktion sichtbar werden zu lassen, ermöglichen Begegnungen und Kooperationen, können sowohl Ausdruck künstlerischer Identität und Schaffenskraft wie auch Schauplätze kulturpolitischer Entwicklungen sein. Mit einer kurzgegriffenen Definition des Begriffes ist der Komplexität des Themas hier also nicht beizukommen. Daher nähert sich diese Publikation dem ‚Phänomen Künstlerhaus‘ aus ganz unterschiedlichen Richtungen. Dabei spannt sich der Bogen (um nur zwei Eckpunkte zu erwähnen) vom kulturgeschichtlichen Blick auf das Haus des Künstlers als Ausdruck seines Selbstentwurfes in der frühen Neuzeit bis zu Berichten aus der Alltagspraxis heutiger Künstlerhäuser.

Oft genug ist ein Künstlerhaus kein statisches System: Dies hängt nicht zuletzt von der Trägerschaft des Objektes ab und davon, welches Ziel mit dem Betrieb des Hauses verbunden ist. Das Wohn- und Arbeitshaus eines Einzelkünstlers kann zum Archiv seiner Arbeit und zum Begegnungsort werden, jedoch auch Arbeitsmöglichkeiten für nachfolgende Künstlergenerationen schaffen. Dann richtet sich der Blick weg vom Einzelschicksal und -werk auf einen größeren kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem das Künstlerhaus wirksam wird. Besonders im ländlichen Raum sind hier noch ungedachte Möglichkeiten zu finden, wie aus dem Refugium eines Kreativen im Laufe der Zeit ein diskursiver öffentlicher Kulturort erwachsen kann. Allzu oft jedoch verschwinden diese Lebensräume und Orte künstlerischer Praxis mit dem Tod ihres Gründers und Bewohners wieder von der Bildfläche und hinterlassen vielfach nicht einmal Spuren.

Doch viel häufiger sind Künstlerhäuser (zumindest in der heutigen Zeit) Architektur gewordene Antworten auf die allzu oft prekäre Lebens- und Arbeitssituation von Künstler*innen über alle Sparten hinweg. Eine Gemeinschaft von Kreativen, die sich bezahlbare Räume teilen, eröffnet gleich mehrere Perspektiven, die sich ‚Einzelkämpfer*innen‘ sonst nur schwer erschließen können: Neben einem bezahlbaren Arbeitsort in zunehmend teuren Städten bietet sie zugleich die Möglichkeit zum Austausch und zum Wort- und Blickwechsel, der künstlerische Entwicklungsprozesse in Bewegung hält. Damit können Künstlerhäuser zu Katalysatoren für den kreativen Prozess und gesellschaftliche Diskurse zugleich werden und zudem zu Sammelbecken für mannigfaltige Blicke auf die Welt. Solche Orte sind gerade auch in jenen Zeiten zutiefst notwendig, in denen sich der Fokus weg von den Möglichkeiten und Herausforderungen einer pluralen Gesellschaft und hin zu gängigen Formulierungen kollektiver Identität und ihrer Toleranzgrenzen wendet. In diesem Sinne leisten Künstlerhäuser einen wichtigen Beitrag dazu, im weitesten Sinne utopische Ideen einer kreativen Gemeinschaft sichtbar zu halten und damit Vorbild für eine offene Gesellschaft zu sein.

Dies führt zu einem weiteren wichtigen Aspekt, wenn wir über Künstlerhäuser nachdenken; denn der kulturelle Austausch mit Hilfe von oder in der Trägerschaft von Künstlern findet ja nicht nur hierzulande statt – vielmehr bilden Künstlerhäuser weltweit verstreute Chancen, als *Artist-in-residence* neben der (zeitlich begrenzten) Möglichkeit zum fokussierten schöpferischen Tun auch die Reibungsflächen und Herausforderungen eines fremden kulturellen Umfeldes wahr- und anzunehmen. Die ungebrochene Nachfrage nach Reisestipendien und die hohen Bewerberzahlen sprechen hier eine ebenso deutliche Sprache wie die Tatsache, dass in den vergangenen dreißig Jahren immer neue Formate von Atelierhäusern und Künstlerresidenzen entstanden sind.

Ob Künstlerhäuser nun im Fokus des kulturellen Interesses stehen oder eher unbenutzt ihren Beitrag zur kulturellen Vielfalt leisten – sie sind Möglichkeitsorte und Seismographen gesellschaftlicher Zustände und künstlerischer Entwicklungsprozesse zugleich. Daher können sie uns viel berichten über die Umstände, in denen sie Künstler*innen Raum und Möglichkeit zum Denken und Schaffen bieten; doch auch Kreative selbst kommen in dieser Publikation zu Wort und sprechen über ihre Erfahrungen mit Künstlerresidenzen im In- und Ausland. Die Bildstrecke, in diesem Jahr von Claudia Holzinger gestaltet, bietet augenzwinkernd eine weitere Perspektive auf die künstlerische Selbstwahrnehmung im Gefüge zwischen gesellschaftlichen und teils kunstinternen Diskursen und Zwangslagen einerseits und produktiven Freiräumen andererseits.

Das vorliegende Jahresmagazin verbindet die Reflexion über Künstlerhäuser und ihre Chancen und Aufgabenfelder zugleich damit, die sächsischen Kulturregionen daraufhin zu befragen, welche Orte künstlerischer Produktion und Sichtbarkeit sie beherbergen. Damit leistet es zugleich eine wichtige Vorarbeit für den *4. Sächsischen Fachtag Bildende Kunst* (so viel Eigenwerbung muss hier sein), den der LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E. V. in Zusammenarbeit mit der KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN und der LANDESHAUPTSTADT DRESDEN am 4.6.2020 veranstalten wird und der sich ebenfalls dem Themenkreis Künstlerhäuser widmet. Das Dresdner ZENTRALWERK wird dafür einen quasi maßgeschneiderten Rahmen bilden.

Ich hoffe sehr, dass die Publikation, die Sie, liebe Leser*innen, in Händen halten, Sie ebenfalls dazu einlädt, ins Gespräch und in Austausch zu kommen – es wäre schön, im Rahmen des Fachtages mit Ihnen gemeinsam die Perspektiven zum Thema zu vertiefen und erweitern.



Künstlerhäuser funktionieren wie Durchlauferhitzer

CHRISTOPH TANNERT

Es gibt diverse Künstlerhäuser unterschiedlichsten Zuschnitts in der Welt. Und jedes ist anders. Es gibt große, mit Dutzenden von Studios, und kleine, mit nur ein bis zwei Studios, Künstlerhäuser in Städten und auf dem Land, in Zentren und in der Peripherie, Künstlerhäuser für bildende Künstler*innen, für Theaterleute, Performer*innen, Tänzer*innen, Musiker*innen, Komponisten/ Komponistinnen, Schriftsteller*innen, Kurator*innen. Die meisten der Künstlerhäuser nutzen alte Gebäude, nur wenige Künstlerhäuser wurden neu gebaut.

Künstler*innen heutzutage sind moderne Nomaden. Sie erfahren die vernetzte konkrete Wirklichkeit, sie fahren darin herum, sie befahren Möglichkeitsfelder. „Sesshafte besitzen und Nomaden erfahren“, wie der Philosoph Vilém Flusser zu sagen pflegte. Aber um zu verinnerlichen, was man erfahren hat, muss man die Reise auch ein Mal unterbrechen und zurückschauen können. Dafür braucht es Zäsuren, Stille und Rückzugsorte.

Schrankenlose Mobilität bedeutet Vergeudung. Demokratische Selbstregierung funktioniert nur, wenn die Beteiligten eine gewisse raum-zeitliche Stabilität aufweisen, so dass man den demokratischen Entscheidungsfindungsprozess auch organisieren und danach Verantwortung zuschreiben kann. Es ist unmöglich, eine demokratische Öffentlichkeit zu organisieren, wenn sie dauernd umzieht. Um Sinnfragen zu stellen, muss man lernen, innezuhalten und aus dem Zeitfluss auszusteigen.

Künstlerhäuser sind Orte der Ruhe, der kreativen Pause, wo es Zeit zum Zu-sich-kommen und zum Nachdenken gibt. Künstlerhäuser sind nicht-kommerzielle Orte, die den Künstler*innen für einige Zeit den Ausstieg aus der Hektik des Kunstmarktes bieten, um aufzutanken und um sich der Utopie-Produktion zu widmen. In Künstlerhäusern wird an Visionen gearbeitet.

Die ersten Künstlerhäuser entstanden in den frühen 1970er Jahren in den Londoner Docks, in Berlin (KÜNSTLERHAUS BETHANIEN) und in New York (PS1). Wie das jeweilige Programm aussieht, richtet sich nach den Vorstellungen der Leitungsteams. Alle Künstlerhäuser arbeiten ähnlich, zeichnen sich jedoch aus durch ihre Spezifik.

Es gibt Künstlerhäuser, dort bekommen die Künstler*innen den Schlüssel für ihr Studio ausgehändigt und sind dann sich selbst überlassen. Andere Häuser dagegen arbeiten wie die Meisterklassen in der Musik – sie bieten *Coaching*-Programme an, kümmern sich um ihre Schützlinge mit Einzelangeboten und Trainingseinheiten, sie haben das Profil von Einrichtungen der Erwachsenen-Qualifizierung und stellen Weichen für die Karrieren der Künstler*innen. Das Wichtigste dabei ist, Kontakte herzustellen und die Künstler*innen zu vernetzen, ihnen Herausforderungen anzubieten und ihnen goldene Brücken zu bauen.

Wenn Künstler*innen rückblickend feststellen, dass sie sich nach ihrem Künstlerhaus-Aufenthalt selbst nicht mehr wiedererkennen und dann aber beschließen, am Ort der magischen Vervollkommnung zu bleiben (und nicht in ihre Heimat zurückzukehren), dann scheint es einen künstlerischen Quantensprung gegeben zu haben. Deshalb sind Künstlerhäuser oft wie Durchlauferhitzer für die Künstler*innen und wie Aggregate kreativer Energie für ihre Umgebung.



ART BASEL GRUNDREINIGEN ODER:
ALLES MUSS MAN SELBER MACHEN!

Für die Kuratoren und Kuratorinnen, die die jeweiligen Künstlerhäuser leiten, bedeutet der Umgang mit den Künstler*innen, dass sie in diversen Rollen in Erscheinung treten müssen:

Als Dialog- und Sparring-Partner, Stolpersteine und Korrektoren, Kindergärtnerinnen und Beichtväter.

In seiner praktischen Auslegung ist das Künstlerhaus in erster Linie eine Werkstatt für künstlerische Projekte. Ich mache mir gern den griffigen, oft von Dr. Michael Haerdter, dem Gründer des KÜNSTLERHAUSES BETHANIEN, benutzen Begriff „artslab“ zu eigen, der zeitgleich zur Gründung des KÜNSTLERHAUSES BETHANIEN in England aufgekommen ist: den eines Labors oder Testfelds für den künstlerischen Prozess. Die Pfadfindung der sich wandelnden und erneuernden Künste soll Vorrang haben vor dem jeweils zu erreichenden Ziel oder Resultat.

Unter diesen Prämissen versuchen wir möglichst treffsicher künstlerische Exzellenz und Originalität herauszufiltern. Immer in Absprache mit unseren Scouts und Partnern, die in den Regionen dieser Welt vor Ort arbeiten und uns beraten. Es geht dabei vor allem um die Entdeckung und Förderung von Talent und Persönlichkeit. Nicht darum, mit der Wahl prominenter Künstler*innen dem eigenen Namen Glanz zu verleihen.

Heute gibt es etwa 700 Künstlerhäuser in aller Welt. Wer hätte das damals in den 1970er Jahren für möglich gehalten, dass diese Idee, dieses Profil einmal Schule machen würde?

Die Stichworte seiner Orientierung lauten: Globalität, Mobilität, Interaktivität.

Heute mehren sich die klugen Stimmen, die uns versichern, dass die Menschheit vor der womöglich größten Herausforderung ihrer Geschichte steht. Vor der Wahl, ihre Lebensgrundlagen zu vernichten oder ihre Lebensweise in materieller und moralischer Hinsicht einer radikalen Revision zu unterziehen. Erstmalig zeichnet sich so etwas wie eine

„Weltgemeinschaft“ ab. Frage: Nach welchen Regeln wird sie ihr Zusammenleben organisieren? Es scheint festzustehen: Der Wandel unserer Denkgewohnheiten, die Neubestimmung unserer Identität ist unausweichlich. Dabei geht es freilich darum, dass die westlichen Industriegesellschaften von Beherrungs- zu Lernkulturen werden, um die Herausforderungen der Zukunft zu bestehen, wie wir von Wolf Lepenies wissen.

Beweglichkeit und die Suche nach Wahrheit, Selbstbefragung und der Wille zur Erneuerung sind deshalb die Gebote der Stunde. Wir sind alle auf der Reise, ohne unser Ziel zu kennen.

Wodurch und wie sollte das kreative Suchen und Reisen gefördert werden?

Natürlich muss es für Künstler*innen eine *Künstlersozialkasse* geben und für interessierte Laien Kreativworkshops. Und auch subventionierte Werkstätten, Ateliers, Fonds für soziale Notlagen. Noch wichtiger aber scheint mir, zu klären, welche Art der Projektförderung zukünftig stärker entwickelt werden sollte, welche Projekte Unterstützung brauchen.

Künstlerhäuser sind oft Plattformen für junge Leute, die ihren Utopien Gestalt verleihen wollen. Es wäre aber falsch, ausschließlich auf eine ‚Vergötzung des Juvenilen‘ zu setzen. Die Vorgabe von Altersgrenzen muss fallen. Denn Förderung der Utopieproduktion meint, das Ungedachte zu denken (was natürlich immer nur partiell möglich ist), Möglichkeitsbedingungen zu denken, zu visualisieren, wahrnehmbar werden zu lassen. Dabei geht es natürlich darum, tieferes Wissen um den Menschen zu erlangen und weiterzugeben und sich bewusst zu werden, was wir mittlerweile verloren haben. Utopieproduktion ist Zeit- und Gesellschaftskritik. Das Ungedachte definiert, wenn wir Foucault folgen wollen, die Grenzen und zugleich die Möglichkeitsbedingungen für die Art und Weise, wie eine bestimmte Form von Kunst, die es zu fördern gilt, Leben, Be-

dürfnisse und Sprache repräsentieren kann (durch die Kategorien Funktion, Konflikt, Bedeutung) bzw. wie sich ein künstlerisches Bewusstsein Leben, Bedürfnis und Sprache vorstellen kann.

Was soll es bringen, ewig nach dem Neuen zu suchen? Es wird, ausgenommen im Technikbereich, nichts Neues in der Kunst mehr geben, nur veränderte Zugänge zur Sinnproduktion. Avantgarde war gestern.

Wir sollten berücksichtigen, dass der kulturelle Reichtum in seiner Diversität besteht.

Wenn Förderung, dann in Berücksichtigung des ‚Pluriversums‘ der Ideen und Konzepte.

Auf höchstem Qualitätsniveau. Das Festhalten an Altersbeschränkungen und die Spezialisierung auf Minoritätenprogramme führt dabei zur Bildung von Mikrogemeinschaften und *Steering Groups* in den Kunstszenen. Letztendlich ist das diskriminierend.

Förderung muss frei von staatlicher Einflussnahme sein, frei von parteipolitischer Begünstigung.

Bei der privaten Kultur- und Medienwirtschaft wäre nach meiner Auffassung ein Marketing für Produkte und Leistungen zu tolerieren, solange dafür keine öffentliche Hilfestellung beansprucht wird.

Und noch eins: Vor der Projektförderung den Antragsteller zu piesacken, Besucher-

zahlen des eigenen Projekts zu schätzen, ist absurd. Natürlich: ohne Besucher verliert eine Ausstellung ihre Legitimation. Aber die Kundenquote macht auch eine schlechte Ausstellung nicht besser.

CHRISTOPH TANNERT 1976-1981 Studium Kunstwissenschaft und Klassische Archäologie an der HUMBOLDT UNIVERSITÄT, Berlin. Ab 1992 Projektleiter im KÜNSTLERHAUS BETHANIEN BERLIN, ab 2000 auch Geschäftsführer der KÜNSTLERHAUS BETHANIEN GMBH.



Das Haus des Künstlers. Emanzipation im Selbst- entwurf

HANS-PETER SCHWARZ

„Bildende Künstler müssen wohnen
wie Könige oder Götter,
wie sollten sie denn sonst für Könige und Götter
bauen und verzieren?“

J. W. v. Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, II. Buch,
8. Kapitel, Stuttgart & Tübingen (Cotta) 1821.
Zit.nach: Goethe, Poetische Werke, Bd. 7, Augsburg, o.J.
Seite 545.

Was Goethe hier in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts dem Aufseher jener „pädagogischen Provinz“, in dessen Obhut der Meister-Wanderer seinen Sohn Felix gegeben hat, in den Mund legt, ist zu dieser Zeit noch Utopie.

Aber die Paläste, die sich die Künstlerfürsten des späten 19. Jahrhunderts errichten werden, entsprechen durchaus der Begründung, die sich Goethe für derart anspruchsvolle Künstlerwohnungen ausgedacht hat:

„Sie müssen sich dergestalt über das Gemeine erheben, dass die ganze Volksgemeinde in und an ihren Werken sich veredelt fühlt“.

Die Münchner Malerfürstenvillen eines Friedrich August von Kaulbach, eines Franz von Lenbach oder die prunkvolle Villa, die sich Franz von Stuck dort errichtete, transportieren diese Utopien in die Wirklichkeit.

Und die Tatsache, dass das Innere von Hans Markarts Wiener Atelier zum Vorbild für bürgerliche Wohnräume schlechthin wurde, spricht dafür, dass sich zumindest ein Teil der ‚Volksgemeinde‘ tatsächlich durch das künstlerische Lebensmodell ‚veredelt fühlt(e)‘.

Wenn diese Künstlerpaläste gewissermaßen als Kulträume dem verstaubten Geniekult der Gründerzeit des DEUTSCHEN REICHES entsprachen oder – wie bei Makart – der Wiener Ringstraßenepoche, so kamen sie doch nicht ohne Verweise auf das historische Vorbild aus, wie es sich etwa vierhundert Jahre zuvor in den frühneuzeitlichen oberitalienischen Fürstentümern ausgebildet hatte, und das weit über seine Architekturgeschichte hinaus die Anstrengungen der bildenden Künstler abbildet, sich gleichberechtigt mit den Literaten und Musikern, die seit der Antike zu den noblen *Artes Liberales* gehörten, ebenfalls eine gehobene gesellschaftliche Stellung zu erobern.

Das gesellschaftliche Spannungsfeld, in dem sich eine eigenständige Architektur des Künstlerhauses herausbilden konnte, war jenes zwischen den frühabsolutistischen Fürstenhöfen und den noch patrizistisch orientierten Städten, durch dessen Reibungshitze der gesellschaftliche Aufstieg der Kunst insgesamt befeuert wurde. Zeitlich und topographisch verorten lässt sich die Entwicklungsgeschichte der vormodernen Künstlerhäuser in der von Norbert Elias so eingehend beschriebenen „Höfischen Gesellschaft“, die Politik und Kultur vom 15. bis zum 19. Jahrhundert geprägt hat. Vor allem die durch ihre Eingliederung in die Beamtenstruktur eines Fürstehofes privilegierten Künstler waren es, die, nachdem sie sich der lästigen Präsenzpflicht an den Höfen ihrer mäzenatischen Dynastien entledigt hatten, ihre Paläste auch in einer sonst ängstlich auf Egalität gedachten städtischen Umwelt mit der ikonographischen Metaphorik ihrer künstlerischen Arbeit besetzen konnten. Martin Warnke hat in seiner kunst-

historisch bedeutsamen Studie über die Hofkünstler als Vorformen des modernen Künstlers schlüssig nachgewiesen, dass eben nicht das städtische Milieu jenes Bewusstsein von Individualität hervorgebracht hat, welches schließlich auch Künstlern ermöglichte, als Individuen öffentlich Bedeutung für sich zu beanspruchen. Gerade die Künstlerhäuser, die am Hofe und nicht in der Stadt entstanden, belegen, dass den Künstlern diejenigen Souveränitätsrechte zuwuchsen, die eine öffentliche Statusprätention durch ein spezielles Künstlerhaus erst durchsetzten.

Die Souveränität der Künstler war aber eine relativ späte Erscheinung, das Künstlerhaus entstand in einem Akt auch der sozialen Grenzüberschreitung. Für seine Gestaltung konnte auf schon entwickelte Vorbilder zurückgegriffen werden, und zwar auf die Konzepte der Humanisten für die ideale Umgebung des Gelehrten. Diese Konzepte waren allerdings meist literarische Fiktion geblieben. Und so ist es nicht verwunderlich, dass vor der tatsächlichen Realisierung des Künstlerhauses seine voll entwickelte Konzeption als literarische Fiktion bereits vorlag: Ein halbes Jahrhundert vor dem ersten genuine Künstlerhaus, das tatsächlich gebaut wurde, finden wir in der normativen Architekturtheorie der Frührenaissance seine Gestaltungsformen vorgezeichnet. Das dort beschriebene Haus eines Architekten zeichnet sich durch ein skulpturales und malerisches Bildprogramm aus, das der künstlerischen Tätigkeit in der Hierarchie der gesamten menschlichen Kulturtätigkeit einen hohen Rang einräumte.

Die realisierte Kunst-Geschichte der öffentlichen Selbstdarstellung der Künstler fängt vergleichsweise bescheiden an mit dem kleinen Stadtpalais des Andrea Mantegna in Mantua.

Ein nahezu quadratischer Kubus umschließt einen kreisrunden Innenhof, der nach neueren Untersuchungen des Baubestandes möglicherweise mit einer Kuppel überwölbt werden sollte. Falls dies stimmt, nimmt der Maler des Quattrocento einen nobilitierten Bautypus vorweg, der mehr als hundert Jahre später in Palladios ‚Villa Rotonda‘ seinen architektonischen Höhepunkt erreichen sollte. Auf jeden Fall können wir feststellen, dass Mantegna, der frisch aus der Präsenzpflicht am Hofe der Gonzaga entlassen worden war, hier einen Bautyp für sich reklamiert, der, wie wir aus den zeitgenössischen kanonischen Architekturtraktaten wissen, eigentlich dem Adel vorbehalten war. Ein halbes Jahrhundert später, erbaute der Maler-Architekt Giulio Romano das erste ‚autobiographische‘ Künstlerhaus ebenfalls im Mantua der Gonzaga, einer der einflussreichsten frühabsolutistischen Dynastien Oberitaliens. Das Haus des Maler-Architekten Giulio Romano prunkt mit einer rustizierten Fassade, die bewusst anspielt auf den von Giulio kurz zuvor errichteten Palazzo del Té, also jenen Sommerpalast der Mantuaner Gonzaga-Dynastie, den wir mit einigem Recht als das Paradebeispiel einer Architektur des Manierismus ansehen können. Durch das unübersehbare Zitat der von ihm selbst entwickelten avancierten architektonischen Würdeform, präsentiert er sich als Mitglied der politischen ‚Famiglia‘ eines der

führenden Regimes seiner Zeit. Und durch das bildnerische Ausstattungsprogramm, das einigermaßen rekonstruierbar ist, versucht Giulio differenzierter als dies vor ihm Mantegna tun konnte, dem nur die Architekturtypologie zur Verfügung stand, seine eigen-sinnige Idee von seiner Position innerhalb der „Höfischen Gesellschaft“ Mantuas vor der städtischen Öffentlichkeit auszubreiten.

So signalisiert etwa die in einer Nische über dem Hauptportal platzierte antike Merkur-Statue: Wie der Götterbote die Entschlüsse des Zeus, so kommuniziert der Hofkünstler die politischen Repräsentationsformeln seines fürstlichen Dienstherrn. Das Bildprogramm des Hausinneren bezieht Giulio dagegen ganz auf die genetischen Mythologien der Stadt Rom, den Ort seiner Herkunft. Wie eigentlich nur in den Selbstbegründungen der führenden Adelsdynastien üblich, wird hier die Abstammung von der ‚Gens Romana‘ als willkommener Nobilitierungsgrund für ein Künstlerindividuum eingefordert.

Trotz der unterschiedlichen Ausformungen haben beide architektonischen Selbstentwürfe eines gemeinsam: sie werden vorgetragen von zwei Hofkünstlern, denen es gelungen ist, sich ihrer Präsenzpflicht im architektonischen Ensemble des frühabsolutistischen Regimes zu entziehen ohne auf die Vergünstigungen verzichten zu müssen, die sich aus ihrer Stellung innerhalb der höfischen Hierarchie ergeben.

Während die frühesten Künstlerhäuser, die bezeichnenderweise in den früh-absolutistischen oberitalienischen Fürstenhöfen entstehen, durch ihre programmatische Gestaltung die persönliche Hoffähigkeit ihres Besitzers der Stadt und dem Fürstenhof gegenüber nachzuweisen versuchen, nutzt schon die nachfolgende Generation ihre höfischen Erfahrungen, um für den Künstlerstand als Gesamtheit einen höheren gesellschaftlichen Status einzufordern. Das theoretische Modell dafür ist das Postulat einer prinzipiellen Funktionsgleichheit von Künstler und Fürst. Künstler wie Rafael und Leone Leoni verarbeiten dazu in den Programmstrukturen ihrer Paläste in Rom und Mailand jenen von Machiavelli entwickelten politologischen Topos, nachdem es die Aufgabe des ‚Principe Nuovo‘ sei, die ungestaltete Materie Mensch in die kultivierte Form des Staates zu verwandeln. Leone Leoni, Hofbildhauer des habsburgischen Kaisers Karl V. fokussiert sein Ausstattungsprogramm auf die courtoise Gleichsetzung seines Dienstherrn mit Marc Aurel, dem römischen Philosophenkaiser. Und er macht dies öffentlich durch die Atlanten an seiner Hausfassade, die dem Gebäude den Beinamen ‚degli Omenoni‘ gegeben haben, und die sich durch Inschriften als Darstellungen der durch eben diesen Kaiser unterworfenen Germanenstämme erklären.

Dass gerade bei den Maler-Architekten auch die Bild-Propaganda für die Ausdrucksfähigkeit ihrer Häuser in Anspruch genommen wird, versteht sich von selbst. Der Florentiner Giorgio Vasari, unter anderem Erbauer der UFFIZIEN und durch seine Sammlung von Künstlerbiographien als Vater der Kunstgeschichte angesehen, schmückte seine Häuser in Florenz und Arezzo mit Malereien, die wie ein Bilderbuch

der zeitgenössischen Kunsttheorie wirken. Und Federico Zuccari, der erste auch so betitelte Malerfürst und Präsident der Akademie in Rom, lässt seine Gäste durch danteske Dämonenmäuler in den Garten seines römischen Stadtpalastes eintreten, dessen kapriziöse Gestaltung selbst die internationale Diplomatie beschäftigte. Hauptdarsteller der Ausstattungsprogramme aber wird der „Disegno“, die Verkörperung des geistigen Anteils der künstlerischen Tätigkeit. Vor allem Zuccari entwirft ein komplexes Akademie-Programm, das seine Spuren noch in den heutigen Kunsthochschulen hinterlassen hat. Architekturhistorisch bedeutsam ist es, dass in der Gebäudestruktur das Atelier auch nach außen hin deutlich erkennbar wird.

Die in ihrer Zeit führenden Künstlertheoretiker Vasari und Zuccari tragen in ihren Palästen die Forderung nach der gesellschaftlichen Emanzipation der *Belle Arti* so eindrucksvoll vor, dass ihre Häuser zum obligatorischen Ziel der Bildungsreisen auch der Künstler des mittleren und westlichen Europas werden. Die in Italien aufgestellten Ansprüche finden ihre Erfüllung in dem Programm, das Peter Paul Rubens seinem Antwerpener Stadtpalast zu Grunde legt. Rubens war nicht nur Künstler, sondern auch Diplomat im Dienste der Statthalter der südlichen Niederlande. Und so war dieser Bau – der Bedeutung der Kunst für die gesellschaftliche Stellung seines Besitzers angemessen – mit einem Bildprogramm geschmückt, das sehr subtil jenes Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit, von Innovation und Tradition, von Natur und Kunst definiert, deren Beziehungsgeflecht bis heute die Funktion bildender Kunst auch in unserer Gesellschaft bestimmt.

Zwar entstehen auch im Verlaufe des 17. und 18. Jahrhunderts noch zahlreiche Paläste, so etwa derjenige des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin, aber ihre Botschaften sind rein affirmativ, wollen das Erreichte sichern, stellen die Kunst ganz in den Dienst des höfischen Zeremoniells. Hauptheld dieser absolutistischen Ausstattungsprogramme wird Apoll als allegorische Figur des jeweiligen Dienstherrn. Und ihm sind dann die diversen Abteilungen des Hofkunstsystems unterworfen.

Mit wenigen Ausnahmen, zu denen allerdings eines der schönsten Künstlerhäuser des Rokoko gehört, das Münchner *Asam-Haus*, passen sich die Künstlerhäuser nun den barocken städtebaulichen Prinzipien der Residenzstädte an, auch und gerade wenn diese wie im Fall von Balthasar Neumann in Würzburg oder Johann Conrad Schlaun in Münster von ihnen selbst entworfen worden waren.

Während die Stadthäuser der Künstler weitgehend konventionell bleiben, werden ihre Landhäuser mehr und mehr zu Experimentierfeldern eines neuen Selbstverständnisses. Charles Lebrun, Kunstintendant Ludwig XIV erwirbt einen Landsitz bei Montmorency und

baut im weitläufigen Park ein pavillonartiges Gebäude, das noch für Rousseau zur *Île enchanté*, zur Zauberinsel werden wird. Die Tiepolo-Dynastie stattet ihre Landhäuser mit frivolen und zeitkritischen Programmen aus. Und Francisco de Goya schließt in seinem Landhaus bei Madrid das Kapitel der von der höfischen Gesellschaft geprägten Künstlerhäuser mit seinen *Pinturas negras*. In diesem Zyklus wird der Musenreigen zum Hexensabbat, dem nicht mehr Apoll präsidiert, sondern der satanische *Gran Cabron*, und Saturn frisst seine Kinder. Goyas rätselhafte, bis heute nicht völlig entschlüsselte Bilder stellen aber in ihrer gesellschaftskritischen Ausrichtung eines ganz klar: Der Künstler des 19. Jahrhunderts sucht nicht mehr einen Platz innerhalb der Gesellschaft, er fordert für sich vielmehr eine Stellung außerhalb ein. Er entwickelt ein Selbstverständnis, das ihn zu ihrem Kommentator, ja zu ihrem Richter machen wird. Und in dieser Konsequenz zum Außenseiter: Die ‚Boheme‘ wird zum romantisch verklärten Statusmodell der anti-akademischen Avantgarden.

Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts kristallisiert sich die Entwicklungsgeschichte des Künstlerhauses in zwei deutlich voneinander geschiedenen gesellschaftlichen Bereichen. Auf der einen Seite wird die Tendenz, das Künstlerhaus dem Ideal eines Adelspalais' anzupassen, weiterentwickelt und erreicht in den Palästen der Münchner Künstlerfürsten Franz von Lenbach oder Franz von Stuck einen letzten nostalgisch verklärten Höhepunkt.

Neben dieser affirmativen Tendenz finden wir aber auch schon sehr früh entwickelte Beispiele dafür, dass nicht mehr die nostalgische Hinwendung an idealisierte Eliten der Vergangenheit, sondern die Erneuerung des Lebens aus Kunst und Architektur heraus, Grundmotiv der Künstlerhausgestaltung wird.

Die Heroen des Jugendstiles, Victor Horta oder Henry van de Velde, errichten mit dem *Palais Horta* und dem *Haus Bloemewerf* in und bei Brüssel ihre Wohnhäuser als Demonstrationsobjekte für den Einklang von künstlerisch gestaltetem Raum und davon inspirierter Lebenspraxis als Gesamtkunstwerke. Die lebensreformerischen Architekturkonzepte erweitern sich zu Künstlerkolonien von denen die Darmstädter *Mathildenhöhe* bis heute ein beredtes Zeugnis ablegt.

Auch die Wortführer der diversen Avantgarden des 20. Jahrhunderts nutzen die Architektur ihrer eigenen Behausungen gewissermaßen als Manifeste ihrer auf die Revolutionierung von Kunst und Gesellschaft abzielenden Ideen. Und auch hier entdecken wir einige der eigen-sinnigsten Beispiele für die Architektur



STANDBEIN-SPIELBEIN KREISLAUF ODER:
FÖRDERANTRAG BIS NÄCHSTEN DIENSTAG

der Moderne schlechthin: Le Corbusiers Haus für den Maler Amédée Ozenfant in Paris, Konstantin Melnikovs Atelierturm in Moskau oder Frank Lloyd Wrights immer wieder wie Phönix aus der Asche neu entstandenes *Taliesin*.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich durch den Zerfall der Moderne in der Barbarei des Bauwirtschaftsfunktionalismus auszeichnete, ließ sich am und im Architektenhaus die wie auch immer geartete Manifestation einer allgemein gültigen Architektur-Doktrin nicht mehr darstellen.

Die Häuser, die Architektinnen und Architekten in den ersten Jahrzehnten nach dem II. Weltkrieg für sich selbst oder für befreundete Künstler entwarfen, lassen sich vielleicht am besten mit einem dem zeitgenössischen (Pop-)Existenzialismus entlehnten Begriff beschreiben: Selbstentwurf. Das Haus von Charles und Ray Eames in Santa Monica und Jean Prouvés Wohnhaus in Nancy arbeiten sich ab an Le Corbusiers Idee der ‚Wohnmaschine‘, Egon Eiermann versteckt das legendäre Glashaus von Mies van der Rohe hinter meterlangen Vorhangbahnen, und als in den 80er Jahren die Postmoderne ihren temporären Siegeszug antritt, werden die verzweifelten Versuche, sich von den doktrinären Vorgaben der Avantgarden zu befreien, auch an und in den Entwürfen für Künstlerhäuser ausgetragen: entweder durch Rückgriffe auf die Architekturgeschichte, wie bei dem Kalifornier Thomas Gordon Smith, oder der explosiven Bauskulptur des *Steinhauses*, das Günther Domenig durch einen fast körperlich wahrnehmbaren Kraftakt in die Kärntner Erde geschlagen hat.

Wenn auch im jeweils eigensinnigen Selbstentwurf ausformuliert, so ist doch auch für die Architekten des späten 20. Jahrhunderts das eigene Haus ein Experimentierfeld architektonischer und in gewisser Weise auch gesellschaftlicher Utopien geblieben.

PROF. DR. DR. H.C. HANS-PETER SCHWARZ_ 1982 Promotion an der PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG mit einer Arbeit über Künstlerhäuser im Spannungsfeld von Hof und Stadt, ab 1994 Professor an der HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG KARLSRUHE (HFG), von 1992 bis 2000 zudem Direktor des zum ZENTRUM FÜR KUNST- UND MEDIENTECHNOLOGIE in Karlsruhe (ZKM) gehörenden Medienmuseums. Ab 2000 Rektor der HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG UND KUNST ZÜRICH (HGKZ), 2005 zum Gründungsrektor der ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE (ZHdK) gewählt, die 2007 ihren Betrieb aufnahm.



→
SCHÖNE KUNST! NICHT ZU TEUER!
WIR ÄNDERN GERN! NICHT ZU TEUER! NACH
IHREN WÜNSCHEN! SCHÖNE KUNST!

„Zusammenarbeit und Vernetzung sind wesentliche Bestandteile meiner künstlerischen Arbeit“

INTERVIEW MIT JOANNA SCHULTE

Interview Lydia Hempel

Joanna Schulte, Sie haben als Künstlerin selbst ein Stipendium in einem Künstlerhaus in Sachsen gehabt. Was haben Sie von Ihrem Künstlerstipendium in Prösitz mitgenommen, was hat es Ihnen gebracht?

JOANNA SCHULTE: Ich habe neben wertvoller, intensiver Arbeitszeit mit zum Teil immer noch andauernden künstlerischen Arbeiten, z. B. der „Briefsendung an Oliver“ (http://www.joannaschulte.de/An_Oliver.html) einen Ort gefunden, an den ich gerne und regelmäßig zurückkomme.

Das KÜNSTLERGUT PRÖSITZ hat mir ermöglicht, Teil eines sehr gut funktionierenden Netzwerkes zu werden, das bundesweit funktioniert. Ich bin mit vielen Künstlerinnen in Kontakt und über den professionellen, qualitätvollen Austausch und die Zusammenarbeit glücklich und dankbar.

Ute Hartwig-Schulz hat einen ganz wunderbaren Ort geschaffen, zukunftsweisend und sinnvoll. Seltsam, dass trotz dieser Vorbildfunktion noch keine weiteren Stipendien/Residenzen entstanden sind, in denen Künstlerinnen mit Kindern gefördert werden.



Gab es neben dem Freiraum für Ihre Arbeit auch anregende Rückwirkungen durch die Region und Leute für Sie? Mit welchen Effekten?

JS: Da für meine künstlerische Arbeit Recherchen vor Ort zwingend sind, habe ich interessante Menschen kennengelernt und besondere Orte gefunden. Diese Orte suche ich regelmäßig auf, immer noch. Ich hatte sogar wiederholt über einen Ortswechsel/Umzug nachgedacht. Die neu entdeckte Vorliebe für eine ländliche Region ist geblieben.

Von der Nähe zu Leipzig und Dresden während des Stipendiums oder den nachfolgenden Ausstellungen habe ich ebenfalls profitiert und verfolge die Kunstszene dort intensiv und interessiert. Ich bin Ute Hartwig-Schulz sehr dankbar, wie individuell und

gewinnbringend sie auf künstlerische Ideen und deren Umsetzungen eingeht und dafür ihre Kontakte zur Verfügung stellt. Auch wenn die Stipendiendauer im Künstlergut überschaubar ist, habe ich für diese Region und ihre Menschen, deren Geschichte, so ich sie denn verstehen lernen durfte, eine Verbundenheit entwickelt, die mich gerne dorthin kommen lässt.

Wie würden Sie sich Künstlerstipendienangebote im besten Fall wünschen? Woran können sie auch scheitern?

JS: Ich persönlich habe von dem interdisziplinären Austausch meiner Aufenthaltsstipendien sehr profitiert. Jede Künstlerin und jeder Künstler sowie jedes Künstlerhaus sind unterschiedlich und deswegen finde ich die Vielfalt von Stipendien interessant, vom Standort bis hin zur Ausrichtung. Beweglichkeit und ständiges Neu-Entdecken sowie Forschen ist für mich in jedem Alter und künstlerischer Entwicklungsstadium sinnvoll, deswegen bin ich gegen eine Altersbeschränkung bei Stipendien. Das setzt voraus, dass die Stipendien realistisch dotiert sind, denn zwei Haushalte müssen in der Regel unterhalten werden, nicht in allen

Aufenthaltsstipendien lässt sich Familie und das künstlerische Arbeiten vor Ort vereinbaren.

Was hat zur zeitweiligen Aussetzung z. B. des KÜNSTLERHAUSES SCHLOSS WIEPERSDORF geführt und wie ist dort die Perspektive?

JS: Als ältestes Künstlerhaus Deutschlands pflegt Schloss Wiepersdorf in Brandenburg eine Tradition geistigen Austauschs, die von der Romantik über die DDR-Zeit bis in die Gegenwart reicht. Seit 1947 konnten sich hier über eintausend Kulturschaffende in inspirierender Umgebung für einen begrenzten Zeitraum frei von ökonomischen Zwängen ihrer kreativen Arbeit widmen, internationale Autor*innen, Komponist*innen und bildende Künstler*innen. Ich selbst hatte dort eine prägende, ertragreiche und intensive Arbeitszeit und bin mit den Stipendiat*innen immer noch in Kontakt, vor allem mit einer finnischen Kollegin. Dort hat mich besonders der interdisziplinäre Austausch geprägt.

Meines Wissens sind aufgrund der Niedrigzinsphase die Einnahmen der Stiftungen weggebrochen und die Sanierungsmaßnahmen sowie ein fehlendes Verankern im Lan-

deshaushalt haben zu einer vorübergehenden Schließung geführt (das betrifft auch die prekäre Situation anderer Künstlerhäuser, die teilweise schon verschwunden sind).

Nicht zuletzt nach diversen öffentlichkeitswirksamen Protesten seitens der Künstler*innen wird die Trägerschaft neu verhandelt und eine Finanzierung soll gesichert sein, so dass der Stipendienbetrieb 2020 unter neuer Leitung wie angekündigt wieder aufgenommen werden kann.

Wird ein Künstlerstipendium im Laufe eines Künstlerlebens immer wieder mal eine gute Option sein oder wann ist das nicht mehr nötig oder sinnvoll?

JS: Ein Stipendium ist für mich ein wichtiger Bestandteil, dem Aufladen eines Akkus gleich, im besten Fall ein Akkuwechsel, realistische Dotierung vorausgesetzt. Habe ich anfangs bedauert, dass die Stipendienorte meist abseits der Metropolen liegen, bringt eine Abgeschiedenheit aus meiner Sicht auch Potential für eine Konzentration, eine Art Entschleunigung, um neue Ideen zu entwickeln. Reisen, Ortswechsel und sich auf Unbekanntes einlassen und diese Eindrücke in künstlerische Transformationsprozesse zu konzipieren war und ist für mich jedesmal

ein Fundus, aus dem ich auch nach einem Stipendienende schöpfen kann. Für mich ist der Austausch unter Kolleg*innen sehr wertvoll, gerne auch interdisziplinär. Zusammenarbeit und Vernetzung sind für mich wesentliche Bestandteile meiner künstlerischen Arbeit und das gelingt während eines Stipendiums intensiver und dauert im besten Fall ewig an.

JOANNA SCHULTE _ Studium 1995–2001 Studium Bildende Kunst, FH HANNOVER, 2001 Meister-schülerin von Prof. Ulrich Eller, unterschiedliche Residenzen und Stipendien, 2012 KÜNSTLERGUT PRÖSITZ und KÜNSTLERHAUS SCHLOSS WIEPERSDORF, zuletzt 2019 Artist-in-Residenz, KUNSTVEREIN GLOBAL FOREST, St. Georgen. www.joannaschulte.de

Künstlerhäuser // Biotop. Plattform. Modul.

TOM KOESEL

Mit dem Begriff Künstlerhaus verbinden sich ganz unterschiedliche Vorstellungen und Ideen, Konzepte und Strategien. Ein wesentliches Merkmal von Künstlerhäusern ist, dass hier oft spartenübergreifend zusammengearbeitet wird. Der Ansatz, verschiedene künstlerische Disziplinen unter einem Dach zu vereinen, hat eine lange Tradition. Die Initiatoren des E-WERK FREIBURG beziehen sich in ihrer Vereinsatzung beispielsweise auf den mittelalterlichen Bauhüttengedanken. Auch alternative Lebens- und Arbeitsgemeinschaften im Jugendstil und Expressionismus und die legendären Atelierhäuser der Moderne wie das Pariser BATEAU LAVOIR können als Vorbilder für ein ‚Modell Künstlerhaus‘ genannt werden. Bereits 1898 wurde das KÜNSTLERHAUS DRESDEN LOSCHWITZ mit sechzehn Ateliers und zwölf Wohnungen eingeweiht, das ATELIERHAUS SITTARDER STRASSE in Düsseldorf ist im Jahr 1907 gestiftet und erbaut worden. Viele der heute existierenden Häuser sind in den siebziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts im Zuge eines Demokratisierungsprozesses der Kunst und aufgrund günstiger wirtschaftlicher Verhältnisse ent-

standen. Weit über einhundert solcher kreativer Hotspots sind derzeit über die ganze Republik verteilt, wobei die Spanne von der klassischen Stipendienstätte mit wissenschaftlicher Begleitung bis zum selbstausbeuterisch renovierten Industriegebäude mit ungeheizten Arbeitsräumen reicht. Ein sächsisches Künstlergut in ländlicher Umgebung, das über die Jahre zum Magnet für internationale Gäste wird, das ehemalige Verwaltungsgebäude eines großen Unternehmens, in dem heute über sechzig Ateliers vermietet werden, eine repräsentative Stadtvilla in bester Lage, das alles sind Künstler- und Atelierhäuser in denen Kunst produziert und zugänglich gemacht wird, wo internationale Netzwerke wachsen und regionales und lokales Kulturprogramm gemacht wird. Mancherorts können Mitglieder und Gäste bestens eingerichtete Werkstätten und Studios nutzen, oft stehen Ausstellungsräume zur Verfügung, die einen Vergleich mit professionellen Galerien nicht scheuen müssen, und immer sind Austausch und Kommunikation ein wesentlicher Faktor.

Angepasst an die lokalen Bedürfnisse und Möglichkeiten werden unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt. Im SAARLÄNDISCHEN KÜNSTLERHAUS, das in direkter Nachbarschaft zum SAARLANDMUSEUM eine eigene Galerie, ein Studio, einen eigenen Verlag und die Büros von fünf Künstlerverbänden beherbergt, sind grenzüberschreitende Projekte ein langfristiges Anliegen. So wurden und werden in Kooperation und im Austausch mit Partnerinstitutionen in Luxemburg, Lothringen, Wallonien und Rheinland-Pfalz Projekte wie das Stipendiumsprojekt „Regards sans Limites“ für junge Fotograf*innen und das Projekt „Printemps Poétique Transfrontalier“ als Dichterresidenzen umgesetzt. Verbunden mit den Gastaufenthalten sind öffentliche Veranstaltungen und Ausstellungen im Künstlerhaus sowie begleitende Publikationen. Künstlerhäuser sind oft in gemeinnütziger Trägerschaft organisiert und werden von den Ländern und Kommunen projektbezogen oder langfristig mitfinanziert. Die so beförderte nichtkommerzielle Ausrichtung und eine daraus resultierende Experimentierfreude im Veranstaltungsprogramm sind für Presse und Kunstkritik

attraktiv und sorgen immer wieder für eine beachtliche mediale Resonanz. Junge Kuratorinnen und Kuratoren können hier eigene Konzepte umsetzen, publizieren und von bestehenden Kontakten profitieren. Die derzeitige künstlerische Leiterin des KÜNSTLERHAUS STUTTGART, die schwedische Kuratorin Fatima Hellberg, ist kürzlich zur neuen Direktorin des BONNER KUNSTVEREINS ernannt worden, ihr profiliertes Ausstellungsprogramm in Stuttgart war wohl ein Grund dafür. Auch die Künstlerhäuser in Bremen und Dortmund, um nur einige zu nennen, sind für einige heute international tätige Kuratorinnen und Kuratoren wichtige Stationen am Anfang ihrer Karriere gewesen. In Schloss Ringenberg bestand für junge Kunstwissenschaftler aus NRW seit 2013 sogar die Möglichkeit ein Kuratorenstipendium in Anspruch zu nehmen. Mit acht deutschen und niederländischen Künstlerstipendiaten pro Jahr, dialogischen Ausstellungen und grenzüberschreitendem Transfer, verbunden mit zahlreichen Publikumsaktivitäten, bot Schloss Ringenberg für die graduierten Kunstwissenschaftlerinnen eine optimale Plattform, um eigene Konzepte zu entwickeln und im Rahmen von zwei Ausstellungen des Kuratorenteams umzusetzen. Das vom Land NRW und dem Mondrian Fonds getragene Stipendium war Bestandteil des deutsch-niederländischen Projekts „followup“. Ein Ziel des Projektes war die Intensivierung des Austausches zwischen Vermittlern und Produzenten zeitgenössischer Kunst durch Künstler- und Kuratorenstipendien unter einem Dach. Projektpartner waren die KUNSTHALLE DÜSSELDORF, die KUNSTHALLE MÜNSTER, das MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST SIEGEN, das MUSEUM VOOR MODERNE KUNST ARNHEM, der SMART PROJECT SPACE AMSTERDAM und die KUNSTVERENIGING DIEPENHEIM.

Neben Künstler*innen und Kurator*innen profitieren auch kulturinteressierte Bürger*innen von den Kreativrefugien. Bei Veranstaltungen wie den *Offenen Ateliers* bietet

sich in Künstlerhäusern für Sammler*innen und Kunstfreund*innen immer wieder die Möglichkeit, die Werke und den Arbeitsprozess einzelner Künstlerinnen und Künstler näher kennen zu lernen. Optimal synchronisiert öffnen mehrere Kunstorte gleichzeitig und im Rahmen einer gesamtstädtischen Veranstaltung, wie dies bei den Düsseldorfer *Kunstpunkten* seit über 20 Jahren erfolgreich praktiziert wird. Bei Shuttle-Touren werden hier an zwei Wochenenden im September auch mehr als zehn Düsseldorfer Atelier- und Künstlerhäuser angesteuert. Im Gastatelier des A271 zeigte in diesem Jahr Robert MacLaurin aus Edinburgh *Plein-Air*-Malereien auf Zederntafeln, die bei seinem letzten Australienaufenthalt entstanden sind, im ersten Stock konnte man den lichtdurchfluteten Arbeitsraum von Jan Kolata besuchen. Er hatte 1994 zusammen mit Katharina Grosse und fünf anderen Kollegen den leerstehenden Komplex Höher Weg 271 entdeckt und für die Kunst erschlossen. Bereits 1996 wurde dann in den Ateliers Höher Weg A271 das Gastatelier mit Computer-Arbeitsplatz, Telefon und Fax eingerichtet und von den ersten ausländischen Gästen genutzt. Unabhängig von Alter, Medium oder Nationalität steht das Gastatelier seither für jeden offen. So hat sich eine internationale Plattform entwickelt, die in großer Unabhängigkeit einen Beitrag zum kulturellen Leben der Stadt leistet und internationale Kontakte schafft. Auch in Köln können während der *Offenen Ateliers* Projekte wie das KUNSTWERK KÖLN mit rund achtzig Ateliers, Werkstätten und elf Musikstudios und das QUARTIER AM HAFEN im Süden des Deutzer Hafens besucht werden, wo sich mittlerweile Veranstaltungsschwerpunkte im Bereich Performance, Installation und Tanz herausgebildet haben.

In letzter Zeit sind immer wieder Projekte in *Public-private-Partnership* realisiert worden, bei denen ein privater Investor für die bauliche Umsetzung und das örtliche Kulturamt mit langfristigen Verträgen für preiswerte

Ateliermieten sorgt, die Vertragsabwicklung mit den Künstler*innen übernimmt und im besten Fall auch einen Ausstellungsraum samt Kurator*in finanziert. So werden unter Denkmalschutz stehende Industriegebäude erhalten oder Stadtteile mit schwierigen sozialen Verhältnissen aufgewertet. Eine angedockte Gastronomie, Gastateliers und die Einbindung in regionale Kulturprojekte sorgen oft für eine vertikale Durchmischung von Zielgruppen und Nutzern, manchmal sind Künstlerhäuser auch Standorte für kunstpädagogische Programme, die sich an Kinder und Jugendliche richten. Mit diesem variablen Profil rückt das ‚Modell Künstlerhaus‘ auch verstärkt in den Fokus städteplanerischer Überlegungen und wird als anpassungsfähiges Modul bereits in der Planungsphase berücksichtigt. Unabhängig von einer vorgegebenen Bausubstanz kann die Anbindung der belebenden Kreativzellen an das Wohnumfeld ganz anders gedacht werden und in öffentlichen Veranstaltungen und Podiumsdiskussionen entwickeln Künstler*innen, Architekt*innen und Stadtplaner*innen gemeinsam neue Konzepte, die dann zur Grundlage von politischen Entscheidungen werden können. Eine mögliche Strategie, um der Vernichtung von Atelierraum durch die steigenden Immobilienpreise entgegenzuwirken.

TOM KOESEL (*1960) lebt als bildender Künstler und Autor in Köln. Er hat an der HFK BREMEN studiert und realisiert ortsbezogene Installationen und partizipative Kunstprojekte mit Stiftungen, Kunstvereinen und Galerien. Nach Publikationen über Künstlerhäuser und artist-run spaces ist er seit 2013 Leiter des Internetportals kunst-im-rheinland.de. Aktueller Arbeitsschwerpunkt sind inklusive Kunst- und Vermittlungsprojekte für blinde und sehbehinderte Menschen u. a. im LEHMBRUCK MUSEUM.



Künstlerhäuser und Ateliers – Eine Verklammerung von Werk und Leben

BODO PLACHTA

Erst seit wenigen Jahren sind das Pariser Atelier Alberto Giacomettis und der Raum, den er während seiner Aufenthalte im Elternhaus von Stampa zum Arbeiten benutzte, für die Öffentlichkeit zugänglich. Der Arbeitsraum im schweizerischen Stampa, der sich in einem umgebauten Stall befindet und der schon dem Vater Giovanni Giacometti als Atelier diente, enthält heute nur noch wenige authentische Spuren des Bildhauers und Malers. Ins Auge springen vor allem die Brandspuren auf den Dielenbrettern des Fußbodens, die der Kettenraucher Giacometti während der Arbeit an der Staffelei durch heruntergefallene, noch brennende Zigarettenreste verursacht hat. Das Atelier in Stampa ist heute in erster Linie ein biographischer Ort. Das Pariser Atelier dagegen gewährt einen unmittelbaren Einblick in den komplexen Arbeitskosmos Giacomettis. Es ist allerdings eine Rekonstruktion an anderem Ort, denn schon in den frühen 1970er Jahren war der verwinkelte Barackenkomplex in der Rue Hippolyte-Maindron 46, in dem Giacometti bis zu seinem Tod 1966 vierzig Jahre lang lebte und arbeitete, abgerissen worden. Die Oberflächen der Wände des nur 24 Quadratmeter großen Atelierraums, die mit Skizzen übersät sind, waren zuvor abgenommen worden, verschwanden aber mitsamt dem Bett, dem übrigen kärglichen Inventar und den zahlreichen fragilen Studien und letzten Skulpturenentwürfen für viele Jahre im Magazin. Beide Arbeitsräume sind mit berühmten Werken verbunden,

die hier entstanden und zentrale Phasen in Giacomettis Werk markieren. Kaum ein anderes Atelier, das sich erhalten hat und heute öffentlich zugänglich ist, ist allerdings derart mit der Arbeitsweise und Werkauffassung verbunden, wie die Werkstatt Giacomettis im Pariser Montparnasse-Viertel. Das Atelier selbst ist ein Kunstwerk. Wir betrachten zwar heute einen von Staub befreiten und aufgeräumt wirkenden Raum, können ihn auch nicht betreten, weil er an zwei Seiten durch Glaswände verschlossen ist, doch beim Betrachten entsteht schnell ein Gefühl für einen Ort, der in jedem Detail elementar für Inspiration und Kreativität war. Der Künstler selbst hat das einst von einer dicken Staubschicht bedeckte, von zertrümmerten Skulpturen übersäte enge, im Halbdunkel liegende Atelier, auf dessen Arbeitstisch sich Pinsel, Stifte, Dosen, Glasbehälter und andere Materialien ungeordnet stapeln, in vielen Zeichnungen und Gemälden ‚porträtiert‘. Er erlaubte sogar regelmäßig, diese vermeintlich chaotische, jedoch genau arrangierte Arbeitsumgebung fotografisch festzuhalten. Zum Mythos wurde dieser Raum, den Giacometti selbst „nicht mehr als ein Loch“ und Besucher als Höhle, Trümmerfeld oder Baustelle bezeichneten, weil sich die hier entstandenen Skulpturen in einem schier endlosen Arbeitsprozess plötzlich wie ein Phönix aus der Asche erhoben. Jean-Paul Sartre nannte Giacomettis Atelier ein „Inselmeer“, wo alles im Fluss war, wo sich der Prozess der Werkentstehung wie in Sedimenten abgesetzt hatte, wo der Augenblick zählte und der Arbeitsprozess wichtiger schien als ein fertiges Produkt.

Es gibt überall in Europa eine Vielzahl von Häusern, in denen bildende Künstler, Dichter oder Komponisten gelebt und gearbeitet haben, die im Laufe der Zeit wie die Ateliers Giacomettis zu Gedenkstätten bzw. Museen umgewandelt wurden. Sie sind heute vielbesuchte Erinnerungsorte und ein hochinteressantes Museumsformat mit Schnittstellen zwischen Bewahren, Erforschen und Erleben.

Künstler-, Dichter- oder Komponistenhäuser sind keine architektonische Sondererscheinung, sie sind zunächst einmal Orte, wo ein kreativer Mensch gelebt hat. Aber sie sind Sehenswürdigkeiten, weil der Künstler sichtbare Spuren seiner Kreativität hinterlassen hat, indem er sein Haus nach eigenen Plänen gebaut hat oder Interieur und Arbeitsplatz besonders konzipiert wurden. Wir kennen schlichte und doch repräsentative Häuser (Dürer, Cranach, Rembrandt, Macke), Refugien auf dem Land (Monet, Gabriele Münter, Liebermann), aber auch noble Palazzi (Vasari, Rubens, Stuck, Lenbach), Wohnungen von großbürgerlichem Zuschnitt (Kügelgen, de Chirico) und regelrechte Kunst-Manufakturen (Rodin, Miró). Sämtliche Häuser reflektieren nicht nur Biographien, sondern ihr Außen und Innen sind Abbild von Erfolg und sozialer Anerkennung, stellen aber auch architektonische Kompetenz, Geschmack bei der Gestaltung von Interieurs, Lebensstil, Bildung, ein Geschick für Selbstinszenierung, nicht selten auch Aufgeschlossenheit für neue Lebens-, Wohn- und Arbeitsformen sowie für neue Architekturstile (Bauhaus-Meisterhäuser, Kolbe, Barlach) unter Beweis. Das Künstlerhaus war nie ausschließlich Wohn- und Arbeitsstätte, sondern entwickelte sich zur architektonischen Demonstration künstlerischer Autonomie und unterstrich die stetig wachsende Bedeutung des Künstlers im öffentlichen Leben.

Künstlerhäuser und Ateliers gehen im Prinzip auf ein bis in die Renaissance zurückreichendes Konzept zurück, wonach schöpferische Arbeit nur an einem Ort gelingen kann, der sich fernab von der Geschäftigkeit des Alltags in einem Umfeld von Kontemplation und Anregung befindet. Dieses *studiolo*-Modell lässt sich in vielen Ateliers und Arbeitszimmern wiederfinden, auch wenn wir immer wieder kreativen Menschen begegnen, die im Kaffeehaus, auf dem Ozeandampfer, in der freien Natur und anderswo gemalt, geschrieben oder komponiert haben. Zur Geschichte dieser Häuser ge-

hört außerdem, dass man sie bereits zu Lebzeiten ihrer Bewohner und erst recht nach ihrem Tod besuchen konnte. Das Haus und den Arbeitsplatz des Künstlers, Dichters und Komponisten betrachtete man schon immer als weit geöffnetes Tor zur Welt der Kunst, Literatur und Musik. Diese Häuser waren daher mehr als Arbeitsplätze und Entstehungsorte von Kunstwerken. Sie waren Orte der Begegnung, wo nicht nur Käufer und Mäzene empfangen wurden, sondern sich auch Künstler und

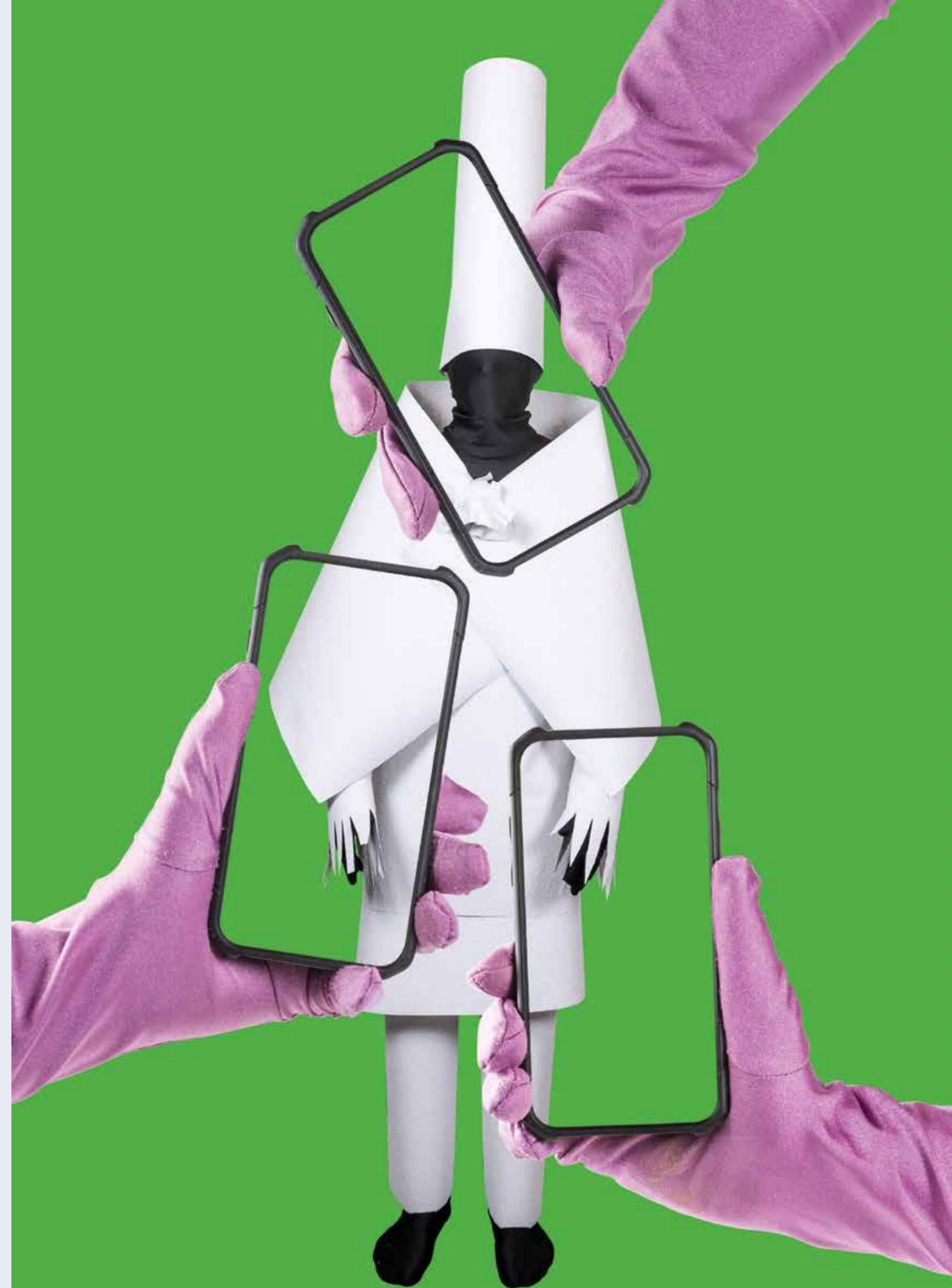
Intellektuelle zu Gespräch, Debatte, Konzerten, Lesungen oder Partys trafen. Die Dresdner Wohnung Gerhard von Kügelgens etwa war weithin als Treffpunkt der damaligen Romantikerszene bekannt. Auch die Werkstätten waren nicht ausschließlich Arbeitsorte, sie dienten als Showroom zur Werkpräsentation (Mantegna, Rubens) oder als Archiv von Entwürfen und Fassungen (Rodin). Künstlerhäuser waren sogar Manifeste, um Künstlerkolonien (Worpswede, Mathildenhöhe Darmstadt), architektonische Experimente oder neues Design zu propagieren. Wir begegnen darüber hinaus Häusern, die bereits zu Lebzeiten als Pantheon für den Nachruhm (Michelangelo, Moreau, Stuck) vorgesehen waren oder im Verlauf der Geschichte endgültig dazu wurden. Haus und Arbeitszimmer des Dichters Francesco Petrarca in Arquà bei Padua etwa gehörten zum festen, in Reiseführern empfohlenen Programm der *Grand Tour*. Martin Luthers Wittenberger Wohnhaus war schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts als ‚museum lutheri‘ bekannt, Albrecht Dürers Nürnberger Wohnhaus zog in der Romantik

kunstbegeisterte Touristen an und in Mozarts Salzburger Geburtshaus küssten Besucher andächtig den Boden. Wir kommen heutzutage nicht mehr als Pilger in diese Häuser, und schon gar nicht „mit religiöser Andacht“, wie es Heinrich Heine im Mai 1831 noch beim Besuch des Pariser Hauses von Molière tat, um „die Spuren“ des „irdischen Wandels“ eines berühmten Kollegen in Augenschein zu nehmen. Künstler-, Dichter- und Komponistenhäuser sind heute Erinnerungs- und Lernorte mit einem kulturellen Auftrag, zu dem auch die Pflege der auratischen Atmosphäre gehört, die in diesen Häusern herrscht. Künstlerhäuser sind heute Teil der Kunstvermittlung und als Besucher erhalten wir daher Einblicke in das Lebens- und Arbeitsumfeld eines Künstlers, die von Kuratoren gestaltet wurden. Bei dieser Vermittlung spielen Ateliers und Arbeitszimmer die Hauptrolle, weil sie die materialen Umstände für das Entstehen von Kunstwerken zu einem Zeitpunkt erfass- und erfahrbar machen, bevor diese Werke überhaupt erst öffentlich wurden. Als *genius loci* sind Arbeitsplätze von einer beinahe mystischen Aura umgeben und mit Kreativität schier aufgeladen. Notizen oder Skizzen an Wänden von Schlafzimmern und Ateliers oder das komplett erhaltene Inventar eines Arbeitsraums helfen dabei, die Entstehung von Kunst zu lokalisieren. An diesen Orten findet auf vielfältige Weise eine Vermittlung zwischen dem Haus, der Biographie seines früheren Bewohners, dem hier geschaffenen Werk und dem Besucher statt, der sowohl als Fachmann als auch als interessierter Tourist neugierig die Begegnung mit einer Welt wünscht, die er bereits durch Betrachtung, Lektüre oder Aufführung zu kennen glaubt.

Das Künstlerhaus ist – so lässt sich zusammenfassen – ebenso wie das Dichter- und Komponistenhaus ein Medium, durch das Leben und Werk sichtbar verklammert wird. Es ist diese Verklammerung, die diese Häuser zu Gedächtnisstützen macht und uns hilft, eine Beziehung zu unserer Kulturgeschichte aufrechtzuerhalten. Wie wichtig das Bewahren von materialer Erinnerung ist, zeigen auch Bemühungen, die Ateliers und Arbeitszimmer von Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Francis Bacon oder Thomas Mann und Arnold Schönberg komplett oder teilweise in Archive oder Museen zu verlagern, während die ursprünglichen Wohnstätten nicht mehr erhalten sind oder inzwischen anders genutzt werden. Mit dem Transfer ins Archiv und Museum sind regelrechte Speicher von Erinnerung entstanden, denn durch den Abbau und originalgetreuen Wiederaufbau dieser Räume lassen sich durch eine genaue Kartographie sämtlicher vorhandenen Gegenstände und Materialien aufschlussreiche Einblicke in die Struktur und das Funktionieren der jeweiligen Arbeitsumgebung gewinnen. Der analysierende Blick auf den Arbeitsplatz erlaubt Rückschlüsse auf die Arbeitsorganisation, den Gebrauch von Materialien und individuelle Arbeitsgewohnheiten. Ebenso lassen sich typische Gepflogenheiten wie der Gebrauch von Vorlagenwerken, Musikinstrumenten oder einer Handbibliothek rekonstruieren, ja sogar der jeweils aktuelle Einrichtungsgeschmack spiegelt sich in Möbeln, Dekorationsgegenständen und Teppichen und gibt damit Hinweise auf die Beschaffenheit des kreativen Umfelds.

Trotzdem sind alle Häuser, die wir heute besuchen können, Konstrukte, auch wenn sich die ursprüngliche Lebens- und Arbeitswelt in ihnen mal mehr oder mal weniger vollständig erhalten hat. Wir dürfen deshalb nie vergessen, dass Dichter-, Künstler- und Komponistenhäuser vielfach typische Produkte von Personenkult und Künstlerverehrung des 19. Jahrhunderts sind und daher entsprechend kritisch betrachtet werden müssen. Erhalten wurden überwiegend die Häuser und Wohnungen von erfolgreichen und damit prominenten Künstlern und wir begegnen daher oftmals ausgesprochen attraktiven Gebäuden und Interieurs als Abbild von Erfolg und sozialem Status. Es gibt aber auch Ausnahmen: Die beschädigte Biographie eines zu Lebzeiten verkannten Künstlers wie Vincent van Gogh spiegelt sich in prekären oder schäbigen Zimmern, die in der psychiatrischen Anstalt von Saint-Rémy oder in der Mansarde eines Gasthofs in Auvers-sur-Oise besichtigt werden können. Für sämtliche Häuser, stammen sie von Goethe, Bertolt Brecht, Franz von Lenbach, Claude Monet, Giuseppe Verdi, Jean Sibelius oder Maurice Ravel, gilt ausnahmslos: Ihr zweifellos faszinierendes Ambiente und Inventar besteht aus „abgelebten Dingen“ (Wilhelm Genazino), die uns wie in einer Zeitkapsel eingefroren präsentiert werden. Die einzige Konstante aller Häuser sind ihre unaustauschbaren Räume, während das Übrige mehr oder weniger zufällig überliefert wurde. Lebensumstände, Gewohnheiten und das Schaffen eines künstlerisch tätigen Menschen erschließen sich nicht automatisch durch das Betrachten von Wohn-, Arbeits- und Schlafzimmern. Zwar haben die dort verwahrten Porträts, Bücher, Manuskripte, Staffeleien, Mal- und Schreibutensilien, Brillen, Musikinstrumente, Kleider, Haarlocken, Möbel oder Geschirr ebenso wie Handschriften, Skizzenblätter oder Entwürfe zu Skulpturen eine große optische Präsenz, doch es sind Impulse von außen und vertiefende Hilfestellungen erforderlich, um die Häuser, Räume und Objekte zum ‚Erzählen‘ zu bringen. Künstler-, Dichter- und Komponistenhäuser, sollen sie als künstlerische Schauplätze wirklich erleb- und verstehbar sein, müssen in einen neuen narrativen oder visuellen Kontext überführt werden, der ihr jeweils spezifisches Erinnerungspotential freilegt und eine Brücke zum ursprünglichen Kontext schlägt. Erst dann können wir diesen Häusern, die von biographischen Auf- und Abs, persönlichen Kämpfen, künstlerischem Erfolg oder Misserfolg sowie von der Entstehung großer Kunstwerke geprägt sind, in ihrer Geschichtlichkeit neu begegnen und sie als ‚Kunstfeld‘ zu deuten versuchen.

PROF. DR. BODO PLACHTA _
ist Professor für Neuere deutsche
Literatur und Editionswissenschaft
und hat zuletzt in Amsterdam
gearbeitet. Gemeinsam mit dem
Fotografen Achim Bednorz veröf-
fentlichte er zwischen 2014
und 2018 drei Text- / Bildbände
zu Künstler-, Dichter- und Kompo-
nistenhäusern.



→
DAS EWIGE LICHT LEUCHTE IHNEN:
SELBSTPORTRAIT ALS HUGO BALL

Zum Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg

NORA GOMRINGER

Künstler – das ist ein magisches Wort. Es ruft Belustigung, Neugierde, Augenrollen, Aggression und Faszination hervor. Die meisten haben auch gleich einen Bild-Eindruck parat: den armen Poeten von Spitzweg, den auf dem Diwan präsentierten Goethe oder Jonathan Meese, der mit aufgerissenen Augen in eine Kamera starrt, wenigen steht eine Ausdruckstänzerin à la Isadora Duncan vor dem inneren Auge. Wenn ich sage, dass ich ein Haus voller Künstler betreue, werde ich mitleidig angeblickt und meine Aufgabe wird gedanklich mit ‚Hausmutter‘, ‚Sack-voll-Flöhe-hüten‘ und ‚Villa Kunterbunt‘ verlinkt. Kaum einer erwähnt Schlagwörter wie Biographien, Internationalität, Honorare, Budgets, Gelingen, Preise, Einfluss, Ausstrahlung.

Aber tatsächlich ist genau das mein Geschäft. Seit 2010 habe ich die Ehre, das INTERNATIONALE KÜNSTLERHAUS VILLA CONCORDIA in Bamberg mit vier festen Mitarbeitern und einer manchmal besetzten Volontärsstelle zu leiten, dazu kommen Hilfskräfte, die beim Schleppen, Einrichten, Hängen von Ausstellungen, Durchführen von Abendveranstaltungen behilflich sind. Garten und Reinigung werden von Firmen übernommen, die gesamte Instandhaltung der kleinen Dienststelle des Freistaats Bayern mit Siegel und Schloss besorgt in Absprache mit mir das STAATLICHE BAUAMT. Bis zu 24 Komponist*innen, bildende Künstler*innen und Autor*innen können im Künstlerhaus mit Sitz in Bamberg im Laufe eines Jahres unter-

gebracht werden, gleichzeitig sind es immer zwölf Stipendienplätze, wobei die Hälfte an deutsche, die andere Hälfte an Künstlerinnen und Künstler aus einem anderen Land vergeben wird. Im Jahr 2019/20 habe ich deutsche und britische Künstler*innen zu Gast. Familienmitglieder sind unserem Haus sehr willkommen, denn es hat sich herausgestellt, dass, wer mit Familie einzieht, die Wohnungen in der Regel besser in Stand hält. Der Betrieb wird komplett finanziert durch eine jährliche Haushaltszuweisung; Drittmittel sind immer willkommen, aber nicht zwingend notwendig, um unseren Betrieb zu sichern. Wir dürfen beschenken. Nämlich nicht nur die Stipendiatinnen und Stipendiaten, die jährlich vom Ministe-

rium für Kunst in Bayern eingeladen werden, sondern auch unser Publikum – und davon haben wir reichlich, was die Künstler*innen freut und oft genug verblüfft. Wenigen erfolgreich arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern ist es vergönnt, Kolleginnen und Kollegen durch finanzielle und ideelle Unterstützung in die Lage zu versetzen, weiterhin Kunst entstehen zu lassen. Ich bin Teil eines Systems der Förderung, das sich bemüht, Exzellenz auszuzeichnen und zu stützen. Die Auszeichnung mit dem Aufenthalt im Künstlerhaus setzt in der Regel dort an, wo die Förderung durch Stipendien aufhört, altersmäßig betrachtet: mit dem 40. Lebensjahr – das Alter, ab dem man dann auf Preise hofft und künstlerische Karrieren bisweilen empfindlich einknicken. Und so möchte ich den Aufenthalt im Künstlerhaus auch eher als einen Preis auf das bisher geschaffene Gesamtwerk verstanden wissen. Alle Stipendiat*innen erhalten eine monatliche Zuwendung sowie eine möblierte Wohnung, die Komponist*innen und bildenden Künstler*innen zusätzlich noch ein Atelier. Die einzige erwartete Gegenleistung für diese Gaben ist Aufenthalt: Wir wünschen uns, dass die Stipendiat*innen ihre Nadel in den Globus dort einstecken, wo „Bamberg“ steht und für die Dauer ihres Aufenthaltes ihre Kreise von diesem Ort aus ziehen. Wir bieten ihnen Gelegenheit, einen öffentlichen Portraitabend durchzuführen und haben dafür ein gewisses Budget, der Rest der bis zu 100 Veranstaltungen im Jahr wird aus der Zusammenarbeit mit Alumni des Programms, das seit 1998 Künstlerinnen und Künstler betreut, gestaltet. Dazu gehören Zusammenarbeiten mit der örtlichen Theater- und Schulszene, den Universitäten Bamberg, Bayreuth und Erlangen, Festivalorganisationen wie dem *Schamrock Festival München-Wien* und der Museums- und Kunstszene Bambergs. Auch werden unsere Stipendiat*innen eingeladen, in den Gefängnissen der Umgebung zu lesen, was stets für anregende Gespräche sorgt. Damit wir nicht wie der sprichwörtliche ‚Elfenbeinturm‘ in



der Landschaft stehen, sondern interessiertes Publikum herausfinden kann, was bei uns geschieht, öffnen wir uns so viele Tage und Abende im Jahr, mache ich uns gläsern, indem ich überall und immer von dieser Einrichtung erzähle – hoffentlich ohne von der Magie des Ortes, die es durchaus gibt und die zu allem Gelingen beiträgt, zu verraten – und ermuntern wir Stipendiat*innen, sich am kritischen Dialog zum Thema der Sinnhaftigkeit solcher Einrichtungen zu beteiligen. Die gute Zusammenarbeit mit Unis, Schulen, Museen und nicht zuletzt dem Ministerium ist lebhaft und wichtig. Unser Inhalt ist die Kunst in vielen Facetten. Meine direkten Arbeitsinhalte sind die Verwaltung der Gelder, die Instandhaltung der Infrastruktur, die Kommunikation zwischen Mitarbeiter*innen und Künstler*innen und die Entscheidungen über die Kommunikation nach außen, was die Inhalte unserer Einrichtung betrifft. Kaum eine Woche vergeht, in der ich nicht Reden schreibe oder Veranstaltungen moderiere, die im Zeichen unserer Stipendiat*innen stehen. Dadurch entsteht zwangsläufig ein Netzwerk, dessen Pflege vielleicht die größte Herausforderung bedeutet, denn Förderer

und Freunde wollen bedacht und bedankt sein, Übersetzerinnen und Übersetzer gesucht und gesehen, andere Künstlerhäuser kontaktiert und befreundet werden, die *Social Media* Plattformen mit *content* bestückt sein. Das alles bisweilen auf Englisch und auf Deutsch.

In vielem geht es darum, die Gäste des FREISTAATS BAYERNS zu Freunden Frankens zu machen – so flapsig hab ich es schon oft formuliert. Nur so aber kann es gelingen, dass Institution und Künstlerschaft samt Einzelindividuen von den Bürger*innen vor Ort wahrgenommen und akzeptiert werden. Da die Stipendiat*innen aufgrund der Wohnsituation in drei Gebäuden so isoliert, aber auch so integriert leben können, wie sie es selbst bevorzugen, ist nicht immer gegeben, dass alle bemerken, in welcher Stadt sie eigentlich angelangt sind. Wir helfen beim Einleben, stellen Kontakte her, verbinden, empfehlen und versuchen, den Übergang von einer Lebenssituation in die andere, nämlich ins Ankommen in einer 72.000-Einwohner-Stadt zu erleichtern. Für manchen ist es nach einer Weile zu klein, dieses barocke und auch mittelalterliche ‚Bambitown‘, für andere ist es ideal und so

sind schon ein paar Stipendiat*innen nach ihrem Aufenthalt im Künstlerhaus Bürgerinnen und Bürger der Domstadt geworden, denn warum aufgeben, was einem lieb geworden ist? Meine eigene schriftstellerische Arbeit trenne ich weitestgehend von meiner Aufgabe als Direktorin ab. Nur in den *Social Media* fließt es bisweilen zusammen. Es gibt Künstler, die nach einem Jahr unser Haus verlassen und nicht wissen, dass ich selbst Autorin bin – und das ist gut so. Mit allen Mitarbeiter*innen stelle ich mich gerne in den Dienst der Sache und unsere Sache ist die Kunst und ihre Vermittlung. Nicht anbietend, pädagogisch, didaktisch, sondern durch Betrachtung und Wirkung. Wir sind Plattform, Agora für Begegnungen, wir sind aber auch Wohnhaus mit großem Garten fürs Erleben und Zusammenleben.

NORA GOMARINGER _ Studium der Anglistik, Germanistik und Kunstgeschichte. Seit 2010 Direktorin des INTERNATIONALEN KÜNSTLERHAUSES VILLA CONCORDIA in Bamberg. 2015 Ingeborg-Bachmann-Preis.





Der gemeinschaftliche Sinn von Kunst

MARK TERKESSIDIS

Ursprünglich erschienen: In: Mark Terkessidis, *Kollaboration*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2015, S. 214–220 im Kapitel: Der Sinn von Kunst.

Angesichts von kollaborativer Kunst als sozialer Praxis wird stets die Frage aufgeworfen, ob Kunst etwas zur gesellschaftlichen Befriedung oder Veränderung beitragen könnte. Ich halte es für falsch, Kunst zu instrumentalisieren und eine direkte politische Wirksamkeit in Richtung Wandel zu erwarten. Die Kunst geht auch nicht in kulturellen Repräsentationsaufgaben für die *Community* oder die Gemeinschaft auf, ebenso wenig wie in Auktionspreisen oder den Besucherzahlen von Ausstellungen oder Theaterstücken. Nun wird Kunst im ‚alten Europa‘ staatlich gefördert, ein Erbe der Funktion, die sie früher einmal für die Gemeinschaft übernahm. Sie wurde beauftragt, die religiöse, dann absolutistische, dann nationale Gemeinschaftlichkeit darzustellen. Der Nationalstaat basierte auf einem Programm zur kulturellen Vereinheitlichung des Territoriums: Eine schriftliche Hochsprache wurde etabliert, ein schulischer Bildungskanon und rückwirkend auch eine Geschichte des Territoriums. Darüber hinaus wurden Traditionen regelrecht erfunden, es entstand jene ‚imagined community‘, die [...] Benedict Anderson so anschaulich beschrieben hat. Der ästhetische Akt der Kunstrezeption vermittelte zwischen Individuum und Gemeinschaft. Das Anschauen von bildender Kunst, der Besuch eines Theaters, selbst das Lesen eines Buches hatten den Charakter eines

sehr privaten Erlebnisses, das aber gleichzeitig immer mit einer anwesenden oder abwesenden Gemeinschaft von Zuschauern oder Lesern geteilt wurde.

In den bürgerlichen Revolutionen ab dem 18. Jahrhundert bemächtigte sich eine neue Schicht der Kunst; ihr Zweck war nun der Genuss, die Verfeinerung des Einzelnen und die Selbstvergewisserung der Eigentümer als dominante Klasse im jeweiligen Nationalstaat. Diese Aneignung verlief in Sprüngen und Exzessen. Der künstlerische Kult um den genialen und tendenziell antisozialen Einzelnen war ebenso ihr Ergebnis wie die Einhegung der künstlerischen Produktion in Museen oder Theatern. Diese Einrichtungen gaben sich stets als Bewahrer der künstlerischen Autonomie, doch in Wirklichkeit amalgamierten sie die unterschiedlichsten Eigenschaften: Es handelte sich um schichtspezifische Treffpunkte, ästhetische Bildungsorte, Container für selbstbezügliche Kanons, aber auch für kritisch-utopische Gesellschaftsentwürfe. Im späten 18. Jahrhundert diente Kunst zudem einer kollektiven Selbstbildung. In Deutschland kam an den Höfen und in den Salons der Bürger ‚Kultur zum Selbermachen‘ in Mode. Man spielte Instrumente, sang gemeinsam, gab kleine Theateraufführungen, malte, hörte Vorträge und übte sich in Diskussionen.¹



WHAT WOULD JOHANN KÖNIG DO?
ODER: DER DENKER (FREI NACH AUGUSTE RODIN)

Mit diesem Selbstmachen eigneten sich die Personen, die über die entsprechenden Mittel verfügten, die Repräsentationsfunktion von Kunst als Darstellung und Vertretung an. Es war nun nicht mehr der Herrscher, der die Kunst mit der ästhetischen Abbildung der Gemeinschaft beauftragte, sondern die Bürger wurden repräsentativ aktiv, experimentierten, füllten Räume und schufen sich ihren eigenen Widerhall.

Das Erbe dieser Aneignung war wiederum die Exklusivität von Kunst. Während das Bürgertum behauptete, in der Kunst die Dimension des Menschlichen zu behandeln, ging es letztlich zumeist um die Erfahrungen und Bedürfnisse der eigenen Schicht. Die Proletarier erfanden eigene, kollektive Formen von ‚populärer Kultur‘, eine „moralische Ökonomie“ (Edward P. Thompson) des eigenen Lebenszusammenhangs und bestimmte Arten von Vergnügungen irgendwo zwischen Sport, Singen und Hahnenkampf. Im 20. Jahrhundert bedient dann die aufkommende Massenkultur diese Bedürfnisse. Die Exklusivität des Kunstbetriebs war lange das Distinktionsmerkmal gegenüber den proletarischen Vergnügungen – die anspruchsvolle Kunst hier, der verallgemeinerte Rummelplatz dort. Inzwischen sind die Grenzen fließend geworden. Spezifische „moralische Ökonomien“ sind nicht mehr eindeutig in Klassen, Schichten, Ethnizitäten oder Milieus zu verorten. Die Angehörigen der Mittelschichten füllen inzwischen die ehemals von Proletariern besuchten Fußballstadien, während Hochkultur-Produktionen über die Kanäle der Massenkultur

(Abbildungen, Tonträger, Shows, Events etc.) immer mehr Menschen erreichen. Die Anzahl der Kunstbetrachter etwa ist dramatisch gestiegen, Mondrian-Drucke sind so verbreitet wie Panini-Sammelbilder, Zehntausende pilgern zu einer Best-of-Ausstellung des New Yorker MUSEUM OF MODERN ART. Klassische Musik hat keine Bildungsvoraussetzungen mehr, wenn sie in emotionale Häppchen zerschnitten und von gut aussehenden Musikern vorgetragen wird.

Welche Funktion hat Kunst heute und an wen sollte sie sich richten? Zunächst müsste Kunst befreit werden von den Überresten der impliziten Koppelung an das bürgerliche Individuum und die nationale Gemeinschaft. Im Kunstbetrieb wirkt das Erbe der Exklusivität nach, die Angebote werden weiterhin implizit für das Bildungsbürgertum gemacht. Und obwohl der Betrieb vielfältiger geworden ist, beziehen sich die meisten Kunstinstitutionen wie Museen, Theater, Opern etc. nach wie vor unausgesprochen auf einen nationalen Rahmen. Um an dieser Stelle einen anderen Weg einzuschlagen, erscheint es mir sinnvoll, Kunst und Lebensweise wieder deutlicher voneinander zu trennen. Oben wurde beschrieben, welchen Zweck die Annäherung von Kunst und Lebensweise in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hatte. In der *Parapolis* ist es hingegen angebracht, die Unterschiede herauszuarbeiten. Dazu braucht es eine doppelte Stoßrichtung. Zum einen müssen die Kunst- einrichtungen von der Lebensweise der Mittelschicht gelöst werden. Zum anderen sollte die ‚Kultur‘ von *Communities* nicht



von staatlicher Seite unter dem Deckmantel der Kunst konserviert oder gefördert werden. Die *Parapolis* ist fundamental vielheitlich, sowohl was ihre Individuen als auch was die Zusammenhänge von Individuen betrifft, und diese Vielheitlichkeit benötigt einen Rahmen, in dem Anliegen, Interessen und Konflikte verhandelt werden. Der demokratische Staat stellt diesen Rahmen grundsätzlich zur Verfügung, aber es benötigt mehr Kollaborationsangebote an spezifisch dafür geeigneten Orten. Beispiele kann man im Bildungsbereich finden, denn in Kindergärten, Schulen oder Bibliotheken treffen tagtäglich unterschiedliche Menschen aufeinander. Ebenso wie Bildung kann Kunst wie auch immer ephemere Gemeinschaften schaffen – eben nicht nur auf intellektuelle, sondern auch auf körperlich-sinnliche Weise. Ziel dabei ist, wie der Journalist und Philosoph Francis Jeanson schon in den siebziger Jahren schrieb, den Menschen „das Maximum an Mitteln zu liefern, um gemeinsam ihre eigenen Ziele zu erfinden“.²

Funke wisdom war die positive Form von Wissen, die in den marginalen, disqualifizierten Räumen von Kultur erworben wurde, in der Gesellschaft der Machtlosen, im Klatsch der Frauen,³ in proletarischer Geselligkeit, in jugendlichen Subkulturen, in den ‚ethnischen‘ Zusammenhängen von Minderheiten und Einwanderern. Diese Art von Weisheit hatte manchmal auch Namen: In der Mythologie existieren seit je die *Trickster*; *Cheikhates* nannte man die Vorsängerinnen der frühen Rai-Orchester, *Manges*; die Protagonisten des griechischen *Rebetiko*;

Rasquache hieß eine besondere Chicano-Empfindlichkeit, *Camp* eine Art der Weltaneignung durch Homosexuelle. Die Worte *cool* und *hip* sind von der Jugendkultur in den allgemeinen Wortschatz übergegangen und haben bereits einen leicht abgenutzten und pejorativen Klang bekommen. Für das diasporische Judentum hat Emmanuel Lévinas dieses Wissen einmal als „unbestimmte Sensibilität“ bezeichnet, „bestehend aus einigen Vorstellungen und Erinnerungen, einige Bräuchen und Gefühlen, aus einer Solidarität mit den wegen ihres Judentums verfolgten Juden“.⁴

In der Philosophie von Lévinas spielt die Sensibilität eine große Rolle, denn ihm zufolge handelt es sich dabei um eine Kategorie, die nicht in Bewusstsein oder sinnlichem Erleben aufgeht. Sensibilität meint eine Art fundamentale Passivität des Selbst. Die „Ichbezogenheit des Ich“ wird umgestürzt, das macht die Erfahrung des Anderen und die Verantwortung für den Anderen möglich. In diesem Sinne geht Lévinas auch nicht von einem schlichten Austausch oder Dialog zwischen Personen aus, sondern von Begegnungen, in denen jeweils eine „dritte Person“ geschaffen wird, die „die ganze Ungeheuerlichkeit, die ganze Maßlosigkeit, die ganze Unendlichkeit des absolut Anderen“ darstellt.⁵

Das mag esoterisch anmuten, ist es aber nicht. Zum einen denke ich, dass Sensibilität eine allgemein wichtige Kategorie für die gesellschaftliche Entwicklung geworden ist, als Amalgam jener Bestandteile, die Lévinas benennt: Vorstellungen, Erinnerungen,

Gefühle, Bräuche, Solidarität. Sie definiert den Menschen als Sozialwesen und lässt ihn Verantwortung für Andere und auch für seine Umwelt übernehmen. Der Soziologe Jeremy Rifkin hat ein Buch über den *Homo empathicus* geschrieben, in dem er sich gegen die Vorstellungen vom Menschen als eines utilitaristischen Egoisten wendet und sich an einer Evolutionsgeschichte des Einfühlungsvermögens versucht.⁶ Die Neurowissenschaft hat jüngst die Bedeutung der sogenannten Spiegelneuronen betont, die dafür sorgen, dass Menschen nicht nur dann Reaktionen zeigen, wenn sie selbst etwas erleben, sondern auch, wenn sie nur beobachten, wie anderen etwas zustößt.⁷

Die von Lévinas beschriebene „dritte Person“ wurde auch im Rahmen der Psychotherapie zum Thema. Der Psychiater Thomas Ogden hat erläutert, wie in tiefenpsychologischen Sitzungen ein „analytisches Drittes“ entsteht, eine Intersubjektivität, die Therapeuten und ihre Gegenüber im Gespräch kreieren. Bildung, formell wie informell, erzeugt ebenfalls „dritte Personen“, kollektive Subjekte des Wissens und Könnens, an denen gemeinsam gearbeitet wird, aber auch dritte Personen, die imaginäre Vorbilder sind oder auf die hin die Lernenden sich entwerfen: „Ich bin dieser oder jener, den ich imitiere“; „Später werde ich mal etc.“ Die kollaborative Kunst als soziale Praxis ist ebenfalls ein Prozess, in dem solche dritten Personen hervorgebracht werden.

Kollaborative Kunst gehört nicht den Individuen, sondern den dritten Personen. In einem Großteil der künstlerischen Artikula-

tionen der sechziger Jahre und vor allem der postoptimistischen, aber höchst produktiven siebziger Jahre ging es darum, die Kunst vom Mythos des individuellen Ausdrucks zu befreien und näher an die demokratische Öffentlichkeit heranzurücken.

- 1 Vgl. Heinrich Bosse, *Bildungsrevolution 1770–1830*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012.
- 2 Francis Jeanson, *L' action culturelle dans la cité*, Paris: Seuil 1973, S. 25.
- 3 Vgl. Birgit Althans, *Der Klatsch, die Frauen und das Sprechen bei der Arbeit*, Frankfurt a. M. und New York: Campus 2000.
- 4 Emmanuel Lévinas: „Judentum/Judaismus“, in: Bernhard H. F. Taureck, *Emmanuel Lévinas zur Einführung*, Hamburg: Junius 1997, S. 16.
- 5 Vgl. ders., *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, München: Karl Alber 1983, S. 229 f.; ders., *Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence*, Paris: Le Livre de Poche 2004, S. 30 ff.
- 6 Vgl. Jeremy Rifkin, *Die empathische Zivilisation. Wege zu einem globalen Bewusstsein*, Frankfurt a. M. und New York: Campus 2010.
- 7 Vgl. Joachim Bauer, „Kleine Zellen, große Gefühle – wie Spiegelneurone funktionieren“, in: Ulrich Hermann (Hg.), *Neurodidaktik*, Weinheim und Basel: Beltz 2009.

DR. MARK TERKESSIDIS _ studierte Psychologie und promovierte in Pädagogik. Freier Autor, arbeitet zu den Themen Migration, Rassismus und gesellschaftlicher Wandel. Letzte Buchveröffentlichung: „Wessen Erinnerung zählt? Koloniale Vergangenheit und Rassismus heute“ (Hoffman & Campe 2019)



→
 „DAS KREATIVE FIND ICH SUPER, ABER UM GELD ZU VERDIENEN MÜSSEN DIE HALT WAS RICHTIGES ARBEITEN, ICH MEIN, ICH VERDIEN' MEIN GELD JA AUCH NICHT MIT SPASS HABEN!“

Künstler im Kollektiv: Werdegänge zwischen Subjek- tivierung und Kollektivität

SÉVERINE MARGUIN

Seit der Romantik kann eine Zentrierung des künstlerischen Wertes auf die Person des Künstlers^{1, 2} beobachtet werden. Ihm werden Eigenschaften wie Individualismus, Genie oder Selbstsucht zugewiesen und die künstlerische Arbeit wird als singulär, expressiv, subjektiv und solitär angesehen. Trotz dieser subjektzentrierten Eigenschaften haben bildende Künstler*innen in der modernen und zeitgenössischen Kunstgeschichte stets Kollektive gebildet. Dennoch ist in der Kunstgeschichte oder den Kunstwissenschaften, von einzelnen spezifischen Monographien abgesehen, sehr wenig Literatur über das Format des Kollektivs von bildenden Künstler*innen vorzufinden.^{3, 4} Anhand einer induktiven und minutiösen, empirischen Analyse von aktuellen, kollektiven Experimenten habe ich mich mit der Aushandlung zwischen der Subjektivierung künstlerischer Arbeit und der Involvierung in einem Kollektiv beschäftigt und die daraus resultierende Wirkung auf die Gestaltung des beruflichen Werdegangs untersucht.⁵

Die Arbeit basiert auf einer qualitativen Untersuchung unterschiedlicher Typen von zeitgenössischen Künstlerkollektiven in den beiden Kulturmetropolen Paris und Berlin⁶: der Projektraum, der Künstler im Kollektiv und die Ateliergemeinschaft. Zwölf Künstlerkol-

lektive wurden ausgewählt, sechs in jeder Stadt, jeweils eine Ateliergemeinschaft, zwei Künstler im Kollektiv und vier Projekträume. Insgesamt wurden 48 biographische Interviews durchgeführt. Über die Interviews und die Beobachtung innerhalb der Kollektive hinaus wurden ebenfalls Akteure aus dem Kunstfeld – vorwiegend Galerist*innen sowie Vertreter*innen von Kunstinstitutionen und Stadtbehörden – nach ihrer Wahrnehmung von Künstlerkollektiven befragt. Außerdem wurden zwei Netzwerke von Projekträumen, eines in Paris und eines in Berlin, über mehrere Jahre begleitet, unter anderem während ihrer Verhandlungen mit Kulturpolitikern.

Wie kann der berufliche Werdegang von Künstler*innen rekonstruiert und analysiert werden? Wie kann man erklären, dass manche Erfolg haben und andere nicht? Für die Analyse der Biographie von bildenden Künstler*innen benutze ich den Begriff des „beruflichen Werdegangs“⁷. Er ermöglicht es – im Gegensatz zu den Begriffen „trajectoire“⁸ bzw. „Karriere“^{9, 10} – die Kontinuität der Erfahrung durch die unterschiedlichen institutionellen und nicht-institutionellen Räume und durch die unterschiedlichen Lebenssequenzen hindurch zu verfolgen. Das Ziel ist ein Wollen und ein Können zu artikulieren: Was wollen die Künstler*innen erreichen



und was schaffen sie zu erreichen? Für eine solche Analyse bietet sich der *Capability-Ansatz* von Amartya Sen an, in dessen Zentrum sie die Überlegungen über die Frage der Freiheit setzt. Dieser Ansatz umfasst neben der Abwesenheit von Hindernissen (die sogenannte passive Freiheit) vor allem auch die Möglichkeit, nach den eigenen Wünschen zu handeln (die sogenannte aktive Freiheit)¹¹. Es geht um die Möglichkeiten, die man hat, um das Leben zu führen, das man möchte.

Der Beitritt in das Kollektiv

Die Analyse der beruflichen Werdegänge von Künstlern im Kollektiv fängt mit ihrem Eintritt in das Kollektiv an: Wie entscheiden sich solitäre Künstler*innen, diesen unüblichen und gewagten Weg des Kollektiven einzuschlagen? Wie schaffen sie es, das Stigma, das mit Künstlerkollektiven im zeitgenössischen Kunstfeld verbunden ist, zu überwinden?¹² Die Analyse der Anfangswerdegänge der Künstler*innen zeigt, wie die Entscheidung des Künstler-Werdens mit der Entscheidung für das Kollektive verstrickt ist. Die Studie zeigt zwei Hauptfälle: In den meisten Fällen erfolgt die Wahl des Kollektivs nach dem Abschluss an der Kunstakademie und wird als eine ‚Stabilisierung‘ der künstlerischen Bestrebungen dargestellt. Der Eintritt in das Kollektiv erfolgt, wenn die frisch ausgebildeten Künstler*innen Fuß im Kunstfeld fassen möchten, um nicht in ein ‚Loch‘ zu fallen. Das Kollektiv gibt ihnen Sicherheit und bestärkt ihre künstlerische Identität durch die Anerkennung der eigenen *Peers*. In einer nicht zu vernachlässigenden Minderheit der Fälle wird der Beitritt zum Kollektiv als ‚Erweckung‘ erlebt: Erst durch diesen Schritt werden sich die Mitglieder bewusst, dass sie eine künstlerische Karriere anstreben. In der Untersuchung waren es Individuen, die nicht über die primären Ressourcen (wie die Unterstützung

der Familie, eine künstlerische Frühausbildung, usw.) verfügten und bei denen eine künstlerische Laufbahn schlichtweg undenkbar war. Über unterschiedliche Netzwerke kommt diese Fallgruppe in Berührung mit dem Künstlerkollektiv, in dem sie sich engagieren – zunächst allerdings nicht als Künstler. Erst nach einer Weile des Zusammenlebens wagen sie es, sich auch „Künstler*in“ zu nennen. Insgesamt erfolgt die Entscheidung für das Kollektiv in allen Fällen weder plötzlich noch zufällig, sondern als eine Etappe einer kollektiven Sozialisierung. Die befragten Künstler*innen erzählen von vorherigen kollektiven Erfahrungen, die entweder in künstlerischen Zusammenhängen (z. B. an der Kunstakademie) oder in politischen Milieus (Hausbesetzungen, soziale Bewegungen, Gewerkschaften, usw.) erfolgten und übertragen wurden.

Das Kollektiv als Raum des Möglichen

Das Kollektiv bildet einen Raum des Möglichen, der für seine Mitglieder berufliche, soziale und wirtschaftliche Ressourcen bereitstellt, um ihre *art-work-life balance* zu finden. Das Kollektiv bildet einen Ausbildungskontext fürs künstlerische Tätigkeitsfeld: **Erstens** bildet das Kollektiv eine Art ‚zweite Kunsthochschule‘, im Rahmen derer die Mitglieder sich untereinander positionieren müssen. Dies bedeutet, dass ihnen eine starke Stimulation widerfährt, die eigene künstlerische Identität zu finden und zu behaupten. Mehr als eine Fusion der individuellen Identität wirkt also das Kollektiv als eine Verstärkung der einzelnen Individualitäten; **Zweitens** bringt das Kollektiv eine Professionalisierung mit sich. Über das Kollektive lernen die werdenden Künstler*innen das Spiel des Kunstfeldes zu spielen – worüber an der Kunsthochschule in der Tat nicht viel gelehrt wird. Was muss gemacht werden, um seinen Werken eine Öffentlichkeit zu gewähren? Wer sind die sogenannten

Gate-Keeper? Über das Kollektiv sammeln sie erste Zeichen der Anerkennung: sie nehmen an einer Ausstellung teil, die vom Kollektiv organisiert wird; sie kuratieren selber eine Ausstellung, usw. **Drittens** bildet das Kollektiv einen sicheren, sozialen Kreis gegen die Einsamkeit und die Verzweiflung. In einigen Fällen funktioniert das Kollektiv auch als letzte Rettung vor extremer Marginalisierung und potentieller Verelendung der Individuen.

Figuren vom Künstler im Kollektiv

Dies sind also die gebotenen Möglichkeiten, oder in Amartya Sens Sprache „die Opportunitäten“, des Kollektivs. Was machen Künstler*innen damit? Schaffen sie es, das Leben zu leben, das sie als wertvoll empfinden? Welche Faktoren sind dabei zentral? In der Analyse des Erlebens des Kollektivs und des Karriereaufbaus kristallisieren sich unterschiedliche Haltungen zum Künstler-im-Kollektiv-Sein heraus. Dabei spielt die Frage der Uneigennützigkeit eine zentrale Rolle,^{13, 14} sowohl was die Kunst als auch was das Kollektiv selbst betrifft. Bei der künstlerischen Uneigennützigkeit geht es um die Frage der Autonomie der Kunst: Schematisch kann zwischen den Künstler*innen, die sich primär dagegen wehren, ihre künstlerische Tätigkeit irgendeiner anderen Finalität als der der reinen Kunst unterzuordnen, und den Künstler*innen, die primär wirtschaftliche und mondäne Bestrebungen verfolgen, unterschieden werden. Die kollektive Uneigennützigkeit verweist auf die Bedeutung des Kollektivs für seine Mitglieder als ein Selbstzweck oder ein Mittel zum Zweck. Aus der Kreuzung dieser zwei idealtypischen Haltungen werden vier Figuren von Künstlern im Kollektiv mit ihren dazugehörigen, spezifischen Werdegängen herausgearbeitet: sozialistischer Künstler; karrieristischer Künstler; Künstler im Überlebenskampf; utopischer Künstler (s. Fig 1.).

	Künstlerische Autonomie	Künstlerische Heteronomie
Idealisierung des Kollektivs	<p>Utopischer Künstler</p> <p>Das Kollektiv als künstlerische Utopie</p> <p><i>Werdegang als rückläufige Karriere</i></p> <p><i>Werdegang mit Aufgeben der künstlerischen Praxis</i></p>	<p>Sozialistischer Künstler</p> <p>Das Kollektiv als soziales Ideal</p> <p><i>Werdegang mit Selbstverwirklichung</i></p> <p><i>Werdegang mit Aufgeben der künstlerischen Praxis</i></p>
Instrumentalisierung des Kollektivs	<p>Künstler im Überlebenskampf</p> <p>Das Kollektiv als Überlebensinstrument</p> <p><i>Werdegang als rückläufige Karriere</i></p> <p><i>Werdegang als aufsteigende Karriere</i></p> <p><i>Werdegang mit Diversifizierung</i></p>	<p>Karrieristischer Künstler</p> <p>Das Kollektiv als Promotionsinstrument</p> <p><i>Werdegang als rückläufige Karriere</i></p> <p><i>Werdegang als aufsteigende Karriere</i></p>

Fig. 1: Die vier Figuren von Künstlern im Kollektiv

- > Die utopischen Künstler ordnen ihre Praxis keinem weltlichen Zweck unter und weisen dem Kollektiv einen utopischen Zweck zu. Sie streben letztlich nicht weniger als eine Revolution im Kunstfeld an, die zur Widerlegung des Individualitätsgesetzes führen würde. Ihr Vorhaben, das Kollektiv als legitime Kunstpraxis anerkennen zu lassen, führt sie auf einen steinigen Weg. Sie bekommen wenig Anerkennung im Kunstfeld. Einige geben ab einem gewissen Zeitpunkt ihre künstlerische Praxis auf.
- > Die sozialistischen Künstler deuten das Kollektiv als eine gesellschaftliche Aufgabe. Sie wollen damit die Gesellschaft als Ganzes verändern – und nicht nur das Kunstfeld, wie es die utopischen Künstler anstreben. Sie verfolgen mit ihrer künstlerischen Praxis ausschließlich eine Selbstverwirklichung. Dies zeigt sich anhand einer ‚Deprofessionalisierung‘, die sich darin äußert, dass sie als Leihkünstler*innen arbeiten bzw. ihre Praxis ganz aufgeben.
- > Die Künstler im Überlebenskampf ordnen ihre Praxis keinem weltlichen Zweck unter. Im Gegensatz zu den Utopisten benutzen sie das Kollektiv allerdings als ein Instrument, um sich über Wasser zu halten. Ob sie es schaffen, dass ihre Kunst von ihren *Peers* anerkannt wird, hängt von unterschiedlichen Faktoren ab. Einige von ihnen verfolgen eine Strategie der Diversifizierung im Kunstfeld (sie übernehmen z. B. Kuratoren- oder Kritikertätigkeiten).
- > Die karrieristischen Künstler verfolgen eine klare Absicht, insofern als sie primär mondäne und wirtschaftliche Ressourcen anstreben. Dafür nutzen sie das Kollektiv als *Promotion*-Instrument für ihre Kunst, die sie an der Nachfrage strategisch orientieren.

In der Analyse der individuellen Bestrebungen und derer effektiver Verwirklichung treten unterschiedlich diskriminierende Variablen hervor, die zu Misserfolg führen Empirisch sind auf der Ebene des Individuums unterschiedlich diskriminierende Variablen hervorgetreten: das > Alter, wobei 40-Jahre-alt-Sein als eine starke, informelle Norm eines gewissen Jugendwahns im Kunstfeld gilt¹⁵; das > Geschlecht, wobei in Fällen von gemischten Kollektiven, diese dazu tendieren, als Schutz gegen die geläufige Diskriminierung von Frauen im Kunstfeld zu funktionieren; die > familiäre Situation, wobei die Gründung einer Familie oftmals das Ende des kollektiven Engagements bedeutet. Auf der Ebene des Kollektivs haben sich in der Empirie unterschiedliche Faktoren gezeigt: der > Autorschaftsmodus, wobei eine radikale, kollektive Autorschaft als beschwerlich auf eine person-basierte Reputationslogik wirkt; das > Governance des Kollektivs, wobei das asymmetrisch distribuierte, ehrenamtliche Engagement oft zur Erschöpfung der Mitglieder führt; die > Reputation des Kollektivs, wobei die Marginalisierung des Kollektivs zur Marginalisierung der einzelnen Mitglieder führt.

Das Engagement in einem Kollektiv wird von einer Infragestellung der Künstlerfigur stets begleitet. Allerdings bettet sich dieses Engagement in unterschiedlichen Referenzrahmen – ob innerhalb des Kunstfeldes oder innerhalb der Gesellschaft – ein und beeinflusst in Konsequenz den Werdegang der Künstler im Kollektiv auf mannigfaltige Weisen, in dem es künstlerische, soziale, ökonomische Ressourcen bringt. Grundsätzlich bleibt die Kollektivität im Kunstfeld ein Wagnis, das nicht mit viel belohnt wird. Dies mag sicherlich daran liegen, dass Kollektivität in der Kunst weiterhin eine radikale Transgression des herrschenden Individualitätsgesetzes impliziert.

- 1 Kris, E.&O.Kurz, 1995: *Die Legende vom Künstler – Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 2 White, H.C.&C.A.White, 1993: *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press.
- 3 Goudinoux, V., 2015: *Œuvrer à plusieurs: regroupements et collaborations entre artistes*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- 4 Goudinoux, V., 2018: *Collaboration et co-création entre artistes: Des années 1960 à nos jours*. Paris: Futuroscope: Réseau Canopé.
- 5 Marguin, S., 2019: *Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- 6 Grésillon, B., 2002: *Berlin, métropole culturelle*. Paris: Berlin.
- 7 Zimmermann, B., 2011: *Ce que travailler veut dire. Une sociologie des capacités et des parcours professionnels*. Paris: Economica.
- 8 Bourdieu, P., 1986: *L'illusion biographique. Actes de la recherche en sciences sociales* 62: 69–72.
- 9 Hughes, E., 1937: *Institutional Office and the Person*. *American Journal of Sociology* XLIII
- 10 Becker, H.S., 1985: *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. Paris: Métailié.
- 11 Sen, A., 1989: *Development as capability expansion*. *Journal of Development Planning* 19: 41–58.
- 12 Marguin, S., 2020: *Collective artists: an actor on the margins of the global field of contemporary art*. S. (to be published) in: A. Glauser, O. Moeschler, F. Schulteis, P. Holder & T. Mazzurana (Hrsg.), *The Palgrave Handbook of the Sociology of Art and Markets*. London: Palgrave Macmillan.
- 13 Bourdieu, P., 1992: *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- 14 Wuggenig, U., 2012: *Kunstzentren und Kunstmarktzentren: Paris, Wien, Zürich und Hamburg*. S. 63–86 in: H. Munder & U. Wuggenig (Hrsg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich: JRP Ringier Verlag.
- 15 Marguin, S., 2013: *Les temporalités de la réussite: le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain*. *Sociologie*, S. 3.

DR. SÉVERINE MARGUIN _ Promotion über Künstlerkollektive in Paris und Berlin an der EHESS (Paris) und an der LEUPHANA UNIVERSITÄT (Lüneburg), Arbeit am Exzellenzcluster Bild Wissen Gestaltung der HUMBOLDT UNIVERSITÄT zu Berlin im Forschungsprojekt Architekturen-Experiente, derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) und Leiterin des Methodenlabs im Sonderforschungsbereich 1265 "Re-Figuration von Räumen" der TECHNISCHEN UNIVERSITÄT BERLIN, aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Kunst- und Wissenschaftsforschung, Kollektivität, Interdisziplinarität, visuelle Untersuchungsmethoden und Experimentalisierung.



TEMPORARY CONTEMPORARY ODER: LIEBE FRANZI, KOMMST DU AM SONNTAG UND GIBST UNS EINEN EINBLICK WIE ES MIT DER KASSENLISTE LÄUFT?

Residenzen. Geschichte und Bedeutung

CHRISTINE RAHN

Künstler*innen und Kulturakteur*innen reisten schon immer in die Ferne, um anderorts zu wirken und Inspiration zu erfahren. Kulturelle Mobilität stellt daher kein zeitgenössisches Phänomen dar, sondern eine Konstante, die jede Gesellschaft unterschiedlich erfährt.

Schon in der Frühen Neuzeit etablieren die Hofgesellschaften gezielte Entsendepraktiken und fördern ihre Künstler*innen mit Reisestipendien ins Ausland, „um sich stets auf der Höhe der internationalen Geschmacksentwicklung (zu) halten“¹. Eine Verschiebung erfährt diese Tendenz in der Moderne, als sich Künstler*innen als Freischaffende emanzipieren und sich der Kunstmarkt entwickelt, womit sich neue Austauschmöglichkeiten auch über privilegierte Kreise hinaus eröffnen. Künstler*innen und Intellektuelle suchen sich selbst in Reformbewegungen und Avantgarden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts alternative Gemeinschaften, Öffentlichkeiten und Freiräume. Während sich in den Metropolen die Künstlerhäuser zu Arbeits- und Wohnstätten von Künstlergemeinschaften entwickeln, entstehen in abgeschiedenen ländlichen Naturlandschaften Künstlerkolonien, in die sich die Künstler*innen zur Arbeit und zum Leben zurückziehen. Es entstehen international beachtete und hochfrequentierte Zentren, ‚Welt-

dörfer‘, die auch Künstler*innen aus dem Ausland anziehen. Künstlerkolonien und -häuser sind Vorläufer für die Atelierhäuser und *Artists-in-Residence*-Programme der Gegenwart.

Einige der Residenzhäuser im Ausland, die schon Anfang des 20. Jahrhunderts für Künstler*innen aus dem deutschsprachigen Raum errichtet wurden, existieren bis heute – so etwa die *VILLA ROMANA* in Florenz oder die *VILLA MASSIMO* in Rom, die zu den renommiertesten staatlichen Kulturinstitutionen Deutschlands zählen.

Im 20. und 21. Jahrhundert erleben Residenzen einen großen *Boom* – besonders in Phasen gesellschaftlichen Wandels, verbunden mit Veränderungen in der künstlerischen Praxis. Die heute verbreitete Bezeichnung „Artist in Residence“ für Gastkünstler*innen in Residenzhäusern und Mobilitätsprogrammen hat ihren Ursprung in den 1960er Jahren in New York City. Dort erhielten Künstler*innen eine Sondererlaubnis zur Nutzung von Lofts zum Wohnen und Arbeiten. Ein Auskunftsschild darüber mussten sie öffentlich sichtbar anbringen, mit der Aufschrift „Artist in Residence (A.I.R.)“². In der Bundesrepublik entstanden in den 1960er und 1970er Jahren neben Künstlerhäusern und Entsendeprogrammen auch die ersten internationalen *Artists-in-Residence*-Programme, die sowohl von staatli-

cher Seite als auch von den Künstler*innen selbst ins Leben gerufen wurden.

Die DDR und Tschechoslowakei fokussierten sich vor allem auf Arbeits- und Erholungsheime für die landeseigene Kunstlergemeinschaft. Die offiziellen „Gesellschaften der Völkerfreundschaft“ und Künstleragenturen vergaben Studienreisen ins Ausland. Die staatliche Kulturpolitik sah zwar Initiativen aus alternativen Künstlergemeinschaften nicht vor, nichtsdestotrotz entstanden vereinzelt Plattformen parallel zu den offiziellen Strukturen und damit nicht zuletzt auch grenzüberschreitende, subkulturelle Beziehungen.

Nach der politischen Wende setzte eine neue Gründungswelle von internationalen Künstlerhäusern ein, vor allem vakante Schlösser und Gutshöfe wurden umgewandelt und in Gebrauch genommen. In den letzten Jahren kommen verstärkt ehemalige Industrie-Areale und Fabriken hinzu, die zu internationalen Kunstquartieren umgewandelt werden. In jüngster Zeit entdecken auch Kulturpolitik, Kommunen und Institutionen das *Artists-in-Residence*-Modell und greifen damit zurück auf Erfahrungen der freien Kunst- und Kulturszene, die seit jeher ein Experimentierfeld und Motor für neue Entwicklungen und Praktiken ist. Gerade die prozessorientierte *DIY*-Mentalität der *Off*-Szene, die nicht selten auch in prekären Strukturen begründet liegt, ermöglicht unentbehrliche Alternativen für die Förderung und Mobilität neuer Künstlergenerationen.

Während in Deutschland staatliche Einrichtungen für den internationalen Künstler*innenaustausch existieren, sind die Fördermöglichkeiten für Residenzprojekte z. B. in Tschechien weniger vielfältig, was sich in der Ausschreibung von Stipendien niederschlägt. Das tschechische Kulturministerium fördert auch internationale Künstler*innenbeiträge, gleichzeitig nehmen weltweite Kooperationsnetzwerke und ausländische Kulturinstitute wie das *GOETHE-INSTITUT* einen großen Stellenwert für das Fortbestehen und die Entwicklung von Residenzprojekten ein.

HÄUSER UND PROGRAMME

In der Bundesrepublik entsteht in den 1960er Jahren das erste staatliche Austauschprogramm: das Berliner Künstlerprogramm des DAAD, seit 1978 mit eigenem Ausstellungs- und Veranstaltungsort für die Stipendiaten, der *DAADGALERIE*. Heute ist das DAAD-Programm eines der ältesten und namhaften *Artists-in-Residence*-Programme in Deutschland, wofür jährlich 15 bis 20 international renommierte Künstler*innen, Schriftsteller*innen, Komponist*innen und Filmemacher*innen für ein Arbeitsstipendium nach Berlin eingeladen werden. Der DAAD unterhält auch Entsendeprogramme in alle Welt für Künstler*innen, Kulturakteur*innen und Wissenschaftler*innen mit Lebensmittelpunkt in Deutschland.

In West-Berlin wird 1974 das *KÜNSTLERHAUS BETHANIEN* mit seinem internationalen Atelierprogramm gegründet. Heute sind im Residenzprogramm jährlich weit über 20 Nachwuchskünstler*innen aus dem Ausland zu Gast, die vorrangig über die weltweiten Partnerinstitutionen eingeladen sind.

Das *KÜNSTLERHAUS BETHANIEN* vermittelt die Arbeit seiner Stipendiat*innen in Ausstellungen, *Open Studios* und Publikationen – seit 1994 auch in einer eigenen Fachzeitschrift für Kunst und Kritik, dem „Be Magazin“.

Bereits kurz zuvor, im Jahr 1971, gründen sich die *KÜNSTLERHÄUSER WOPPSWEDE*. Sie befinden sich auf dem Areal der gleichnamigen historischen Künstlerkolonie, auf einem alten Bauerngehöft im legendären Teufelsmoor bei Bremen. Seither lädt das Residenzprogramm zeitgenössische Künstler*innen aus aller Welt ein und entwickelt ein Vermittlungsprogramm mit Workshops, Symposien und Gesprächen. Nachdem die Förderung der internationalen Stipendien ausgesetzt wurde, befinden sich die Künstlerhäuser in einer Neuausrichtungsphase, beginnend im Jahr 2018 unter dem Motto „Ausnahmestand“. Kooperationsprojekte mit Kunsthochschulen, Universitäten und Institutionen im In- und Ausland rücken in den

Fokus, begleitet von Fragestellungen an der Schnittstelle von Kunst, Gesellschafts- und Naturwissenschaften – was dem aktuellen Trend von *Artists-in-Residence*-Programmen entspricht.

Die DDR und Tschechoslowakei betrieben ebenfalls Künstleraustausch: Die „Gesellschaften der Völkerfreundschaft“ pflegten bilaterale Beziehungen und vermittelten Künstler*innen Studienreisen ins Ausland. Neben den Kultur- und Klubhäusern – ganz abgesehen vom Bitterfelder Weg unter der Maxime „Greif zur Feder, Kumpel!“, wofür sich Schriftsteller*innen in den Fabriken engagierten – unterhielten beide Länder Arbeits- und Erholungsheime für Künstler*innen, Literat*innen, Theater- und Filmkünstler*innen. Beispiele dafür finden sich im brandenburgischen Wiepersdorf oder in Ahrenshoop, einer ehemaligen Künstlerkolonie an der mecklenburgischen Ostsee. Beide Häuser werden seit der Wende als internationale Residenzhäuser betrieben.

Das Schloss Wiepersdorf, das sich seit 2019 in Trägerschaft der gleichnamigen, durch das Land Brandenburg gegründeten Kulturstiftung befindet, geht 2020 in eine neue Dekade, um weltweit agierenden Künstler*innen und Wissenschaftler*innen sowohl Einzelstipendien als auch Gruppen- und Kooperationsstipendien für kollaborative Arbeitsprozesse anzubieten. Das Künstlerhaus Lukas in Ahrenshoop, getragen von einem gemeinnützigen Verein, setzt neben Partnern im Inland aufgrund seiner geographischen Lage vor allem auf die Kooperation mit den Anrainerstaaten der Ostsee.

Im Zuge der politischen Wende fanden wegweisende Umgestaltungsprozesse auch im Bereich der Kunst und Kultur statt, wobei auch der Aufbau von *Artists-in-Residence*-Projekten die internationale Anbindung der lokalen Szenen entschieden mitprägte. Besonders alte Schlossanlagen und vakante Gutshäuser werden zu beliebten Standorten für Künstlerhäuser. Für diese Entwicklung stehen in Deutschland das *KÜNSTLER-*

HAUS SCHLOSS PLÜSCHOW in Mecklenburg-Vorpommern (seit 1990), die AKADEMIE SCHLOSS SOLITUDE nahe Stuttgart (seit 1990) oder das KÜNSTLERHAUS SCHLOSS BALMORAL in Bad Ems in Rheinland-Pfalz (seit 1995). Vergleichbares besteht in Tschechien mit dem SCHLOSS TŘEBEŠICE in Kutná Hora (2003–2010). Die Akademie SCHLOSS SOLITUDE unterhält eines der avanciertesten *Artists-in-Residence*-Programme in Deutschland und beherbergt mit 45 Ateliers im Turnus von zwei Jahren 40 bis 70 Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Praktiker*innen aus unterschiedlichen Bereichen. Neben bildenden Künsten und neuen Medien, Literatur, Musik/Klang, Theater, Design und sogar Schach sind auch Akteure aus dem Kultur-

management, aus Wirtschaft, Recht und Sozialwissenschaften eingeladen. Jüngst ist ein Bereich für Webdesign und Digitalen Journalismus hinzugekommen.

In den 1990er Jahren wird auch die Idee der Künstlerkolonie wieder aufgegriffen, beispielsweise im nahe Münster gelegenen KÜNSTLERDORF SCHÖPPINGEN oder im KÜNSTLERHAUS LUKAS, im KÜNSTLERDORF AHRENSHOOP. In Tschechien entsteht mit MILKWOOD eine Künstlerkolonie, die heute in Český Krumlov angesiedelt ist. In der böhmischen Kleinstadt Tábor betreibt das Kunst- und Kulturzentrum CESTA (Cultural Exchange Station) ein eigenes *Artist-in-Residence*-Programm. Die internationalen Künstlerhäuser stehen in permanentem Erneuerungs- und

Spezialisierungsprozess. Sie öffnen sich zunehmend neuen medialen und interdisziplinären Ansätzen und experimentellen Vermittlungspraktiken und binden Akteure aus anderen professionellen Feldern ein. Gleichzeitig gewinnen projektbezogene Residenzen und kurzzeitige Arbeits- und Recherche-Aufenthalte als integraler Bestandteil im Programm vieler Ausstellungsorte, Netzwerke und Festivals an Bedeutung.

In Deutschland setzt beispielsweise das internationale Atelierprogramm der ACC GALERIE WEIMAR, 1995 von der Stadt ins Leben gerufen, auf Jahresthemen für seine Ausstellungsprojekte. Das EDITH-RUSS-HAUS FÜR MEDIENKUNST

im niedersächsischen Oldenburg vergibt seit 2000 Arbeitsstipendien an internationale Medienkünstler*innen. Die unabhängige WERKLEITZ GESELLSCHAFT in Halle / Saale bietet Stipendien und Produktionszuschüsse für Dokumentarfilmer, Medien- und Videokünstler*innen an. In Kooperation mit dem Vilém Flusser Archiv der UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN schreibt die *transmediale*, das Festival für Kunst und digitale Kultur in Berlin, jährlich Stipendien für künstlerische Forschungsprojekte zu „transmedialen und transdisziplinären Situationen“ aus, deren Ideen auch die Festivalthemen inspirieren.

In Tschechien bereichern die unabhängigen Plattformen CIANT und *Tranzitdisplay* seit

den 1990er Jahren mit der Einladung von internationalen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen die Kunstszene Prags. CIANT ist eine wichtige Plattform für audiovisuelle und digitale Künste und Technologien, während sich *Tranzitdisplay* dem kritischen Diskurs zur post-sozialistischen Situation und zu internationalen Entwicklungen in Kunst und Gesellschaft verschreibt. Gezielte projektbezogene Residenzaufenthalte in der tschechischen Hauptstadt bietet seit 2006 der *Off-Space Školská 28* mit Schwerpunkt auf experimentelle Musik, Kunst und Performance an. Die STIFTUNG FÜR ZEITGENÖSSISCHE KÜNSTE PRAG (Foundation and Center for Contemporary Arts-F&CCA) widmet sich der Dokumentation der tschechi-

schen Künstlerszene und betreibt nicht nur die richtungsweisende GALERIE JELENÍ, sondern seit 1993 auch den internationalen Künftleraustausch, um die Präsenz der lokalen Szene im Ausland zu erhöhen. Die Stiftung ist außerdem auch Gründungsmitglied von *Res Artis*, dem internationalen Netzwerk für Künstlerhäuser und *Artists-in-Residence*-Programme. Jüngst eröffnete auch das HAUS DER KUNST der Stadt Brunn ein Residenzprogramm.

Ein wichtiges Motiv für den Aufbau von Residenzhäusern spielt die Revitalisierung stillgelegter Industrie-Areale. In Prag entsteht 2001 in einer ehemaligen Glasfabrik, direkt am Gleisbett zum Smíchover Bahnhof, mit



der MEETFACTORY das größte internationale und unabhängige Künstlerhaus Tschechiens, was neben dem AIR FUTURA zu den wichtigsten im Land zählt.

In Berlin wurde 2012 das ZK/U-ZENTRUM FÜR KUNST UND URBANISTIK mit 13 Atelierwohnungen und Veranstaltungsräumen sowie einer kommunalen Küche und einem Garten eröffnet, auf dem Gelände eines alten Güterbahnhofs in Moabit. Initiiert als Kulturzentrum im Kiez wurde es von der Künstlergruppe KUNSTrePUBLIK, die ihren eigenen Fokus zum Programm macht: Kunst im öffentlichen Raum.

In der Tradition von *Pleinairs* und Bildhauer-Symposien finden heute vielerorts Sommer-schulen, Workshops und Symposien, als besondere Form des Kulturaustauschs, statt. Immer öfter suchen auch Akademien und Kunsthochschulen nach Möglichkeiten, internationale Gastprofessuren für den internationalen Austausch einzurichten. Beispielsweise beruft die Prager AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE (AVU) seit 2007 ausländische Künstler*innen und Kurator*innen für einen Semesterauftrag in das *Studio Šaloun*.

Um die Gemeinschaftsarbeit, den Austausch und Diskurs und gezielt die Nachwuchsgeneration an Künstler*innen zu fördern, etablierte 2009 auch die AKADEMIE DER KÜNSTE in Berlin eine *Junge Akademie* und knüpft damit an die aktuellen *Artists-in-Residence*-Entwicklungen an. Die Akademie-Mitglieder, die in Würdigung ihres Werks und zur Repräsentation der deutschen Kunstszene an die Akademie berufen werden, vergeben Empfehlungen für die 12 bis 13 Berlin-Stipendien an der *Jungen Akademie*. Ein vergleichbares Beispiel in Deutschland ist seit 2012 die freie AKADEMIE DER KÜNSTE DER WELT in Köln. Als Austausch- und Produktionsplattform sucht sie den postkolonialistischen Diskurs und unterhält auch ein Residenzprogramm für zeitgenössische Künstler*innen, Theoretiker*innen und Kurator*innen aus außereuropäischen Ländern.

In den letzten Jahren entdecken auch Kommunen das *Artists-in-Residence*-Format als integralen Bestandteil ihrer Kulturförderung. In Tschechien entstand beispielsweise im Rahmen der *Europäischen Kulturhauptstadt Pilsen* 2015 eine internationale Künstlerresidenz - das OPEN A.I.R. PILSEN - im Konzept vergleichbar mit dem *KAIR-Programm* im slowakischen Košice, das 2013 Kulturhauptstadt war. Deutsch-tschechische Residenzaufenthalte werden jüngst am Kloster Broumov für Projekte mit Bezug zum Thema „Vor der Grenze, hinter der Grenze“ ermöglicht, einer Kooperation des GOETHE-INSTITUTS mit der Sektion Tschechisches Literaturzentrum der MÄHRISCHEN LANDESBIBLIOTHEK und dem Bildungs- und Kulturzentrum des Klosters.

Zahlreiche Künstlerinnen*Initiativen prägen heute die Dynamik der *Freien Szene*: eine neue *Do-It-Yourself*-Generation mit *Artists-in-Residence*-Programmen, oftmals auch in Form temporärer Projekte.³

Ein Beispiel: Die „Künstlerresidenz BLUMEN“, Leipzig (2006 - 2013)

Am Anfang war ein Raum, mitten im Leipziger Zentrum, den wir im Herbst 2006 mit einem internationalen *Artists-in-Residence*-Programm neu eröffneten - dem bis dato ersten Ort in der Stadt. Mit der Künstlerresidenz BLUMEN schufen wir einen Ort für künstlerische Produktion, Präsentation und Vermittlung.

Unsere Gründung fällt in eine Zeit, als die Leipziger Kunstszene internationale Aufmerksamkeit erfuhr und lokale Galerien auf das Kunstzentrum *Spinnerei* im Westen zogen. In den Stadtteilen, die von dort ins Zentrum führen, gab es noch viel Leerstand: Industriegelände, Ladengeschäfte und Keller Räume zu geringen Mietpreisen, die eine neue Generation mit selbstorganisierten *Off-Spaces* nutzte. Auch für uns eröffnete sich ein Freiraum, ein Experimentierfeld, was wir teilen wollten.

Unser Raum war ein alter Blumenladen im Kolonnadenviertel, der zuvor als Ausstellungsraum schon unter dem Namen „BLUMEN“ bekannt war. Gelegen auf dem Weg in den Leipziger Westen nahe der innerstädtischen Kunstinstitutionen, Akademien und Parks erschien uns der nachbarschaftliche Mikrokosmos mit den diversen Lokalen, Initiativen und Büros bestens geeignet.

Mission

Als *Artists-in-Residence*-Programm standen bei uns der künstlerische Arbeitsprozess und die Zusammenarbeit im Zentrum. Unsere Künstler*innen betreuten wir in der Umsetzung ihrer Projekte und Recherchen, die sie in Bezug zur Stadt und Region entwickelten. Wir luden junge Künstler*innen aus den unterschiedlichsten Schaffensumfeldern ein, die sich weltweit über eine offene Ausschreibung bewarben. Eine Jury unterstützte uns in der Auswahl. Darunter waren auch Künstler*innen, die weniger Mobilitätschancen haben.

Insgesamt ermöglichten wir 24 Aufenthalte für 35 Künstler*innen, zumeist drei bis vier Monate, die wir mit einem vielfältigen Vermittlungsprogramm begleiteten, gerahmt von einer Auftakt- und Abschlusspräsentation, wofür wir später mit dem benachbarten Kunstverein zusammenarbeiteten. Über die fast sieben Jahre unseres Bestehens organisierten wir mehr als 100 Veranstaltungen.

Ortsbezug und Partizipation

Unser Fokus lag auf dem öffentlichen Raum mit seinen historischen Prägungen, sozialen Dynamiken und gemeinschaftsbildenden Prozessen. Die ortsspezifischen Narrative erweiterten wir um neue multi-perspektivische Zugänge.

Am Anfang war nicht nur ein Raum, sondern auch gleich ein Pferd. Inspiriert von der nächtlichen Atmosphäre drehten wir mit unserem ersten Künstler, Alexej Grishchenko aus Nowosibirsk, ein Filmstück, nicht nur mit Schauspieler*innen und der Band *Blutspordisko*, auch mit einem Pferd als Hauptdarsteller in den Straßen der Stadt.

Unsere Künstlerresidenz war immer auch Begegnungsort, wo wir die vielfältigsten Öffentlichkeiten und Szenen zusammenbrachten. Das Kunsterlebnis begriffen wir als Emanzipationsmöglichkeit durch kritische Reflexion und Teilhabe. Alle Projekte begleiteten wir mit Gesprächen, Filmvorführungen, Konzerten, Workshops oder experimentellen Formaten.

Zusammenarbeit

Ohne Kooperationen hätten wir die vielen Projekte, vor allem die zahlreichen Filmproduktionen, nicht umsetzen können. Kollaboratives Arbeiten und Netzwerke, die die gemeinschaftsbildende Rolle von Kunst und Formen der Selbstermächtigung reflektieren, standen bei uns auch im Fokus. Unsere Künstler*innen erklärten den Raum zur offenen Bühne. 2011 initiierten wir das Netzwerk *United Residencies* mit allen *Artists-in-Residence*-Programmen in Leipzig, die inzwischen entstanden waren: *Fugitif*, das *Studio 14* der HALLE 14, *LIA*, *One-Sided Story* und *PILOTENKUECHE*. Gemeinsam veranstalteten wir ein Austauschprojekt mit der AKADEMIE SCHLOSS SOLITUDE in Stuttgart.

Ausblick

Unsere Künstlerresidenz haben wir 2014 schweren Herzens beendet, aus den unterschiedlichsten Gründen. Wir widmeten uns neuen Herausforderungen, einige zogen weiter und verließen die Stadt in alle Himmelsrichtungen.

Über die Jahre bestand unser Team aus mehr als 20 Mitwirkenden. Hinzu kommen die zahlreichen Unterstützer*innen und Wegbegleiter*innen, ohne die unser Programm nicht möglich gewesen wäre. Finanziert haben wir uns durch öffentliche Mittel und private Spenden, womit wir die laufenden Kosten tragen konnten. Nicht zuletzt war unser Engagement ausschließlich ehrenamtlich - sicherlich ein wichtiger Fakt, der eine langfristige Verstetigung unserer Aktivitäten erschwerte. Um sich zu positionieren sind nicht nur Handlungsräume, sondern

auch strukturelle Rahmenbedingungen unabdingbar. Daher sind die aktuellen Entwicklungen der Förderpolitik, die nicht nur Partizipation und kulturelle Bildung, sondern auch alle Schaffensphasen und Mobilitäten als (Über)Lebensform von Künstler*innen und Kulturakteur*innen gezielt berücksichtigt, äußerst wichtig. Residenzprogramme sind mittlerweile integraler Bestandteil von Festivals, Projekträumen und Institutionen. *Artists-in-Residence*-Programme bilden „Global Villages“ und ermöglichen auf lokaler Ebene transkulturelle Erfahrungsräume über alle Grenzen hinweg, die einen unentgeltlichen Wissenstransfer über die Potenziale und Herausforderungen vor Ort in globalen Zusammenhängen ermöglichen.

Im Rückblick liest sich die *Künstlerresidenz BLUMEN* mit ihren Projekten wie wie ein Seismograph und Gedächtnis der Stadt und der Region. Nach uns avancierte die Kolonnadenstraße zum wichtigen Zentrum der lokalen Kunstszene und Kreativwirtschaft. Noch heute erinnert der Schriftzug „BLUMEN“ über dem Schaufenster an unsere Künstlerresidenz, wo sich mittlerweile *MZIN*, ein Laden und Projektraum für Design, Kunst und Popkultur, befindet.

1 Andrea Glauser: *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld: 2009, S. 14

2 a. a. O., S. 15

3 Der gesamte vorherige Text ist eine aktualisierte Version des erstmals auf der Webseite des Goethe Instituts Prag erschienenen Artikels: <http://www.goethe.de/ins/cz/prj/art/res/deindex.htm>

CHRISTINE RAHN _ Kuratorin und Kulturmanagerin, vor allem im deutsch-tschechischen Kontext. Initiatorin der KÜNSTLERRESIDENZ BLUMEN in Leipzig.



Interview Lydia Hempel

Du hast auf deinem künstlerischen Weg in unterschiedlichen Künstlerhäusern Residenzen gehabt, neben Deutschland auch in Norwegen. Was hat sich daraus für Input und Output in Bezug auf dein eigenes Werk ergeben?

PFELDER: Ich hatte Residenzen im Künstlerhaus USF in Bergen, Norwegen, im SCHLOSS BALMORAL in Bad Ems und in den KÜNSTLERHÄUSERN WORPSWEDE. Bei allen hatte ich schon vorher den Plan und das Ziel, konkrete Projekte für den öffentlichen Raum vor Ort zu entwickeln und umzusetzen. Das ist auch in allen drei Fällen gelungen. In Bergen konnte ich das große internationale Kunstprojekt *street level Nygårdsgate Bergen* kuratieren und organisieren und in Bad Ems das internationale Projekt *Voluptuous Bad Ems?* In Worpswede realisierte ich meine eigene Installation *AM MOORE*. Die Residenzen haben mir dafür die Zeit und auch ein wenig Geld gebracht, um intensiv vor Ort und mit den Orten zu arbeiten und die Vorhaben umzusetzen. Darüber hinaus waren die einladenden Institutionen eher keine Unterstützung bei der Umsetzung und Organisation der Projekte. Weiterreichende und nachhaltige Beziehungen oder Verbindungen haben sich daraus nicht ergeben.

Was hast du aus den einzelnen Stipendien wie z. B. dem geschichtsträchtigen KÜNSTLERHAUS WORPSWEDE oder SCHLOSS BALMORAL konkret mitgenommen oder daraus gemacht?

PFELDER: Bei allen Residenzen war die Möglichkeit, vor Ort viel Zeit zu verbringen, gründlich recherchieren zu können, Stadt, Land und Menschen kennenzulernen, eine hervorragende Voraussetzung für das Entwickeln der ortsbezogenen Projekte. Interessant war es auch, Mitstipendiat*innen zu

treffen und somit verschiedenste Ansätze der künstlerischen Arbeit zu sehen und sich darüber auszutauschen, auch wenn daraus kaum längerfristige Zusammenarbeiten oder Verbindungen entstanden sind.

Die Residenz z. B. in Bergen ermöglichte mir ein intensives Erleben der alten Hansestadt Bergen und die Vorbereitung und Organisation des umfangreichen internationalen Kunstprojektes *street level*, das sehr erfolgreich war und darüber hinaus mit dem Publikumspreis für das beste Kunstprojekt des Kulturhauptstadtjahres in der Kulturhauptstadt Europas Bergen 2000 ausgezeichnet wurde.

Mit deinem Berliner Projektraum KURT-KURT im Geburtshaus von Kurt Tucholsky bewegt ihr euch bewusst vor dem Hintergrund dieser künstlerbiografischen Referenz. Was macht den ‚Geist‘ eines Künstlerhauses aus, auch als Anknüpfungspunkt für die aktive Kulturarbeit?

PFELDER: Das KURT-KURT ist kein Künstlerhaus, sondern ein Projektraum und somit ein Ort für Kunstproduktion, Kunstdiskurs und konkrete Ausstellungen und Präsentationen von Künstlerkollegen. Manchmal verbringen allerdings auch eini-

INTERVIEW MIT PFELDER

„Den Geist macht das präsente und sichtbare Arbeiten vor Ort aus...“

ge Künstler*innen eine gewisse Zeit im KURT-KURT, ähnlich wie bei einer Residenz, um ihre Projekte zu entwickeln. Den Geist von KURT-KURT macht das präsente und sichtbare Arbeiten vor Ort aus und das An- und Einbinden einer Nachbarschaft, die nicht als kunstfern erfahren wird, sondern aktiv in den Dialog integriert wird.

Die künstlerbiografische Referenz zu Tucholsky bedeutet für uns, dass sein guter ‚Geist‘ und seine konstruktiv-kritische Haltung als Anspruch und Ansporn für unsere Arbeit gilt. Kurt Tucholsky war ein äußerst sorgfältiger und aufmerksamer Beobachter der politisch sich verfärbenden Zeitflächen seines kurzen Lebens. Er war auf der Jagd nach den Bruchstellen einer changierenden, sich entziehenden Gegenwart, die unverkennbar in die falsche Richtung steuerte. In seinen kürzeren und längeren Texten, aber auch in seinem lyrischen Werk zeigte und zeigt er uns genauso Bilder von den kleinen, aber tiefen Abgründen wie von den komplexen und großen Zusammenhängen. Und er ist heute damit aktueller denn je.

PFELDER _ Studium Klassische Archäologie und Kommunikationsdesign in Hamburg sowie Studium an der HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE in Dresden

← „KUNST IST NICHT LUXUS, SONDERN NOTWENDIGKEIT!“ ZITAT VON LYONEL FEININGER, ZITIERT IN DER PREISTRÄGERLAUDATIO BEI DER VERLEIHUNG DER EHRENRKUNDE FÜR KUNST UND KULTUR IM STIFTUNGSHAUS „ALTE SPARKASSE“*

*an den ehemaligen Sparkassen- und Stiftungsvorstand Hans Adler, Heppenheim, 2016

Kulturräume

Bestandsaufnahme in den sächsischen Regionen

Künstlerhäuser/Produzentenräume und ihre regionale Wirksamkeit

Welche Künstlerhäuser/Produzentenräume im Bereich bildende Kunst sind Ihnen in Ihrer Kulturraum-Region bekannt und welche Angebote machen sie für die Öffentlichkeit?

Wie wird das Angebot aus Ihrer Sicht genutzt und wie kann es sich ggf. weiter entwickeln?

1 Kulturraum Dresden

WIKIPEDIA definiert den Begriff Künstlerhaus als eine Bezeichnung mit fünf unterschiedlichen Bedeutungsschwerpunkten, teils in Mischformen, und setzt das Vorhandensein eines oder mehrerer atelierartiger Räume oder Werkstätten voraus.

Unter einem Künstlerhaus versteht man:

1. ein Bauwerk, welches sowohl Wohnräume als auch ein Atelier oder eine Werkstatt umfasst und durch den Künstler oder Architekten selber oder für ihn errichtet wurde,
2. das Geburts-, Eltern- oder Wohnhaus/Residenz mit Atelier eines Künstlers und oft zugleich seine Hauptwirkungsstätte während eines bedeutenden Lebensabschnittes
3. ein Gebäude oder zusammenliegende Baukörper mit einer Anzahl von Ateliers/Werkstätten, die meist von einer Vielzahl von Künstlern privat angemietet werden

4. Einrichtungen/Gebäude in unterschiedlicher Trägerschaft, z. B. durch Vereine oder Stiftungen: diese Gebäude dienen als Arbeits- und Begegnungsstätte für Kulturschaffende und sind mit Ateliers, Werkstätten und Kommunikationsräumen unterschiedlichster Art und zuweilen mit Gästewohnungen für begrenzte Künstleraufenthalte ausgestattet.

5. Gebäude und Einrichtungen, die professionellen Künstlern aus unterschiedlichen Ländern meist in Verbindung mit einem Arbeitsstipendium für eine begrenzte Zeit ein Atelier oder eine Werkstatt und eine Atelierwohnung zur Verfügung stellen, damit die Teilnehmer möglichst in einem international geprägten Umfeld kreativ arbeiten können. Diese Art der Förderung wird als *Artist in Residence* bezeichnet. Solche Einrichtungen werden oft über Stiftungen finanziert.

KÜNSTLERHAUS LOSCHWITZ, Pillnitzer Landstraße 57, 01326 Dresden	Privatbesitz nicht öffentlich Wohnungen und Ateliers	1898 von Architekt Martin Pietzsch als Künstlerhaus mit Wohnungen und Ateliers konzipiert und ausgeführt Derzeit leben und arbeiten 20 Künstlerinnen und Künstler in den beiden Gebäuden des Künstlerhauses	Keine Förderung durch LANDESHAUPTSTADT DRESDEN
LEONHARDI-MUSEUM, Grundstraße 26, 01326 Dresden	Keine Nutzung als Künstlerhaus mehr – ausschließlich Ausstellungsbetrieb	1882 – 84 wurde die ehemalige Hentschelmühle von Familie Leonhardi als Atelier- und Ausstellungsort zur Förderung junger, mittelbarer Künstler umgebaut seit 1963 als LEONHARDI-MUSEUM nur noch Ausstellungsort	Kommunale Galerie
ATELIERHAUS KUNST+BAU, Gostritzer Straße 10, 01217 Dresden	Freie Trägerschaft teilweise öffentlich	Atelierhaus wurde 1927/28 von Edmund Moeller errichtet, ab 1958 wurde es von der <i>Genossenschaft Kunst+Bau</i> übernommen Seit 2001 kümmert sich die FREIE AKADEMIE KUNST+BAU E. V. um die Erhaltung und Pflege des kulturellen Erbes am Standort Ateliers / Veranstaltungsort / Kunst-Frei-Raum	Projektförderung LANDESHAUPTSTADT DRESDEN
MAX-UHLIG-HAUS, Helfenberger Grund, 01326 Dresden	In Trägerschaft der KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN In der Perspektive öffentlich	Wohn- und Atelierhaus sowie künstlerischer Vorlass von Max Uhlig – Schenkung an die KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN Ausbau zur internationalen Künstlerresidenz geplant	Vorlass
GEH8 KUNSTRAUM UND ATELIER E. V., Gehestraße 8, 01127 Dresden	Freie Trägerschaft Veranstaltungsbereich öffentlich	Projektraum in ehemaliger Werkhalle der DEUTSCHEN BAHN mit angrenzenden Künstlerateliers und Werkstätten Ateliers / Veranstaltungsort / <i>Artists-in-Residence</i> -Programme / Ausstellungsraum	Institutionelle Förderung seit 2014 / mehrfach Atelierumbauförderung / EFRE-Mittel
ZENTRALWERK E. V., Riesaer Straße 32, 01127 Dresden Betreiber: Zentralwerk Kultur- und Wohngenossenschaft Dresden eG	viele öffentliche Bereiche / Werkstätten und Ateliers privat vermietet	Kulturfabrik mit Wohnungen und sowie 4.000 m² Atelierfläche für die Kunst- und Kreativwirtschaft / Gästewohnung / <i>Artists-in-Residence</i> -Programme / Ausstellungsräume / Veranstaltungssaal Künstlerkollektiv	Institutionelle Förderung seit 2019 diverse Atelierumbauförderungen Erbbaurecht für 99 Jahre mit der Stiftung trias
KÜNSTLERVEREINIGUNG BLAUE FABRIK E. V., Eisenbahnstraße 1, 01097 Dresden	Freie Trägerschaft öffentlich	Arbeits- und Präsentationsort zeitgenössischer Künstler verschiedener Genres 15 Ateliers, ein <i>Artists-in-Residence</i> -Atelier, ein Gästezimmer, Projektraum und Freiflächen im Außenbereich, sowie ein „Lichthof“ für öffentliche Veranstaltungen kulturell-kommunikatives Zentrum	Institutionelle Förderung der LANDESHAUPTSTADT DRESDEN
C. ROCKEFELLER CENTER, Rudolf-Leonhardt-Straße 54, 01097 Dresden	Freie Trägerschaft Vermietung von Atelierräumen Öffentlich	Künstlerkollektiv Künstlerwohnungen / Ateliers / Gastatelier für internationalen Künstleraustausch / Siebdruck-Werkstatt / Ausstellungsraum	Projektförderung LANDESHAUPTSTADT DRESDEN
MIKKY BURG, Hechtstraße 99, 01127 Dresden	GbR zum Teil öffentlich / mit Wirkung in den Stadtteil	Ateliergemeinschaft (8 Künstlerinnen und Künstler) und Projektraum (Arbeits- und Begegnungsstätte)	Projektförderung LANDESHAUPTSTADT DRESDEN
SCHOKOFABRIK, Hopfgartenstraße 1a, 01307 Dresden	Private Vermietung von Atelierräumen Nicht öffentlich	Ehemalige Fabrik wird seit Mitte der 90er Jahre als Atelier- und Bürohaus genutzt 23 Ateliers und Arbeitsräume	

Weitere Ateliergemeinschaften (alle privat vermietet / nicht öffentlich / Kunst- und Kreativwirtschaft) gibt es:

- auf der Bärensteiner Straße,
- in Trachenberge / Grimmaische Straße 2,
- auf dem Jagdweg 1 – 3 (Konglomerat e. V.),
- auf dem Jagdweg 19,
- auf der Meschwitzstraße 15
- am alten Leipziger Bahnhof.

Kunststadt Dresden – Künstlerhäuser und Produzentenräume

„Kunst ist Kunst, und alles andere ist alles andere“ – das Diktum von Ad Reinhardt darf man sich gern in Erinnerung rufen, wenn, verstärkt in den letzten Jahren, die Forderung nach (politischer) Wirksamkeit der Künste erhoben wird. Immer aber wenn es dabei um die ‚Förderung‘ der Künste geht, wird nach dem gesellschaftlichen Mehrwert gefragt. Bezogen auf die Quellen der Förderung – Steuermittel aus allen Bereichen der Gesellschaft – ist diese Frage natürlich legitim. Vor diesem Hintergrund, mehr noch sicher aus der Entwicklung der bildenden Kunst von Tafelbild und Skulptur zu Performance und partizipativen Projekten hat sich eine Kunstszene etabliert, die bewusst ihre (klassischen) Ateliers und Galerieräume öffnet, aus ihnen heraustritt und damit eine breitere Öffentlichkeit erreicht. Zunehmend ist diese ‚Selbstzuschreibung‘ von Künstler*innen zum wichtigsten Förderkriterium avanciert.

Nach wie vor ist die prekäre finanzielle Lage der meisten bildenden Künstler*innen ein Hauptthema in der Situation der freien Kunstszene. Damit und mit der Immobilienpreisentwicklung verbunden, steht in den urbanen Zentren die Frage nach bezahlbaren Produktions- und Präsentationsräumen. Wenn also die Existenzfrage von Künstlerhäusern und Produzentenräumen in den Blick genommen werden soll, stehen wir vor dem Widerspruch zwischen dem gesell-

schaftlichen Anspruch auf öffentliche Wirksamkeit der Kunst und den Bedingungen ihrer Entstehung. Unbestritten geben temporäre Projekte bildender Künstler*innen bereits seit vielen Jahren wesentliche Impulse ganz besonders an sozialen Brennpunkten oder bei der Integration von geflüchteten Menschen. In Dresden darf an das Projekt „Info Offspring“ von Adam Page und Eva Hertzsch (2000 – 2004), aber auch an die ersten *Offspaces* in der Neustadt erinnert werden. (Das ‚soziale Potenzial‘ künstlerischer Arbeit erkennend legen öffentliche Förderer zwischen KULTURSTIFTUNG DES BUNDES und regionalen Ämtern, aber eben auch kulturfernerer Institutionen, seit einigen Jahren Förderprogramme auf.)

In Dresden hat sich in den vergangenen zwanzig Jahren eine lebendige Szene von *Offenen Ateliers, Offspaces*, Produzentengalerien u.ä. herausgebildet. Absolvent*innen der HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE DRESDEN und längst auch aus ursprünglich anderen Sparten stammende Künstler*innen haben für sich Arbeitsmöglichkeiten und für die Öffentlichkeit Orte der Begegnung im weitesten Sinn geschaffen. Als Vorreiter darf die BLAUE FABRIK (gegründet 1991 in der Neustadt) gelten, die mit Unterbrechungen bis heute genreübergreifende Veranstaltungen und auch am neuen Ort künstlerische Produktionsmöglichkeiten bietet. Auf der Gostritzer Straße (ehem. *Genossenschaft Kunst am Bau*) etablierten Künstler*innen seit 2001 das Atelierhaus KUNST+BAU als Atelier- und Veranstaltungsort zwischen Erbpflege und Innovation.

„Im Jahr 2007 als Ateliergemeinschaft von Künstlern, Architekten, Designern und Stadtplanern in einer ehemaligen Wagenreparaturwerkstatt der DEUTSCHEN BAHN gegründet, entwickelte sich GEH8 bis heute zu einem bedeutenden Produktions- und Präsentationsort für zeitgenössische Kunst.“ (Zitat GEH8)

In unmittelbarer stadträumlicher Nähe haben Künstler*innen aller Sparten seit 2014 eine ehemalige Werkanlage erworben und mit Stiftungs- und Fördermitteln zu einem Kulturzentrum umgebaut. Das so entstandene ZENTRALWERK, zunächst Wohn- und Arbeitsort für Künstler*innen, hat sich inzwischen zu einem Kunstzentrum im Stadtgebiet mit internationaler Ausstrahlung entwickelt.

Alle diese Kunstorte fördert das AMT FÜR KULTUR UND DENKMALSCHUTZ seit vielen Jahren überwiegend nachhaltig im institutionellen Bereich. Fast explosionsartig hat sich in den letzten etwa acht Jahren eine Szene von *Off-spaces*, Produzentengalerien, Projekträumen u. ä. in Dresden ‚breitgemacht‘, häufig unterstützt mit Projektmitteln des Kulturamtes der Stadt. Eine Auswahl illustriert diese Entwicklung: BAUTZNER 69, GALERIE URSULA WALTER, C. ROCKEFELLER CENTER, GALERIE STEPHANIE KELLY, HOLE OF FAME. Die Bedeutung all dieser Orte und Projekte für das Leben in den Stadtteilen ist verbunden mit Funktionen wie Teilhabe, kulturelle Bildung, gesellschaftliches Miteinander usw. weit über die Kunst (im Reinhardtschen Sinn) hinaus. (Kulturpolitik sollte sich jedoch mit Forderungen oder Kriterien für eine Kultur als ‚sozialer Reparaturbetrieb‘ zurückhalten.)

Leider ist in Dresden – wie anderswo auch – nicht mehr mit bedeutendem mäzenatischen Engagement in den Künsten zu rechnen. So dürfen ‚Institutionen‘ wie das Künstlerhaus oder das LEONHARDI-MUSEUM in Loschwitz als Kunstorte an (diesbezüglich) bessere Zeiten erinnern. Die Mietpreisentwicklung hat in Dresden zu einer äußerst prekären Situation im Bereich bezahl- und nutzbarer Arbeitsräume für Künstler*innen aller Sparten geführt. Insofern müssen die Initiativen von Künstlergemeinschaften wie SCHOKOFABRIK, MIKKY BURG, KONGLOMERAT, am alten Leipziger Bahnhof, im Industriegelände oder auf der Grimmaischen Straße, vor allem Industriebrachen o. ä. als Arbeits- und meist

auch Ausstellungs- und Begegnungsorte zu schaffen besonders hervorgehoben werden. Eine wichtige Funktion hat die 2012 gegründete KREATIVRAUMAGENTUR (aus *Galerie Module* entwickelt) übernommen, die durch die Vernetzung von Eigentümern, Verwaltung und potentiellen Nutzern bisher vernachlässigte oder ungünstig gelegene Immobilien erschließt und geeignete Räume an Kunstschaffende vermittelt.

Das AMT FÜR KULTUR UND DENKMALSCHUTZ kündigte im vergangenen Jahr in einer Informationsvorlage für den Stadtrat Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen freier Künstlerinnen und Künstler an. Mit „Fair in Dresden“ sollen u. a. sowohl eine Aufbesserung der Honorare als auch die Schaffung bzw. Förderung von Arbeitsräumen erreicht werden. Mit dem nächsten *Doppelhaushalt 2021/22* sollen diese Schritte umgesetzt werden.

Amt für Kultur und Denkmalschutz Landeshauptstadt Dresden
 Amtsleiter: bis 31.12.2019 Manfred Wiemer,
 ab 1.1.2020 Dr. David Klein
www.dresden.de/de/rathaus/aemter-und-einrichtungen/oe/dborg/stadt_dresden_6894.php

2 Kulturraum Leipzig

Kunstorte und die sich wandelnde Ateliersituation in Leipzig

Die bildende Kunst ist in Leipzig fest verankert. Die Stadt verfügt mit dem MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE und der GALERIE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST über international bekannte Ausstellungsorte. Mit der HOCHSCHULE FÜR GRAFIK UND BUCHKUNST ist in Leipzig eine der ältesten staatlichen Kunsthochschulen Deutschlands ansässig. Hier studieren derzeit ca. 600 Studierende in vier Studiengängen. Besondere Tradition hat die Malerei, die mit der ‚Leipziger Schule‘ und der ‚Neuen Leipziger Schule‘ stilprägend war und ist.

Leipzig ist ein Zentrum der freien Szene

Hervorzuheben ist zudem die lebendige, sich ständig verändernde *Off-Szene*, die eines ihrer Zentren in der LEIPZIGER BAUMWOLLSPINNEREI hat. Hier ist neben einer Reihe wichtiger Galerien auch die vom Kulturamt institutionell geförderte HALLE 14 E. V. ansässig. Als nichtkommerzieller, unabhängiger Möglichkeitsraum stellt die HALLE 14 ihr Engagement für die Kunst in den Dienst der Öffentlichkeit. Hier werden regelmäßig große Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu aktuellen gesellschaftlichen Themen gezeigt, die stets von einem vielfältigen Veranstaltungs- und Kunstvermittlungsprogramm begleitet werden. Bei diesen Projekten kooperiert der Verein mit zahlreichen nationalen und internationalen Partnern. Ein Studioprogramm bietet internationalen Künstler*innen die Möglichkeit, in Leipzig konzentriert arbeiten und neue Ideen entwickeln zu können. Außerdem pflegt der Verein eine umfangreiche Kunstbibliothek, die neben dem Archiv der Spinnereikünstler*innen eine einzigartige Sammlung zeitgenössischer Kunstliteratur umfasst.

Auf dem Spinnereigelände hat auch die LIA LEIPZIG INTERNATIONAL ART PROGRAMME GMBH ihren Sitz. Das LIA ist ein gemeinnütziges Atelierprogramm. Seit 2007 haben mehr als 150 Künstlerinnen und Künstler aus 40 Nationen das Angebot des LIA wahrgenommen. Ihnen stehen neben großzügigen Ateliers auch ein umfangreiches Begleitprogramm zur Verfügung. So vermitteln

die Verantwortlichen Kontakte in die Leipziger Kunstszene, stellen Ausstellungsmöglichkeiten her und organisieren Begegnungen mit Gastkritikern*innen sowie dem Leipziger Kunstpublikum.

Die PILOTENKÜCHE ist ein weiteres, ebenso international angelegtes Residenzprojekt für bildende Künstlerinnen und Künstler. Das renovierte Studio mit besonderem, industriekulturellen Charme befindet sich in einer ehemaligen Fabrik für Stacheldraht in Leipzig-Leutzsch. Im Rahmen des Programms werden Kunstschaffende aus aller Welt eingeladen, um im Studio der PILOTENKÜCHE gemeinsam mit Leipziger Künstlern*innen zu arbeiten und dort ihre Werke der Öffentlichkeit vorzustellen.

Im Leipziger Westen, im Stadtteil Lindenu, hat der D21 KUNSTRAUM seine Heimat. Hier organisieren die Verantwortlichen seit der Gründung im Jahr 2006 ein internationales Ausstellungsprogramm zeitgenössischer Kunst, das sich besonders auf die Bereiche Neue Medien, Installation und Performance konzentriert. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Positionen, die in Leipzig selten zu sehen sind und die auf aktuelle Zeitfragen Bezug nehmen.

Ein weiteres spannendes Projekt ist das sogenannte *Netzwerk der unabhängigen Kunsträume im Leipziger Westen* LINDENOW. Die Initiative veranstaltet jedes Jahr im Oktober ein Festival, das zu einem Rundgang durch die verschiedenen Kunsträume im Leipziger Westen einlädt. Die verschiedenen *Off-Spaces* öffnen dann nicht nur ihre Türen, sondern bieten den Besuchern*innen ein vielfältiges Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm.

Neben den hier genannten Initiativen gibt es eine große Zahl weiterer Projekte und (temporärer) Kunsträume, die sich immer wieder verändern und neu erfinden. Hierzu zählen unter anderem der DELIKATESSENHAUS E. V., der KUNSTRAUM ORTLOFF, die GALERIE KUB, das KABAKON ARTHOUSE, der WESTPOL A.I.R. SPACE oder das TAPETENWERK.

Um diese dynamische und vielfältige Kunstszene für Leipzig weiter stärken und insbesondere junge bildende Künstlerinnen und Künstler in Leipzig halten zu können, ist

es wichtig, dass sie bezahlbare Ateliers und Werkstätten finden. Leipzig bietet hier eine Menge an Freiräumen, die jedoch im Zuge einer wachsenden Stadt zunehmend verschwinden. Die STADT LEIPZIG unterstützt die Künstlerinnen und Künstler bereits seit vielen Jahren durch projektgebundene Förderungen und bei der Suche nach bezahlbaren Ateliers.

Ateliers in Leipzig – Entwicklung der letzten Jahre

Im Rahmen eines *Atelierförderprogrammes* standen den freischaffenden bildenden Künstlerinnen und Künstlern bis 2006 in den Räumen der ehemaligen *Werkzeugfabrik Pittler-Tornos* 40 Räume (insgesamt 1.055 qm) zur Verfügung. Diese Räume wurden von 1996 bis 2006 für zehn Jahre von der Stadt angemietet und den Künstlern*innen zu einem subventionierten und damit vergünstigten Mietpreis zur Verfügung gestellt.

Im Durchschnitt hatten immer etwa 20 Künstler*innen ein Atelier in der alten Werkzeugfabrik. Die anderen Räume wurden als Lager genutzt.

Weiterhin hatte das KULTURAMT in einer ehemaligen Mineralwasserfabrik bei Kitzen, dem Wunderbrunnen, eine Fläche von 333 qm angemietet. Auf diesem Wege konnten 4 Ateliers inklusive Wohnräumen zu einer kostengünstigen Untermiete bereitgestellt werden. Der Mietvertrag der Stadt lief von 1994 bis 2004. Für beide Atelierhäuser betrug der jährliche Zuschuss der STADT LEIPZIG im Durchschnitt 66.000 EUR.

Aufbau eines Netzwerks von Atelieranbietern

Im Jahr 2012 wurden in der Erich-Zeigner-Allee 64 und in der Pittlerstraße 26 kurzfristig die Ateliers von 150 Künstlern*innen gekündigt. Die Betroffenen suchten daraufhin nach preisgünstigen Alternativen und baten die Stadtverwaltung um ihre Mithilfe. Bereits bis zum Februar 2013 mussten neue Räume gefunden werden. Das KULTURAMT wurde in Zusammenarbeit mit dem LIEGENSCHAFTS-

AMT und dem BUND BILDENDER KÜNSTLER LEIPZIG E.V. (BBKL) aktiv und prüfte zusammen mit den betroffenen Künstlerinnen und Künstlern diverse städtische und private Liegenschaften. Im Prozess dieser Suche nach geeigneten Räumen wurde zwischen KULTURAMT und BBKL vereinbart, dass der Verein mit einer entsprechenden Förderung, eine Liste mit Atelieranbietern zusammenstellt, diese auf der eigenen Homepage weiter pflegt und Ateliersuchende berät.

Neben dem Aufbau eines aktiven und nachhaltigen Netzwerkes von Atelieranbietern wird seit dem an dieser Stelle auch über aktuelle Entwicklungen und Planungen auf diesem Gebiet informiert.

Die meisten der gekündigten Künstlerinnen und Künstler konnten ein Atelier im Gebäudekomplex Franz-Flemming-Straße 43/45 beziehen. In Kooperation mit dem HAUSHALTEN E.V. konnten zudem auch Arbeitsräume in der Franz-Flemming-Str. 9 und 15 angeboten werden.

Private Initiativen

Die MDL CONSULTING hat Anfang 2014 die ehemalige Metallwarenfabrik von Emil Hänzel (Dietzold-Werke) in der Franz-Flemming-Str. 9 gekauft und vermietet die Räumlichkeiten im Rahmen alternativer Projekte. Mitte 2014 erwarb die MDL CONSULTING zwei weitere Gebäude in der Franz-Flemming-Straße, die seit 2015 ebenfalls als künstlerische Produktionsstätten vermietet und genutzt werden. Angeboten werden Einheiten zwischen 85 und 800 m², die je nach Bedarf auch kleinteiliger gestaltet werden können.

Dieser noch nicht abgeschlossene Prozess kann die Franz-Flemming-Straße, laut Aussagen von Fachleuten, künftig zu einer typischen ‚Ateliermeile‘ wachsen lassen. In Leipzig entwickeln sich auch an anderen Orten neue kreative Zentren. Neben den bereits erwähnten positiven Entwicklungen in Leipzig / Leutzsch zählt z. B. auch der Kunstort MONOPOL (Haferkornstraße 15) im Leipziger Norden dazu. Hier werden Werkstätten und Ateliers von 50 bis 500 m² vermietet.

Andere nennenswerte Initiativen sind u. a. das HAFENKOMBINAT am Lindener Hafen, das TAPETENWERK, das ATELIERHAUS FRÜHAUF E.V., die ehemaligen DIETZOLDWERKE, das HAL ATELIERHAUS LEIPZIG oder das ehemalige Fabrikgelände Demmeringstraße 49.

Ein neues städtisches Haus für Kunstschaffende und Kreative

Anfang 2017 wurden verschiedene Standorte auf alternative Nutzungen geprüft, die ursprünglich für die Unterbringung von Geflüchteten vorgesehen waren und die zu diesem Zweck von der Stadt ausgestattet und langfristig angemietet wurden. Im Ergebnis wurde die Liegenschaft Lindenthaler Straße 61–65 als geeignet für eine Nutzung durch Kultur- und Kreativschaffende eingeschätzt. Zu den verschiedenen Ortsbegehungen wurden auch Künstlerinnen und Künstler sowie Vertreter*innen der Kultur- und Kreativwirtschaft eingeladen. Ihre Sichtweisen sind in das neue Nutzungskonzept mit eingeflossen.

Das Objekt, ein ehemaliges Autohaus, wurde komplett umgebaut und nach allen geltenden Standards hergerichtet. Anschließend wurde es im Herbst 2017 zur Nutzung an die STADT LEIPZIG übergeben. Die Liegenschaft hat eine Gesamtfläche von ca. 10.000 m². Mit einer geplanten Unterbringungs-kapazität von 220 Personen kann damit der bestehende Raumbedarf der Kultur- und Kreativwirtschaft erheblich abgedeckt werden.

In dem Objekt steht eine Vielzahl an unterschiedlich großen Räumen zur Verfügung, die als Atelier, Archiv und Lager, aber auch als *Co-Working-Space* oder Büro für Unternehmer*innen aus der Kultur und Kreativwirtschaft genutzt werden kann. Des Weiteren gibt es Flächen, die für Ausstellungen genutzt werden könnten, Werkstatt- oder Lagerbereiche, überdachte Hofsituationen, grüne Freiflächen, einen großen Parkplatz, gute Anlieferungsmöglichkeiten, einen Fahrstuhl und viele Möglichkeiten zur individuellen Gestaltung. Dazu kommt, dass das Objekt relativ nah zur Innenstadt gelegen ist.

Eine S-Bahn-Haltestelle befindet sich in unmittelbarer Nähe.

Um die Einmietung in die Immobilie für Künstler*innen und Akteure der Kreativwirtschaft attraktiv zu gestalten, wurden ihre jeweiligen wirtschaftlichen Möglichkeiten berücksichtigt.

Dafür wurden Informationen eingeholt und zahlreiche Gespräche geführt, um einen passenden, bezahlbaren Mietpreisrahmen festlegen zu können. Künstlerinnen und Künstler können Räume zu einem Quadratmeterpreis von maximal 5,00 EUR (warm) mieten. Die Akteure der Kreativwirtschaft zahlen in Abstimmung mit dem AMT FÜR WIRTSCHAFTSFÖRDERUNG und der LEIPZIGER GEWERBEHOF SERVICE GMBH pro Quadratmeter 7,50 EUR (warm).

Am 12. Dezember 2018 beschloss der Leipziger Stadtrat das Objekt Lindenthaler Straße 61–65 für die Kultur- und Kreativwirtschaft nutzbar zu machen.

Die Verwaltung und Vermietung der Liegenschaft wurde an die LEIPZIGER GEWERBEHOF SERVICE GMBH übertragen.

Am 04. September 2019 wurde das Objekt offiziell zur künftigen Anmietung übergeben. Die bereits zahlreich registrierten Mietinteressenten werden in der zweiten Jahreshälfte die Räume beziehen können.

Die Stadt wird das Projekt weiter begleiten und zu gegebener Zeit prüfen, ob, und wenn ja, in welcher Form dieses Angebot nach dem Auslaufen des Mietvertrags im Jahr 2030 fortgeführt werden soll. Hierzu muss dem Stadtrat bis 2022 ein entsprechendes Konzept vorgelegt werden.

Kulturamt Leipzig
Amtsleiterin: Susanne Kucharski-Huniat
www.leipzig.de/kultur

3 Kulturraum Chemnitz

„Kunst schließt alle Bereiche des Lebens ein und steht allen Menschen gleichermaßen offen“ – Mit diesem Satz beginnt die im Januar 2019 beschlossene Kulturstrategie der Stadt Chemnitz für die Jahre 2018 bis 2030 mit dem Untertitel: „Kultur Raum Geben“; die keine Sparte isoliert behandelt, sondern sechs Handlungsfelder mit übergreifenden Aufgaben definiert. Die Stadt Chemnitz erschließt das Potenzial von Kultur für nachhaltige Stadtentwicklung, indem sie sich neuen Ideen öffnet und Akteure aus allen Bereichen der Stadtgesellschaft einbindet. Aus diesem Verständnis heraus inkludieren die Künstlerhäuser und Produzentenräume nicht nur die unterschiedlichen räumlichen Angebote, die Künstlerinnen und Künstler mit ihren Arbeiten und über ihrem Werk im öffentlichen Kontext präsentieren, sondern

auch neuartige Orte und Formate für die Kultur, wie z. B. Festivals und Großveranstaltungen, Kunstprojekte im öffentlichen Raum und der Kunst- und Kreativwirtschaft. Den Auftakt hierzu bildete das neue Festival „KOSMOS Chemnitz – #wir bleiben mehr“ in Sommer 2019 mit etwa 50.000 Besuchern.

Weitere Angebote der Produzentenräume und Künstlerhäuser sind Ateliers, atelierartige Räume, Studios, Werkstätten, *Artist-in-Residence*- und Förderprogramme bzw. Arbeitsstipendien. Viele der oben genannten Angebote dienen insbesondere zur Stärkung der kulturellen Bildung im schulischen und außerschulischen Kontext.

Kulturbetrieb der Stadt Chemnitz
Leiter: Ferenc Csák
www.chemnitz.de/chemnitz/de/kultur/dastietz/index.html

Name der Institution bzw. des Betreibers	Künstlerhäuser Produzentenräume	Beschreibung der Angebote	Art der Förderung
KUNSTSAMMLUNGEN CHEMNITZ, Theaterplatz 1, 09111 Chemnitz Veranstaltungsort: CHEMNITZ OPEN SPACE, Brückenstraße 10, 09111 Chemnitz	CHEMNITZ OPEN SPACE	Mit dem partizipativen Projekt „Open Space“ haben die KUNSTSAMMLUNGEN CHEMNITZ für sieben Monate einen Treffpunkt und Verhandlungsort für die Chemnitzer Stadtgesellschaft eröffnet. Neben kostenfreien zugänglichen Ausstellungen, Gesprächsrunden, Filmabenden, Workshop- und Diskussionsprogrammen werden die Inhalte und Programmpunkte durch eine große Bandbreite an lokalen Kooperationspartnern und einer Vielzahl unterschiedlicher Akteure und Initiativen erstellt. Durch den niedrighen experimentellen Raum im Herzen der Stadt wird ein Gemeinschaftsraum geschaffen, der öffentliche Diskussionen durch unterschiedliche Ausdrucksformen und Perspektiven zulässt. Es sollen Anregungen zur aktiven und selbstbestimmten Gestaltung der eigenen Stadt gegeben werden und der Anfang einer inklusiven und öffentlichen Dialogkultur gesetzt werden.	Gefördert durch die STADT CHEMNITZ aus den Mitteln des <i>Lokalen Aktionsplanes der Stadt Chemnitz für Demokratie, Toleranz und ein weltoffenes Chemnitz</i> , durch das BUNDESMINISTERIUM FÜR FAMILIEN, SENIOREN, FRAUEN UND JUGEND, DEMOKRATIE LEBEN!, durch die BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG und durch die ROBERT BOSCH STIFTUNG
CWE – CHEMNITZER WIRTSCHAFTSFÖRDERUNGS- UND ENTWICKLUNGS-GESELLSCHAFT MBH, Innere Klosterstr. 6–8, 09111 Chemnitz	Förderprogramm: KRACH-KREATIVRAUM CHEMNITZ	Das Förderprogramm KRACH in den Jahren 2017/2018 etabliert, versteht sich als Plattform zur Förderung und Sichtbarmachung der Kultur- und Kreativwirtschaft in Chemnitz. Durch einen sich wiederholenden Wettbewerb werden Räume, Experten und Preisgelder an Projekte und Unternehmungen der 11 Teilmärkte der Kultur- und Kreativwirtschaft vergeben. Das Förderprogramm stellt den Preisträger für bis zu drei Jahre mietfrei Gewerbeflächen in Stadtteilen zur Verfügung. Die KRACH-Preisträger erhalten zudem ein Startbudget von 5.000 € sowie Know-How aus Wirtschaft, Recht und Marketing. Durch maßgeschneiderte Beratungsangebote und intensive Betreuung der Preisträger wird eine nachhaltige Unternehmensgründung gefördert.	STADT CHEMNITZ, CWE mbH und Branchenverband „Kreatives Chemnitz“ u. w.

CHEMNITZER KUNST-VEREIN LATERNE E. V., Karl Liebknecht Str. 19, 09111 Chemnitz	Ausstellungsräume	Der Verein sieht sich als Vermittler und bildet einen kreativen Raum, in dem die Begegnung und Anregung stattfindet und regionale und überregionale auftretende Diskussionen und gesellschaftliche Herausforderungen einbezogen werden.	Institutionelle Förderung
CHEMNITZER KÜNSTLER-BUND E. V., Moritzstr. 19, 09111 Chemnitz	Kunstprojekte, Ausstellungen und Workshops in Chemnitz und Region	Angebote an Schulen: Künstler übernehmen Kunstunterricht bzw. Unterricht in den Ateliers und Ausstellungen, Workshops mit den Schülern im Projektraum, Sommerakademie mit Schülern, Jugendlichen und Rentnern; künstlerische Vorbildung und Kurse für angehende Studenten; Workshops für die Datenpflege und Reprofotografie „künstlerischer Vor- und Nachlass“; Schwerpunkt aller Aktivitäten ist das Reibahnhofviertel Chemnitz.	Institutionelle Förderung
KLUB SOLITAER E. V., Augustusburger Str. 102, 09126 Chemnitz	Projekt- und Atelierhäuser (Augustusburger Str. 102 und Jakobstr. 42) Ausstellungsflächen Fenster für Fotografie und GALERIE HINTEN, offene Werkstätten (Druckwerkstatt, Fotostudio und -labor) und interdisziplinäre Projektreihe DIALOGFELDER	Der Verein betrachtet Kunst und Kultur im gesellschaftlichen Kontext. Das vielfältige kulturelle Angebot des Vereines spiegelt sich nicht nur im Stadtteil des südlichen Sonnenberg wider, sondern wirkt dezentral in den öffentlichen Raum des Stadtteils hinein. Durch die verschiedenen künstlerischen Disziplinen wird ein großes Potenzial angeboten, orts- und themenbezogen auf die Stadtgesellschaft zu wirken. Die vorhandene räumliche Nähe und die gemeinsame Arbeit an Projekten schaffen einen kontinuierlichen, intensiven und sich befruchtenden Austausch. DIALOGFELDER ist ein <i>Artist-in-Residence-Programm</i> , welches sich im öffentlichen und halböffentlichen Raum bewegt. Unter Einbeziehung von regionalen und externen Künstlerinnen und Künstler sollen neue Sichtweisen auf den städtischen Raum geschaffen werden.	Seit 2019 institutionelle Förderung und Konzeptförderung der KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN 2017 Förderung durch die KULTURSTIFTUNG DES BUNDES („Fonds Neue Länder“) von 2015 – 2018 Projektförderung (GALERIE HINTEN, Fenster für Fotografie und Dialogfelder)
KUNST FÜR CHEMNITZ E. V., Mühlenstr. 2, 09111 Chemnitz	Galerie	Der Verein betreibt eine kleine Galerie im Obergeschoss im Heck-Art-Haus, neben den Künstlern des Vereines werden Ausstellungen mit internationalen Künstlern gezeigt und Gespräche, Konzerte, Lesungen organisiert.	Institutionelle Förderung
OSCAR E. V., Annaberger Str. 24, 09111 Chemnitz	Produzentengalerie und Künstlerateliers	Der gemeinnützige Verein ist 1991 als Produzentengalerie „Oscar“ gegründet worden und zeigt in der Weltecho-Galerie regelmäßig 8 Ausstellungen im Jahr. Das Haus beherbergt einige Künstlerateliers auf den oberen Etagen. Bis heute wurden mehr als 370 nationale und internationale Künstler vorgestellt. Das Spektrum der Arbeiten reicht dabei von Malerei, Fotografie, Installationen bis hin zu experimentellen Collagen sowie Sound- und Videoarbeiten. Weiterhin ist die Arbeit mit den jungen Künstlern im Rahmen des erfolgreichen Galerieprojektes „BOXX“ vorgesehen.	Institutionelle Förderung
MIB WIRKBAU CHEMNITZ GMBH & CO. KG, Annaberger Str. 73, 09111 Chemnitz	Ateliers und Studios	im historischen Fabrikensemble WIRKBAU existieren schon seit vielen Jahren einzelne Ateliers und Studios. Der Eigentümer bietet zusätzliche Künstlerateliers an und stellt im Rahmen des Förderprogramms KRACH Werkstätten für die Kultur- und Kreativwirtschaft bereit. Die Ausstellungshalle G wird seit September 2019 als Ort für zeitgenössische Kunst und kulturelle Projekte in Chemnitz angeboten.	Private Förderung
Prof. Dr. Christian von Borczykowski und Prof. Rolf Liebeknecht, Zwickauer Str. 24, 09116 Chemnitz	Tankstelle Projektraum Ausstellungsraum	Im November 2018 eröffnet; verschiedene Bereiche der bildenden Kunst (Malerei, Fotografie, Skulptur, Medien) der Architektur sowie des Industrie- und Kommunikationsdesigns bilden das Ausstellungsprogramm; parallel dazu wird eine Verknüpfung von künstlerischer Forschung mit Entwicklungen in Technologie, Natur- und Geisteswissenschaften hergestellt; ein weiteres Anliegen ist es, ein offener Raum für Projektvorschläge zu sein.	Projektförderung

4 Erzgebirge - Mittelsachsen

Kunstorte bzw. Gemeinschaftsateliers

Ergänzend zu den Informationen zur umfangreichen LBK-Studie zu Kunstorten in Sachsen möchten wir durch Mithilfe von Katja Großer, Kreatives Sachsen, Sächsisches Zentrum für Kultur und Kreativwirtschaft, auf folgende Initiativen verweisen:

Erzgebirgskreis

FREIE REPUBLIK SCHWARZENBERG
(Künstlergruppe mit eigenen Räumlichkeiten):
<https://freie-republik-schwarzenberg.de/kunst-kneipe/galerie-silberstein/>
weitere Informationen beim Verband Kultur- und Kreativwirtschaft Erzgebirge

Landkreis Mittelsachsen

WERKRAUM LICHTENAU
<https://www.werkraum-lichtenau.de/>

Kulturraum Erzgebirge-Mittelsachsen
Kultursekretärin: Manja Dahms
www.kulturraum-erzgebirge-mittelsachsen.de

Für die Praxis im Kulturraum Leipziger Raum möchten wir auf das Künstlerhaus HOHEN-
OSSIG (www.druckgrafik-roessler.de) sowie auf die hier im Heft vorgestellten Künstlerhäuser KÜNSTLERGUT PRÖSITZ und die SCHAD-
DELMÜHLE in Grimma verweisen.

Kulturraum Leipziger Raum
Kultursekretär: Sebastian Miklitsch
www.kultur-leipzigerraum.de

5 Leipziger Raum

Auszug aus der Vielzahl von Produzenten-
räumen im Bereich der bildenden Kunst im
Kulturraum Meißen – Sächsische Schweiz – Ost-
erzgebirge:

Glashof Riesa

Der GLASHOF ist eine Initiative für Kultur
und Kunst in Riesa. Mehrere in Riesa leben-
de Künstler*innen und Gastkünstler*innen
sind im KÜNSTLERHAUS GLASHOF tätig. Mit der
Absicht, eine Heimat bzw. Räume für Pro-
duktion, Entfaltung und Präsentation von
Kunst zu schaffen, wurde das im Zentrum
der Stadt gelegene Projekthaus konzipiert.
Grundlage ist die Vision eines Ortes, der für
alle erdenklichen Kunstgattungen offen ist.
Neben der ständigen Ausstellung *Samm-
lung Moderne Glaskunst* von E. A. Hartzsch
werden wechselnde Ausstellungen regiona-
ler Kunst gezeigt. Derzeitiger Hauptarbeits-
schwerpunkt der Künstler*innen vom GLAS-
HOF ist die freie künstlerische Arbeit mit
jungen Menschen in eigens dafür geschaffenen
Formaten. Unter dem Motto „Kunst öff-
net unbekannte Welten für junge Menschen“
bietet der GLASHOF vielfältige Kunstprojekte
für Erwachsene, vor allem aber für Kinder
und Jugendliche an.

Künstlerdorf Gostewitz

Am Anfang war es nur eine vage Hoff-
nung, den zumindest substanzvoll recht gut
erhaltenen, großen Vierseithof zu erhalten.
Ideen entwickelten sich, wurden verworfen
oder weitergesponnen. Inzwischen strömen
all jährlich zu Pfingsten und in der Weih-
nachtszeit am 2. Adventswochenende tau-
sende Gäste in das Dorf Gostewitz, das 30
Einwohner zählt, um den Kunst- und Hand-
werkermarkt sowie die Gostewitzer Hof-
weihnacht auf dem Gelände des 1851 erbau-
ten Vierseithofes mit seinem 2000 qm
großen Bauerngarten zu besuchen. Von bil-
dender Kunst über Musik bis hin zu Mitmach-
angeboten und Puppenspiel für die kleinen
Gäste wird für jeden Besucher ein buntes
Angebot bereitgehalten. Die Handwerker prä-
sentieren ihr Gewerbe und bewerben dadurch
die Wertigkeit des Hand- und Hierngemachten.

Immer in der ersten Ferienwoche findet im
Künstlerdorf Gostewitz ein Teil der Riesaer
Sommerakademie statt und gestandene wie
auch Hobbykünstler können ihrer Kreativi-
tät freien Lauf lassen. Hier werden künstle-
risch geprägte Workshops angeboten und
unter Anleitung von Lehrkräften durchge-
führt. In der 2 km entfernten Lebenstraum-
gemeinschaft Jahnishausen finden weitere
Kurse der Riesaer Sommerakademie statt.
Zwei herrliche Orte, um sich mit Malerei,
Tiefdruck, Bildhauerei u. v. m. fünf Tage lang
intensiv zu beschäftigen. Jeweils am Freitag
gibt es dann im WOHNKULTURGUT GOSTE-
WITZ (WKG) die Vernissage mit Abschluss-
konzert zu erleben, dabei werden aus allen
14 Workshops Ergebnisse präsentiert.

Seit 2018 finden mit der *ON-Stage* Reihe
regelmäßig kleine, feine Konzerte in der
Scheune des WKG GOSTEWITZ statt. Zu-
sammen mit dem KULTURFÖRDERVEREIN
RIESA E. V. und vielen Helfern und Partnern
hat das WKG GOSTEWITZ eine Kulturoase
entwickelt. Zurzeit wird hier über das In-
vestitionsprogramm *Barrierefreies Bauen*
2019 „Lieblingsplätze für alle“ eine barrie-
refreie Toilettenanlage mit behinderten-
gerechter Toilette und Dusche gebaut. Auch
dies ist ein sehr wichtiger Bestandteil ei-
nes funktionierenden und gern besuchten
Veranstaltungsgeländes.

Kunstverein Meißen

Der KUNSTVEREIN MEISSEN versteht sich
als Forum und Förderer für zeitgenössische
Kunst und Künstler*innen. Er informiert über
aktuelle Tendenzen und Inhalte der bilden-

6 Meißen - Sächsische Schweiz - Osterzgebirge

den Kunst in einem breiten Spektrum und
vertritt deren Belange in der Region Mei-
ßen und darüber hinaus.

Durch ein vielseitiges Veranstaltungsan-
gebot sollen Berührungspunkte abgebaut,
alle Freunde der Kunst und insbesondere
ein junges Publikum angesprochen werden.
Mit seiner beständigen und vielfältigen Kul-
turarbeit leistet der KUNSTVEREIN MEISSEN
einen wesentlichen Beitrag zur kulturel-
len Bildung in der Stadt und ist in den letz-
ten Jahren zu einer festen Größe im Kultur-
leben der Region geworden. Dabei ist er gut
vernetzt und pflegt einen regen Austausch
mit vielen städtischen und überregionalen
Institutionen.

Als weitere Künstlerhäuser / Galerien / Pro-
duzentenräume im Kulturraum sind außer-
dem zu nennen:

- > GALERIE GEISSLERHAUS BÄRENSTEIN
- > KÜNSTLERHAUS REICHSTÄDT E. V.
- > Skulpturenpark Paulsdorf
- > STADTGALERIE RADEBEUL
- > Einrichtung eines Ateliers/Werkstatt
für das Projekt MAP Stahlskulpturen
in Dorfhain KUNSTVEREIN FREITAL E. V.
- > Jährlicher Kunstsommer am ROTEN HAUS
am Dippelsdorfer Teich mit wechselnden
Ausstellungen

Die Aufzählung ist lediglich eine Auswahl
und nicht abschließend. Darüber hinaus gibt
es noch eine Vielzahl von Künstlerateliers in
der Region.

Kulturraum Meißen-Sächsische Schweiz-Osterzgebirge
Kultursekretärin: Diana Fechner
www.kulturraum-erleben.de

Oberlausitz – Niederschlesien

Die Ansiedlung von Künstlerhäusern bzw. Künstlerateliers in der Oberlausitz ist nicht sehr ausgeprägt. Wenngleich der Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien den Bereich der bildenden Kunst finanziell unterstützt, partizipieren im Wesentlichen Galerien und Symposien von der Förderung. Künstlerhäuser und Künstlerateliers profitieren nicht direkt davon. Dennoch gibt es einige interessante Initiativen, die hier aufgeführt werden sollen:

Im Nebelschützer Steinbruch Miltitz organisiert der Verein STEINLEICHT E. V. jährlich eine internationale Bildhauerwerkstatt, bei der Künstler*innen ca. zwei Wochen Granit, Holz und / oder Metall zu neuem Leben erwecken können. Der Verein hat dafür eine hervorragende Infrastruktur geschaffen und wird dabei vom Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien von der *Euroregion Neiße* und nicht zuletzt intensiv durch die GEMEINDE NEBELSCHÜTZ unterstützt. Die Teilnehmer kommen aus verschiedenen europäischen Ländern. Nähere Informationen sind auf der Internetseite zu finden unter www.steinleicht.de

Der Kulturverein ORLA e. V. in Wachau stellt Räumlichkeiten zur Verfügung, die projektbezogen als Künstlerresidenz zur Verfügung stehen und für kulturelle Zwecke oder eigene Künstlerresidenzprojekte angemietet werden können. www.orlakultur.de

Das KÜHLHAUS GÖRLITZ plant die Errichtung eines Atelierhauses. Darin entstehen Räume, in denen man arbeiten und wohnen kann. Das Atelierhaus soll ab der Saison 2020 für kurze Zeiträume (einige Tage oder Wochen)

gemietet werden können. Die Räume sind nicht nur für Kunst, sondern auch für andere Sparten der Kreativwirtschaft vorgesehen. www.kuehlhaus-goerlitz.de

Mit ca. 100 m² Ausstellungsfläche in Dresden und über 500 m² Ausstellungsfläche in Kirschau ist die GALERIE FLOX nicht nur eine der räumlich größten privat geführten Häuser ihrer Art in Sachsen, sondern auch die einzige, die an zwei so differenzierten Standorten tätige Kunstgalerie. Hinzu kommt, dass im Rahmen der Förderung von Künstlerinnen und Künstlern in Kirschau großzügige Aufenthalts- und Arbeitsmöglichkeiten (Residenzen) zur Verfügung gestellt werden können. Besonders geeignet sind die Bedingungen für den temporären Rückzug als Einzelkünstler oder auch für interdisziplinäre Projektarbeit. Neben temporären Arbeitsmöglichkeiten haben sich auch Künstler*innen am Standort angesiedelt, die ihr Atelier dauerhaft eingerichtet haben. www.galerie-flox.de

Die KULTURFABRIK MEDA in Mittelherwigsdorf bei Zittau bietet auf drei Etagen Heimat für acht Erwachsene und ein Kind, die gemeinschaftlich und familiär zusammenleben. Der von Künstlern aus dem Dreiländereck gestaltete Gästebereich in der Kulturfabrik Meda bietet auch Unterkünfte für Künstler*innen, die sich in einen schöpferischen Prozess jenseits der Metropolen begeben wollen. Atelierräumlichkeiten zum künstlerischen Arbeiten sind in den Räumlichkeiten der ehem. Nudelfabrik großzügig vorhanden. Die Kulturfabrik ist ein Ort des Lebens und Arbeitens, der Kunst und Kultur im Dreiländereck.

Neben regelmäßigem Programmkinos, bilden Workshops im musischen Bereich, Theaterprojekte, Ausstellungen und Konzerte das Angebot der Kulturfabrik ab.

Hinzu kommt eine Reihe von Gästezimmern, die zur Unterbringung von privaten Gästen, Urlaubern, Feiernden, Künstler*innen und Seminarteilnehmer*innen dienen. In den ehemaligen Produktionshallen, befinden sich Arbeitsplätze von drei Firmen der Menschen, die in der KULTURFABRIK MEDA leben. www.kulturfabrik-meda.de

Die STIFTUNG FÜR KUNST UND KULTUR IN DER OBERLAUSITZ organisiert auf Schloss Königshain seit 2014 in Zusammenarbeit mit verschiedenen Institutionen Stipendien für Künstler*innen im Bereich der bildenden Kunst.

Das sogenannte *Via Regia - Stipendium* wurde gemeinsam mit dem VIA REGIA BEGEGNUNGSRAUM – LANDESVERBAND SACHSEN E. V. und der KUNSTSTATION KLEINSASSEN / Hessen initiiert und etabliert. Somit erhalten jährlich zwei Künstler*innen einen vierwöchigen Studienaufenthalt in der Oberlausitz bzw. in der Hessischen Rhön. Verbunden sind die Stipendien jeweils mit einer Ausstellung auf Schloss Königshain bzw. in der KUNSTSTATION KLEINSASSEN im Landkreis Fulda.

Darüber hinaus werden jeweils im Wechsel Stipendien für das Schloss Königshain und das OBERPFÄLZER KÜNSTLERHAUS im Landkreis Schwandorf (BY) vergeben.

Perspektivisch sollen die Stipendien im Rahmen des *Artists-in-Residence*-Programmes ausgebaut werden.

www.kunstkulturstiftung-oberlausitz.de

www.viaregia-sachsen.de

www.kunststation-kleinsassen.de

Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien
Kultursekretär: Joachim Mühle
<https://kulturraum-on.de/>

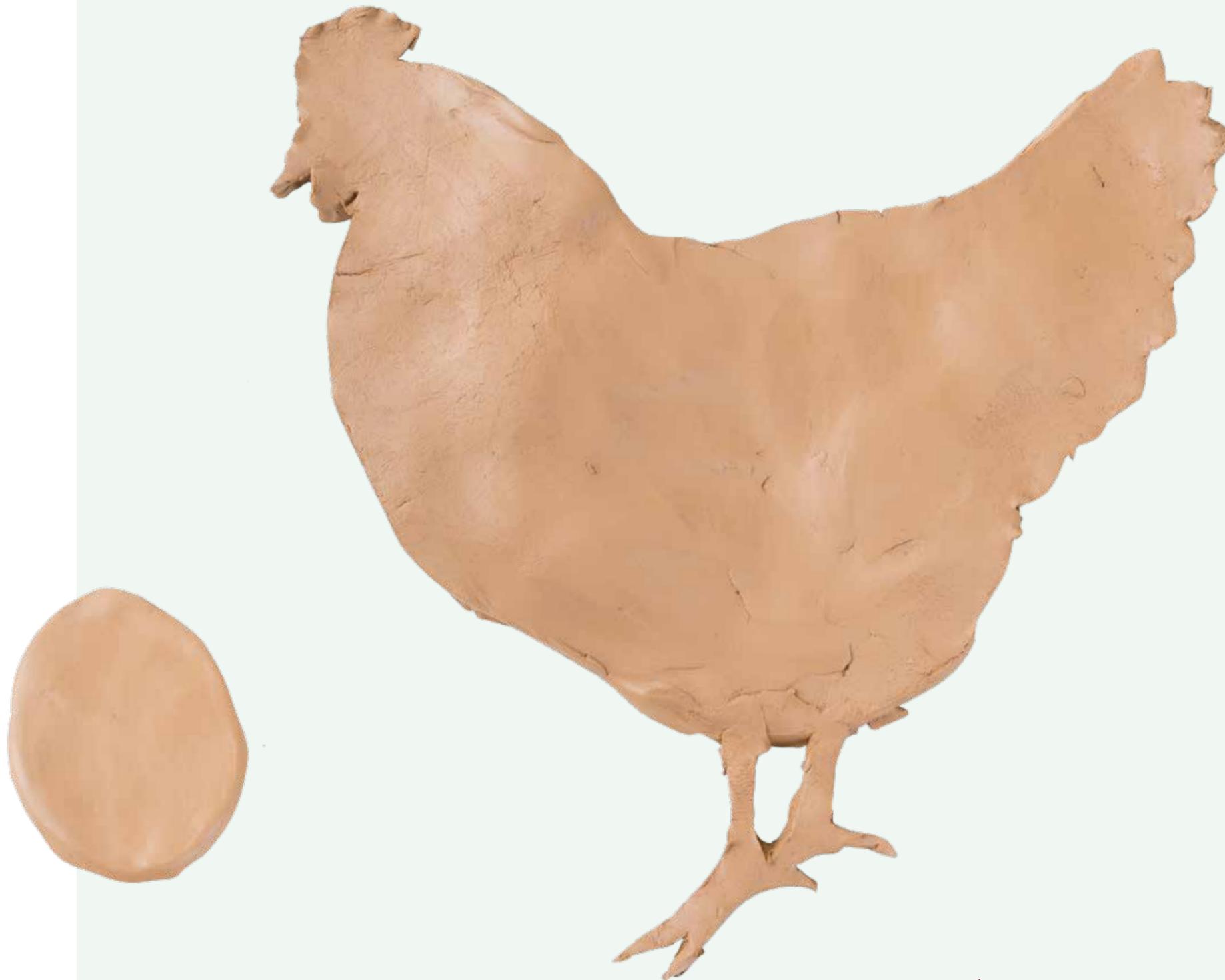
Vogtland – Zwickau

Unsere Galerien sind Orte, die regionaler und überregionaler bildender Kunst ein Podium bieten, dessen Nutzung auch seitens der Künstler*innen unerlässliche Stütze für eine wirksame Arbeit in diesem überwiegend ländlichen Raum ist. Auch ist wesentlicher Bestandteil der Arbeit dieser meist von Vereinen getragenen Galerien, gemeinsam mit regionalen Künstler*innen *Pleinairs*, Werkstattwochen oder Workshops der kulturellen Bildung anzubieten. Hervorzuheben sind z. B. die von der Galerie / dem Verein in Glauchau mitorganisierten Zeichensymposien sächsischer und Thüringer Künstler „Sathür“ oder die dortigen Sommerkunstwerkstätten oder auch die *Pleinairs* für Künstler*innen des Kulturraumes auf Schloss Wildenfels, deren Ergebnisse z. T. dauerhaft im Schlossareal integriert wurden und so Öffentlichkeit erfahren. Im Vogtland gibt es natürlich den Projektraum des BUND BILDEN-

DER KÜNSTLER VOGTLAND (BBKV) in Plauen, der Podium für die produzierenden Künstler der Region, auch über den BBKV hinaus, ist. Der Begriff „Produzentenraum“ trifft im Vogtland wohl am ehesten für die WEBERHÄUSER in Plauen zu, wo die dort angesiedelten Künstler*innen vor allem Angebote für die Öffentlichkeit im Sinne von Veranstaltungen kultureller Bildung unterbreiten. Dies tun die Genannten und weitere Einrichtungen auf vielfältige Art. Regionale Wirkung besteht also in Kunstvermittlung und kulturellen Bildungsangeboten, welche gut angenommen werden, aber sehr auf Finanzierung durch Fördermittel angewiesen sind.

Kulturraum Vogtland-Zwickau
Kultursekretärin: Mandy Lippold
<https://kulturraum-vogtland-zwickau.de/>

Künstlerhäuser Sachsen



Zur GESCHICHTE*

Aus dem 1998 gegründeten „Leipziger Kreis“, der von der DENKMALSCHMIEDE HÖFGEN, dem KÜNSTLERGUT PRÖSITZ, dem KÜNSTLERHAUS HOHENOSSIG und der STEINDRUCKEREI CH. MÜLLER & PENSIONS ins Leben gerufen wurde, um die Arbeit der Künstlerhäuser in der Öffentlichkeit präsent zu machen, ist im Herbst 2001 die *Interessengemeinschaft Sächsischer Künstlerhäuser* entstanden. Um eine gemeinsame Plattform zu bilden und die Möglichkeiten der Vernetzung zu nutzen, arbeiteten sächsische Künstlerhäuser von 2004 bis 2016 innerhalb des LANDESVERBANDES SÄCHSISCHE KÜNSTLERHÄUSER. Seit 2017 besteht eine *AG Künstlerhäuser* im LANDESVERBAND BILDENDE KUNST SACHSEN E. V.

Die GEMEINSAMKEITEN

Künstlerhäuser verstehen sich als Orte, Initiativen bzw. Institutionen der freien und oft spartenübergreifenden Entfaltung von künstlerischer Kreativität, der Kunstvermittlung und ihrer Präsentation. Künstlerhäuser sehen sich in der Verantwortung, ein Arbeiten ohne wesentliche kommerziellen Einschränkungen zu ermöglichen. Nicht selten werden Konzepte entwickelt, diese Art der Verwirklichung mit alternativen Lebensweisen zu verbinden. Einige Künstlerhäuser haben es geschafft, mit Hilfe von Landes-, Bundes- oder EU-Fördermitteln international tätig zu werden, was sich besonders in Künstleraustauschprogrammen oder Stipendienvergaben äußerte.

Mitte des 19. Jahrhunderts begannen Künstler in Deutschland und ganz Europa, sich zusammen zu finden und Künstlerkolonien zu gründen. Die wohl bekanntesten sind Worpswede, Ahrenshoop und Schwaan. Im 20. Jahrhundert wurde diese Tradition neu belebt, um modernen Kunstformen Raum und Möglichkeiten zur freien Entfaltung zu geben. Nach der Wende nutzten Künstler nun auch die sich in Ostdeutschland bietenden Freiräume und wurden dahingehend tätig; oft schafften bereits bestehende private Initiativen eine gute Grundlage. Es wurden historische - teilweise denkmalgeschützte - Gebäude wie Mühlen und Bauernhöfe mühsam ausgebaut oder restauriert; oder auch Industriebrachen ‚umgenutzt‘.

Die AUFGABEN

Ziele der Künstlerhäuser sind generell die öffentliche und gemeinnützige Darstellung von Arbeiten und Angeboten, die über rein private Initiativen hinaus reichen und nicht kommerziell sind. Das zeigt sich durch:

- Künstlerförderung durch Arbeits- und Übernachtungsmöglichkeiten: Werk- und Arbeitsstätten, Ateliers
- Künstlerförderung durch Ausstellungsmöglichkeiten: Galerieräume, Außenflächen, Skulpturenparks
- Öffentliche Zugänglichkeit sowohl für Künstler als auch für Besucher
- Veröffentlichung von Publikationen, welche über die Arbeit/ Angebote adäquat informieren.
- Vergabe von Aufenthaltsstipendien wird angestrebt

*Selbstdarstellung



Künstlerhaus Glashof Riesa



ORT Riesa, Landkreis Meißen

TRÄGER GLASHOF E. V., Verein für Kunst und Kultur

GESCHICHTE / ENTSTEHUNG

auf eine Initiative von Riesaer Künstler*innen hin wurde im Jahr 2004 der Verein GLASHOF E. V. gegründet, seitdem fortlaufender öffentlicher Kunstbetrieb als selbstorganisierter Projektraum

FINANZIERUNG / FÖRDERUNG

keine institutionelle Förderung, punktuelle Projektförderungen von Stadt, Land und anderen Geldgebern, starkes ehrenamtliches Engagement, zur Realisierung verschiedener Projekte. Zusammenarbeit mit anderen Partnern als Mittelgeber

ARBEITS- / ANGEBOTSFELDER

Der GLASHOF ist ein unabhängiger Kunst-raum in der ländlichen Region und bietet Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler*innen der Region.

Die *Sammlung Moderne Glaskunst* des Riesaer Glaskünstlers E. Andreas Hartzsch ist als ständige Dauerausstellung für die Öffentlichkeit zugänglich, sowohl für Künstler*innen als auch für Besucher*innen

HAUPTSCHWERPUNKT

neben dem kreativen Schaffen der Künstler*innen ist die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen vorrangige Aufgabe. Unter dem Motto „Kunst öffnet unbekannte Welten für junge Menschen“ bietet der GLASHOF vielfältige Kunst-Projekte für Erwachsene, vor allem aber für Kinder ab 10 Jahren an.

- Ausstellungstätigkeit im Haus und in Zusammenarbeit mit anderen Partnern der Region, wie STADTMUSEUM RIESA, GRASSI-MUSEUM LEIPZIG und andere

- Begleitung und Förderung von jungen Menschen im Bereich der freien assoziativen Auseinandersetzung mit künstlerischen oder anderen gesellschaftlich relevanten Themen
- enge Zusammenarbeit mit Schulen und anderen Bildungseinrichtungen der Region, seit 15 Jahren werden jährlich ca. 350 Kinder

und Jugendliche in kreativen Materialkursen mit künstlerischem Denken und Schaffen durch Künstler*innen vertraut gemacht, es werden Techniken und Zugänge vermittelt, Begabungen und Talente gestärkt. Experimentierfreiheit und Freude am künstlerischen Schaffen sind Basis der Arbeit

- Entwicklung eigener Formate für die Arbeit mit jungen Menschen (Kinder-Kunst-Herbst, Kinder-Sommer-Akademie)

- Werkstättenkapazitäten für verschiedene im Haus arbeitende Künstler*innen,

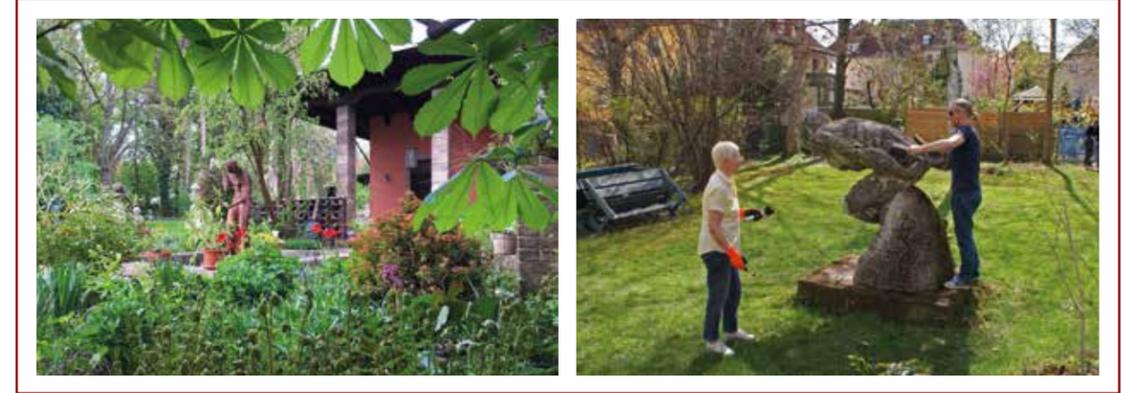
- Initiierung und Realisierung von Kunstprojekten im öffentlichen Raum

- Belebung des Begegnungsortes Riesa an der *Kulturstraße des Europa-Rates Via Regia* durch Kunstaktionen und Kunstprojekte

KONTAKT Cornelia Hartzsch, Hohe Straße 12, 01587 Riesa, www.glashof-riesa.de

Fotos: Cornelia Hartzsch

Atelierhaus Kunst + Bau



ORT Dresden, Gostritzer Straße

TRÄGER FREIE AKADEMIE KUNST+BAU E. V.

GESCHICHTE / ENTSTEHUNG

1958 Gründung der *Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler Kunst am Bau*
1999 Umwandlung in *Genossenschaft Kunst+Bau eG / Ateliergemeinschaft*

2001 Gründung des Vereins FREIE AKADEMIE KUNST+BAU E. V.: Durchführung regelmäßiger Veranstaltungen, Kurse und Ausstellungen

FINANZIERUNG / FÖRDERUNG

seit 2004 regelmäßige Projektförderungen durch die LANDESHAUPTSTADT DRESDEN, die OSTSÄCHSISCHE SPARKASSENSTIFTUNG, die KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN, die BUNDESSTIFTUNG AUFARBEITUNG DER SED-DIKTATUR

ARBEITS- / ANGEBOTSFELDER

Der 2001 gegründete Verein FREIE AKADEMIE KUNST+BAU E. V. will die Öffentlichkeit durch Veranstaltungen an diesem einmaligen geschichtsträchtigen Kunst- und Kultur-Oase teilhaben lassen. Das Areal ist seit 2001 systematisch durch den Verein als Träger kultureller Projekte und Betreiber kontinuierlicher Öffentlichkeitsarbeit zu einem sehr besonde-

ren Begegnungs-Ort für Dresden geworden. Das Atelierhaus verfügt über einen kleinen Veranstaltungsraum, in dem Ausstellungen und Vorträge durchgeführt werden. Der fast 4000 qm große, anliegende Garten wird als Skulpturenpark mit ca. 30 plastischen Werken durch den Verein ganzjährig gepflegt. Er zeigt die Arbeiten des Bildhauers Edmund Moeller (1885 - 1958) und Werke der später an diesem Ort wirkenden Bildhauer. Es ist eine umfassende Präsentation Dresdner Plastik des 20. Jahrhunderts.

Die Veranstaltungen haben drei Themenkomplexe:

1. Die Geschichte des Atelierhauses und des Bildhauers Edmund Moeller (1885 - 1958)

Durch die regelmäßige Teilnahme am *Tag des Offenen Denkmals* und dem *Tag der Offenen Gartenpforte* wird das nicht öffentliche Areal systematisch im südlichen Stadtteil von Dresden als Anziehungspunkt für zahlreiche Besucher bekannt gemacht. Die speziell an diesem Tag durchgeführten Führungen und Vorträge informieren die interessierte Öffentlichkeit über das Anwesen, neue Forschungserkenntnisse zum Anwesen und dem Künstler Moeller.

2. Die Geschichte der Genossenschaft Kunst am Bau und die Geschichte der architekturbezogenen Kunst der DDR

- Angebot von regelmäßigen Führungen, Vorträgen und Stadtführungen, Ausstellungen, eigene Publikationen

3. Kunstausstellungen und Konzerte im Park

- Mit einem regelmäßigen Projekt „Kunst-Frei-Raum“ werden Dresdner Künstler*innen eingeladen, im Park der Genossenschaft ihre Kunstwerke zu zeigen. Ausstellungen der vor Ort arbeitenden Künstler*innen und thematische Kunstpräsentationen werden zwei bis dreimal jährlich organisiert. Es finden Vernissagen und Künstlergespräche statt.

- Der Verein organisiert und kuratiert Ausstellungen in anderen Einrichtungen wie KULTURRATHAUS DRESDEN, NEUES RATHAUS DRESDEN GALERIE 2. STOCK u. a.

- Es finden Projekte, Workshops zur kulturellen Bildung statt, an denen Schulen, Vereine und andere Institutionen teilnehmen. Regelmäßige Konzerte im Sommer laden Besucher ein, das Anwesen der Genossenschaft kennenzulernen und die Atmosphäre des Skulpturenparks zu genießen.

KONTAKT Janina Kracht, Gostritzer Straße 10, 01217 Dresden www.Freie-Akademie-Dresden.de

Fotos: Anja Kirsch

Künstlertgut Prösitz



ORT Grimma, OT Prösitz, Leipziger Land

TRÄGER KÜNSTLERGUT PRÖSITZ E. V.

GESCHICHTE / ENTSTEHUNG

1994 Gründung des Vereines, seitdem fortlaufend öffentlicher Kunstbetrieb

FINANZIERUNG / FÖRDERUNG

seit 1997 institutionelle Kulturraum- Förderung sowie Drittmittel Stadt, Land, Bund, Stiftungen und Privatpersonen

ARBEITS- / ANGEBOTSFELDER

Das KÜNSTLERGUT PRÖSITZ hat sich eine in Deutschland und vielleicht auch aus internationaler Sicht einmalige und unverwech-

selbare Aufgabe gestellt, indem es jungen Bildhauerinnen mit Kindern Arbeitsmöglichkeiten bietet und Ausstellungsangebote macht. Damit ergeben sich aber auch eine Reihe von komplexen Anforderungen funktioneller, sozialer und finanzieller Art:

- Werkstätten mit flexiblen Möglichkeiten, von Papierarbeiten bis zu schwerer Plastik (bis zu 3t) und unterschiedlichen Materialien wie Metall, Stein, Ton, Holz, Beton u. a. m.
- Bemühungen um Künstlerförderung (in Form von Stipendien während der alljährlichen Symposien, auch im EU-Rahmen)
- soziale Leistungen, z. B. Kinderbetreuung während der Symposien und anderer Arbeitsaufenthalte

- Realisierung von Kunstobjekten im öffentlichen Raum (bspw. „Vineta“)
- Nutzung und Erhalt eines denkmalgeschützten mittelsächsischen Dreiseithofes als Wohn- und Arbeitsstätte (in diesem Rahmen auch Auszeichnung mit dem Julius-H.-W.-Kraft-Preis)
- sachsen- und bundesweite Kunstaustellungen
- enge Zusammenarbeit mit der öffentlichen Hand und den Kooperationspartnern

KONTAKT Ute Hartwig-Schulz,
04668 Grimma, OT Prösitz 1
www.kuenstlertgut-proesitz.de

Fotos: Bertram Köber

Künstlerhaus Radebeul, Lügenmuseum



ORT Radebeul, Elbtal

BETREIBER Dorota und Reinhard Zabka
Kunst der Lüge e. V.

GESCHICHTE

1984 Gründung Kunsthaus Babe / Land Brandenburg
1990 Weiterentwicklung zum Lügenmuseum in Babe
1997 Umzug in das Gutshaus Gantikow, Kyritz, Land Brandenburg
2012 Umsiedlung des Lügenmuseums in den Gasthof Serkowitz

Das LÜGENMUSEUM und der *Kunst der Lüge* e. V. führt seit 1990 jährlich Kunst- und Kulturprojekte im öffentlichen Raum durch.

Das LÜGENMUSEUM erhält keine Förderung.

Die Projekte werden durch beantragte Projektmittel bei Stadt, Land, Bund gefördert.

ARBEITSFELDER

Das LÜGENMUSEUM unter dem Dach des *Künstlerhauses Radebeul* ist ein Ort für bildende Kunst, ein Labor für künstlerische Prozesse, es ermöglicht neue Formen zu erproben und mit globalen Herausforderungen umzugehen. Es stellt sich regionalen Problemen, wie dem leer stehenden historischen Gasthof, um ihn als öffentlichen Raum für gesellschaftliche Lösungen zu präsentieren.

Das LÜGENMUSEUM ist ein einzigartiges Kunstmuseum im deutschsprachigen Raum.

- Präsentation von Objekten und Installationen widerständiger Künstler der DDR und des Künstlers Reinhard Zabka im Kontext internationaler Kunst.

- Werkstättenkapazitäten für Objekte und Skulpturen aus Holz, kinetische Objekte, Klang
- Bemühungen um Künstlerförderung
- Prozessorientierte Kunstprojekte und Interventionen im öffentlichen Raum, zahlreiche internationale Künstlersymposien, sachsen- und bundesweite Kunstaustellungen
- Nutzung und Erhalt des denkmalgeschützten Gasthofes Serkowitz als Wohn- und Arbeitsstätte
- Preisgünstige und nachhaltige Instandsetzung
- enge Zusammenarbeit mit der öffentlichen Hand und den Kooperationspartnern
- Zielgruppe: Familien, geschichts- und Kunstinteressierte, Reisende, überregionales Ausflugsziel, ideal für internationales Publikum

KONTAKT Reinhard Zabka,
Kötschenbrodaer Straße 39, 01445 Radebeul
www.luegenmuseum.de

Fotos: André Wirsig

Schaddelmühle



ORT Grimma OT Großbothen, Leipziger Land

TRÄGER Kulturförderverein SCHADDELMÜHLE E. V.

GESCHICHTE / ENTSTEHUNG

1991 Gründung des Vereines, seitdem fortlaufend öffentlicher Kunstbetrieb und öffentlicher Zugang, Jugendförderung

FINANZIERUNG / FÖRDERUNG

seit 2017 institutionelle Kulturraum-Förderung Eigenmittel aus Bewirtschaftung im anerkannten Satzungsrahmen sowie Drittmittel durch Stadt, Land, Bund, Stiftungen, Privatpersonen

ARBEITS- / ANGEBOTSFELDER

Das Künstlerhaus SCHADDELMÜHLE betreibt Ateliers für Künstler*innen in den Bereichen Keramik, Bildhauerei, Plastik, Malerei, Grafik.

Es hält Gästezimmer für Künstler*innen und Gruppen vor. Es werden Workshops für Keramik und andere Kunstbereiche organisiert. Speziell die Schaffensform der sozialisierten Kunst wird gefördert und organisiert.

– Werkstätten mit flexiblen Möglichkeiten, von Keramik über Filz bis zu Plastik und unterschiedlichen Materialien wie Stein, Ton, Holz, Beton u. a. m.

– Künstlerförderung in Form von Workshops, wie „Kunst aus Heimerde“ u. a. m.

– Theorie und Praxis im Bereich sozialisierte Kunst, diese bindet die Bevölkerung gestaltend in die Entstehung von Kunstwerken ein

– Realisierung von Kunstobjekten im öffentlichen Raum

– Nutzung und Erhalt einer denkmalgeschützten, mittelsächsischen Wassermühle als Künstlerhaus und Arbeitsstätte

– Kunstausstellungen vorrangig in der Region Sachsen

– Freiluftgalerie in der Muldenaue für Plastik und Installation sowie Betreuung des Geoportales für die Erden der Keramik

– enge Zusammenarbeit mit Projektpartnern wie Behörden, Einrichtungen der öffentlichen Hand, Firmen, Trägerstrukturen anderer Initiativen (z. B. GEO PARK PORPHYRLAND, STEINREICH IN SACHSEN E. V.)

– Vermittlung von Wissen zu den Rohstoffen der Keramik und zu der regionalen Geologie der Entstehungsgeschichte dieser Rohstoffe

KONTAKT Frank Brinkmann

Zur Schaddelmühle 5, 04668 Grimma

OT Großbothen

www.schaddelmuehle.org/

Fotos: Frank Brinkmann

Schloss Batzdorf



ORT Batzdorf, Gemeinde Klipphausen, Meißner Land

TRÄGER SCHLOSS BATZDORF E. V.

GESCHICHTE / ENTSTEHUNG

1984 erste Bestrebungen das Objekt als Familie notzusichern, 1987 Einzug in die Ruine, 1988 erstes *Pleinair* mit anschließender Ausstellung, 1992 Gründung eines gemeinnützigen Vereins zur Erhaltung des Schlosses und zur kulturellen Belebung, neben Aufbau und schrittweisem Ausbau einzelner Bereiche des Objektes und erste Konzerte, seit 1985 regelmäßige Ausstellungen und Musikfestspiele, fortlaufend öffentlicher Kunstbetrieb.

FINANZIERUNG / FÖRDERUNG seit 1992 DEUTSCHE STIFTUNG DENKMALSCHUTZ, institutionelle Kulturraum-Förderung sowie Drittmittel durch Stadt, Land, Bund

ARBEITS- / ANGEBOTSFELDER

Das Kunst und Kulturobjekt SCHLOSS BATZDORF hat sich sachsenweit mit seinen Veranstaltungen und kulturellen Höhepunkten

einen Namen gemacht. Sänger, Musiker und Schauspieler, sowie bildende Künstler sind im Hause regelmäßig zu Gast, um neue Projekte zu erarbeiten und zu präsentieren.

Es haben sich folgende Genres etabliert:

Bildende Kunst: regelmäßige Ausstellungen, *Pleinairs* und Themenprojekte, Bundeslandübergreifend mit verschiedenen Künstlern. (Ansprechpartnerin Bettina Zimmermann)

Musik: die *Batzdorfer Barockfestspiele* mit der *Batzdorfer Hofkapelle* gastieren bundesweit und im Ausland. (Ansprechpartner Stefan Maass)

Darstellende Kunst zu den *Pfingstfestspielen*: (Ansprechpartner: ab 1999

Tanz: Katja Erfurth und ab 2015 Theaterfestspiele mit Tom Quaas) ebenfalls bundesweit unterwegs.

Sowie starke Mitwirkung der Restaurierung (Ansprechpartner Joseph Schmidt und Architektur Knut Hauswald)

Im Objekt integriert sind:

– Werkstätten für handwerkliche Arbeiten und eine Restaurierungswerkstatt

– Atelier für Grafik und Malerei

– Ausstellungsräume für die bildende Kunst: Kapelle, Ladengalerie und Foyer

– Musikzimmer und Probenräume und Probenbühne

– Aufführungsräume: der Rittersaal und die große Tonne.

– Für den öffentlichen Bereich: Künstlergarderobe, Foyer, Schlosscafé, Kapellenhof, Schlossküche, Toiletten.

– Nutzung und Erhalt des denkmalgeschützten Schlosses mit Gründungsmauern aus dem 12. Jh. als Wohn- und Arbeitsstätte für Künstler verschiedener Genre ausgebaut- und sachsen- und bundesweiter Resonanz der gemeinsamen künstlerischen Projekte am Ort und Wohnräume und Gartenbereiche für weitere fleißige Vereinsmitglieder am Ort.

– enge Zusammenarbeit mit der GEMEINDE KLIPPHAUSEN, der öffentlichen Hand und den Kooperationspartnern.

– enge Zusammenarbeit mit der GEMEINDE KLIPPHAUSEN, der öffentlichen Hand und den Kooperationspartnern.

KONTAKT Bettina Zimmermann,

Schlossstraße 2, 01665 Klipphausen

OT Batzdorf

www.atelier-schloss-batzdorf.de

Fotos: Bettina Zimmermann



Auf dem Weg vom Atelierhaus Werner Juzas zum Forschungs- und musealen Schaudepot in Wachau. Eine Vision.

VON SABINE ZIMMERMANN-TÖRNE

Zur Bedeutung Werner Juzas für Sachsen

Werner Juzas (* 1924) ist ein herausragender Künstler, Humanist, Zeitzeuge beider deutscher Diktaturen des 20. Jahrhunderts und ein wacher Beobachter der Gegenwart. Treffsicherheit kennzeichnet seine unmittelbaren Bildideen. Neben unzähligen Gemälden, Grafiken und Gedichten ist Juzas auch wegen seiner zeitgeschichtlich relevanten Gestaltung kirchlicher Räume im damaligen Osten bedeutend. Der vom Staatsapparat der DDR observierte Künstler konnte im Schutzraum kirchlicher Aufträge, die ihm das Überleben sicherten, politisch und privat relativ unabhängig arbeiten und wie nebenbei in tausenden Blättern und Gemälden Menschen, Orte und Ereignisse präzise beobachtend, pointiert in ganz eigenen Kompositionen, gesellschafts- und umweltkritisch ins Bild setzen. Seine sensiblen Beobachtungen des Menschlichen mit allem Glück und allen Abgründen des Lebens, des Mit- und Gegeneinanders, des Leidens, Sterbens und Liebens drückt Juzas in ganz unterschiedlichen Sujets aus. Ein Drang, der ihn bis heute antreibt. Juzas, der neben

großen Wandgemälden auch andere kunsthistorisch wertvolle Ensemble-Kompositionen für 62 sowohl evangelische als auch einzelne katholische Kirchen und mindestens 18 öffentliche Orte erschaffen hat, prägt die Jahre der politischen Wende und des Neuanfangs sowohl für Sachsen, als auch für die Gemeinde Wachau auf besondere Weise. Herausragend für die LANDESHAUPTSTADT DRESDEN ist sein wohl bekanntestes Werk, das mehr als 120 Quadratmeter große Wandbild „Versöhnung“ im HAUS DER KIRCHE in Dresden. Die in den Wendejahren entstandene Arbeit für den Festsaal des heutigen Tagungszentrums an der Dreikönigskirche zeugt in mehrfacher Dimension von der gesellschaftspolitischen Relevanz Werner Juzas. In diesem Saal fand am 27. Oktober 1990 die konstituierende Sitzung des SÄCHSISCHEN LANDTAGES statt. Mehr als drei Jahre hielt der Landtag seine Plenarsitzungen im Angesicht von Juzas Monumentalwerk ab. Hier wurde am 26. Mai 1992 die *Sächsische Verfassung* verabschiedet. Seine Arbeit mahnt, sich wider jede Form von Diktatur und Gewalt mit Menschlichkeit zu wappnen, zu versöhnen.

Seine letzte große Gestaltung eines Kirchenraumes nach der politischen Wende verortet sich im ehemaligen Westen des wiedervereinigten Deutschlands in einer Gemeinde in Nordfriesland, die er 1999 im Alter von 75 Jahren beendet.

Für die kommenden Jahre stellt sich die Herausforderung und Frage an Kommune, Land und Kirche, in welcher Weise das beeindruckende und umfangreiche Œuvre Juzas als Zeitzeugnis für zukünftige Generationen aufgearbeitet und zugänglich gemacht werden kann.

Biografie und Werkbezug für Wachau

Werner Juzas, der in Wachau nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs seine Künstleridentität zu entfalten beginnt, baut das Haus seines Großvaters, das er 1947 übernimmt, zum Atelierhaus als geschützten Hort seines täglichen Schaffens aus. Der 1924 in Rodewisch im Vogtland geborene, schon in jungen Jahren talentierte Zeichner beginnt 1942 vor seiner Einberufung ein Architekturstudium in Dresden. Nach dem Ende des Krieges, den er als Soldat mit drastischen Kriegserfahrungen an der Ostfront und als Kriegsgefangener an der Westfront

überlebt, schreibt er sich in Weimar ein, um BAUHAUSarchitekt zu werden. Als die politische Doktrin sich wandelt und die Hochschule das BAUHAUS verleugnen soll, um zum Stalinismus zu wechseln, beendet er auf eigene Verantwortung sein Studium nach zwei Semestern und zieht nach Wachau bei Dresden.

In der Armut der Nachkriegsjahre arbeitet er in einem Architekturbüro, hält sich mit kleinen Gelegenheitsaufträgen über Wasser, darunter ein Arbeiter- und Bauernbild, das für das zukünftige Standesamt im nach 1945 geplünderten Barockschloss Wachau bestimmt war. Der Kunstmäzen, Theologe und Schriftsteller, Karl Josef Friedrich (1888–1965) bestärkt ihn darin, Künstler zu werden. Er versorgt ihn zunächst mit kleineren zeichnerischen Aufträgen, bald mit ersten Gestaltungsaufträgen für Kirchen.

Das Œuvre des 95jährigen Künstlers, der bis heute als Maler und Grafiker arbeitet, Reliefs in Kupfer trieb, mit geschnitzten Altarräumen, riesigen Wandbildern und wunderbaren Fensterentwürfen Räume sakral verwandelt, findet sich im Laufe seines Lebens in unzähligen öffentlichen und kirchlichen

Gebäuden, vielen privaten Haushalten und bei begeisterten Sammlern wieder. Der Großteil seiner konservatorischen Erfindung – nämlich mit Klarlack versiegelte Aquarelle und auch die Mehrheit seiner Ölgemälde, Zeichnungen und Entwürfe befinden sich in seinem Atelierhaus in Wachau. Es bedarf eines großen, lohnenswerten Kraftaktes, dies in einem Archiv im besten Fall aufzuarbeiten und öffentlich zugänglich zu machen. Die ersten Schritte sind getan.

Die Erfassung des Œuvres hat begonnen

Nach einem ersten Überblickskatalog, den der Kunst- und Kulturverein ORLA e.V. 2018 veröffentlichte, ergreift die GEMEINDE WACHAU 2019 die Chance und erarbeitet kuratorisch betreut und in Zusammenarbeit mit der Familie des Künstlers einen ersten Mengen-Überblick, um zu erwägen, was es bedeuten könnte, ein Juza-Archiv im Ort zu verankern. Das Projekt wird aus LEADER-Mitteln der EUROPÄISCHEN UNION für die Region Westlausitz gefördert. Hier wurden die Bestände erstmals gesichtet und das male- rische Œuvre in der – durch das SMWK ge- förderten – neuen Werkdatenbank der DEUT- SCHEN FOTOTHEK der SLUB und des LANDES- VERBANDES BILDENDE KUNST SACHSEN E.V.

erfasst und professionell digitalisiert. Innerhalb der 336 Werkdatensätze, wurden 242 online gestellt. Der Aufwand für die Erfassung weiterer Werkbestände kann jetzt ab- geschätzt werden.

Zielstellung: Kunstort Wachau

Über 2000 im Atelierhaus in Wachau vorhandene Grafiken, Skizzen und wichtige Entwürfe sollen in einem nächsten Schritt kunsthistorisch erfasst, ebenfalls digitalisiert und online veröffentlicht werden, wenn es gelingt, hierfür eine Förderung zu gene- rieren.

Das weit wichtigere Ziel in den kommen- den Jahren, Juzas eigentliches Schaffen, sei- ne Kunst am Bau-Projekte professionell zu dokumentieren, muss finanziell ebenfalls getragen werden. Durch viele Gespräche, Abstimmungen und weitere Anträge in Zu- sammenarbeit mit der Landeskirche, einer Stiftung und der GEMEINDE IN WACHAU wird der ORLA – versuchen, die Erfassung des ge- samten künstlerischen Schaffens Juzas mit zu unterstützen. Hier streben wir an, die Schaffensorte Juzas durch ein gemeinsames Publikationsprojekt miteinander zu verbind- en und eine Veranstaltungsreihe hierfür zu entwickeln.

Ob und wann die GEMEINDE WACHAU geeig- nete Räumlichkeiten für ein Forschungs- und museales Juza-Schauarchiv bereitstel- len kann, ist aufgrund der aktuellen Fi- nanzsituation der Kommune noch nicht gewiss. Sicher benötigt dieser Schritt die Unterstützung des Landes und des Muse- umbundes. Denn identitätsstiftend und standortbereichernd einen realen und gut nutzbaren Ort der Begegnung mit der Kunst Juzas in der GEMEINDE WACHAU zu veran- kern, ist das eigentliche Ziel. Bis dato ist es noch ein weiter Weg, wenngleich wir die ersten Hürden genommen haben und so- wohl Juza, als auch die Familie des Künstlers großzügig Leihgaben für geeignete Räum- lichkeiten bereitstellen würden.

- 1 Der sächsische LANDTAG ließ eine Reproduktion des Werkes „Versöhnung“ für das neue Landtagsgebäu- de an der Elbe anfertigen.
- 2 www.orlakultur.de/katalog-werner-juza
- 3 Parallel zum Ausstellungs- und Katalogprojekt sind 2018 erste Interviews mit Werner Juza entstanden, um sie zukünftigen Generationen und Kunsthistori- kern zur Verfügung stellen zu können. Die Intervie- waufnahmen beleuchten als Erinnerungsfragmente sowohl ortsspezifische als auch biografische Berei- che des Künstlers.

SABINE ZIMMERMANN-TÖRNE _ bis 2004 Studium Geschichte, Kunst, Geografie und Erziehungswissen- schaften an der TU DRESDEN, seit 2005 freie Kuratorin und Projektent- wicklerin für Kunstprojekte an the- matischen Ausstellungen, Vorstands- mitglied des DRESDNER ZENTRUMS DER WISSENSCHAFT UND KUNST, 2018 gründete sie den Kunst- und Kultur- verein ORLA e.V. in Wachau bei Dresden.

Bildindex



Claudia Holzinger arbeitet als freie Künstlerin in Nürnberg und anderswo, in und mit allen Medien.

Sich selbst durch den gesellschaftlichen Spiegel untersuchend, versucht sie diesen wieder zurückzuspiegeln, in der Hoffnung, dass doppelte Verneinung besser hält und zweimal negatives Vorzeichen zwingend Positives hervorbringt. Humor sieht sie als wichtiges Mittel zur Schaffung eines Zugangs zu einer tieferen Wahrheit.

Durch radikale Selbstreflexion diskutiert sie in ihren Arbeiten Körperpolitiken, persönliche und kollektive Erinnerung, Fankultur, moralische Hygiene und Gefahren positiver Vorurteile.

www.claudia-holzinger.de



Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.
Riesaer Str. 32, Zentralwerk, 01127 Dresden
Tel.: 0351 563 57 42
kontakt@lbk-sachsen.de, www.lbk-sachsen.de

4. Sächsischer Fachtag Bildende Kunst

Impressum

Jahresmagazin No. 8

Künstlerhäuser

Dresden 2020

Herausgeber

Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.

Redaktion / Lektorat

Verantwortlich

Till Ansgar Baumhauer, Lydia Hempel,

Beratendes Gremium: AG Kommunikation des
Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen e.V. (LBK)

Interviews

Lydia Hempel, Geschäftsführerin LBK

Bildstrecke

Claudia Holzinger, Nürnberg

Gestaltung

Paulina Pysz, Berlin

Druck

Elbe Druckerei Wittenberg GmbH

Auflage

2.000 Exemplare

Bereits erschienene Hefte:

No. 1

Künstlerische Leistungen

Dresden 2012

No. 2

Künstlerische Bildung

Dresden 2014

No. 3

Gestaltung von Lebensräumen

Dresden 2015

No. 4

Künstlerische Nachlässe

Dresden 2016

No. 5

Kunst und Öffentlichkeit

Dresden 2017

No. 6

Kopie und Original

Dresden 2018

No. 7

Zwischen Autonomie und Konsens

Dresden 2019

künstler häuser // künstler räume

4. Juni 2020, 10–17 Uhr,
Zentralwerk, Riesaer Str. 32,
01127 Dresden



Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch
Steuermittel auf der Grundlage des von
den Abgeordneten des Sächsischen Landtags
beschlossenen Haushaltes.

Alle Rechte an Bild- und Textquellen bleiben bei den Autoren. Veröffent-
lichungen, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Autoren.
Der Abdruck der Bildstrecke erfolgt mit Genehmigung des Künstlers, unter
Abtretung der Vervielfältigungsrechte für den Zweck des Jahresmagazins.

ISBN 978-3-9819363-2-2