

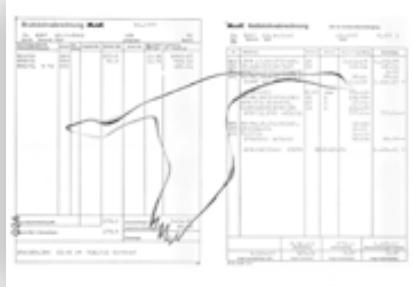
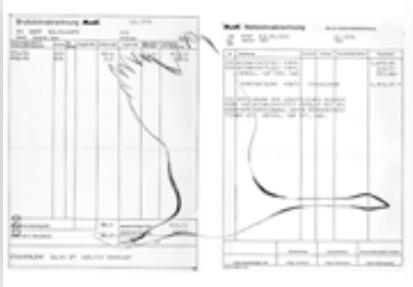
001-002 Cana Bilir-Meier, *Migratory Birds*, 2021, Collage

003 Sofia Duchovny, *Culture & Crime*, 2022, aus der Serie *Filmposter*

004-008 Kervin Saint Pere, Dokumentation der Interventionsserie, *Die Stadt Hamburg und das Nachleben des Kolonialismus*, 2022, Siebdrucke auf Papier überlagert auf den Kultur Denkmal-Tafeln der Stadt Hamburg

009-013 Annette Wehrmann, *Ohne Titel*, 1995, Gouache, Foto: Ort des Gegen e.V., VG Bild-Kunst, Bonn 2022

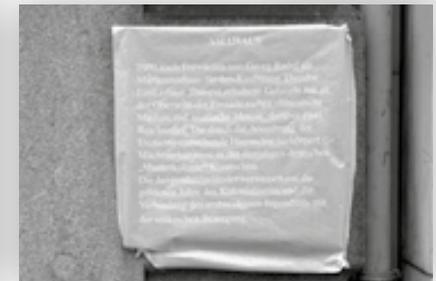
Lerchenfeld



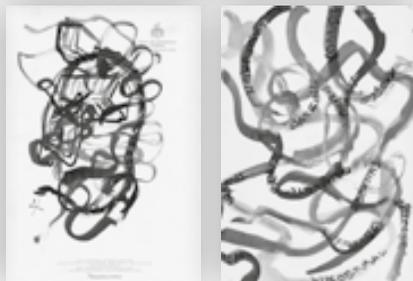
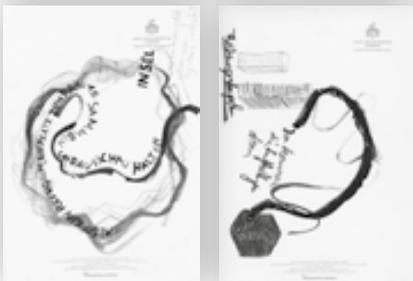
001-002



003



004-008



009-013

Das Poster als Medium der Gegenöffentlichkeit
Veröffentlichlich ist der Prozess der Überschreitung des (vermeintlich) Privaten hinein in eine Öffentlichkeit. Obwohl von dieser Öffentlichkeit hoffnungsvoll erwartet wird, für alle gleichermaßen zugänglich zu sein, ist sie eine umkämpfte Sphäre, von welcher der Zugang immer noch das Privileg von Wenigen ist. Gerade im Feld der Kunst bleibt marginalisierten Menschen die notwendige Öffentlichkeit der Institutionen der Dominanzkultur verwehrt. Zum einen erschweren symbolische und ökonomische Barrieren ihnen den Zugang, zum anderen fehlt ihnen das notwendige Kapital, um die öffentlichkeitslosen Jahre beruflicher Unsicherheit zu ertragen. Sofia Duchovnys Poster zum Action-Thriller *Culture and Crime* stammt aus einer Serie zu fiktiven Filmen. Die Arbeit spielt mit der vertrauten und zugänglichen Ästhetik des Filmplakats und problematisiert gleichzeitig Zugänge und Ausschlüsse durch machtvolle Bekanntschaften im Feld der Kunst.

Kervin Saint Pere interessiert sich für die koloniale Geschichte von öffentlichen Denkmälern und Gebäuden und zeigt mit seinen Interventionen koloniale Kontinuitäten auf. So überzog er die blauen Kultur-Denkmal-Tafeln der Stadt Hamburg mit selbst bedruckten, dekolonialen Erzählungen und irritierte das historische Narrativ der selektiven Erinnerung im öffentlichen Raum. Auch Cana Bilir-Meier arbeitet mit alternativen Archiven und sucht neue Möglichkeiten von Öffentlichkeit. Im Zentrum stehen dabei sowohl historische Ereignisse als auch persönliche Schicksale von marginalisierten Personen. In *Migratory Birds* collagiert sie in Familienarchiven gefundene Lohnsteuerabrechnungen aus der Treibstofffabrik ihres Großvaters mit von ihm angefertigten Zeichnungen von Zugvögeln aus demselben Fundus. Öffentlichkeit war für Annette Wehrmann ein zentrales Thema. Die Künstlerin setzte sich in ihren Lesungen, Spaziergängen und Performances mit unter-

schiedlichen Spielarten von Öffentlichkeit(en) auseinander. Einen solchen Einsatz lieferte sie mit ihren Luftschlangentexten, welche sie im Rahmen von Performances vortrug. Der Umschlag der vorliegenden Ausgabe des *Lerchenfeld*-Magazins lässt sich zu einem Poster entfalten. Poster sind das Medium der Gegenöffentlichkeit. Sie nehmen sich Öffentlichkeit, ohne um Erlaubnis der Institutionen zu bitten. Damit öffnet sich ein neuer partizipativer Raum einer demokratisierten Öffentlichkeit, in dem Geschichten und Erfahrungen geteilt werden können. Allerdings sollten wir uns keine Illusionen machen, zumeist hängen sie abseits der ertragreichen Zentren (hier: Museen, Galerien, Kunstvereine). **Elena Malzew** studierte angewandte Kulturwissenschaften. Sie arbeitet als freie Kuratorin und Publishing House Managerin beim Kunstbuchverlag Bom Dia Boa Tarde Boa No

Inhalt

- | | | | | |
|----|--|----|---|--------|
| 04 | Autor*innen & Mitwirkende | 38 | Art on You!
Anne Meerpohl | 2
3 |
| 06 | Self-Hyphen-Publishing
Annika Haas | 42 | Warum Bücher veröffentlichen?
Marc Degens,
Leon Keller, Gustav
Mechlenburg,
Nora Sdun | |
| 14 | Die Rolle der Begrüßung in sozialen Beziehungen
Samira Alizadeh
Ghanad | 46 | Strolling through Multiple Spaces Simultaneously
Sasha Levkovich | |
| 17 | Öffentliche Intimität
Magdalena Kröner,
Sarah Lehnerer,
Jana Pfort,
Elena Zanichelli | 50 | The Archive Is the Message
Beate Anspach,
Vanessa Gravenor,
Julia Stolba | |
| 24 | Trans*-Inter*-Nicht binär*: Aus dem <i>closet</i>
Kea Hinsch, Mari
Püffel | 56 | Wie lässt sich Intimität erforschen?
ANna Tautfest | |
| 30 | Fiktionale Räume als Gegenöffentlichkeit
Sasha Levkovich,
Anne Meerpohl | 60 | Das veröffentlichte Bild
Martin Karcher | |
| 34 | Publish your kinships
Jana Pfort | 64 | Reading List | |
| | | 67 | Impressum | |

Autor*innen & Mitwirkende

Samira Alizadeh Ghanad absolvierte ihren Bachelor of Fine Arts an der HFBK Hamburg im Studienschwerpunkt Film bei Prof. Udo Engel. Seit 2022 studiert sie im Master-Studiengang im Schwerpunkt Theorie und Geschichte bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp.

Beate Anspach betreut an der HFBK Hamburg die digitalen Projekte und Publikationen, seit 2016 ist sie für das *Lerchenfeld-Magazin* verantwortlich.

Marc Degens ist Schriftsteller, Autor von vier Romanen sowie Gründer und Programmleiter des SUKULTUR Verlags, der 2021 und 2022 mit dem Deutschen Verlagspreis ausgezeichnet wurde.

Stina Frenz lebt und arbeitet als Grafikdesignerin in Hamburg. Sie absolvierte ihr Bachelor-Studium an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel mit dem Fokus auf Typografie und Schriftgestaltung. Derzeit studiert sie Grafik/Digitale Grafik bei Prof. Ingo Offermanns, Prof. Christoph Knoth und Prof. Konrad Renner an der HFBK Hamburg.

Vanessa Gravenor is an artistic research assistant in the Theory and History department at HFBK Hamburg, supporting Prof. Dr. Hanne Loreck. She works in the media of film, video, and performance lecture.

Annika Haas is a media theorist, art critic, and writer who works and teaches as a research associate at Berlin University of the Arts (UdK), where she recently finished her PhD on Hélène Cixous's philosophy and writing through the body.

Kea Hinsch (sie/ihr, lieber keine Pronomen/suchend) studiert in der Bildhauerei-Klasse von Prof. Pia Stadtbäumer an der HFBK Hamburg. Zusammen mit Mari Püffel ist Kea im queerfeministischen Poesiekollektiv Ros*innen tätig.

Martin Karcher ist Erziehungswissenschaftler mit Schwerpunkt Bildungsphilosophie. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit betreibt er derzeit den Hamburger off-space ABC.

Leon Keller ist freischaffender Künstler und lebt in Hamburg. Er studiert an der HFBK Hamburg bei Prof. Jutta Koether. Autofiktionales Schreiben fungiert als Ausgangspunkt für seine Malerei und Performances.

Karla Krey beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Bildpolitiken und Darstellungsweisen. Sie schloss ihr Kunststudium in der Klasse von Susan Philipsz an der HfBK Dresden 2020 mit dem Diplom ab und studiert an der HFBK Hamburg in den Klassen Grafik und Digitale Grafik.

Magdalena Kröner arbeitet als Kunstwissenschaftlerin und Publizistin in Düsseldorf und den USA. Sie publiziert zu den Themen digitale Kunst, Technologie und Körperpolitik.

Sarah Lehnerer ist bildende Künstlerin und promoviert an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Hanne Loreck. Zuletzt veröffentlichte sie unter dem Titel *Fireflies in the Dark. Letters on Ambiguities* einen digitalen Briefwechsel mit der Künstlerin Jackie Grassmann.

Sasha Levkovich studierte im Studienschwerpunkt Theorie und Geschichte an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp. In ihrer künstlerischen Arbeit befasst sie sich mit Fragen von Sprache und Performativität zwischen zeitbezogenen Medien und kollektiven Performances.

Elena Malzew studierte angewandte Kulturwissenschaften. Sie arbeitet als freie Kuratorin und Publishing House Managerin beim Kunstbuchverlag Bom Dia Boa Tarde Boa Noite.

Gustav Mechlenburg hat Philosophie, Ethnologie und Soziologie in Frankfurt und Hamburg studiert. Er ist Gründungsmitglied des Textem Verlags und arbeitet derzeit von Hamburg aus als Verleger, Publizist und Korrektor für den Textem Verlag sowie diverse weitere Print- und Onlinemedien.

Anne Meerpohl absolvierte im Sommer 2022 ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Jutta Koether. Sie ist Mitbegründer*in des Cake&Cash Curatorial Collective.

Jana Pfort studiert an der HFBK Hamburg im Master-Studiengang bei Prof. Dr. Hanne Loreck und Michaela Melián. In ihrer theoretischen und bildnerischen Arbeit erforscht sie die subversiven Potentiale des Narrativen und bewegt sich dabei auf der Schnittstelle von Theorie und Fiktion.

Mari Püffel (kein Pronomen) absolvierte den Bachelor in Psychologie an der Technischen Universität Braunschweig und studiert aktuell im Mas-

ter-Studiengang an der Universität Bremen. Wie Kea Hinsch ist Mari Teil der Poesie-/ und Literaturkollektive Ros*innen (@ros_innen) und Kollit (@kollit_bremen).

Nora Sdun hat an der HFBK Hamburg Freie Kunst bei Prof. Werner Büttner studiert und 2002 ihren Abschluss gemacht. Sie arbeitete als Ausstellungsmacherin, Kuratorin und Galeristin. Derzeit arbeitet sie als Journalistin und Publizistin und erledigt das Lektorat im Textem Verlag.

Hannah Shong ist Gestalterin, Fotografin und Kunstvermittlerin und Teil der Klasse Grafik (Prof. Ingo Offermanns) im Master-Studiengang der HFBK Hamburg.

Julia Stolba is doing her doctoral research at the HFBK Hamburg on the forms and meanings of affects in artistic, curatorial, and art mediation archive work with Prof. Dr. Nora Sternfeld and Prof. Michaela Melián.

ANna Tautfest promovierte an der HFBK Hamburg zum Thema der zeitlichen Nicht-Linearität und dem Einfluss spekulativer Narrationen auf die Wahrnehmung von Geschichte. Sie arbeitet als Künstlerin und Autorin in Hamburg und Berlin.

Elena Zanichelli promovierte 2012 mit der Arbeit *Privat – bitte eintreten! Rhetoriken des Privaten in der Kunst der 1990er Jahre* an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie lehrt Kunstwissenschaft an der Universität Bremen und ist seit 2021 Leiterin des Mariann Steegmann Instituts für Kunst und Gender. Zuletzt war sie Visiting Professor an der Stanford University.

Self-Hyphen-Publishing

Annika Haas

- Take a sip of a sparkling fluid and keep it in your mouth. Count to ten in two different languages. (You may invent a language.)
- Spontaneously identify something that you created and that is suitable for quick publishing—an image, a text, a feeling, the reproduction of an object you made, etc. Take it with you!
- Now swallow the fluid and throw your arms up in the air. Walk half a circle in two different directions.
- Proceed walking. Stop when you bump into a copier or another machine that allows for easy and cheap reproduction of your publication.
- Make at least five copies. Jump twice.
- Fold the paper. Make it interesting.
- Sigh three times. Hum for one minute.
- Give at least one copy to the next being that comes your way. Repeat that gesture, or leave the other copies in a public space.
- Congratulations, you are published!

Enter the Pluriverse Have you ever visited the altars of books at Hopscotch Reading Room in Berlin? Snuggled yourself in between the shelves at After 8 Books in Paris? Or lost time during a chat with Jacob and Alan at Inga in Chicago? Maybe it was also at The Book Society in Seoul, or at one of the independent or art publishing fairs with allusive names such as It's a Book (Leipzig), Under the Leaf (Helsinki), One Thousand Books (Roskilde), or Miss Read (Berlin) that a zine or a micro edition of an artist's multiple or book fell into your hands. »Everything looked familiar (it was full of books), however I recognized almost no authors, no publishers. It was an alternate book universe, and I would say that this was the closest I ever got to magical realism.«⁰⁰¹ says artist James Hoff, recalling his first visit in the 1970s to Printed Matter, Inc. (New York), one of the cradles of self-publishing and small press. Both ways, self- and small publishers, circumvent different kinds of bottlenecks of commercial publishers, of censorship, art markets, or academic standardization. As a self-publisher, instead, you decide on what, when, and how to publish. Especially art-related self-publishing, as writer Maria Fusco summarizes, happens along the »convergences and divergences between ›alternative‹ print production and literary and visual art practices« and leads to different materialisations of the »cogent process of questioning through producing.«⁰⁰² So each self-published book, journal, zine, etc. stands for a particular way of publishing, including the practicalities, aesthetics, as well as political implications of each project.⁰⁰³

Consequently, my essay departs from the various text-objects on my shelves onto a drift through the *pluriverse* of self-publishing.⁰⁰⁴ Considering the people, books, and places that relate to and through the practices of self-publishing as coexisting ones, I try to stay true to the fact that self-published material erases any systematization. Since many of the publications do not have an ISBN, they count as gray literature. They subvert to go on record in national libraries, to be identified with a place, a year, or even the name of their creators. They resist »the conquering gaze« or »god trick« that Donna J. Haraway has criticized regarding ways of knowledge production that pretend to »see everything from nowhere,«⁰⁰⁵ and that often lack the understanding and demarcation of their own positionality.⁰⁰⁶ Contrary to that, the highly singular, and effervescent approaches to self-publishing come with endless possibilities to materialize the place that you are coming from, as both a »self« and a »publisher.«

publishing with a lowercase p At the same time, the possibilities of inscribing yourself and the conditions of publishing are not solely subject to the ones who are

working on a publication. The liberty that the term »self-publishing« may evoke always comes with limits. A significant era for self-publishing as a subversive practice is that of samizdat (Russian for self-publishing) in the former Eastern bloc. As underground publisher and journalist Jiří Dienstbier posited in 1988, samizdat was both born out of political suppression and an empowering way of subjectivation: »The writer who writes a book and publishes it in samizdat proves that he is still a writer, that his mission is not to surrender to censorship and the apparatus, but to write and publish books.«⁰⁰⁷ Samizdat meant not only to reproduce forbidden texts (often manually, and on machines that were smuggled from the West). For those journalists and writers who were debarred from their profession, it was the sole opportunity to maintain their practice, and, as Dienstbier highlights, to pursue »the renewal of civic awareness and interest in the affairs of the community.«⁰⁰⁸

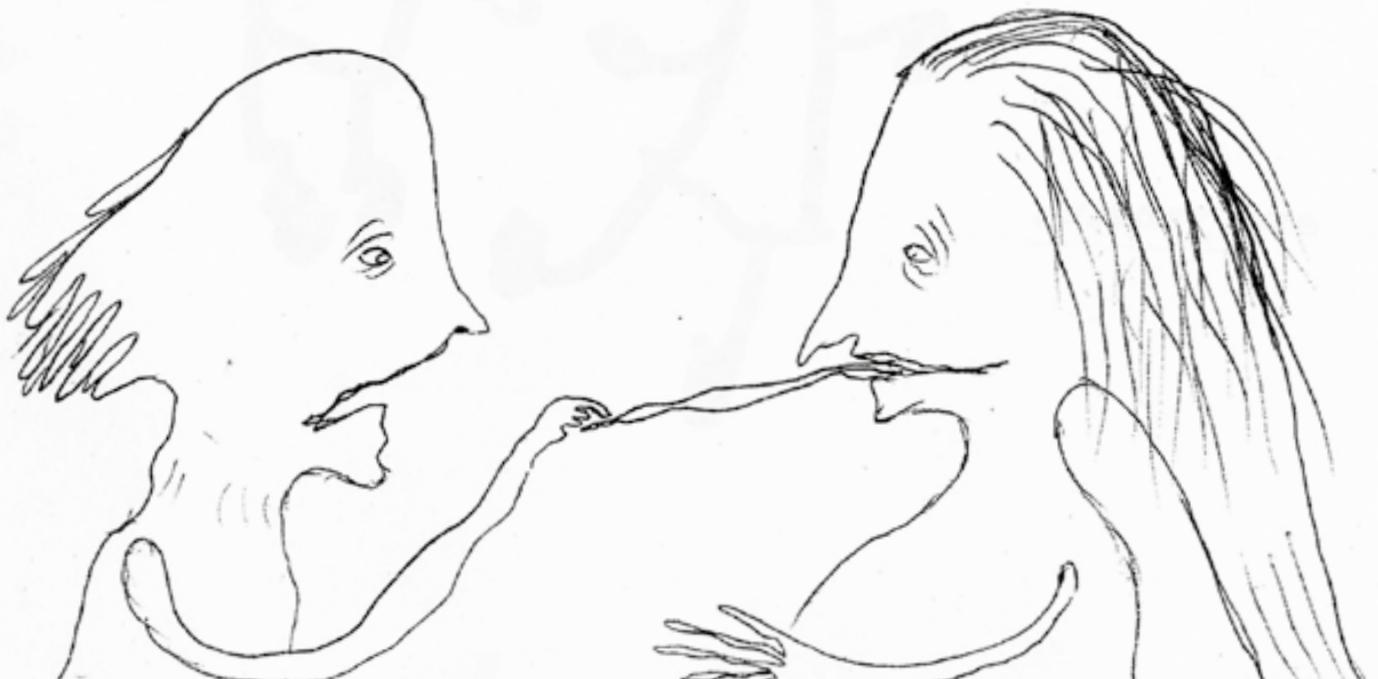
Around the same time, Printed Matter was located on the other side of the Iron Curtain, and it became a hub for artists and curators who discovered the book as a medium to distribute art, among them Ed Ruscha, Art & Language, and Seth Siegelaub, who in 1968 made a whole exhibition in book form titled *Xerox-book*. Compared to samizdat publications or mail art, which emerged at the same time across borders, it becomes clear that the political motivation as well as the economic constraints of self-publishing are as situated as their actors. Critic and co-founder Lucy Lippard recounts how Printed Matter started with the goal of making art available to »a mass audience«, mainly through the publication of artist's books. They were envisioned to be available »in airports, supermarkets and drug stores« one day,⁰⁰⁹ which was never realized, mainly due to financial reasons.

Against all odds, self-publishing remains a crucial political tool of self-distributing content. A striking contemporary case is Cassandra Press. Based in Los Angeles and run by artist Kandis Williams, Cassandra Press connects publication and education, offering classes, selling inexpensive zines as well PDF and print readers. The topics of the readers range from »Re: Black Twitter« to »The Culture of the Fuccboi,« »Water and Power in California,« »Reparations«, and »Misogynoir«, to name but a few. The aim of the platform's output could be called publication against abstraction. Williams regards abstraction as one of the most harmful perceptual structures that modernism has left us with, because it veiled and flattened the spectacle of Black death and anti-Blackness

that is underlying much of contemporary aesthetics and pop culture.⁰¹⁰ The readers and classes are a way of para-institutional education, with a focus on a Black audience as well as on »art« with a lowercase a: »We've [artists] always been in service of the court of ›big A‹ Art. ›Little a‹ art is the only thing that resists colonialism.«⁰¹¹ In this regard, publishing with a capital P engages not only in the bottlenecking that I mentioned earlier; it also goes along with the powerful imposition of formalization, linguistic and aesthetic mainstreaming and subsiding of the eclectic, heterogenous, and potentially contradictory mess that usually does not make it into publications, because the above-mentioned dynamics of abstraction serve their marketability and hegemonic cultural appropriation. Cassandra Press rightly interrogates that kind of publishing practice through its Xerox aesthetics. Also, the distribution goes against the grain of the publication as commodity. It is, despite Williams's popularity and recognition as an artist, not focused on the art world but on »non-othering« bookstores, community spaces, and prisoners' reading groups.⁰¹² In that aspect, the press activates another principle that connects self-publishers across the publishing-with-a-lowercase-p pluriverse:

»Publishing is also the production of a public.« On their website, the Paris-based cooperative castillo/corales (which also runs the Section 7 Books space) poignantly coins what happens every time someone picks up a publication: They become its public. Yet, as Axel Wieder, art historian and co-founder of Pro qm in Berlin, remarks, »there is no essential public.« Instead, the »public function« of each zine, pamphlet, book, etc. is determined »through their ability to exist in various, sometimes surprising locations and contexts.«⁰¹³ In other words, the (counter-)public that is created through smaller publications is as particular as that of publishing houses, who target huge, yet equally specific audiences. A project that works with the complexity of »publicness« in self-publishing is *Letters to the Editors* by artist Anna M. Szaflarski. Anna started a small press in 2008 as a member of the Berlin based AKV collective. As she told me recently, the reasons to choose the book as a medium to distribute work were pragmatic: »As a young artist, a book was a space that I could control. And, unlike an exhibition space, I could make it available to myself.« *Letters to the Editors* contains 30 issues of a biweekly printed journal that Anna personally distributed over the course of one year. Handing out the free journal was a conversation starter, and often led to a contribution to one of the upcoming issues. In this, the journal subverted the binary pattern of production vs. consumption: »The readers would become my editors and critics, hence the title *Letters to the Editors*.«⁰¹⁴

i want to do things i suck at more. I want to do things i suck at and say stuff it and spit on anything at all and look up at the sky when it's raining. I'll make some huge art piece that fills up my room of all these intricate little things that just looks like a pile of garbage stright from the dumpsters. I'll sew my own clothes and walk around like an idiot as the stitches fall apart. I'm so sick of perfect things and being scared of messing up and then being too scared to do anything at all. I want to mess up as much as possible and take chances and look stupid. I want to write this zine and for it to be real and messy and worthless and beautiful. I want to write this zine full of my thoughts and drawings and words and hand it to someone I've never met before and say Hello, this is my zine, Cows Eyes. And maybe I'll smile at them and they'll look at me like I'm crazy and they'll walk off with the pages i stapled together myself sitting in their pocket.



Beautical, messy things In a box close to the doorstep, I found the *cows eyes* zine (published by Small Zine Volcano) on my way out of Printed Matter in March this year. The first page reads: »I want to do things I suck at more. I want to do things I suck at and say stuff it and spit on anything at all and look up at the the sky when it's raining. [...] I'm so sick of perfect things and being scared of messing up and then being too scared to do anything at all.» These lines burst of passion, frustration and the energy that can sometimes even be found in bad feelings. The anonymous writer commits to handing this zine to strangers: »And maybe I'll smile at them and they'll look at me like I'm crazy and they'll walk off with the pages I stapled together.« The jacket of the zine is a pale lime green, the pages inside are standard copy paper, the visual material ranges from typewritten texts over stamps to drawings and photo snippets. It ends with a playlist instead of an imprint. You can see my favorite page reproduced here. It's intimate, monstrous, fragile, alien, and touching, all at once. I find it a courageous and encouraging example of self-publishing. It reminds me of the texts that I've recently typed with my eyes shut on a keyboard. They are full of »beautical« typos and confessions: »My bidy is encrytptung this. I am telling the inlegiböe truthe here-.« Looking into the *cows eye* and all my unpublished texts, it occurs to me that I haven't been in touch with the feelings and the intimate aspects that equally count to the aesthetico-political dimensions of publishing. Perhaps this is due to my routine in academic publishing, i.e. in an environment that provides a good amount of protocol, infrastructure and formalization that let you easily abstract and, finally, forget about all the decisions and obstacles throughout the work on a text or book. **DE** Publications like the *cows eye* open a portal to the pluriverse of self-publishing and remind me that things can be done differently, and that it matters how they are done. My drift through the pluriverse might have shown that self-publishing is more than bibliophile experimenting with paper and printing techniques. Repeating Fusco's words, it is a »questioning through producing«. And the question is not only what a publication is, but also why we publish.

Your reasons, dear reader and potential self-publisher, might resonate with a broader public, a very specific community, or, at first, just with those whom you call me, myself, and I. These reasons however, as the last station of my drift reveals, may not even be transparent and evident to yourself from the beginning. When the artist Simone Fattal left Lebanon and went to live in California in the early 1980s, she stopped painting and started the The Post-Apollo Press: »It was the thing to do, because when you arrive in a country, you don't want to sit in your house painting away, because

- 001 James Hoff, »Crumpled, rumped, crappy, tacky, raunchy, unconscious, whatever« (*The social life of the book 8*), Paraguay Press, Paris, 2015: 123.
- 002 Maria Fusco, »The Future Lasts a Long Time, Begin Again,« in: *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, eds. Maria Fusco, Ian Hunt; Books Works, London 2004: 16–19, 17.
- 003 I will focus on publishing printed matter. For digital self-publishing, including free software tools, I recommend the resources of Constant (constantvzw.org) and their recent collaboration with *MARCH: a journal of art & strategy*: Publishing as Protocol, 2022.

12
13

you never meet anybody. Unconsciously, I got exactly what I should do, which made me know and meet all these beautiful persons, poets, scholars, philosophers.«⁰¹⁶ In my view, this shows that self-publishing is neither merely about producing nor about ourselves. It may be rather the attempt to drink from the undercurrent that carries both, the desire and the gift of the self-publishing pluriverse: community.

- 004 Like others did before me, I am borrowing the notion of the pluriverse from the Zapatistas of Chiapas, thriving for »a world in which many worlds fit.« See *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*, eds. Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria, Alberto Acosta; New Delhi, 2019: xxviii.
- 005 Donna J. Haraway, »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,« in: *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988: 575–599, 581.
- 006 It is my (self-)publishing friends who fed the notepad underlying this essay and helped me realise that I am merely a humble traveller through the self-publishing pluriverse. I would like to thank Björn Giesecke, Young Sam Kim, Phelim Ó Laoghaire, and Anna M. Szaflarski.
- 007 Dienstbier was also among the signatories of Charter 77 against the communist régime in Czechoslovakia, initiating one of the first civil rights movements in Eastern Europe. Václav Benda, Milan Šimečka, Ivan M. Jirous, Jiří Dienstbier, Václav Havel, Ladislav Hejčánek, Jan Šimsa, ed. H. Gordon Skilling, transl. Paul Wilson: »Parallel Polis, or An Independent Society in Central and Eastern Europe: An Inquiry,« in: *Social Research*, vol. 55, no. 1/2, 1988: 211–246, 231.
- 008 Ibid.
- 009 Lucy Lippard, »Double Spread«, in: *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, eds. Maria Fusco, Ian Hunt; Books Works, London, 2004: 83–85, 83.
- 010 Kandis Williams, »The Work of Cassandra Press,« Pirate Care conference, Coventry University, 20 June 2019 (youtube.com/watch?v=1jU5aLj_2xE).
- 011 Brooke Marine, »Cassandra Press Redefines the Way Black Critical Theory Is Taught,« in: *W*, 9 February 2020 (wmagazine.com/story/cassandra-press-redefines-the-way-black-critical-theory-is-taught).
- 012 See note 10.
- 013 Axel John Wieder, »Independent Distributing,« in: *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, eds. Maria Fusco, Ian Hunt; Books Works, London, 2004: 156–162, 156.
- 014 Anna M. Szaflarski (ed.), *Letters to the Editors: A Journal*, Bom Dia Books, AKV Berlin, Berlin, 2016: 14. The project continued with a podcast ().
- 015 However, publishing an academic text is not a self-evident, automated process. Together with Naomie Gramlich, I have worked about the situatedness of academic writing, most recently in the case of texts without authors' names: Naomie Gramlich, Annika Haas, »o.A.: Mit und ohne Namen: Warum jedes Schreiben situiert ist,« in: Sandra Hofhues, Konstanze Schütze (eds): *Doing Research: Wissenschaftspraktiken zwischen Positionierung und Suchanfrage*, Bielefeld: transcript, 2022, 304–310.
- 016 Bergen Kunsthall, »Simone Fattal on Post-Apollo Press«, 2020 (youtu.be/-TL0JIsfIYA).

Annika Haas is a media theorist, art critic, and writer who works and teaches as a research associate at Berlin University of the Arts (UdK), where she recently finished her PhD on Hélène Cixous's philosophy and writing through the body. Her research is located at the intersection of French theory, gender, media theory, and artistic practice. For more publications and projects see: annikahaa-s.com

Dies ist kein Rat oder Befehl, dem wir folgen sollen oder auch nicht, dies ist ein angemessenes Verhalten, das nicht nur anderen unsere Anwesenheit zeigt, sondern auch die Existenz eines Publikums anerkennt und dadurch die Situation bereichert. Begrüßen war und ist der erste Einstieg in die Kommunikation zwischen Menschen, ein einleitender Schritt für den Beginn eines Gesprächs. In gewisser Weise machen wir durch eine Begrüßung der Öffentlichkeit unsere Existenz bekannt. Indem wir uns gegenseitig begrüßen, öffnen wir einander die Türen der Kommunikation und lassen unser Publikum näher an uns herantreten.

Die Art der Begrüßung mag zwar in jeder Nationalität und Kultur unterschiedlich sein, aber im Allgemeinen sind die Bedeutung und der Zweck völlig klar und es spielt überhaupt keine Rolle, wie wir grüßen. Durch Küssen und Umarmen, Händeschütteln oder Kopfschütteln, mit einem Lächeln und einem freundlichen Blick kann ich dir sagen, dass ich dich mag, dich respektiere und mit dir Kontakt aufnehmen oder in Kontakt bleiben möchte. In verschiedenen Nationalitäten und Kulturen kann die Begrüßung ihre eigenen Bräuche haben. Vom Norddeutschen bis zum Süddeutschen gibt es zahlreiche unterschiedliche Grußformen: Moin, Moin, Mahlzeit, Tag, Hallo, Hey, Na du, Servus. Manchmal kann es dabei auch zu Missverständnissen kommen: In Aachen grüßt man sich aus der Ferne mit dem kleinen Finger, was an einem anderen Ort möglicherweise eine unhöfliche Bedeutung hat. In muslimischen Ländern ist es beispielsweise Männern und Frauen verboten, sich zur Begrüßung die Hand zu geben. Meiner Meinung nach gibt es drei Begrüßungsmodi: eine herzliche und freundliche Begrüßung, eine förmliche Begrüßung und eine spontane Begrüßung. Erstere verwenden wir hauptsächlich für Menschen, die uns nahestehen, also für diejenigen, die wir gut kennen. Wir umarmen uns, spüren die Temperatur unserer Körper, riechen Körpergeruch, Schweiß und Parfüm. All dies spielt sich in wenigen Augenblicken ab. Im zweiten Fall ist die Begrüßung häufig sehr kurz und prägnant. Wir verwenden sie für Personen, die wir meist nur an bestimmten öffentlichen Orten sehen, zum Beispiel in der Universität, im Büro oder einem Sportverein.

Spontan oder situativ grüßen wir manchmal auch Menschen, die wir nicht kennen oder die wir noch nie zuvor gesehen haben. Wir wissen nicht, ob unsere Begrüßung

Samira Alizadeh Ghanad kam 2016 zunächst als Teilnehmerin des Programms Artistic and Cultural Orientation (ACO) an die HFBK Hamburg, bevor sie ihr reguläres Studium aufnahm. Im Sommer 2021 absolvierte sie ihren Bachelor of Fine Arts im Studienschwerpunkt Film bei Prof. Udo Engel. Seit 2022 studiert sie im Master-Studiengang im Schwerpunkt Theorie und Geschichte bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp. In ihren zeichnerischen und filmischen Arbeiten beschäftigt sie sich mit der Beziehung zwischen Seele und dem weiblichen Körper und der menschlichen Bezeichnung zur Natur.

erwidert wird oder nicht. Das könnte zum Beispiel im Urlaub beim Spaziergang in der Natur passieren: Uns kommt eine Person entgegen, wir grüßen die Person und sie antwortet auf unsere Begrüßung. Es gibt aber auch den anderen Fall: Wir sagen »Hallo«, aber es kommt keine Antwort zurück. Wenn wir beispielsweise eine Arztpraxis besuchen, ins Wartezimmer kommen und laut »Hallo« sagen, aber niemand antwortet. In einer Sekunde wird all die positive Energie, die in dem einem Wort verborgen war, zu einem negativen Gefühl umgewandelt. Warum? Unwichtigkeit, Respektlosigkeit, Hass, Absurdität oder vielleicht eine Art Rassismus? Solche Fragen kommen mir dann in den Kopf.

Warum vermeiden wir es manchmal, Grüße zu beantworten? Wie oft kam es schon vor, dass die Antwort auf unsere Grüße ausbleibt? Es ist peinlich, wenn Bekannte die Straßenseite wechseln, wegschauen, tun, als ob sie einen nicht sehen. Heißt das nicht, dass du keinen Kontakt mit mir haben möchtest oder dass du dich mit mir langweilst? Mir selbst ist es oft passiert, dass ich meine Bekannten begrüßt, aber keine Antwort erhalten habe. Solche Situationen haben mich traurig gemacht und im Laufe der Zeit aus Wut und Frustration dazu veranlasst, niemanden mehr zu grüßen. Aber dann bekam ich das Gefühl, weit von der Gemeinschaft entfernt zu sein.

Begrüßungen haben möglicherweise nicht immer einen inhärenten Zweck oder eine verborgene Bedeutung, sie können jedoch auch strategisch sein. Manchmal spielen sie sogar eine wichtige Rolle beim Aufbau von Arbeits- und sozialen Beziehungen. Indem wir verweigern zu grüßen, bauen wir um uns eine private Grenze auf und erlauben niemandem, in unsere Nähe zu kommen und mit uns zu kommunizieren.

Natürlich muss ich hier sagen, dass nicht »Hallo« zu sagen etwas anderes ist als nicht »Hallo« zu erwidern. Geht es hier darum, gesehen zu werden oder nicht gesehen zu werden? Und eine weitere Frage ist, wo wir gesehen werden wollen und wo nicht? Schüchternheit und ein geringes Selbstvertrauen sind eines der Probleme, die dazu führen, dass wir nicht gesehen werden. Habt ihr schon einmal mitbekommen, dass manche Leute, wenn sie eine Gruppe betreten, entweder nicht »Hallo« sagen oder nur mit sehr leiser Stimme begrüßen, damit niemand sie bemerkt? Sie wollen nicht gesehen werden. Mithilfe unserer Stimme bestimmen wir maßgeblich, wie wir auf andere wirken. Die Art des Tons, die Lautstärke und die Sanftheit der Stimme können dem Gegenüber

signalisieren, dass wir freundlich, ernst, humorvoll, nervös oder traurig sind. Eine selbstbewusste Begrüßung: Wir versuchen präsent zu sein und zeigen unsere Anwesenheit laut!

Vielleicht habt ihr es während der Corona-Pandemie gesehen, als viele Onlineseminare und Meetings abgehalten wurden, dass die Teilnehmer*innen zu Beginn des Seminars oder Meetings die Chatseite mit ihren Grüßen gefüllt haben. Hier kommt wieder das Thema Sichtbarkeit ins Spiel: Wir grüßen, um unsere Präsenz zu manifestieren.

In gewisser Weise hat die Corona-Pandemie den Stil und die Kultur der Begrüßung auf der ganzen Welt verändert und einander angeglichen. Statt sich zu umarmen, zu küssen oder sich die Hände zu schütteln, hat man sich mit der Faust, dem Ellbogen oder den Füßen begrüßt. Obwohl viele Leute in dieser Zeit das Umarmen vermisst haben, war auch diese neue Art der Begrüßung interessant.

Auch nach zwei Jahren Krise und der teilweisen Rückkehr zum normalen Leben nutzen viele Menschen noch immer den Coronagrüß. Vielleicht kann man das als Revolution der Begrüßung bezeichnen.

Öffentliche Intimität

Jana Pfort

Die Begegnung öffentlicher und privater Sphären nimmt im alltäglichen Leben eine Vielzahl verschiedener Formen an. Insbesondere in der Umgebung von Kunsthochschulen und kulturellen Institutionen sind diese historisch gewachsenen Begriffe nicht immer eindeutig voneinander zu trennen. Im Vorgang des Veröffentlichens liegt eine Bewegung zwischen beiden Sphären verborgen, über die die Autorin mit **Magdalena Kröner**, **Sarah Lehnerer** und **Elena Zanichelli** sprach



Jana Pfort Elena, du nimmst in deiner Dissertation eine Annäherung an die Begriffsgeschichte des Privaten in Abgrenzung zum Öffentlichen vor. Wie hat sich unser Verständnis dieser Begriffe historisch gewandelt?

Elena Zanichelli Jüngst hat die Philosophin Beate Rössler darauf aufmerksam gemacht, dass wir mit dem Privaten sehr unterschiedliche Dinge meinen. Wir denken, dass wir immer genau wissen, was »privat« ist. Meine Privatsache ist aber etwas anderes als mein privater Raum oder das Private in Bezug auf informationelle Privatheit im Kontext digitaler Bildmedien. Rössler unterscheidet zwischen dezisionaler Privatheit (bezogen auf Verhaltensweisen), lokaler Privatheit (bezogen auf Räume) und informationeller Privatheit (bezogen auf Verborgenheit des unzugänglichen Wissens). Diese Unterscheidung ist in meiner Forschung zentral gewesen, um die Rekonzeptualisierungen von Privatheit seit den 1990er-Jahren von der herkömmlichen Auffassung des »Privaten« als residuale Kategorie, als »nicht öffentlich«, zu unterscheiden. Im Begriffspaar »privat und öffentlich« sind beide Kategorien eng miteinander verbunden. Ein Blick in die Etymologie zeigt: »Privatus« stammt aus dem Lateinischen und seine erste Definition in Lexika europäischer Sprachen ist bis heute »nicht öffentlich«. Das Private wird also zunächst einmal als eine Kategorie ex negativo definiert. Es gab entsprechend immer wieder Versuche, dieses »Private« von der Öffentlichkeit zu unterscheiden. Die Bekanntesten kommen aus der liberalen Tradition, in der das Private freiheitsrechtlich begründet wurde – man denke beispielsweise an John

Stuart Mills Essay *Über die Freiheit*, verfasst 1859, worin er für eine möglichst große individuelle Freiheit argumentierte, gegen jegliche Einmischung der Öffentlichkeit in das persönliche Verhalten. Dennoch wurde in den kommenden Jahrhunderten ziemlich deutlich, dass diese Versprechung individueller Freiheitsrechte im Sinne des Rechts auf Selbstbestimmung, diese Freiheit für alle, nur für ganz bestimmte Individuen, also privilegierte Männer in westlichen Gesellschaften, galt.

Jana Pfort Für Frauen galten diese Rechte ja bekanntlich lange Zeit nicht.

Elena Zanichelli Alles, was Frauen anging – die Haushaltsführung, die Reproduktionsbereiche –, aber auch unprivilegierte Männer waren in diesem Konzept nicht mit enthalten. »Das Private ist politisch« war Ende der 1960er-Jahre der Slogan der zweiten feministischen Welle. Folglich haben sich Frauen, besonders Künstlerinnen, spätestens seit den 1970er-Jahren in Theorie und Praxis darum bemüht, deutlich zu machen, wie eng dieses Begriffspaar miteinander verbunden ist. Die Politikwissenschaftlerin Birgit Sauer spricht treffend über eine feministische Kritik am liberalen »Trennungsdiskurs«, eine Kritik, die die Gleichheitspostulate der liberalistischen Tradition infrage stellt und sich so erstmals auch für eine Politisierung des Privaten ausspricht.

Jana Pfort Sarah, du beschäftigst dich sowohl in deiner künstlerischen Praxis, in der du mit Malerei und Text arbeitest, als auch in deiner Promotion mit Formen der Autofiktion.

Darin spielt auch eine Berührung des vermeintlich Privaten oder Persönlichen mit der Öffentlichkeit eine Rolle. Wie verhalten sich diese Kategorien in deiner Arbeit zueinander?

Sarah Lehnerer Ich bin mir nicht sicher, ob ich den Begriff der Autofiktion, der ja aktuell recht inflationär benutzt wird und gerade unter dem von Lauren Fournier geprägten Begriff der Autotheorie noch einmal neu diskursiviert wird, ob ich diesen so stehen lassen würde, insbesondere für meine Arbeit. Was mich in der Forschung, aber auch in der eigenen Praxis beschäftigt, ist dieses formale Verhältnis – das intrinsische Verhältnis zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin – das immer neue Formationen einnimmt. Sobald ein Text in der ersten Person Singular verfasst wird, stehen diese drei Charaktere in einer spezifischen Beziehung zueinander und befragen die Grenzen von Realität und Fiktion. Und dieses Verhältnis ist weder gesellschaftlich noch in der Kunst fixiert, es werden immer wieder neue Formen dafür gefunden und diese werden auch in Abhängigkeit zu ihren jeweiligen zeitgenössischen Diskursen und Kontexten ausgehandelt. Das Nachdenken über dieses Verhältnis ist viel eher Teil meiner künstlerischen und theoretischen Arbeit als der Ansatz, die eigene Biografie zu fiktionalisieren. Die Fiktionalisierung von persönlichen beziehungsweise biografischen Erfahrungen ist ja nur ein Aspekt, den man unter dem Begriff von Autofiktion subsumieren könnte. Mich interessiert also weniger, ob ich in meinen Texten private Informationen der Öffentlichkeit preisgebe, da das »Ich« im Bereich der künstlerischen Praxis

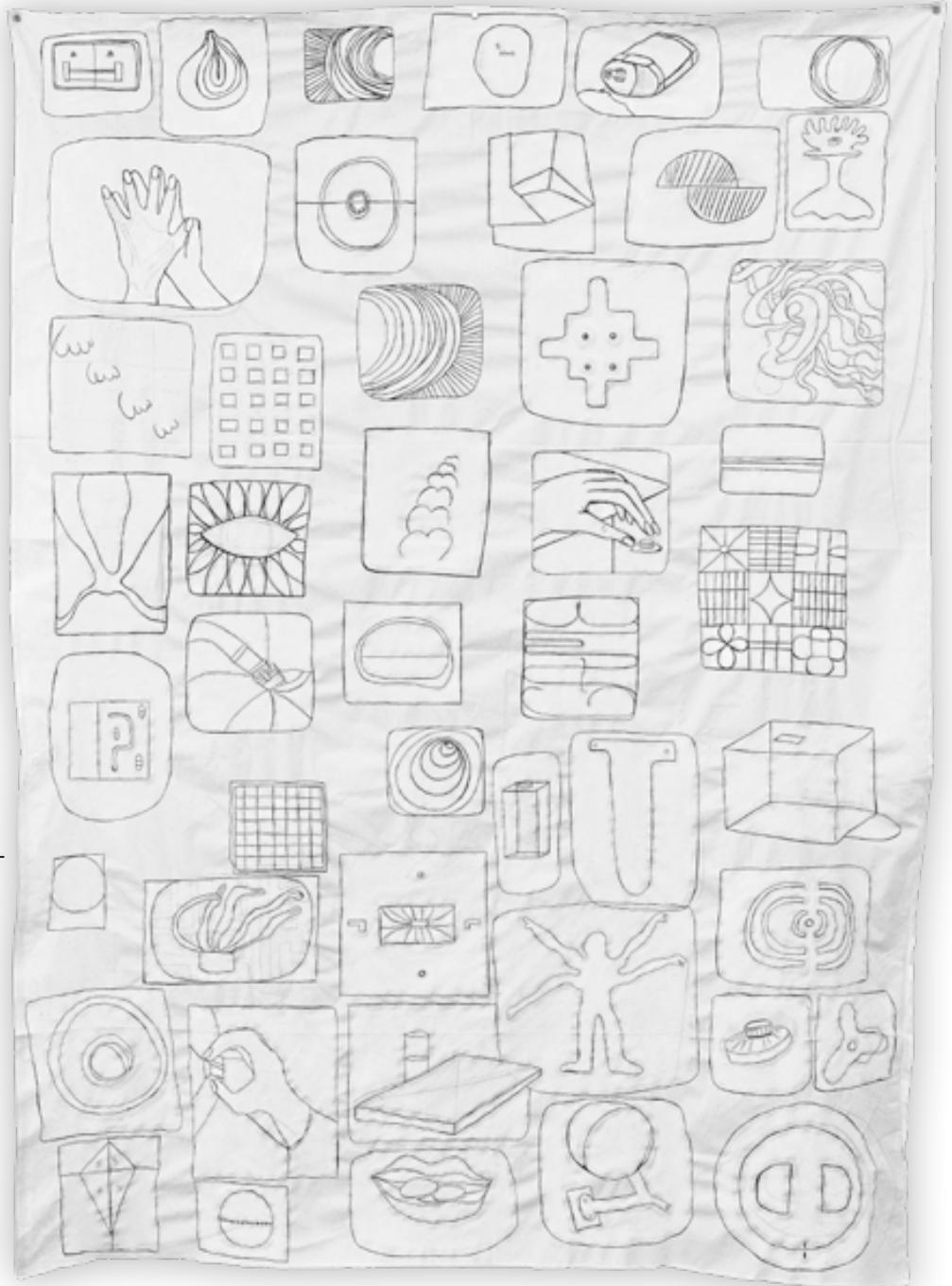
immer schon abstrahiert ist. Viel eher finde ich es spannend, das Beziehungsgeflecht dieses »Ichs« anzuschauen und herauszufinden, mit welchen Strategien dies beispielsweise in einem Text konstruiert wird beziehungsweise was für Subjekte dabei entstehen sollen und dürfen.

Jana Pfort Elena, du untersuchst in deiner Dissertation neben der Begriffsgeschichte des Privaten und Öffentlichen auch künstlerische Strategien, die sich im Grenzbereich beider Kategorien bewegen. Du bezeichnest diese Strategien als »Rhetoriken des Privaten«. Wie können wir das verstehen?

Elena Zanichelli Der Titel der Arbeit *Privat – bitte eintreten! Rhetoriken des Privaten als Kunststrategie der 1990er Jahre* möchte etwas irritierend sein, denn es werden zwei Begriffe zusammengebracht, die eigentlich entgegengerichtet sind. Die Rhetorik ist per Definition einer Öffentlichkeit, einem Publikum zugewandt, während das Private zunächst einmal als nicht öffentlich gedeutet worden war. »Rhetoriken des Privaten« bezeichnen eine Form, die Einblicke ins Private verspricht, gerade in einem halb öffentlichen Raum wie demjenigen der institutionellen Kunstpräsentation. Der Blick aufs Private richtet sich in den 1990er-Jahren anders aus, vom Privaten in den Ausstellungsraum: als Blick durch ein um 180 Grad gedrehtes Schlüsselloch. In den 1990er-Jahren hat es mit Bezug auf die Studien von Richard Sennett aus den 1970er-Jahren immer wieder Verheißungen hinsichtlich einer Entgrenzung die-

ser Bereiche gegeben. In seiner negativdiagnostischen Arbeit *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* kritisiert Sennett, dass das Öffentliche als politisch privatisiert werde beziehungsweise dass Bereiche der Intimität und des Privaten das öffentliche Bild besetzen. Er diagnostiziert und beklagt eine Intimisierung der Öffentlichkeit: Im Verlauf eines langen historischen

Prozesses habe sich das, was man, so Sennett, als Natur des Menschen bezeichnen könne, in jene individuelle, instabile sowie auf sich selbst bezogene Erscheinung umgeformt, die »Persönlichkeit« genannt werde. Die damit zunehmend »tyrannische« Intimität bedrohe den öffentlichen Menschen, der sich in den Bürgerstädten des 18. und 19. Jahrhunderts bildete.



Jana Pfort Du beziehst dich darauf, dass Sennett seinerzeit die Sorgeformulierte, ein rationales Gesellschaftsverständnis ginge verloren, wenn Intimität als eine Möglichkeit des offenen Ausdrucks von Gefühlen alle Lebensbereiche – private sowie öffentliche – durchdringt. Als einen Auslöser für die intensive Beschäftigung mit dem Selbst und der eigenen Psyche nannte er die Entstehung kapitalistischer, säkularer und städtischer Kulturen und die damit verknüpften Unwägbarkeiten des öffentlichen Lebens.

Elena Zanichelli Ausgehend von dieser sehr negativen Zeitdiagnose habe ich mich gefragt: Wie kann es sein, dass etwas, was für Künstlerinnen politisch in den 1960er- sowie 1970er-Jahren so wichtig war, nun als eine Bedrohung für die Öffentlichkeit – beispielsweise im Sinne einer Kunstöffentlichkeit – wahrgenommen wurde? Meine Position in dieser Hinsicht ist, dass es bei diesen Arbeiten um eine strategische Veröffentlichung des Privaten ging.

Mit »Rhetoriken des Privaten« bezeichne ich eine ganz spezifische Strategie, die diese Einblicke ins Private verheißt: Angeregt durch mediale Vorbilder und im Zuge der Verbreitung digitaler Aufzeichnungstechnologien für den individuellen Gebrauch wurden in/seit den 1990er-Jahren Bildkonsument*innen zu Bildproduzent*innen. Nun stand eine Unmenge ehemals privater Bilder zur Verfügung – eine Entwicklung mit sowohl voyeuristischen

als auch exhibitionistischen Zügen. Im Zusammenhang mit dem Begriff des Privaten erhält der Begriff der Rhetorik eine antithetische Steigerung, welche die Frage nach den Mechanismen medialer Übertragung von gesellschaftlich oder auch künstlerisch kodierten Semantiken des Privaten aufwirft. Insofern geht es meines Erachtens nicht primär um die Manipulation beziehungsweise

Magdalena Kröner Wenn wir heute nach der Relevanz von »privat« und »öffentlich« fragen beziehungsweise danach, ob diese als Begriffskategorien oder künstlerische Topoi überhaupt noch unterscheidbar sind, finde ich interessant, wie eng gefasst, aber auch vorausschauend Richard Sennetts Überlegungen waren. Damals war es noch möglich, pauschal vor »den Medien« – also vor



Manipulierbarkeit der Mediengesellschaft, sondern um eine strategische Umkehrung: eine Rhetorik des Privaten.

Jana Pfort Magdalena, du schreibst und publizierst zum Themenkomplex digitaler Kunst, Technologie und Körperpolitik. Diese Themen stellen weitere Fragen an die Kategorien privat und öffentlich. Sind diese in einem als grenzenlos verstandenen virtuellen Raum heute noch bedeutsam?

allem Radio und Fernsehen – als intime Eindringlinge in unsere Privatsphäre zu warnen. Heute ist unsere Mediennutzung viel stärker von Ambivalenzen besetzt und auch viel intimer, als Sennett sich das wohl je vorstellen konnte. Mittlerweile lassen sich die Kategorien »privat« und »öffentlich« ja kaum noch trennen. Das Private ist eine gesellschaftliche Konstruktion, die in jeder Generation immer wieder neu inszeniert, ausgelotet und verteidigt werden

muss. Was für Sennett damals wohl kaum denkbar gewesen wäre – die freiwillige Entäußerung des Intims in eine unberechenbare Öffentlichkeit hinein – geschieht schleichend, hat aber bereits jetzt dramatische Konsequenzen. Es kommt dadurch zu einer tiefgreifenden Veränderung sowohl der Polis, also des öffentlichen Raumes, aber auch des privaten Bereiches. Dadurch, dass beide in unserer alltäglichen digitalen Erfahrung in tausend Einzelteile zersplittern, sind beide gleichermaßen bedroht.

Jana Pfort Steckt in den sozialen Medien ein ebensolches bedrohliches Potenzial?

Magdalena Kröner Der Begriff der Intimität verändert sich gerade grundlegend. Wir können nicht mehr sagen: Da ist etwas bedroht, also wir wollen zurück zu etwas, das einmal da war; zurück zu einer Form der Innerlichkeit, die längst nicht mehr existiert. Intimität verändert sich fortwährend, und digitale Prozesse und Anwendungen spielen dabei eine große Rolle. Ein Beispiel: Durch digitale Medien können in Zukunft vollkommen neue Formen von Nähe, etwa auch nach dem Tod eines geliebten Menschen, hergestellt werden. Ich denke da beispielsweise an Trauerbots, die Themen wie Verlust und Tod in einer Gesellschaft verändern, indem sie künftig vielleicht »Dialoge« mit den Toten möglich machen. Ein großer Teil unserer alltäglichen Kommunikation findet heute über digitale Medien statt und wird über diese erst ermöglicht – also auch und gerade die Kommunikation dessen, was den Bereich Intimität betrifft. Mein Eindruck ist,

dass die gesellschaftlichen Veränderungen, die gegenwärtig durch digitale Kultur und Technologien angestoßen werden, so komplex sind, dass sowohl die Politik als auch die akademische Welt hinterherhinken, um Beschreibungsmethoden und regulierende Modelle zu (er-)finden. Das ist ein Moment, an dem die Kunst als Agentin auftreten kann, um Dinge reflektorisch zu bearbeiten und dies auf einer intuitiv verständlicheren, sinnlicheren Ebene, als das Theorie und eine noch zu formulierende Gesetzgebung vermögen.

Jana Pfort Das Bild der Kunst als Agentin würde ich gerne aufgreifen und auf ein aktuelles Projekt von dir zu sprechen kommen, Sarah. Unter dem Titel *Fireflies in the Dark* entstand eine Publikation von Auszügen aus einem fortlaufenden Briefwechsel zwischen dir und der Künstlerin Jackie Grassmann. Welche Agency verfolgt ihr in diesem Prozess der Veröffentlichung?

Sarah Lehnerer Der Briefwechsel setzte zufällig, aber dennoch passend, zu Beginn der Pandemie ein. Wir haben angefangen, uns in einem digitalen Dokument Briefe zu schreiben. Wie ein klassischer Briefwechsel: zwei Künstlerinnen, die sich Briefe schreiben, aber eben in elektronischer Form. Der dabei entstehende Text – er wächst nach wie vor, das Schreiben ist nicht abgeschlossen – macht in erster Linie eine prozessuale Schreibpraxis sichtbar, ein »Denken im Schreiben«. Er ist Dokument eines Reingeworfenseins in den Text und im Verlauf eben auch ein Dokument seiner eigenen Veröffentlichung. Die Fragen, die in dem Moment auftauchen, in dem ein inti-

mer – ich sage jetzt bewusst intim und nicht privat – ein intimer Wortwechsel zwischen zwei Personen, in diesem Fall zwei weiblichen Personen, publiziert wird, Fragen nach der Ökonomie eines solchen Textes, die fließen wieder ins Schreiben mit ein, werden besprochen und diskutiert.

Jana Pfort Dabei handelt es sich um eine besondere Form von Intimität – eine geteilte Intimität. Welchen Stellenwert nimmt darin der Austausch, das »Sich-selbst-in-Beziehung-Setzen« ein – zu einer vertrauten Person, aber auch zu aktuellen Diskursen und Referenzen aus Kunst und Literatur?

Sarah Lehnerer Ja, der entscheidende Punkt dieser *Letters on Ambiguities* ist, das Selbst in Beziehung zu anderen/anderem zu setzen: Es ist ein »writing in relation to«. Jackie Grassmann hat diesen Satz von Judith Butler zitiert: »I'm only in the address to you« – das Denken kann sich so in beide Richtungen drehen und ist keines, das alleine stattfinden kann. Es existiert auch nicht nur zwischen uns beiden, in dialogischer Form, denn alles, was uns beim Schreiben begegnet, kann zur Protagonistin erklärt werden. Das kann ein Buch sein, der Kaffee am Morgen oder die Begegnung mit dir letzte Nacht... Und da tauchen natürlich auch persönliche Anekdoten und Erfahrungen auf. Uns interessiert dabei weniger der Einsatz von biografischen Fakten oder intimen Details, die in den Texten der Öffentlichkeit preisgegeben werden, also die »Authentizität«, sondern eine gewisse Haltung, die sich im Schreiben transportiert. Diese Briefe richten sich an eine Freundin, sie beinhalten die Care:

das Ansprechen, das Verabschieden, das Antworten und Drumherumreden, das Verweben mit den Gedanken der anderen – all diese Aspekte, die das Schreiben begleiten, geben Informationen mit und diese sind sehr intim und auch sehr feinstofflich. Sie rahmen und präkonfigurieren die Inhalte dieser Briefe und ich glaube, das ist die Form von Intimität, in der die Subjekte entstehen, die wir gerne in diesem Projekt entwerfen wollen. Das sind Subjekte, die nicht existieren können ohne andere(s).

Magdalena Kröner Damit sprichst du einen extrem relevanten Punkt an. Ich habe im letzten Jahr für *Kunstforum International* die neue Essayserie »Digital Bodies – Das neue Bild vom Menschen an der Schnittstelle von Kunst, digitaler Technologie und Körperpolitik« gestartet. Mein Auftaktessay hatte das Thema »Pandemic Intimacies«. Es gab in der jüngeren Vergangenheit einige Ausstellungen, die genau damit gearbeitet haben – *Real Feelings* im Baseler HEK oder *Modern Love* im Museum für Neue Kunst Freiburg. Ich diskutiere in meinem Essay die Beobachtung, dass genau in dem Moment, in dem Intimität als notwendiger Überlebensmodus in realiter gekappt wurde, sehr viele künstlerische Positionen verstärkt mit den Themen Intimität und Care arbeiteten. Gleichzeitig wurde gerade zu Beginn der Pandemiezeit deutlich, dass digitale Technologie in diesem Zusammenhang vieles an Plattformen bereitgestellt hat, die so etwas wie Nähe und Gemeinschaft zumindest ansatzweise vermitteln konnten, andererseits wurde uns, glaube ich, sehr stark bewusst, welche Gefahren der umfassende und anhaltende Verlust

von echter Intimität zwischen Menschen mit sich bringt.

Jana Pfort Welche Bedeutung erhält in diesem Zusammenhang der Ort, an dem Formen der Intimität ausgestellt werden?

Elena Zanichelli Der Ort, an dem eine Arbeit gezeigt wird, kann in Kontinuität oder Diskontinuität mit der Arbeit stehen. Es kann ein dunkler Raum sein innerhalb des Ausstellungskontextes. Es kann auch im öffentlichen Raum stattfinden, wie im Fall von Felix Gonzalez-Torres' Projekt, das er 1992 für das MoMA realisierte, das aus 24 Plakatwänden im öffentlichen Raum New Yorks besteht, welche die schwarz-weiße Ablichtung eines ungemachten Betts unkommentiert zeigten. Möglicherweise handelte es sich dabei um das Bett, das Gonzalez-Torres mit seinem an AIDS verstorbenen Partner teilte. Jedoch wurde »uns« Passanten ja nicht klar, wessen Bett es war. Der persönliche Hintergrund der Arbeit, verkörpert durch das zweimal konnotierte Zeichen – das ungemachte Bett / das Bett des Künstlers – ließ sich im öffentlichen Raum nicht erschließen. Die Arbeit knüpfte formal an Werbeplakate an, wies jedoch eindeutige Botschaften zurück, eröffnete eine Vielzahl semantischer Assoziationen. Diese Arbeit verdeutlicht, dass die Sphäre des Öffentlichen und die Sphäre des Privaten Teil desselben Diskurses waren und sind.

Jana Pfort In den sozialen Medien überlagern sich Privates und Öffentliches ohne klar erkennbare Übergänge. Ist in diesem Umfeld eine Unterscheidung von fiktiven und

realen, von privaten und öffentlichen Personen überhaupt noch möglich? Ich denke da zum Beispiel an die Künstlerin Amalia Ulman, die ihre Selbstdarstellung auf Instagram nachträglich als eine Fiktion offenlegte.

Magdalena Kröner Am Beispiel von Amalia Ulman kann man eine deutliche Veränderung in künstlerischen Inszenierungen der letzten zehn Jahre ablesen. Ulman bezog sich sehr stark auf die Dominanz heteronormativer Konventionen, die am Anfang auf Plattformen wie *Instagram* sehr präsent waren. Ulman spielte mit ganz bestimmten Stereotypen weiblicher Selbstdarstellung: *able-bodied, white, attractive*. Mein Eindruck ist, dass in den letzten Jahren sehr viele junge Künstlerinnen und Künstler aufgetaucht sind, die das noch einmal ganz anders ausdeuten – jenseits von heteronormativen Diskursen. Nun tauchen dort auch bislang ausgegrenzte Körper- und Identitätsformen auf, BIPOC Communities, LGBTQI, marginalisierte Gruppen. Hier wird eine neuartige Authentizität sichtbar. So entsteht aus sehr unterschiedlichen künstlerischen Positionen ein ambivalentes, komplexes Spiel aus Privatem und Öffentlichem, aus Authentizität und Fiktion.

Jana Pfort Wie können wir diese neue Authentizität begreifen?

Magdalena Kröner Jede Form von öffentlich ausgestellter Authentizität ist immer auch eine Form der Inszenierung. Sarah, da denke ich noch einmal an deinen Beitrag und an die Frage, was alles an das Thema der Selbstinszenierung gebunden ist.

Gerade werden sehr verschiedene Formen von Performativität sichtbar, die sich im digitalen Raum ereignen beziehungsweise mit digitalen Mitteln inszeniert werden. Jemand wie die Künstlerin Nicole Ruggiero etwa greift in ihrer öffentlichen Selbstinszenierung und ihrer Arbeit (wobei kaum zu unterschieden ist, was das eine und was das andere ist) eine Vielzahl heterogener ästhetischer Modelle auf: Sie kommt aus der Gaming-Szene, zeigt sich als queer, sie spielt mit VR, aber ebenso mit White-Trash-Elementen und Manga-Ästhetik. Ebenso interessieren mich Künstlerinnen, die mit klassischen Medien Körperlichkeit reflektieren, die durch Social Media vermittelt wird – wie etwa Cajsja von Zeipel oder Anna Uddenberg, die mit Skulptur arbeiten. Letztere baut eine Art Armee aus maschinenhaft aufgerüsteten Überfrauen, die sehr ambivalent sind und nicht zufällig an die hysterischen, überdehnten Körperformen von Louise Burgeois' *Arch of Hysteria* erinnern. Während eines längeren Aufenthaltes in den USA habe ich außerdem viele Künstler*innen kennengelernt, die digitale Medien nutzen, um sehr persönliche und politisch engagierte Kunst zu machen. Emma Robbins etwa ist Künstlerin und Aktivistin in Los Angeles und Angehörige der Navajo. In ihrer Arbeit *His »X« Mark* nutzt sie eine App für virtuelle Kunst, um auf die Unrechtmäßigkeit der historischen Verträge ihres Volkes mit dem US Federal Government aufmerksam zu machen. Mit ebenjenem »X Mark« haben viele der Chiefs, die ihren Namen nicht schreiben konnten beziehungsweise eine andere Schriftform benutzten, die Verträge unterzeichnet, die bis heute die Grundlage

der systematischen Ausbeutung und Eingrenzung der Navajo in Reservaten ist. Diese Arbeit schafft eine neue Art des Bewusstseins für komplexes historisches Trauma. Robbins nutzt Virtual Reality, um Sichtbarkeit und Teilhabe zu schaffen. Ich frage mich häufig, ob überkommene Kategorien wie Sex, Race, Gender, Class, die ja gerade wieder sehr intensiv von jungen Künstler*innen bearbeitet werden, je überwunden werden könnten. Das ist ja eine Vision – vielleicht auch eine Utopie –, über die seit dem Aufkommen des Feminismus gesprochen wird. Das würde ich gern in die Runde fragen: Ist die Überwindung dieser Dichotomien eine Fiktion, die nur in der Kunst stattfindet?

Sarah Lehnerer Ich glaube, dass digitale Medien und digitale Technologien die Tendenz haben, persönliche Dinge schnell zu subsumieren und unter einem Hashtag zu vereinen, zu homogenisieren. Reine Masse bildet noch lange keine Komplexität ab. Sie bedeutet noch keine Befragung von einzelnen Körpern und Situationen, sondern stellt erst einmal nur die Vielheit der Möglichkeiten dar. Diese werden dann ja schnell wieder in unterschiedliche Ströme gelenkt und auch wieder nach (hegemonialen) Ordnungsprinzipien kategorisiert. Daher denke ich, dass Zeit, Geduld, Präzision und ein genaues Hinschauen nach wie vor wichtige Kriterien sind, um überhaupt in eine künstlerische Arbeit einzusteigen. Das ist zumindest meine Erfahrung mit dem Schreiben: Ich kann nicht präzise genug sein. Denn egal, wie wir fortschreiten im Medialisierungs- und Technologisierungsprozess; die Arbeit, die Komplexität anzuerken-

Magdalena Kröner arbeitet als Kunstwissenschaftlerin und Publizistin in Düsseldorf und den USA. Ihre Texte mit dem Themenschwerpunkt digitale Kunst, Technologie und Körperpolitik werden unter anderem in der *Monopol*, der *ZEIT* und dem *Kunstforum International* veröffentlicht, wo seit 2021 ihre Essayserie mit dem Titel »Digital Bodies« erscheint.

Sarah Lehnerer ist bildende Künstlerin und promoviert an der HFBK Hamburg

nen und auszuhalten, die müssen wir immer noch leisten. Das ist ein Schlachtfeld, das ist aber immer wieder auch eine Chance. Denn die Diskussion darum, was überhaupt privat ist, was öffentlich, welche Identitäten sprechen wie, wo, wann, warum, ist weiterhin relevant, wird immer weiter verhandelt werden müssen. Machtstrukturen haben sich durch die digitalen Medien nicht groß verändert und der Illusion darf man eben auch nicht aufsitzen.

bei Prof. Dr. Hanne Loreck. Unter dem Titel *Fireflies in the Dark. Letters on Ambiguities* veröffentlichte sie einen digitalen Briefwechsel mit der Künstlerin Jackie Grassmann, in dem unter anderem Fragen nach der Verortung eines intimen, mehrstimmigen Austauschs im Kontext der eigenen künstlerischen Praxis relevant werden.

Jana Pfort studiert an der HFBK Hamburg im Master Theorie & Geschichte bei Prof. Dr. Hanne Loreck und Michaela Melián. In ihrer theoretischen und bildnerischen Arbeit erforscht sie die subversiven Potentiale des Narrativen und bewegt sich dabei auf der Schnittstelle von Theorie und Fiktion.

Prof. Dr. Elena Zanichelli wurde mit dem Thema *Privat – bitte eintreten! Rhetoriken des Privaten in der Kunst der 1990er Jahre* an der Humboldt-Universität zu Berlin 2012 promoviert. Sie lehrt Kunstwissenschaft an der Universität Bremen und ist seit 2021 Leiterin des Mariann Steegmann Instituts für Kunst und Gender. Zuletzt war sie Visiting Professor an der Stanford University. Aktuelle Mitherausgabe: *Wie ://Sprechen wir #Feminismus?// Neue Globale Herausforderungen – Ein Glossar*, FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Februar 2022, mit V. Schulte-Fischedick, <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw>. Derzeit erforscht sie den künstlerischen und (massen-)medialen Wandel von Familienbildern seit der Moderne.

Trans✳-Inter✳-Nicht binär✳: Aus dem *closet*
Kea Hinsch und Mari Püffel



↳ Hunter Reynolds, *Memorial Dress*, 1993–2007, black dress with silk-screened names of those who have died of AIDS ©Maxine Henryson at The ICA Boston, 1993

Mari: Who would I've become, when I had already known words for my identity when I was born?

Es ist unsicher. Alles ist unsicher. *I grew up – husband and wife with children in single family home – a pink and baby-blueish dream packed in safety foil.* Wer bin ich, wenn sich die Bilder meiner Vergangenheit auflösen?

Und dann dieses starke Gefühl der Unzulänglichkeit. Ich bin zu wenig – manchmal. Häufig bin ich auch viel zu viel.

Wer wäre ich, wenn ich nicht kämpfen müsste, um repräsentiert zu werden? Wer wäre ich, wenn ich schon bei meiner Geburt Worte für meine Identität gefunden hätte?

I remain uncertain, I remain in motion and change. Ich durchfahre mit Fingern und Gedanken mein Herz und meinen Magen und ich suche nach Ruhe, nach Beständigkeit, nach Sicherheit und nach Selbstvertrauen. Ich suche nach Frisuren, nach Haarfarben, nach Klamottenstilen, nach neuen Tattoos, ich suche nach Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung, ich suche nach Orten in meinem Körper, die bleiben werden, einem Ort zwischen meinen Lungenflügeln, der sich nach Weite anfühlt. Ich suche nach Klarheit und stelle mir vor, wie ich sie finde: meinen Kern in meinem Sternum, der sich nicht verändert, während die Muskeln und Knochen um ihn herumstürmen; stelle mir vor, wie ein anderer Kern, andere Sterne meinen finden und verwachsen zu etwas, das sich wie Familie anfühlt.

Ich stelle mir mich vor in einem Hafen, in den ich jederzeit zurückkehren kann. Ich stelle mir vor, wie ich ankomme.

On open queerness. *Die vorangegangene Lyrik ist der Teil eines safe(r) Spaces zwischen uns, den Autor*innen Kea und Mari, den wir auf Sie, die Leser*innenschaft, ausdehnen möchten. Wir erzählen ihnen, wie scheiße es uns geht, warum und dass wir uns supporten, immer. Das folgende Essay wird von diesem safe(r) Space umarmt.*

Kunst – ein Medium, das das Potenzial hat, Räume zu schaffen für all jenes, das sonst in uns verkrochen bleibt, öffnet gleichzeitig einen Ort des Rückzuges. Schauen wir uns die Räume an, in denen Kunst publiziert wird, fällt uns eines auf: die Reproduktion unserer Gesellschaft und damit unserer **marginalisierenden** Strukturen. Eine Frage eröffnet sich: Ist der **safe(r) Space** die Grundlage für das Veröffentlichende künstlerischer Arbeiten? Erschafft das Veröffentlichende, das Teilen von Gedan-

Glossar

Ableismus (abgeleitet von engl. »able« – »fähig«) Be_hindertenfeindlichkeit, Be_hinderte werden auf ihre Beschränkungen reduziert

ACT UP ACT UP (the AIDS Coalition To Unleash Power)

Affekt eine in der Regel intensive, kurze, emotionale Reaktion auf eine Situation

Affizieren von Affizierung, das Übertragen, Einwirken auf Etwas

Ally Eine verbündete Person in Bezug auf (eine Form von) Diskriminierung, die nicht selbst von (dieser Form) der Diskriminierung betroffen ist, sich jedoch mit dieser auseinandersetzt

Be_hinderung (Schreibweise) Diese Schreibweise wird häufig von Be_hindertenrechtsaktivist*innen gewählt, um in der Sprache die äußeren, strukturellen Umstände sichtbar zu machen, die die Be_hinderung ausmachen

BIPOC Abkürzung für »Black, Indigenous, People of Colour«; eine emanzipatorische (aus dem Zustand der Abhängigkeit befreiende) Selbstbezeichnung der Genannten

Christopher Street Day (Parade) Ein Feier- und Gedenktag für die Rechte von LGBTQIA+Personen; hat seinen Ursprung in Protesten in der Christopher Street, New York, USA vom 28. Juni 1969 gegen gewalttätige Razzien der Polizei in Kneipen für homosexuelle Menschen (Stonewall Inn). Anschließend Proteste wurden vor allem von Drag Queens, trans* Personen, Schwarzen und Latinx Menschen geführt wie beispielsweise Marsha P. Johnson

Cis(-geschlechtlich) Identifikation mit dem bei der Geburt zugeordnetem Geschlecht, dem Begriff trans* gegenübergestellt

Cis-het cis-geschlechtlich und heterosexuell, dementsprechend bezüglich Geschlecht und sexueller Orientierung privilegiert

Deadname der alte Name (meist zur Geburt gegeben) der mit der Transition von TIN*-Personen abgelegt wurde

Drag vermutlich abgeleitet von engl. »to drag« – »hinterherziehen«, Bezug nehmend auf das Hinterherziehen schwerer, opulenter Kostüme auf der Bühne oder bei einer Parade. Drag Queens geht es häufig um die Darstellung einer (hyper-)femininen Person, bei Drag Kings um die einer (hyper-)maskulinen Person

Intersektionalität Die Verschränkung verschiedener Formen der Marginalisierung/Machtstrukturen, ein Begriff, der von der schwarzen amerikanischen Juristin Kimberlé Crenshaw geprägt wurde (Demarginalizing the Intersection of Race and Sex, 1989). Im Schwarzen Feminismus war er schon lange zentral, bevor er Teil des zeitgenössischen Diskurses wurde, wobei er sich ursprünglich vor allem auf Rassismus, Sexismus und Klassismus bezog

LGBTQIA+ steht für Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, Queer, Inter und Asexuell, das + steht für weitere Identitäten, im Ganzen ein Sammelbegriff queerer/ nicht cis und/oder heterosexueller Identitäten

Marginalisierung Die gesellschaftliche und strukturelle Unterdrückung spezifischer Gruppen, beispielsweise der von queeren Menschen, von Schwarzen Menschen, von Menschen mit Behinderung, etc.

Queer ein Sammelbegriff für nicht-cis geschlechtliche und/oder nicht-heterosexuelle Identitäten, mit dem sich nicht alle Menschen der LGBTQIA+Gemeinschaft identifizieren, da es ursprünglich eine abwertende Bezeichnung war, die jedoch im Zuge der Aneignung im emanzipatorischen Sinne umgedeutet wurde

Pride Month Abgeleitet von engl. »pride« – »Stolz«, ist dies ein Monat der queeren Sichtbarkeit, Queers leben diesen Monat auf verschiedenste Arten und Weisen

Privilegien Gegenüberstellung von Marginalisierung mit den eigenen, gesellschaftlichen und strukturellen Vorteilen gegenüber anderen Gruppen, also beispielsweise von cis-hetero Menschen, weißen Menschen, Menschen ohne Behinderung, etc.

Safe(r) Space Ein physischer wie geistiger Raum, der möglichst frei von Diskriminierung ist, bzw. diese kritisch hinterfragt. Er wird häufig in Bezug auf eine Form (oder mehrere Formen) der Marginalisierung definiert, also ein Safe(r) Space für LGBTQIA+Personen oder für TIN* Personen oder für BiPoC oder für queere BiPoC, etc. mit der Konsequenz dass jeweils nicht-betroffene/privilegierte Menschen nicht erwünscht sind. Dient der Erholung und dem Austausch von Menschen mit gleicher/gleichen Identität(en)

TIN* Personen trans*, inter* und/oder nicht-binäre Personen, also Personen, die sich entweder nicht mit dem bei der Geburt zugeschriebenen Geschlecht identifizieren (trans* und nicht-binär*) oder inter*geschlechtlichen Menschen, die körperliche Geschlechtsmerkmale haben, die sich nicht als »nur weiblich« oder »nur männlich« einordnen lassen

Transition bedeutet Übergang, Wandel, Umstellung. Ein Prozess, der je nach TIN* Person unterschiedlich verlaufen kann und in der Regel das Ziel einer Geschlechtsangleichung hat, also eine Veränderung des Körpers (beispielsweise durch Hormone oder Operationen) hin zur eigentlichen geschlechtlichen Identität

Zwangsoouting Ungewolltes Outing von queeren Personen durch das Außen

(Glossar nach Definitionen der Autor*innen)

kengängen ausgehend vom kleinsten Rahmen, sei es das Aussprechen in einer kleinen Gruppe, das Onlinestellen auf Social Media, einen safe(r) Space? Kann genauso das Teilen von Gefühlen, von Kunst und **Affekten** einen safe(r) Space schaffen? Oder stehen der Raum und das Veröffentlichen nicht in ständiger Wechselwirkung?

Wir sprechen über das Kleinhalten und Ignorieren queerfeministischer Arbeiten, somit über die Diskriminierung gegen **queere** Menschen, konkret **TIN*** Personen. Wir fragen: Wo sind die Professor*innen, die Filme über ihre **Transition** präsentieren? Wo sind die Dozierenden, die mittels grafischer Arbeiten die medizinischen, menschenrechtverletzenden Eingriffe an intergeschlechtlichen Kindern aufarbeiten, weil sie selbst davon betroffen waren? Und in welchen Räumen der Kunsthochschulen wird diskriminierungssensibel über die publizierten Arbeiten von **TIN*** Künstler*innen diskutiert? Kennen Sie die Geschlechtsidentität Ihrer Professor*innen? Oder falls Sie schon in der Karriereleiter aufgestiegen sind: Haben Sie Ihre Studierenden schon mal nach Ihren Pronomen gefragt, oder gehen Sie davon aus, dass Sie »die« weiblich gelesene Mari(e) mit Frau Püffel ansprechen können?

Wir arbeiten gemeinsam im queerfeministischen Poesiekollektiv **Ros***innen. Mari studiert Psychologie in Bremen und Kea studiert an der HFBK Hamburg. Beide sind wir nicht-binäre, queere, weiße, christlich sozialisierte Menschen. Wir möchten diskutieren: Was braucht es, um **TIN*** Personen an (Kunst-)Hochschulen und Universitäten in ihrem authentischen Leben und der Veröffentlichung ihrer Arbeiten zu unterstützen? Und: Wie können sich queere Menschen sicher an Hochschulen outen?

Einsam sein – im closet. Es ist Juni und in vielen Ländern dieser Welt werden laute und bunte Feste gefeiert; es ist Juni und es ist **Pride Month**. *But the first pride was a riot.* Die kollektive Erfahrung queerer Menschen besteht nicht im Queersein selbst. Daraus schlussfolgern sich keine Charaktermerkmale, die aneinandergereiht beim **Christopher Street Day** Parade laufen. Das Queersein ist unterschiedlich für jede*n.

Eine Gemeinsamkeit queerer Menschen findet sich in der Diskriminierung. Gerade deshalb ist queer sein immer relevant. Darüber hinaus werden diese Diskriminierungserfahrungen zusätzlich von anderen Unterdrückungsformen geprägt. Wir mögen von Queer-

feindlichkeit sprechen, die Erfahrungen von Mehrfachmarginalisierten; BIPOC, Migrant*innen, Jüd*innen, Menschen mit Behinderungen und chronischen Erkrankungen sowie weitere Marginalisierte müssen mitgedacht werden. Für viele queere Menschen dieser Welt ist es nicht sicher, offen ihr Selbst auszuleben. Freiwillig geoutete Queers sind häufig **privilegiert** genug, um sichtbar zu sein. Und dennoch stellen sich Hürden: Der amtlich eingetragene Name mag abweichen von dem selbstgewählten genderkonformen Namen, mit welchem TIN* Personen angesprochen werden möchten. Das Beibehalten von sogenannten **Deadnames** in administrativen Strukturen der Hochschule führt dementsprechend immer wieder zu **Zwangsausings**. Wir brauchen eine einfache und flexible Möglichkeit, mit dem (teilweise auch fluiden) Ausleben des Genders von TIN* Personen umzugehen.

Und auch trotz Sichtbarkeit bleiben die aus Diskriminierung resultierenden *bad feelings*, Gefühle der Verletzung, *in the closet*. Selbst geoutete Queers sind demnach nicht vollkommen geoutet, solange diese *bad feelings* nicht nach außen getragen werden können.⁰⁰¹ Dabei ist das Problem, dass »(...) (neo)liberale Politiken der Selbstverantwortung mit gesellschaftlichen Imperativen der Machbarkeit von Glück und Optimismus verknüpft [werden.] [Negative Gefühle erscheinen] als ein individuelles Problem, als unproduktiv, sozial zersetzend und pathologisch.⁰⁰²

Gemeinsam sein – in selbstgebauten Strukturen.

Wie müssen demnach die Räume gestaltet werden, damit nicht nur die Identität, sondern auch die *bad feelings* einen Platz finden? Ein Outing der eigenen queeren Identität hängt davon ab, welche Stigmatisierung und Folgen Queers daraufhin erwartet. Um also ein Outing zu ermöglichen, müssen sie ihre Umgebung als queerfreundlich antizipieren.⁰⁰³ Eine Möglichkeit dabei ist, dass die Hochschule geschriebene Werte in Formen von Richtlinien und Gesetzen festlegt. Diese können die Einstellungen und das Verhalten der Studierenden und Mitarbeitenden an Hochschulen beeinflussen. Einen konkreten Handlungsbedarf sehen wir beispielsweise bei der digitalen Vorstellung von Professor*innen sowie Angestellten der Hochschule. Pronomenangaben an dieser Stelle oder auch am Ende einer E-Mail-Signatur sowie neutrale Ansprachen in E-Mails signalisieren gerade TIN* Personen: Hier hat bereits eine Auseinanderset-

zung mit der Thematik der geschlechtlichen Identität stattgefunden. Ein Sich-selber-Erklären, ein Absprechen von Diskriminierung, auch *Blindfolding*, *to be singled out*, bedeutet für Queers häufig schon eine Belastung, die diese davon abhalten kann, ihre Identität preiszugeben. Um eben dies zu vermeiden, helfen *diversity-sensible Trainings* – auch in Führungspositionen. Außerdem sollten explizit LGBTQIA+ Menschen eingestellt, *safe(r) Spaces* geschaffen (und damit das Bedürfnis dieser Schutzräume anerkannt) und besondere Unterstützung im gesundheitlichen Bereich für TIN* Personen angeboten werden.

Wichtig ist jedoch, dass diese Richtlinien wirklich durchgesetzt und damit Täter*innen von Diskriminierung sanktioniert werden, sodass letztendlich ein LGBTQIA+ unterstützendes Arbeitsklima geschaffen wird. Entscheidend sind die affektiven Komponenten: das Gefühl von Sicherheit, positive soziale Interaktionen und die Möglichkeit, ehrliche Gefühle auszudrücken, ohne die Angst vor Zurückweisung.⁰⁰⁴

Ein Sprechen über Affekte, ein Teilen von Gefühlen, das keinen akademischen Boden hat, kann eine sehr niedrigschwellige Praxis sein, wobei wir vieles darüber lernen können, wie intime Erfahrungen von *bad feelings* und soziale Strukturen, eine jahrhundertelange Unterdrückung, miteinander in Beziehung stehen – ein Prozess, der jedoch auch reflektiert werden sollte.⁰⁰⁵

Für viele TIN* Personen gilt: Das Private ist politisch. Die Authentizität queerer Identitäten kann nur dort geoutet werden, wo aktiv daran gearbeitet wird, dass diese auch gehört werden will. Und dabei ein kapitalistischer Effekt für alle, die noch nicht überzeugt sind: Die Leistung und die Gesundheit der queeren Menschen werden gesteigert, wenn eben jene Affekte authentisch ausgelebt werden können. »Im Vergleich zur heterosexuellen Gesamtbevölkerung leiden queere Menschen deutlich häufiger an stressbedingten Krankheiten.«⁰⁰⁶ Darunter zählen Schlafstörungen, Burn-out, Angststörungen, Migräne und Herzkrankheiten. Diese (psychischen) Krankheiten sind die Folge von Diskriminierung.⁰⁰⁷ Im Gegenteil zum romantisierten Bild der ramponierten Künstler*innenfigur, die ihr Genie aus dem Wahnsinn zieht, ist es jedoch eine Grundlage für das künstlerische Schaffen, die psychische Gesundheit aufrechtzuerhalten. Dafür und für das Outing sind ebenso die persönlichen Beziehungen relevant, die auch in der Hochschule stattfinden. Wenngleich ein Lehrraum

zumeist ein Raum der »Objektivität« sein soll, müssen Zwischenmenschlichkeiten und Emotionen in die Lehre mit eingebaut werden. Soziale Unterstützung von cis-Menschen, von Allies, kann auf der emotionalen (durch Zuhören, Empathie), auf der instrumentellen (Assistenz, gemeinsames Angehen gegen Diskriminierung und Täter*innen konfrontieren) und auf der informationellen Ebene (Rat und Informationen geben, auch an diskriminierendes Umfeld, beispielsweise auch auf Pronomen hinweisen) geschehen.⁰⁰⁸ Wir brauchen also klare rechtliche Kommunikation, wir brauchen Räume für Affekte, wir brauchen unterstützende Sozialbeziehungen.

Diese Räume und Kunst – Ein Beispiel. Kommen wir zurück auf unsere Ursprungsfrage des Outens und auf die Rolle der Kunsthochschulen. Wie Chris Tedjaskmana sagt, spielt die »ästhetische und poetische Dimension«⁰⁰⁹ eine tragende Rolle, um Affekte von einem Individuum auf eine Gruppe zu übertragen, ein Schema zu erkennen. Plakativ gesagt, geht es vielleicht nochmals darum, die Gefühle zu verpacken, für die Mitteilenden und die Zuhörenden gleichermaßen. »People identify with these experiences in their raw form but also, there are different connections that emerge as you think about them, analyze them, or make art about them.«⁰¹⁰ Das Fiktive, das vielleicht immer ein Teil der Kunst ist, ermöglicht sich im anderen zu fühlen, weil es weitere Sinne stimuliert, losgelöst von einer real existierenden Person ist. Kunst kann materialisierter Affekt sein, kann **affizieren**.

Ein Beispiel hierfür ist die **Drag** Persona »Patina du Prey«, verkörpert von Hunter Reynolds, dem kürzlich verstorbenen Künstler und Aktivist von **ACT UP**. Patina du Prey kleidete sich zu Zeiten der AIDS-Krise in politischen Ballkleidern performativ in Museen. Ein schwarzes Trauerkleid, *Memorial Dress* von 1993, wurde bedruckt mit 26.000 Namen von Menschen, die an AIDS verstorben sind. »People found the names of their friends on the dress and began crying, having cathartic events in front of me«⁰¹¹, äußerte sich Hunter Reynolds dazu. In einem Gästebuch konnten Besuchende weitere Namen Verstorbener hinzufügen, die auf Fortsetzungen des Kleides gedruckt wurden. Andere Formate des Kleides wie das *Love Dress* waren beispielsweise beschrieben mit offen gelegten Tagebucheinträgen. Patina du Prey schaffte damit Räume für Reaktion und Affekte, eine Grabstelle, einen safe(r) Space, geöffnet für gemeinsame *bad feelings*.

Auch wenn nicht alle Queers den Verlust durch die AIDS-Krise spüren mussten, durch Anblicke von Kunstwerken wie diesen entstehen kurze kollektive Affekte und wir fühlen uns über Generationen verbunden.

Ein Schlusswort. *Kunst kann materialisierter Affekt sein, kann affizieren.* Vielleicht schreiben wir deshalb in Spoken Word und Lyrik, in Deutsch und in Englisch, in halben Sätzen. Um diese bruchhaften Gefühle und Affekte zu übersetzen, wirken zu lassen und uns diese Seite(n) dafür zu nehmen, einen safe(r) Space zwischen uns zu schaffen. Auch wenn die Verantwortung dafür nicht bei Queers liegt, sondern bei der **cis-(het)**Bevölkerung, vielleicht kommen LGTBQIA+ und besonders TIN* Personen so einen Schritt aus dem *closet* heraus.

Es geht uns um echte Repräsentation, nicht bloß um eine queere Person als Gallionsfigur, wir brauchen Pronomenangaben auf Webseiten und Lehrstrategien, die Affekte miteinbeziehen. Wir brauchen queere Kunst, queere Gesundheit und sichere, intersektionale Räume für Traurigkeit und das Leben eigener Authentizität – um der kollektiven Erfahrung von Einsamkeit entgegenzuwirken. Besonders in Räumen, in denen gelernt und gelehrt wird, wie eben Kunsthochschulen, schließlich sind sie Vorbereitende des Kunstmarkts. Andernfalls geht ein Teil der künstlerischen Arbeit von Queers verloren. *The first pride was a riot.* Im Sinne des lateinischen Wortes »radikal« wollen wir genau das: die Diskriminierung gegen TIN* Personen, die intersektionalen Diskriminierungserfahrungen bei der Wurzel packen und endlich Räume schaffen, in denen marginalisierte Stimmen nicht mehr marginalisiert werden – sondern gehört – gesehen – publiziert.

Kea: Mari, an dich und deinen queeren ass, mit Zuversicht.

Ich bin heute aufgewacht, der Mond lag mir im Magen. Ich muss ihn aus Versehen verschluckt haben, während ich schlief, jeder Mensch verschluckt im Jahr bis zu acht Monde. Der Mond fällt dann einfach herunter und kugelt in den Mund herein. Jetzt kugelt er mir im Magen rum, mein Bauch schmerzt und die Nacht ist grau, ohne einen Fleck Licht. Was soll ich bloß mit diesem Grau anfangen. Ich will es nicht.

Also stolpere ich zur Toilette und versuche, den Mond aus mir herauszupressen. Nach ein paar Stunden gelingt es mir und der Mond scheint mir aus der Klobrille entgegen.

Was ich dir damit sagen will, es kann scheiße sein. Es kann sein, dass du weniger Zuversicht hast, weil es sie für dich weniger gibt als für den heteronormativen Rest. Es kann sein, dass *dir* jede Nacht der Mond im Magen liegt.

Identität kann sein, Männer und Frauen und Menschen zu lieben, ohne Erfahrungen mit einer Frau gemacht zu haben, du kannst trotzdem deinen *bisexual-ass* auf die nächste Pride bewegen und weinen und wütend sein und tanzen mit all den Menschen, die Frauen und Männer und Menschen lieben, die weinen und wütend sind und tanzen über all die Feindlichkeit gegen uns. Und morgen bist du pansexuell und den Tag darauf bist du Tochter und doch nonbinär.

Identität ist fluid. Du bist wackelig und fängst jeden Tag neu an oder baust jeden Tag auf dir auf, nicht nur du, sondern alle Menschen. Du kannst alles gleichzeitig sein, du kannst eine rote Tulpe sein und zur selben Zeit gelb, du bist genau richtig viel. Es besteht kein Druck. Du kannst nicht queerer sein als andere, du bist es einfach, queer. Wir sind zwar alle gleich queer, aber nicht gleich diskriminiert. Es gibt Gesetze, Gruppen, Institutionen, Systeme, die gegen uns sind, noch mehr gegen andere, die sagen, wir wären nur eine Phase, *fuck, life is a phase*.

Wir fangen jeden Tag zusammen an und bauen jeden Tag neu auf uns auf. Und wenn wir uns wohl fühlen, setzen wir unsere Regenbogenmützen auf und schreien mal richtig, vielleicht stürzen wir dann auch das System, aber wir müssen nicht.

Wir sind gemeinsam queer. Du bist safer bei uns, wir sind dein Space und ich hoffe, du liest das ein paar Mal die Woche und weinst, wenn du magst.

- 001 Käthe von Bose, Ulrike Klöppel, Katrin Köppert, Karin Michalski, Pat Treusch, »Einleitung«, in: Käthe von Bose, Ulrike Klöppel, Katrin Köppert, Karin Michalski, Pat Treusch (Hrsg.): *I is for Impasse, Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*, Berlin 2015, S. 9–15.
- 002 Lauren Berlant (2011), zit. nach Käthe von Bose, Ulrike Klöppel, Katrin Köppert, Karin Michalski, Pat Treusch: »Einleitung«, vgl. A. o.: *I is for Impasse, Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*, Berlin 2015, S.10.
- 003 Jennica R. Webster, Gary A. Adams, Cheryl L. Maranto, Katina Sawyer und Christian Thoroughgood, »Workplace contextual supports for LGBT employees: A review, meta-analysis, and agenda for future research«, in: *Human Resource Management*, 57 ①, Januar/Februar 2018, S. 193–210. <https://doi.org/10.1002/hrm.21873> [zuletzt aufgerufen am 20.08.2022].
- 004 Ebd.
- 005 Heather Love, Karin Michalski, »Using Shared Experiences to think across different forms of stigmatization, an interview«, vgl. A. o.: *I is for Impasse, Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*, Berlin 2015, S. 117–132.
- 006 Andrea Buhtz: »Queere Menschen leiden häufiger an stressbedingten Erkrankungen« in ZEIT ONLINE, 10.02.2021, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2021-02/lgbtq-psychische-krankheiten-stress-depressionen-diskriminierung> [zuletzt aufgerufen am 01.09.2022].
- 007 Deutsches Institut für Wirtschaftsförderung zitiert in: Andrea Buhtz: »Queere Menschen leiden häufiger an stressbedingten Erkrankungen«, ZEIT ONLINE, 10.02.2021, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2021-02/lgbtq-psychische-krankheiten-stress-depressionen-diskriminierung> [zuletzt aufgerufen am 01.09.2022].
- 008 Jennica R. Webster, Gary A. Adams, Cheryl L. Maranto, Katina Sawyer, Christian Thoroughgood: »Workplace contextual supports for LGBT employees: A review, meta-analysis, and agenda for future research«, in: *Human Resource Management*, 57 ①, Januar/Februar 2018, S. 193–210. <https://doi.org/10.1002/hrm.21873> [zuletzt aufgerufen am 20.08.2022].
- 009 Chris Tedjasukmana: »Feel bad movement«, vgl. A. o., *I is for Impasse, Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*, Berlin 2015, S. 26.
- 010 Heather Love, Karin Michalski: »Using Shared Experiences to think across different forms of stigmatization, an interview«, vgl. A. o.: *I is for Impasse, Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*, Berlin 2015, S. 125.
- 011 Hunter Reynolds, in Maximiliano Durón: »Hunter Reynolds, Pioneering Artist Known for Heart-Wrenching Works That Chronicled the Immense Loss Wrought by HIV/AIDS, Dies at 62«, in: *ARTnews*, 15.06.2022, <https://www.artnews.com/art-news/news/hunter-reynolds-artist-dead-who-was-1234631981/> [zuletzt aufgerufen am 31.08.2022]

Kea Hinsch (sie/ihr, lieber keine Pronomen/suchend), 1998 in Bremen geboren. Nach vorherigen Umwegen und Radwegen auf der Tour de Meeremüll beim BUND Bremen, studiert Kea Bildenden Künste an der HFBK Hamburg in der Klasse Stadtbäumer. Kea ist gemeinsam mit Mari im queerfeministischen Poesiekollektiv Ros*innen tätig. Multimedial, auf der Leinwand, am eigenen Leibe, Kea geht Fragen des Zerschmelzens nach und wäre gerne eine Tulpe.

Mari Püffel (kein Pronomen), 1997 in Bremen geboren, absolvierte zunächst den Psychologie-Bachelor in Braunschweig und studiert aktuell im Master an der Universität Bremen. Neben der Arbeit in der Wissenschaft nimmt auch die Kunst einen großen Teil von Maris Lebens ein. Maris Texte, Gedichte, Illustrationen und Fotografien beschäftigen sich vorrangig mit Queer-Feminismus, dem Selbst und psychischer Gesundheit. Mari ist Teil der Poesie- / und Literaturkollektive Ros*innen (@ros_innen) und Kollit (@kollit_bremen).

Fiktionale Räume als Gegenöffentlichkeit

Sasha Levkovich und Anne Meerpohl

Eine fiktive Unterhaltung über immaterielle Orte





Can fiction have a healing function in troubled times?

Yes, I think so. Especially in personal settings, I have had positive experiences with an escape into imagined worlds. It was good to take a vacation there in between.

Etwas zu Imaginieren beginnt bereits mit der Konstruktion des ersten Satzes. Wie möchte ich beginnen, was für ein Einfallstor passt zum Inhalt des Textes? In meinem Kopf werden Wörter hin und her bewegt und ich stelle mir das Bild einer metaphorischen Tür vor. Was benötige ich, um einen Eingang ansprechend aussehen zu lassen? Vielleicht ist es ein Blumenkübel, ein interessanter Briefkasten oder die abgeblätterte Lackfarbe des Holzrahmens. Irgendetwas erweckt die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen und Leser*innen. So stelle ich es mir vor und überlege den Anfang. In *Die Tragetaschentheorie der Fiktion* schreibt die Autorin Ursula K. Le Guin darüber, wie Texte zueinander in Beziehung stehen können, sich aneinander reiben und Bedeutungen enthalten. Ein Gefäß mit Wissen, Nicht-Wissen oder Ambivalenzen. Eine nicht-lineare, dialogische Textansammlung kann im Kontext der Fiktion ein treffendes Format sein.

Eskapistisches Verhalten wird oft kritisch betrachtet. Die Flucht in die imaginierten Welten wird mit einem persönlichen Scheitern verbunden. In einem System, in dem der Tenor ist, dass »alles möglich ist, solange man zielstrebig und hart arbeitet«, werden Trauer, Verletzungen, Schmerz und dessen Begleiter zu einem singulären Problem der Betroffenen gemacht. Und

obwohl in den letzten 20 Jahren fantastische, verträumte und nerdige Ästhetiken popularisiert wurden, gibt es eine schwebende, ungeschriebene Unterteilung in »ernst“ und »kindisch“.

*Metaphorische Bilder oder bildhafte, fiktive Ausarbeitung von Konzepten Sinn, die Idee, die Semantik von einzelnen Leser*innen personalisierter verstanden und verarbeitet werden. Indem man der Poesie der Sprache freien Raum gibt, entfaltet sie sich in unerwarteten Assoziationen und Konstellationen.*

Utopische Konzepte sind irgendwie immer mit Realitäten verbunden. Darum gibt es immer Stränge, die Persönliches und Abstraktes verbinden. Ein fiktiver Raum kann trotzdem materielle Elemente besitzen oder einen metaphorischen Ablageort darstellen. Ein Beispiel dafür könnte sein, dass das Buch *Die Pest* von Albert Camus mit Beginn der Corona Pandemie plötzlich häufiger verkauft wurde.

Aber sobald der Schein der allgemeinen Sicherheit, Vorhersehbarkeit und des Wohlstands flächendeckend zersplittert, entfalten sich die Ungereimtheiten, Ungerechtigkeiten und Schlupflöcher des Systems. In solchen Ausnahmezuständen werden diese Defizite sogar für die Privilegierten sichtbar. Die Sehnsucht verbreitet sich durch alle Schichten: nach einem von Nostalgie im warmen sepia verfärbten Gestern, oder der durch die eigene Unvorstellbarkeit lichtdurchfluteten, aber schillernden Zukunft.

Es ist ein Bedürfnis, ein bekanntes Narrativ zu hören und zu spüren. Es ist die Suche nach einem Zufluchtsort. Der vermehrte Wunsch nach Zugehörigkeit

und Care. – Diese Konzepte findet man bei der Krisenhilfe und in Baby-Ratgebern. Die sogenannten acht Wachstumsschübe in einem Babyleben, treten zusammen mit den großen kognitiven Sprüngen auf. Jedes Mal, wenn ein Baby eine neue Fähigkeit des Körpers entdeckt, oder dessen Wahrnehmung ein neues Feature aufmacht, zusammen mit den Gefühlen von Freude und Neugierde, treten Angst und Unsicherheit auf.

Man könnte sagen, im Abstand von drei bis fünf Wochen erlebt ein Baby, the Sublime: die Welt weitet sich aus, die Wahrheiten von gestern gelten morgen gar nichts mehr. Es dachte: »Menschen verschwinden hinter dem bunten Tuch.“ Aber heute Morgen begriff es, dass sie sich in Wirklichkeit dahinter verstecken und kichern. Dem Kind wird regelmäßig der Boden unter den Füßen weggezogen und alles, was es gerade als eine Gegebenheit akzeptiert hat, ist schon wieder anders. Auch wenn die Dichotomie »große ungemütliche Welt vs. warme kuschelige Eltern“ den Kindern zugeschrieben wird, sie verschwindet jedoch nicht im Alter, sondern nimmt andere Formen an.

Die letzten Jahre haben sich wie ein großer schmerzvoller Wachstumsschub angefühlt. Auch wenn ich gerne über die grundsätzliche Unbeständigkeit der Dinge, oder imaginierte Konstrukte rede, emotional bin ich zum Teil dieses Baby, dass das Tuch für eine Wand hält. Ebenso fühle ich mich wie ein Baby in Bezug auf meine eingeschränkten Möglichkeiten bei großen Ereignissen. Of course everyone should do their part, but when I bring out the minutously sorted paper waste, I am forgetting that due to the ink on that paper it cannot be recycled. It feels like a religious act of buying an indulgence. For

my consciousness only. That is the moment when I think the best I can do for me and those around me is to take them on a fairy-tale trip...

Do you think the spaces of the imaginary can also be radical places of our utopias? Can we heal, grow, engage in radical care within them?

Into the dark forests, where the old pine trees groan in husky tones from the weight of their own damaged bodies. Where the swamps are enlightened by fireflies or wayward souls of mermaids that will take you into their cold and dark kingdom under the roots of the weeping ivy.

It is time for tales with no moral or educational value, tales whose endings are open and ambivalent. If you meet a witch in a house propped up on chicken legs you may be devoured by her, or she will become your guardian in this world. It is all up to chance, some ancient and forgotten rules and your ability to handle with respect what you cannot understand.

The wolf will eat your horse, but give you a ride. The death of the evil Demon King hides inside an egg that lies inside a fish, that is inside a duck, which is inside a hair, which is inside a wolf, which is inside a bear. A bear is in the trunk, the trunk is chained and locked up on the oak, the oak is on an island, the island in the sea-ocean. And if we find his death, then the villagers will not be terrorized anymore.

*Die Bewohner*innen des Planeten Gethen sind zunächst androgyne Wesen, deren Abwesenheit von gender bestimmte Machtmechanismen erschweren, die anhand von Geschlechtszuschreibungen entstehen. So imaginiert Ursula K. Le Guin 1969*

eine Welt für ihren Science Fiction Roman *Die linke Hand der Dunkelheit*. Sie selbst schreibt über ihre Tätigkeit als Autorin, dass diese eine beschreibende Funktion innehat und über das Instrument der Lüge Gedankenexperimente in Worte fasst. Utopische Konzepte zu formulieren, seien sie fiktional oder mit realpolitischen Ambitionen, ist besonders in Hinblick auf feministische Praxen von besonderer Bedeutung. Fiktion kann also experimentelle Handlungsräume eröffnen und radikale Momente erforschen. Schreiben und Erzählen sind ihre Werkzeuge.

Erzählt man sich eine Utopie in der Hoffnung, dass sie sich zu einer Heterotopie entwickeln könnte?

Oder ist die Kluft zwischen der Welt und dem Märchen so groß, dass man es quasi nur metaphorisch lesen kann und die indirekte Kritik hat mehr Kraft?

Gleichzeitig erinnert man sich an den ewigen Flirt zwischen totalitären Systemen und der Wiederbelebung des mystischen Epos. Vor allem in Krisenzeiten.

In welchem Verhältnis stehen Fiktion und Realität zueinander? Das Fiktionale bezieht sich unmittelbar auf die Gegenwart, da sich die Fantasie aus dem Gegebenen schöpft und in gesellschaftlichen Realitäten situiert ist. Sie kann nicht aus einem luftleeren Raum entstehen. Gleichzeitig ist sie aber auch auf der Suche nach einer Distanz zu materiellen Bedingungen, der von dir genannten Realitätsflucht. Fiktion ist, denke ich, immer eine Reaktion auf eine Vergangenheit oder Gegenwart, vielleicht eine potenzielle Zukunft. Zum Beispiel entstehen in Bezug auf die aktuelle Klimakrise zahlreiche Fantasien und Dystopien.

Cixin Liu ist einer der berühmtesten zeitgenössischen Science Fiktion Autoren Chinas. »Science Fiction wird in den Ländern groß rausgebracht, die an die Zukunft denken«, las ich in einem Review zu seiner Trilogie. Ein seltsames Statement. Denn es ergibt natürlich auch Sinn, wenn man sich die Beziehung von Literatur und Technologie anschaut.

*Aber wird die Fiktion wirklich deswegen »groß« in diesen Ländern, weil sie an die Zukunft denken? Geht es wirklich um die Zukunft und um die Fiktion? Werden dadurch neue Denker*innen und Designer*innen der Gesellschaft gesucht? Oder ist diese Gattung die einzige, auf den man den Blick überhaupt richten darf? Und ist es vielleicht möglich, dass die willkürlichen Wucherungen des Geschriebenen sich durch die Zensur schlingeln und dadurch die Vorstellung einer Anderswelt etwas Verbotenes transportiert?*

So viele Bäume, deren Blätterdach es zu entdecken gilt. Zuerst muss man klettern.

The Dark Forest.

Sasha Levkovich lebt und arbeitet in Hamburg. Nach einem Abschluss in Literatur/Sprachwissenschaften, studierte sie im Master Kunsttheorie und Performance bei Prof. Felix Ensslin und Discotheca Flaming Star an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Momentan studiert sie Theorie und Geschichte an der HFBK Hamburg bei Prof. Dr. Bettina Uppenkamp. In ihrer künstlerischen Arbeit befasst sie sich mit Fragen von Sprache und Performativität zwischen zeitbezogenen Medien und kollektiven Performances.

Anne Meerpohl ist künstlerisch und kuratorisch in Hamburg tätig. Im Sommer 2022 absolvierte sie ihren Master of Fine Arts an der HFBK Hamburg in den Schwerpunkten Theorie und Geschichte bei Prof. Dr. Astrid Mania und Malerei/Zeichnen bei Prof. Jutta Koether. 2019 war sie Mitbegründer*in des Cake&Cash Curatorial Collective, seit 2020 zudem Stipendiat*in der Hans-Böckler-Stiftung. Anne Meerpohl beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit Körperlichkeit des Bildes, fluiden Zuständen und ihren gesellschaftlichen Zuschreibungen.

Publish your kinships

Jana Pfort

Die Veröffentlichung des vermeintlich Privaten ist ein wiederkehrendes Element in der Arbeit vieler zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler. Intime Beziehungen sind in dieser Hinsicht besonders spannungsvoll: Wir können uns mit dem Dargestellten identifizieren oder davon abgrenzen, eine besondere Nähe oder ein Unbehagen empfinden, wenn die geteilte Intimität die Schwelle der eigenen Privatsphäre überschreitet. Auf der Suche nach den Potenzialen der öffentlichen Nähe begegnet die Autorin Sophie Calle und Maggie Nelson



Die Decke locker zurückgeschlagen, das Kopfende des Bettes liegt im Halbdunklen. Auf den Laken zeichnet sich der Abdruck eines Körpers ab. Dessen Wärme ist weiterhin spürbar, eingeschlossen in dem atmosphärischen, aber menschenleeren Raum. Eine Bestandsaufnahme: »No sex last night.«⁰⁰¹ Jeder Morgen ähnelt dem nächsten, während sich die Künstlerin Sophie Calle mit dem Filmemacher Greg Shephard von Highway zu Highway hangelt, in einem alten Cadillac, quer durch die USA. Das erklärte Ziel des Roadtrips nimmt in der Fantasie der beiden Gestalt an, jedoch auf je eigene Weise. Während Calle die gemeinsame Hochzeit in Las Vegas ersehnt, möchte Shephard in erster Linie einen Film drehen. »Bon. Qui d'entre nous parlera premier? (Well, which one of us will speak first?)«⁰⁰² Das Schweigen wird zum Begleiter, während ich mitgenommen werde auf eine Reise, die mir intime Einblicke in die Gedankenwelt der Protagonist*innen gewährt. Durch tagebuchähnliche Voice-Over überlagern sich Perspektiven, abgewechselt von beiläufigen Gesprächen, die im Inneren des Autos, während der Pausen, im Motel, am Frühstückstisch, in der Autowerkstatt entstehen.

Doch was bedeutet es, eine Beziehung zu veröffentlichen, sie zum Mittelpunkt der Handlung zu erklären? Wie lässt sich deren Komplexität auch nur annähernd in Worte und Bilder fassen? Ich erinnere mich an ein Zitat der Schriftstellerin Maggie Nelson, mit dem sie dem Unaussprechlichen nachspürt. »I had spent a lifetime devoted to Wittgensteins idea that the inexpressible is—inexpressibly!—contained in the expressed. Its paradox is, quite literally, why I write, or how I feel able to keep writing.«⁰⁰³ Meiner Faszination für eben dieses Ungesagte (oder wie Nelson schreibt Unaussprechliche) begegnet der Film *Double Blind (No Sex Last Night)*, indem er dem Anspruch auf Vollständigkeit widersteht und sich die Lücke zu einem zentralen Motiv entwickelt.

Der Raum zwischen Handlung und Erwartung stellt sich als das heraus, was diese spezielle, was all unsere Beziehungen, in ihrem Kern definiert. Indem Calle und Shephard über ihre Sicht auf die Begegnung mit dem/der anderen sprechen, ausgestattet mit einer jeweils eigenen Kamera, wird umso deutlicher, wie verschieden sich ihre Bedürfnisse zeigen und sie diese zum Ausdruck bringen. »Each in our bed, we privately spoke to our cameras and wrote in our diaries. We said little to each other.«⁰⁰⁴ Im Verlauf des Films entspinnt sich so das Netz eines komplexen Beziehungsgeflechts.

Was den Film *Double Blind* von den meisten der Werke Calles unterscheidet, ist die Tatsache, dass ihr Gegenüber hier eine Stimme erhält. Sie macht ihren Partner Greg Shephard zum Miterzähler der Geschichte und gibt damit einen Teil der Kontrolle ab – sowohl über die Entwicklung der Narration als auch über die Entwicklung ihrer Beziehung. Durch Gesprächsfragmente, Erinnerungen und Diary-Confessions werden Nebenerzählungen mit der Handlung verwoben, womit ein Verständnis dafür entsteht, inwiefern Einflüsse aus Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit auf unsere Beziehungen einwirken können. Zugleich wird deutlich, dass die spezifische Beziehung, die in den Videoaufnahmen für eine Öffentlichkeit komponiert wurde, den Regeln des Narrativen folgt und damit zugleich auch als Fiktion erkannt werden kann. In vielen der Sequenzen sind Dialoge künstlich montiert, aus dem Material von über 60 Stunden ist ein 90-minütiger Film entstanden. »We could have made 20 movies, all saying different, even opposing things. We chose to put the emphasis on me and my solitude and him and his car, whereas we could have chosen to speak only about food, or only about traveling cross-country, or only about the disgust we had for each other, or only about the beautiful moments we shared. So any one version is never »true«, it just works better than another.«⁰⁰⁵



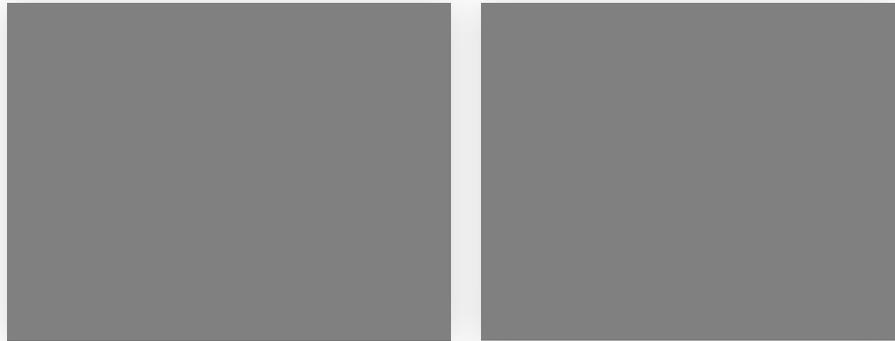
Während ich im Schreibprozess meine eigene Beziehung zu Calle und Shephard (weiter-)entwickle, gelange ich zu der Frage, inwiefern die Veröffentlichung von Texten und künstlerischen Arbeiten auch eine Form der Beziehungsarbeit darstellen kann. Ist die Beschäftigung mit dieser spezifischen künstlerischen Position, mein Schreiben über und Veröffentlichendeselben, bereits ein Teil des Prozesses, durch den sich (m)ein eigenes Netz an Verwandtschaften und Referenzen zeigt und entwickelt? Können auch diese als eine Form der Beziehung gelesen werden? Die Begegnung mit Kunstwerken und Texten anderer Künstler*innen, Schriftsteller*innen, Theoretiker*innen nimmt wohl einen ähnlichen, wenn nicht gleichwertigen Einfluss auf meine künstlerische und theoretisch-forschende Praxis wie die alltägliche Erfahrung geteilter Intimität und Nähe zu den Personen in meiner Umgebung. Das Zitat – im Sinne eines künstlerischen Mittels und Verweises – interessiert mich in diesem Zusammenhang besonders. Angefangen hat es wohl damit, dass ich es schon immer geliebt habe, diejenigen Stellen aus Texten, die aus dem ein oder anderen Grund meine besondere Aufmerksamkeit geweckt hatten, zu markieren oder auf einem kleinen gefalteten Papier, das im hinteren Buchrücken versteckt war, herauszuschreiben. Diese akribischen Zusammenstellungen von Worten, Halbsätzen und Textfragmenten blieben in der Regel an genau diesem Ort oder sammelten sich in unübersichtlichen Notizheften, wo ich sie ab und zu noch einmal begutachten oder zu einem späteren Zeitpunkt neu entdecken konnte. Einen Gedanken aufzugreifen und in einen anderen Kontext zu überführen, ihn damit zu unterstreichen, zu kontrastieren oder aktualisieren, erscheint mir im Angesicht des neoliberalen Drucks (beständig neu produzieren, das Bestehende überbieten und voranschreiten) als eine nachhaltigere Form, mit geistigen Ressourcen zu haushalten. Vielleicht nimmt mir das Zitat aber auch einfach die Angst vor



dem weißen Papier und damit die Sorge, die eigene Stimme zu sehr in den Mittelpunkt zu rücken, die eigenen Gedanken verstärkt durch ein Sprachrohr und damit auch angreifbar in Hinblick auf eine ungewisse öffentliche Resonanz zu wissen. Wahrscheinlich ist es eine Mischung aus beiden Aspekten, die meine Lust am Zitieren über die Jahre genährt und gefestigt hat.

Würde ich die Bezugspunkte meiner Arbeit in das Vokabular der sozialen Beziehungen übersetzen, wäre Sophie Calle vielleicht eine gute Bekannte, die in regelmäßigen Abständen auftaucht, mit der man eine gute Zeit hat, die man auch wieder aus den Augen verliert. Maggie Nelson wäre hingegen eine enge Freundin. In ihren Arbeiten ist es die Weise, mit der sie ihre Beziehungen, persönliche und theoretische, zum Thema erklärt und damit in eine Form von Öffentlichkeit bringt, die mich anzieht. In ihrem Buch *The Argonauts* steht die intime Beziehung in ihrer Prozesshaftigkeit im Zentrum der Aufmerksamkeit. »[Roland] Barthes describes how the subject who utters the phrase ›I love you‹ is like ›the Argonaut renewing his ship during its voyage without changing its name.‹ Just as the *Argos* parts may be replaced over time but the boat is still called the *Argo*, whenever the lover utters the phrase I love you, its meaning must be renewed by each use«  Ausgehend von ihrem gemeinsamen Alltag mit dem Künstler Harry Dodge berührt Nelson Fragen zu geschlechtlicher Identität, Mutterschaft und heteronormativen Beziehungs- und Familienmodellen und setzt diese in Verhältnis zu einem reichen Schatz an Zitaten und Referenzen, darunter Textfragmente der Philosoph*innen Judith Butler und Paul B. Preciado, des Psychoanalytikers D. W. Winnicott sowie der Poetinnen Alice Notley und Mary Oppen. Nelson teilt Momente ihrer Wahrnehmung der Transition Dodges, beschreibt die eigenen körperlichen Veränderungen im Zuge ihrer Schwangerschaft und die Beziehung zu seinem Sohn und dem gemeinsamen Kind. Die Herausforderung

- 001 Sophie Calle, Greg Shephard: *Double Blind (No Sex Last Night)*, 1992, 9:41 Min.
- 002 Ebd., 5:06-5:09 Min.
- 003 Maggie Nelson: *The Argonauts*, Minneapolis 2015, S. 3.
- 004 Calle, Shephard (1992), 24:14-24:17 Min.
- 005 Louise Neri: »Sophie Calle«, *Interview Magazine*, 07.03.2009, <http://www.interviewmagazine.com/art/sophie-calle>, [zuletzt aufgerufen am 17.08.2022].
- 006 Nelson (2015), S. 5.
- 007 Nelson (2015), S. 47.
- 008 Judith Butler, zit. nach Nelson (2015), S. 14.



besteht darin, dass Nelson im Schreiben über und Veröffentlichlichen ihrer Beziehung zu Anderen eine bestimmte Perspektive einnimmt. »The details of my life, of our life together, don't belong to you alone. Why can't you just write something that will bear witness to me, to us, to our happiness?«⁰⁰⁷ Entgegen der Multiperspektive Shephards und Calles, steht Nelsons Blick auf die gemeinsame Beziehung im Zentrum der Narration. Damit unterscheiden sich die Erzählweisen in ihrer Annäherung an die Veröffentlichung von Intimität.

»When or how do new kinship systems meme older nuclear-family arrangements and when or how do they radically contextualize them in a way that reconstitutes a rethinking of kinship?«⁰⁰⁸ Ich frage mich, ob ein rethinking of kinship auch bedeuten kann, dass persönliche und intellektuelle Beziehungen im Kontext einer publizierenden Praxis verwoben werden und welche Formen diese neuen Verwandtschaften annehmen können. Quellen werden in *The Argonauts* am Seitenrand des Textes – der Marginalie – aufgeführt, sind – entgegen des etymologischen Ursprungs – aber alles andere als nebensächlich. Die Fülle an Bezugspunkten lässt erahnen, wie wichtig Nelson diese Art der Beziehungsarbeit sein muss. Der Text konstituiert sich eben nicht allein aus der persönlichen Erfahrung, der gelebten Intimität, sondern setzt sich in Beziehung zu Gedanken und Gefühlen Anderer, zu philosophischen und feministischen Diskursen, zu Personen, die ihre Arbeit prägen. Diese Wahl der Beziehungen im Geiste ist in der Regel ebenfalls vermittelt – durch die Personen, die uns mit ihnen in Berührung bringen. Nelson erwähnt in *The Argonauts* ihre Bewunderung für eine ehemalige College-Professorin für feministische Theorie, beschreibt ihre Sehnsucht nach intellektuellen Vorbildern. Durch diese Vermittlung und spezifische Auswahl von Bezügen entsteht ein eigenes Beziehungsgeflecht, das geprägt ist durch die Vielzahl der Stimmen, die miteinander in

einen Polylog treten, sich gegenseitig bereichern und überlagern, sodass ein Klangteppich zitierter Stimmen entsteht. Indem Maggie Nelson und andere künstlerische und intellektuelle Vorbilder ihre Beziehungen veröffentlichen und ich sie in Form ihrer Texte und Arbeiten kennenlernen und zitieren darf, werden sie mitunter auch zu meinen eigenen Vertrauten. Der Frage nachzuspüren, wen wir zitieren und damit erneut in eine Öffentlichkeit bringen, wie wir die Bande dieser Beziehungen knüpfen und auf welche Weise wir sie für andere sichtbar machen und damit würdigen, bleibt ein sich fortsetzender, herausfordernder Prozess. Denn durch die Veröffentlichung dieser Form der Beziehung können Geschichte und Geschichten aktiv gestaltet und in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden.

Art on You!

Anne Meerpohl

Die diesjährige Biennale in Venedig wird von einer umfangreichen Retrospektive der Künstlerin Marlene Dumas begleitet. Eine Ausstellung ist immer auch eine Form des Veröffentlichens, was wiederum mit Emotionen wie Scham oder der Angst, sich bloßzustellen, in Verbindung stehen kann. Die Künstlerin Andrea Büttner hat ein Buch über die Scham als ein ästhetisches Gefühl geschrieben, welches der Betrachtung künstlerischer Arbeiten wertvolle Perspektiven verleiht



Zwei Gesichter ineinander verschlungen, vertieft in einen leidenschaftlichen Kuss. So innig, dass das Szenario nicht auf die Bildfläche zu passen scheint. Kitschig. Cringe. Beschämt zuschauen. Zurückgeworfen werden auf ein Unbehagen des Betrachtens. Farben, Bewegungen, Beziehungsgeflechte erahnen. Eine solche Aneinanderreihung von Affekten und Assoziationen bietet das Eingangswerk *Kissed* (2018) der Ausstellung *Open End* von Marlene Dumas im Palazzo Grassi in Venedig an. Beim längeren Betrachten werden sie verstärkt durch einen wässrigen Farbverlauf, der errötete Wangen zum Vorschein bringt. Die dargestellte intime Handlung und die scheinbar visualisierte Scham führen bei mir zu Gedanken darüber, ob sich die adressierten Gefühle auch auf Prozesse der künstlerischen und publizierenden Praxis rückbeziehen lassen. Zweifel, Unsicherheiten und Scham begleiten diese, sowohl in ihrem Produktionsprozess als auch in ihrer Präsentation. Sie stehen automatisch mit einer Form der Öffentlichkeit, einem Publikum und somit einer reflexiven Situation in Zusammenhang. Eine Ausstellung oder ein Magazin sind Diskursräume, die für das Anschauen und Beobachten gemacht sind, für die visuelle und ästhetische Erfahrungen anderer. Was werden die Betrachtenden wohl darüber denken? Ist die Arbeit gut genug? Sind die eigenen Unklarheiten dahinter ordentlich verpackt? Dass solche Überlegungen ihren Ursprung mitunter in der Angst vor dem eigenen Scheitern und damit auch in einer leistungsorientierten Gesellschaftsstruktur haben, liegt nahe. Es herrscht ein Narrativ, wonach es nur wenige zu »etwas« schaffen würden, wobei die Definition von Ziel und dem Weg dahin offenbleibt. Aber auch das Bedürfnis nach Anerkennung und Zuneigung, welches zum Beispiel in sozialen Medien potenziert wird, liegt der Scham zugrunde. Vielleicht ist durch diese Verdichtung von mögen und gemocht werden, zeigen und gezeigt werden im digitalen Raum wiederum die Methode des *Shaming* auch ein mediumspezifisches Phänomen, welches im öffentlichen Raum stattfindet.

Laut der Künstlerin Andrea Büttner ist ein Kunstwerk in der Lage, Scham sowohl zu artikulieren als auch deren Erfahrung zu ermöglichen, es erzeugt damit ein ästhetisches Gefühl. Sie leitet ihre Publikation *Shame* damit ein, dass die Prozesse der Kunstproduktion mit der Struktur des Schamgefühls vergleichbar seien. Die Künstler*in, das Werk und das Publikum stehen demnach in einer Dreiecksbeziehung zueinander, der das Anschauen und

Angeschautwerden als essenzielle Gegebenheit vorausgeht.⁰⁰¹ Ein Kunstwerk wird gezeigt, ist den Blicken der Betrachter*innen ausgesetzt und ähnelt damit den gesellschaftlichen Mechanismen der Konstruktion von Scham. Es wird in verschiedensten künstlerischen Praktiken aufgegriffen und mit bewusster Distanz oder als gezielte Methode für unterschiedliche Ausdrucksformen eingesetzt. Büttner zieht als ein Beispiel die Arbeit *Screen Test #2* von Andy Warhol und dessen Rezeption durch die Kritiker*innen Douglas Crimp und Eve Kosofsky Sedgwick heran. Bei *Screen Test #2* handelt es sich um eine Videoarbeit von Probenaufnahmen des Drag Performers Mario Montez, die sich zwischen Inszenierung, Exposition und Authentizität bewegt. Die Kritiker*innen befragen mithilfe der Arbeit Scham auf einer politischen Ebene, als eine Art von künstlerischem Material, das kritisch und produktiv sein kann.⁰⁰² Das Gefühl der Scham wird durch gesellschaftliche Normen konstruiert, die durch eine Beschäftigung mit den ihr zugrunde liegenden Mechanismen neu ausgelotet werden können. Demnach kann dessen Einsatz als künstlerisches Mittel auch subversive Formen annehmen und eine politische Strategie darstellen, um solche Ordnungssysteme zu hinterfragen. Nach Sedgwick ist Scham eine affektive Komponente von Performanz, die durch das Aufführen und die daraus entspringenden Wechselwirkungen von sehen und gesehen werden hervorgebracht wird. Sich zu inszenieren, zu exponieren kann soziale Normen der Betrachtenden oder ihrer Umfeldler berühren, ähnlich wie es sich mit der Performativität von Geschlecht verhält. Weiter diskutiert Büttner Scham in Bezug auf Sexualität und Identität und stellt auch hier ihr produktives Potenzial heraus. Da die Erfahrung von Scham beim Zusammenstoß mit den Erwartungen eines Gegenübers eintritt, kann die Emotion identitätsstiftend und subversiv für beide Seiten wirken. In dieser Berührung liegt nach Büttner ein potenzielles Moment des Aufbrechens. Sie kann darin auch ambivalent sein, herausfordernd und aktivierend sein oder Distinktionsgefühle hervorrufen, unangenehm sein. Wie zum Beispiel Mithu M. Sanyal in ihrer Publikation *Vulva* ausführt, ist die Wortbedeutung von Scham in Bezug auf weibliche Genitalien tief verankert in patriarchalen Strukturen von Abwertung und Machtausübung.⁰⁰³ Sich des eigenen Geschlechts zu schämen ist eine kulturelle Konstruktion, Scham durch gesellschaftliche Normen geprägt und dementsprechend auch veränderbar und fluide. Künstle-

rische Praxen, die sich mit diesem Gefühl in Verbindung mit strukturellen Fragestellungen beschäftigen, sind demnach in der Lage, solche Konstruktionen zu adressieren und infrage zu stellen.

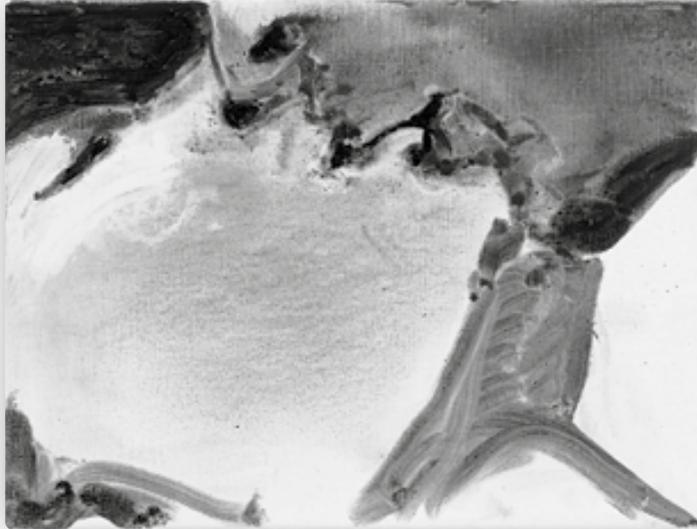
Ähnlich verhält es sich mit künstlerischen Arbeiten, die im Wechselspiel von Zeigen und Betrachten wirksame Affekte in der visuellen Erfahrung auslösen können. Die Malerei *Kissed* von Dumas kann solche Affekte anstoßen. Als ich die Halle des Palazzo Grassi durchschreite, richtet sich der Blick direkt nach oben, gen Geländer im ersten Stockwerk und auf die Fragmente aus Marmor, die von Hierarchien und Herrschaft erzählen. Vermutlich fühle ich mich sehr klein im Vergleich, werde mir der Begrenztheit meines Körpers in diesem Moment sehr bewusst. *Kissed* hängt zentral im Treppenaufgang, eingerahmt von zwei Säulen, den weiterführenden Stufen links und rechts und den Schattenwürfen des Spotlights. Es ist das erste Bild, das mir in der Ausstellung *Open End* begegnet. Der Rahmen wirkt mit seinen 30 × 40 Zentimetern im Vergleich zur imposanten Architektur des Ausstellungsgebäudes eher klein und anekdotisch. Seine Hängung lädt zu ambivalenten Emotionen und Facetten von Scham ein. Es stellt

eine alltägliche Form der Intimität heraus, die auch mit einer Projektion von Scham oder einem Fremdschämen der Betrachtenden einhergeht. Dumas' Kuss bezieht sich im Hinblick auf seine Zurschaustellung auch auf das Kunstmachen selbst. Der Moment, in dem das Ergebnis künstlerischer Arbeit auf eine Öffent-

lichkeit trifft, ist auch ein Moment der Exposition gegenüber den Rezipient*innen. Ein Kunstwerk auszustellen, geht auch mit Emotionen wie sich nackt zu fühlen einher und impliziert die unwiderrufliche Veröffentlichung der eigenen künstlerischen Arbeit, mit all ihren potenziell unsichtbaren Prozessen. Mit diesem Aspekt der künstlerischen Praxis und dem Moment ihrer Zurschaustellung zu spielen, führt nach Büttner zu Scham als einem ästhetischen Gefühl. Die Erfahrung in der Betrachtung kann sich mit dem Gefühl der eige-

nen Scham verknüpfen und referiert die der Künstler*in, des künstlerischen Prozesses und die des Moments der Zurschaustellung.

Das Medium Malerei kann dies sowohl konzeptuell aufgreifen als auch in seiner Materialität, insofern als diese immer auch Verweise auf den Körper der ausführenden Künstler*in zulässt. Sie kann Spuren des Prozesses durch den Farbauftrag aufzeigen und darin eine Übertragung ihrer Performanz artikulieren. Somit kann das Medium auch eine Form der Transparenz der genannten Unsicherheiten, das Gefühl des Bloßstellens aufzeigen. Das Werk *Kissed* von Marlene Dumas zeigt zunächst nur wenig Spuren von Unsicherheit, eher eine bestimmte und lässige malerische Geste, die an manchen Stellen unscharf und wässrig wird. Während ich über Scham nachdenke, fällt mir das zarte Blau in den Blick. Sanft und durchlässig wird die Hintergrundfarbe des Bildes durch ihre Konturierung zu einem Gesicht. Das Zusammentreffen der beiden Figuren ist geprägt von ineinanderlaufenden Farbelementen in unterschiedlich opaken Zuständen, in denen einzelne Pigmente scheinbar aus den Pinselstrichen herauslaufen und ein visuelles Knistern erzeugen. Trotz des wässrigen und flächigen Farbauftrags erscheinen die Wangen rosig, sei es durch die Aufregung innerhalb des Geschehens, die Tatsache des Beobachtetwerdens der Protagonist*innen oder der künstlerischen Arbeit. Welche der angestoßenen Punkte in Bezug auf Scham können wir in uns selbst ausfindig machen, wenn

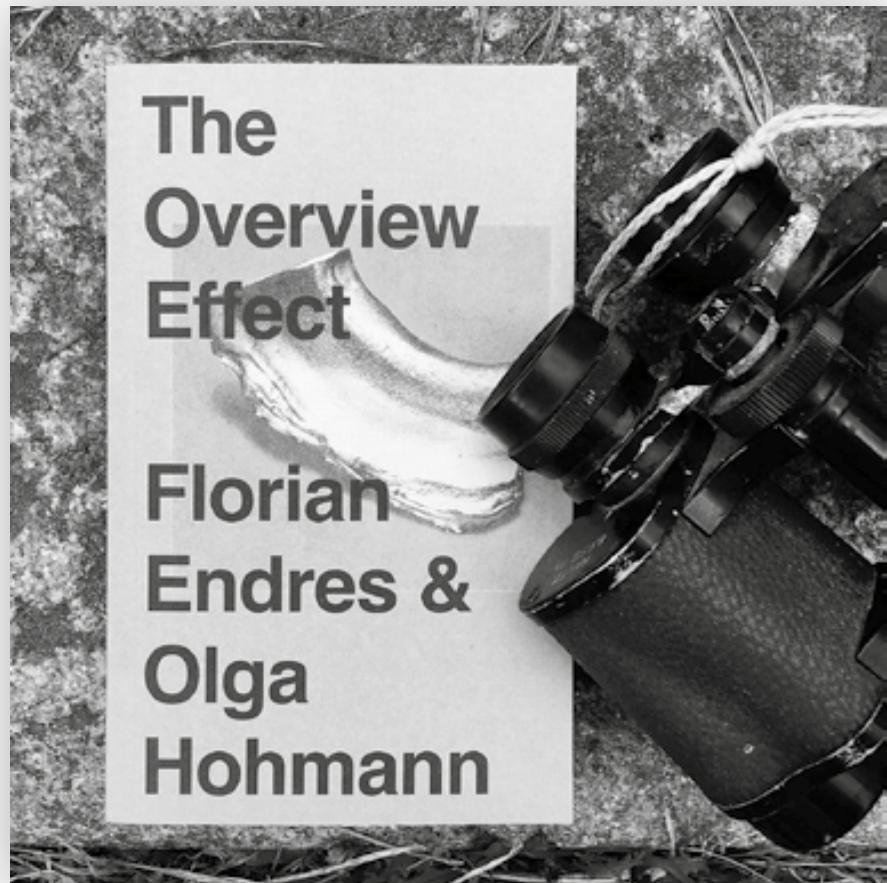


wir mit Intimität oder subjektiven Prozessen anderer konfrontiert werden? Schämt sich das Bild? Oder projizieren wir Betrachter*innen unsere Scham hinein?

Warum Bücher veröffentlichen?

Leon Keller

Ist Bücher-Veröffentlichen eine Form der Selbst-ermächtigung und wie kommt das Buch in den Buchladen? Darüber sprach der Autor mit **Nora Sdun** und **Gustav Mechlenburg** vom Textem Verlag aus Hamburg sowie mit **Marc Degens** von SUKULTUR aus Berlin. Im Gegensatz zu großen Verlagen, veröffentlichen sie independent. Welche Schwierigkeiten das mit sich bringen kann, ist Gegenstand des Gesprächs



30.06.2022 – 11 Uhr *Es ist ungewöhnlich warm am Vormittag. Ich fahre mit meinem Fahrrad durch Altona-Nord, um mich mit Nora und Gustav vom Textem Verlag sowie Marc von SUKULTUR zu treffen. Wir setzen uns vor dem Büro von Textem in die Sonne. Es gibt Kaffee und Tee.*

Leon Vielleicht stellen wir uns einfach alle einmal vor.

Gustav Ich habe Philosophie studiert und bin nach Hamburg gekommen. Zusammen mit Nora betreibe ich den Textem Verlag.

Nora Ich habe an der HFBK Hamburg Freie Kunst studiert. Und nach dem Studium die Seiten gewechselt. Zuerst habe ich mit anderen Künstler*innen zusammen einen Projektraum gegründet, Trottoir hieß der, und dort gab es dann schon eine große Wolke von Leuten, die um uns herumswirrten. Aus dieser Gruppe von Menschen kam durchaus auch eine Nachfrage an Publikationen. Es gab im Trottoir immer ein Bücherregal, wo alle möglichen Publikationen eingestellt waren, Künstler*innenbücher, zum Beispiel von Ausstellenden. Aber auch einfach nur von Gästen. Und dann ergab sich wiederum durch eine weitere Person, die plötzlich dazustieß, eine Verlagsgründungsidee. Das war vor allen Dingen auch Dieter. Um meine Vorstellung abzuschließen, ich habe die Seiten gewechselt. Das heißt, ich habe mich dann von selber Kunst-machen auf das Organisieren und Einfädeln anderer künstlerischer oder literarischer oder theoretischer Texte eingeschossen.

Marc Mein Name ist Marc. Ich bin Schriftsteller und in dieses Verleger-

tum eher so reingeschlittert. Ich habe Germanistik studiert und betreibe seit 1992 zusammen mit zwei Freunden den SUKULTUR Verlag. Seit drei Jahren lebe ich in Hamburg und seit drei Jahren haben wir hier in Hamburg auch eine SUKULTUR-Dependance.

Leon Mich interessiert der Moment der konkreten Entscheidung: Okay, ich mach jetzt einen Verlag.

Gustav Ich hatte Texte für die *taz* geschrieben. Weil man dann immer beleidigt ist als Autor, wenn die Hälfte weggekürzt wird oder die Redakteur*innen einen klassischen Zeitungstext daraus machen, und die ganzen dialektischen Formulierungen und Ideen wegekürzen, habe ich mir gedacht, ich stelle den Text, so wie ich ihn eigentlich haben wollte, nachträglich, nach der Veröffentlichung, auf eine Internetseite. So fing textem.de an. Es hieß erst dietexter.de. Dann gab es wieder um die Ecke eine Firma, die hieß schon so, da mussten wir schnell mal einen neuen Namen finden. Dann habe ich das Lexikon aufgeschlagen. Und irgendwann habe ich den Begriff Textem gefunden, weil er so schön neutral ist oder halt auch symmetrisch aussieht. Und das ist schon 1999 gewesen. Dann kamen Nora und Nina in mein Leben. Nora hat Kunst studiert. Sie hatte gerade japanische Fadenbindung gelernt. Daraufhin wollte Nora auf einmal so haptische Gegenstände haben. Und dann haben wir die Texte ausgedruckt, gefaltet und in der Küche zusammengebunden. Das ist so 2004 gewesen.

Marc Unsere Wurzeln reichen zurück in die Comicszene. Genauer in

die Comic-Fanzine-Szene Ende der 1980er-Jahre. Da habe ich Thorsten kennengelernt, mit dem ich bis heute auch den Verlag mache. Wir beide haben Comic-Fanzines herausgegeben, damals wollte ich Comiczeichner werden. Aber leider hat es dann an meinen zeichnerischen Fähigkeiten gemangelt.

Leon Was mich interessieren würde, ist, wie ihr auf die Idee mit den kleinen Heftchen in den Süßigkeitenautomaten am Bahnsteig gekommen seid?

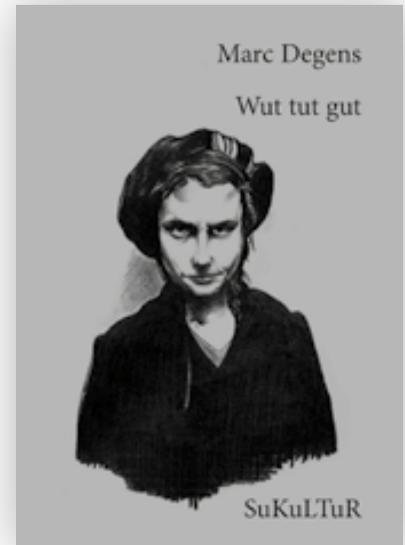
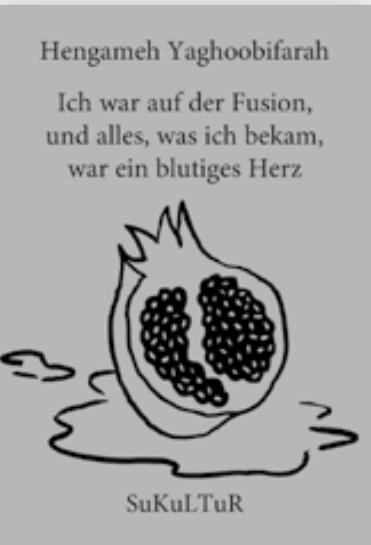
Marc 1996 haben wir die Reihe gestartet, 2004 dann mit dem Automatenvertrieb angefangen, in etwa 10 bis 15 Automaten auf dem S-Bahn-Ring in Berlin. Das hat dann sofort für eine Riesenaufmerksamkeit gesorgt, von *Bild* bis *NZZ*, vom Boulevard bis zum Feuilleton. Alle haben diese Geschichte geliebt. Die große Presseresonanz hat kurioserweise aber gar nicht mal viel am Umsatz verändert. Ja, und den Automatenvertrieb haben wir zehn, zwölf Jahre gemacht. Im Moment sind nur noch zwei Automaten in Betrieb.

Leon Aber ihr seid ja auch im gut sortierten Buchladen zu finden, oder?

Marc Ja, aber viele Buchhändler*innen bestellen uns auch nicht, weil einfach die Margen zu klein sind. Weil sie sagen, okay, bei einem Zwei- oder Drei-Euro-Heftchen lohnt es sich nicht.

Nora Folgendes zur Erklärung, warum Buchhändler und Buchhändlerinnen das nicht so attraktiv finden. Wichtig zu wissen ist, die Buchhändler*innen kriegen Prozente

- ↖ Hengameh Yaghoobifarah, *Ich war auf der Fusion, und alles, was ich bekam, war ein blutiges Herz*, SUKULTUR, 2018
- ↓ Etel Adnan, *Reise, Krieg und Exil*, SUKULTUR, 2020
- ↗ Marc Degens, *Wut tut gut. Texte zum Selbstverständnis eines zeitgenössischen Autors*, SUKULTUR, 2014



vom Verkaufspreis. Das heißt, die Buchhändler*innen haben ein Interesse daran, dass Bücher ein bisschen was kosten. Wenn ein Buch zwei Euro kostet, dann denken sie, mein Gott, dann habe ich mit der Abrechnung mehr Geschiss als ich jemals reinwirtschaften kann.

Leon Und wie läuft euer Vertrieb?

Gustav Ja, also das ist dann kein Vertrieb, sondern das ist eine Verlagsauslieferung.

Leon Was ist eine Verlagsauslieferung?

Gustav Das ist quasi ein großes Lager in Maintal bei Frankfurt. Da liegen eben im besten Fall von jedem Titel fünf bis dreihundert Stück. Und der Buchhandel oder auch die Barsortimente, die bestellen für die Buchhändler*innen, für größere Läden, wie Hugendubel, eben einfach mal so zwanzig Stück von einem Titel. Das ist dann leider auch nicht so, dass es wirklich im Buchladen rumliegt und sichtbar ist, aber immerhin haben sie das Heft auf Vorrat.

Leon Ihr könnt auch bei Hugendubel bestellt werden?

Nora Ja, genau. Bei einer Verlagsauslieferung liegen größere Büchermargen unterschiedlicher Verlage. Die ganz großen Auslieferungen kommen beispielsweise von Bertelsmann. Die Super-Kapitalisten. Und dann gibt es aber abgestuft verschiedene Möglichkeiten, auch viele Anbieter, gerade für linkes Publizieren. Wir sind bei der SoVa, das ist die sozialistische Verlagsauslieferung. Der Buchhandel hat ein Interesse daran, gebündelt Bücher zu bestellen. Das heißt, wenn man bei der SoVa bestellt, bestellt man Bücher von uns, man bestellt aber vielleicht auch noch *Lettre International* und vielleicht auch noch irgendwie das Sonderheft von der *taz*. Und der Buchhändler hat ein Interesse daran, der bestellt dort zentral, weil die Buchhändler*innen das Porto für den Versand zum Laden zahlen. Marc hat Recht wenn er sagt, dass es einen Moment gibt, an dem man streng überlegen muss, ob sich das für uns lohnt, lohnt sich das für die Auslieferung, weil natürlich kriegt die Aus-

lieferung auch wiederum Geld vom Verkaufspreis. Also da gehen überall Prozente ab. Wenn das zwei Euro kostet, und dann gehen davon zehn Prozent für die Auslieferung, zehn Prozent für den Vertreter und vierzig Prozent für den Buchhandel ab, dann bleiben am Ende zwanzig Cent. Oder zehn.

Leon Könnt ihr davon leben?

Marc Nein, können wir nicht. Das ist auch nicht unser Ziel gewesen. Denn eines ist klar, wir können uns nicht mit Zwei- oder Drei Euro-Leseheften finanzieren. Wobei man aber auch sagen muss, tatsächlich halte ich das für gar nicht so unwahrscheinlich. Also beispielsweise der Vending-Automatenvertrieb. Wir haben pro Monat 1.000 Hefte in 10 bis 20 Süßwarenautomaten verkauft. In Deutschland aber gibt es meines Wissens 80.000 Vending-Automaten. Wir haben dann hochgerechnet, wie es wäre, wenn wir in 500 Automaten wären. Heute erlauben wir uns den Luxus, zu sagen, wir können es uns leisten, dass sich ein Heft auch mal gar nicht verkauft. Andererseits

haben wir aber auch Hefte, die sich trotz der Schwierigkeiten des Vertriebs und unserer eigenen Auslieferung 4.000 oder 5.000 mal verkaufen. Und ich glaube, diese Titel könnten sich auch zehnmal so gut verkaufen, denn schließlich gibt es genug Buchhandlungen.

Leon Aber ihr habt ja schon so eine Öffentlichkeit in dem Sinne, dass ihr Preise gewonnen habt und lange existiert. Ihr habt ein Standing.

Marc Klar und ein Viertel unserer Bücher verkaufen wir auch über den Buchhandel. Den Rest machen wir aber direkt. Und das ist eigentlich eine wahnsinnig hohe Zahl. Also wenn ich das mal im Verhältnis sehe zu früher.

Nora Also zu den Strukturen ist es vielleicht wichtig zu erklären, dass die Buchbranche die absurdesten Würdeformeln hat. Wir befolgen sie nicht, und SUKULTUR macht das auch nicht. Zum Beispiel muss man eigentlich zweimal im Jahr – zum Frühjahrs- und zum Herbstprogramm – eine Vorschau fertig haben, die muss man im besten Fall auch wieder drucken. Das ist ein Wahnsinnsprozedere, so eine Vorschau zu machen, du musst ja unendlich viele Absprachen mit deinen Autor*innen führen, um zu sagen, das Buch kommt dann aber auch im Herbst. Uns ist es passiert, dass wir eine schöne Vorschau gedruckt haben, dann waren die Bücher nicht da. Weil die Autor*innen eine Schreibblockade hatten oder, weiß der Kuckuck, das Geld aus war. Wir drucken stattdessen eine Art Verlagsprogramm. Dass man sich einen Eindruck verschaffen kann, was wir im

Moment gerade so im Spiel haben. Und auch dort werden Bücher angekündigt, auch schon mit einem Termin. Aber es ist klar, dass wir diese Bücher unter Umständen dann doch nicht da haben zum angekündigten Termin. All diese Strukturen, für die man sich entscheidet: Wollen wir anerkannt werden als ordentlicher, sauber funktionierender Verlag? Das bringt eben unglaublich viel bürokratischen Zirkus mit sich.

Gustav Und vor allen Dingen sind es auch Investitionen.

Nora Genau, das ist teuer. Du brauchst im Grunde genommen eine Person, die ständig die Würdeformel der Branche bedient. Und wenn man sagt, die Würdeformeln bringen uns selber gar nicht wahnsinnig viel, denn wir sind ein »special interest« und sehr an der Subkultur angedockt, dann muss man sich überlegen: Okay, brauchen wir das?

Gustav Der Punkt ist, diese Vorschau ist nicht nur für die Buchhandlungen, die dann jeweils auswählen, was sie nehmen. Sondern sie ist auch für die Vermittler*innen gedacht. Und das ist genau das Ding, du hast ja gesagt, SUKULTUR hat öfter Preise gewonnen, aber sie kommen im klassischen, etablierten Feuilleton dann doch mit ihren Titeln nicht vor. Marc wird das unterstreichen. Aber die Idee, dass es eine wichtige Besprechung gibt zu einem Buch, da gucken die Rezensent*innen oder die Feuilletonchefs und -chefinnen uns mit dem Arsch nicht an. Da gibt's eben ganz komische Zufälle, dass mal jemand drüber stolpert, oder freie Autoren und freie Autorinnen im Radio sagen, ah, ist ein tolles

Ding. Da machen wir eine Geschichte zu. Und diese Klassiker wie Suhrkamp, Rowohlt, die haben über die Vorschau und über ihr Programm, aber natürlich auch über Qualität, auf jeden Fall pro Frühjahr oder Herbst zehn Titel, die auf jeden Fall besprochen werden. Und dann kriegen das eben auch die potenziellen Kund*innen mit.

Er stellte zuletzt im Hamburger Kunstverein (2021) aus und gab eine Lesung in der Hamburger Kunsthalle (2022). Autofiktionales Schreiben fungiert als Ausgangspunkt für seine Malerei und Performances.

Gustav Mechenburg hat Philosophie, Ethnologie und Soziologie in Frankfurt und Hamburg studiert, gründete 2000 zusammen mit Dieter Wenk die Internetplattform textem.de. Er ist Gründungsmitglied des Textem Verlags und arbeitet derzeit von Hamburg aus als Verleger, Publizist und Korrektor für den Textem Verlag sowie diverse weitere Print- und Online-medien. Er berät bei der Konzeption von Künstler*innenbüchern, entwickelt die Buchreihe Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden bei Textem, ist Mitgründer und Mitherausgeber des Magazins *Kultur & Gespenster*, organisiert Lesungen und Veranstaltungen in Kooperation mit verschiedenen Gruppen und Verlagen (Booky McBookface, 8Salon, MK&G Hamburg, MARKK Hamburg, Barbonchino12, Montez Press, Kapsel-Magazin, Adocs Verlag). Weitere Informationen: <https://textem-verlag.de/>

Nora Sdun hat an der HFBK Hamburg Freie Kunst bei Prof. Werner Büttner studiert und 2002 ihren Abschluss gemacht. Sie arbeitete als Ausstellungsmacherin, Kuratorin und Galeristin. Derzeit arbeitet sie als Journalistin und Publizistin. Sie hatte Lehraufträge an der Hochschule für Künste in Bremen sowie an der Universität der Künste Berlin und an der Hochschule Wismar. Sie konzipiert Künstler*innenbücher, organisiert Lesungen und Veranstaltungen in Kooperationen mit verschiedenen Gruppen und Verlagen und erledigt das Lektorat im Textem Verlag. Weitere Informationen: <https://textem-verlag.de/>

Marc Degens ist Schriftsteller, Autor von vier Romanen sowie Gründer und Programmleiter des SUKULTUR Verlags, der 2021 und 2022 mit dem Deutschen Verlagspreis ausgezeichnet wurde. 2022 erschien von ihm *Selfie ohne Selbst* im Berenberg Verlag. Weitere Informationen: www.mdegens.de/ www.sukultur.de

Leon Keller ist freischaffender Künstler und lebt in Hamburg. Er studiert an der HFBK Hamburg bei Prof. Jutta Koether.

Strolling through Multiple Spaces Simultaneously **Sasha Levkovich**

Mehrsprachigkeit ermöglicht es uns, verschiedene Räume zu betreten und unterschiedliche Öffentlichkeiten anzusprechen. Gleichzeitig wird von einem Text erwartet, dass er so viele Leser*innen wie möglich erreicht, was letztlich Monosprachlichkeit voraussetzt. Der folgende Text widmet sich der Bildhaftigkeit und Melancholie der Mehrsprachigkeit



ایں کہ حالا مه زندگی میکنم
Where i live now

Where does one imagine language? Which colors do words produce? Which sounds would you ascribe to which abstract concepts? Where is language situated in the body? And how does the body change according to which language is spoken, written, or heard? How does the omnipresence of English, its essentiality in the arts and academia, trickling here and there with its colonial soft tactics of diversity eradication, influence and change this body? All those arrays of tropes unused, associations not sought after, cut-off details lead to flattened imagery.

If I think about the locus of language, it shifts through the body. English could be described as: I let me write. But it's not the smooth, choreographed movement of the hand over pages. It is the movement of the fingers. This physical aspect of clicking on the tabs. The light muted sounds. A bit dull, but satisfying.

In Russian, in my stagnated mother tongue, I need to forcefully and slowly peel the words out of a swamp. It is a never-ending process of cleaning out a clogged-up stream. It is a movement from the shoulder, where the arms are soft but tense. Like changing the positions in ballet: gently arched lightweight arms on the outside, iron tension and concentration inside. И дем! И гран плие! И с маленькой ручкой первая позиция!

English just happens at the tips of the fingers. The movement of the hand is Russian, and the clicking of the tabs is English. And talking would be German, I suppose. How peculiar. If one sense is amputated, the other ones proactively inflate in compensation. Keep your record straight. Strive towards Gleichgewicht. Sometimes, though, I feel as if I am being thrown around, trying to mount a wild horse for the

first time, not in control of the language. Es fließt nicht. Es wirft mich ab und um.

Rainer Guldin's work *Metaphors of Multilingualism* mentions numerous examples of autobiographical narratives of translingual and multilingual writers describing their mother and other tongues using vivid bodily metaphors. Some dwell on body parts altered or removed, others describe code-switching as roaming, or even eating itself through different spaces, others experience an unsettling feeling of romantic betrayal or misconduct. ⁰⁰¹

Language in the perception of multilingual writers seems something incorporated into the body, simultaneously existing outside of one's self. Not some kind of ethereal organ that is excluded from the spatiality of the speaker, trembling between the vocal cords, descended upon the corporeal from the heights of Babel. Instead, language is the throbbing, pulsating, fleshy substance giving meaning to every move, moment, and sound, каждому мимолетному взгляду. Acting as an enormous root system connecting individuals not only between each other but also to the spaces that they inhabit and move through.

And what happens inside a speaker whose root system consists of multiples? Some more connected to the outside, some primary dwelling within? Result of relocation or class migration: die Notwendigkeit der Code-Switching – Wechsel zwischen den Sprachen – ist in manchen Fällen weniger sichtbar für die Außenstehenden. Wie eine glatte See-Oberfläche voller trügerischen Unterwasserströmungen. Was für einige Gruppen Klarheit und Präzision bedeutet, verstößt die anderen, verdeutlicht ihnen ihre marginalisierte Position im akademischen und kulturellen Feld. Die Pein eines falsch vorgelesenen Namens, einer lückenhaften »Allgemeinbildung«, des Gebrauchs von Umgangssprache, die idealerweise durch die kühlen Ausdrucksformen der akademischen Welt ersetzt wird. Explizite Freundlichkeit und Höflichkeit werden erwartet. Spring nicht zwischen den Sprachen, zwischen den Kulturen und zwischen den Klassen. Orientiere dich und assimiliere dich mehrmals am Tag. Eine Arbeit, eine Erzählung, oder eine einzige unpassende Remarque im falschen Kontext läuft Gefahr, von den Mitmenschen als Rumpeligkeit oder gar als poverty exploitation interpretiert zu werden. Auf der anderen Seite fällt es schwer, sich in dem Kreis zu bewegen, in dem man aufgewachsen ist – weiterhin die richtigen Ausdrücke zu finden, die verständlich und nicht





- 001 Rainer Guldin: *Metaphors of Multilingualism: Changing Attitudes Towards Language Diversity in Literature, Linguistics and Philosophy*, New York: Routledge, 2020, S. 167–70.
- 002 George Lakoff, Mark Johnson: *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press, 2003 (original 1980), S. 82–90.

arrogant klingen, um das eigene Leben oder die Arbeit zu beschreiben. Sei dir bewusst, welche Art der Zensur du dir gerade verpasst. So viele Gesichter, so viele Facetten und jede braucht einen Platz.

I could start with my own tongue trouble. Начать с себя. Я открываю три переводчика и три словаря синонимов чтобы хоть как-то что-то передать. И не важно из какого пустого в порожнее я переливаю, в итоге, остается ощущение острой недосказанности текста. Будто его лишили угловатостей каждого из языков, лишили пестрой, заплаточной поверхности многоязычия, обкромсали и выдали сладкую, липкую карамельную конфету на стевии. Диетическая еда. Самоцензура ради удобства. Чужого или личного? Вливаться в общество. Опять такой странный эвфемизм. А перелиться через край можно? А что перельется и что свяжется маленьким вихрем жидкости? Вязкостью и вязания. Что-то перевязывать. Будто через болото переходить. Тяжело отрываются слова из жижи мыслей. Они не текут, они стоят, они ожидают разгона.

Writing in English is a common compromise: seemingly everything can be molded into the neutrality of the lingua franca. The linguistic world of pop culture and academia is English. Egal wie die Deutung dieser Gegebenheit sein mag; die kulturellen Unterschiede, die Feinheiten und der Humor verblassen im Vorgang der Übersetzung. Perhaps the process of translation does not have to be the process of subtraction and mimicry to fit an imagined oneness, but rather a layering of multiples to diversify the whole? Vielleicht könnte Übersetzung mehr Platz für Bildsprache machen und somit die Vorteile der Mehrsprachigkeit mit ihren transkulturellen Assoziationen auch in die vorgeschriebenen Strukturen einfügen?

There are differing opinions upon how figurative language is processed by the hearer. Nevertheless, two predominant trends can be discerned in the speech act theories. The Pragmatic Model that suggests that tropes are processed in two phases: During the first phase the literal meaning of the uttered is comprehended. The second phase would be to compare the literal meaning to the situation, or context and either accept (understand) the metaphor/simile/ironical pun etc. or not.

The Relevance-Theoretical approach suggests that figurative language is echoic: it is a reaction to an utterance made previously by another speaker. If we elevate

ourselves from the explicit dialog scenario, figurative language can be seen as a reaction to a condition, a reaction to the social surroundings and hence the organization of the hegemony around the speaker. So could it be that the bodily horror metaphors of the translingual writers are not merely aesthetic ones but what the Relevance-Theoretical approach would call »fully echoic«. Do they mirror the conditions of a culture in which one is expected to scrape off the »other« cultures and tongues in exchange for integration into a mono-society?

Не купировать побеги, а дать разрастаться вволю заполняя все пространство переливами красок и форм.

Bildsprache konzeptualisiert abstraktes Wissen und hilft dabei, die Wucherungen der Mehrsprachigkeit zu vermitteln. The crave of figurative language in polyglots and translingual speakers could be a way to connect points on various maps through systemised associations. 002 Metaphern und lyrische Verastungen der Sprache können dabei helfen, nicht nur den konkreten Sinn, sondern auch feine Nuancen und synästhetische Assoziationen zu übermitteln. Damit wird ein Raum geschaffen zwischen der Sprecher*in und der Hörer*in. Dieser Raum, egal wie unterschiedlich die Poetik jeder einzelne Sprache auf den ersten Blick sein mag, hat die Macht, die Differenzen hervorzuheben und sie gleichzeitig zu übersetzen. Es entsteht eine persönliche Semantik, die Sprachbilder blühen bei jede Hörer*in auf eine eigene Weise auf. Dies ist einerseits eine unfreiwillige, andererseits eine bewusste Entscheidung, die Sprache zu gestalten. Treat language as the material that it is. Language gains plasticity in the moment of parting from its imagined oneness. Aus ihr wachsen neue Knospen – Neologismen, unübersetzbare Fragmente, nuancierte Schattierungen der sonst so alltäglichen und bekannten Dinge.

Der Text liegt auch in anderen Sprachen vor:

english

russisch

deutsch



The Archive Is the Message

Beate Anspach

With archives, there are always questions of visibility, accessibility, and participation. In their practice, many artists deal with archives and archival materials – and above all with the missing parts and gaps. The artists and researchers **Vanessa Gravenor** and **Julia Stolba** talk about their interest in archives and the opportunities and difficulties they face.



Beate Anspach How do you see archives in your own practice, in your academic writing and artistic practice?

Vanessa Gravenor One of my first artistic projects as a young artist dealt with history, the history of the woman, women of color, immigrants affected by the eugenics movement in the United States, and was broadly about body politics. This was my first experience working with the historical record in relation to the archive of the trial Buck vs. Bell, a historic case in the 1920s that inaugurated the period of sterilization of women, which was often times involuntary or coerced. In my recent work, I have really narrowed down my focus on film and media archives and dealt with the archive in relation to histories of violence in the Middle East in connection with the United States and Europe. And in this way, I was working, for example, with the State Archive as a very formal institution, but I also used YouTube as a sort of informal repository to track histories and their media representation. I also wanted to try to understand how media shapes our perception of how we read certain histories. YouTube is not a very

historical medium, memoryless in a way. It is non-indexical, and it also causes problems with files being deleted or flagged by its algorithm. In my scientific work when talking to students about archive theory, even when talking about how the internet and cybernetics transforms archival work, I nevertheless think it is important to go back to theories related to the archives from Achille Mbembe's instituting imaginary to Derrida's notion of archival futurity, and so forth, even as we revise how we define what gets to be an archive. We have to understand that archives are certainly not neutral representations of the record, and this we can also know from feminist and decolonial work on the archive. I think in my case, what is important for me is to recognize that archival work in many cases, in many parts of the world, is simply not possible, or the work of a researcher working with archives can be quite dangerous. Places in the Global North where we have the possibility of access, even though this access is quite exclusive or also privileged, only for a selected few. In other places in the world, archives are continually under threat, like in the Global South or Central Eastern Europe, or more specifically in war zones where the historical record is being fascistically rewritten or thrown away. And it's important to think about how artists and researchers could contribute to making and also giving something to the archive.

Beate Anspach You see the archive not only as a source of material, but also always question the institution itself?

Vanessa Gravenor Yes, I think that's why over the years it's been most interesting for me to also work with the politics of the archives as a researcher and independent artist. Of course, one can work with oral histories or work outside of the institution which I respect but, for me, also trying to address historical obfuscation, forms of forgetting, and then, in a way, having some confrontation as an artist with the archive, even if it's a weak one, through the mediation of filmmaking. This can produce alternative narratives and facilitate commentary. I'm interested in this space and the tension between the two.

Beate Anspach What about you, Julia?

Julia Stolba I also work with archives in my artistic as well in my scientific research, but I would actually not necessarily see artistic and scientific approaches to research as completely different; at least, they are productively coming together in my PhD project. I see archives as potential social spaces for micro-politics of memory. In my project I explore these counter-hegemonic potentials, and I associate them with artistic, curatorial, and educational strategies of transmitting knowledge. I analyze and work on artistic and activist engagements with archival material. Right now I'm working on a collective project that researches traces of Nazi crimes and anti-fascist resistance, mostly in Germany and Austria, but also including other involved countries, like Croatia and Slovenia, where we engage with partisan history. This research project is called avArc (Affective Archive of

Memory and Temporalities), and it deals with digital memory work. Stefan Wahler, who is an information scientist and photographer, and I initiated this project together in 2020. We're creating a digital map in which people can engage. One can imagine it as a combination of OpenStreetMap, Wikipedia, and a social media platform, where you can collectively add sites and engage with each other, for example with local initiatives that deal with these topics as well. There is so much knowledge about those places, but very often you can only find that information online, while there are no traces or forms of mediation at all at the place, so you don't know it as long you don't research it. In this project we are trying to bring all this knowledge together and connect it. I also see my artistic practice as an archival practice. In my paintings and sound installations, I work on traces you can still find at those places where no knowledge is transmitted, like for example rail tracks or parts of former forced labor camps that one can find in forests or industrial areas. I try to make those traces visible through my paintings. And I record what you can hear in those places.

Beate Anspach What is an affective archive?

Julia Stolba For me, an affective archive is a repository that can actualize collective memory and create counternarratives. It can open up spaces for knowledge that were hidden before, that were forgotten, oppressed, or not seen as knowledge at all. I see the work of affective archives as an excavation work

that fills voids and prevents loss and deals with trauma to actualize the collective memory. I don't see the archive necessarily as a building or an institution or something like that. It can be material and performative. It is about the knowledge of bodies, the knowledge of memory. During my PhD project I will make case studies of art spaces that work like this. For example, Savvy Contemporary in Berlin and La Colonie in Paris, (which had to close in 2020 due to the coronavirus). Both institutions developed a special way of making exhibitions and organizing lecture performances, and both institutions have put an emphasis on archives, memories, and histories, even though Savvy has lost parts of its digital archive due to hacker attacks.

Beate Anspach But I think there is still much material that you cannot preserve or archive. As I understand it, affects are associated with feelings and emotions. How can they be made accessible in an archive?

Julia Stolba You're right, and I think it's also not what it should be, and it's not what I will collect. This is precisely the performative dimension of affective archives. Through artistic approaches to archival work, the affect can emerge as a tool for knowledge and education. Gilles Deleuze and Félix Guattari talk about this as »a stage of becoming through art« when you get affected and you can never control the affect, so it's not like an emotion you can really manipulate, not something like sad music in a movie that makes people cry in the cinema. In art lies the possibility to be affectable. So,

you're affected through the knowledge you experience, and then you cannot step back from this. I think this is very strong. I research these phenomena and aspects of the role of the affect in the archive, and I want to collaboratively work on spaces and practices in which a critical and affective encounter with history is possible.

Beate Anspach So what is your interest in the archive? Why are you interested in archives?

Vanessa Gravenor What is most interesting to me is the politics of the archive and the possibility for artworks to tell these stories of research, historical denial in some cases, or obfuscation, as I mentioned. The term »archive« is somehow very difficult to pin down and define today, because it seems that there has been a sort of explosion of archive fever, so to speak, and both institutions and artists present their own archives in institutional spaces specifically connected to alternative history-making. The futurity of the archive that Derrida spoke about and which is often cited in more contemporary texts is notable. To go back to the archive, as artists such as Karol Radziszewski have in representing queer archives, taps into this potentiality and suggests what could have been. I also want to consider the datafication of everyday life as contributing to this fever in artistic work related to the desire to critique modes of surveillance, which unevenly affects communities according to race, gender, and religion, for example.

Beate Anspach How can artists tell a different story through (digital) counter-archives?

Vanessa Gravenor Some of the interesting projects that I know about that artists have done also involve digitizing film archives—for example, the project by Mariam Ghani that digitized parts of the Afghan film archive consisting of five unfinished films that were started during the communist period and Soviet Afghan war (1978 to 1992) and abandoned by the filmmakers after the regime fell or because they had to flee. The door of the archive was cemented shut in order to save it during the Taliban rule in the 1990s, as the artist speaks about in her text »Field notes« for *Ibraaz* in 2013. Ghani digitized the films, and some of the files can be accessed on the web on the open-source platform pad.ma. One feature of this alternative film archive is its decentralization and the fact that the archive and its data are not held in a single country. The archive is more permeable.

Beate Anspach Is the internet the biggest archive itself? What possibilities do you see?

Vanessa Gravenor As a researcher, I am interested in how the archival tools themselves have changed through the new navigation made

possible by the web and how the internet also become a tool to access and document social movements. During the year-long publishing project *Desktop Archives* (2021–22), I acted as a curator and put together a panel with Olia Sosnovskaya and Oraib Toukan entitled »Counter-Archiving a Circulating Image« last February in Berlin. I would call these works counter-archival in a sense, but they also act as archives to talk about images and media of mass protests in Belarus during the fraudulent elections by Lukashenko 2020 in Sosnovskaya's case, or image producers document-

ing the war on Gaza in 2014 and humanitarian casualties in Toukan's work *When Things Occur* (2016).

Beate Anspach Julia, is the OBN Archive also a counter-archive in this sense?

Julia Stolba OBN stands for Old Boys Network. It was a feminist project in the 1990s about gender and technology and dealt with questions of cyberfeminism. OBN described itself as »the first international cyberfeminist alliance.« It was launched in 1997 at documentaX as part of the Hybrid Workspace, where it held



the first Cyberfeminist International in September 1997. In the following years, the network held regular international conferences, published readers and books, and served as a platform for cyberfeminist activities. One of the co-founders of the OBN is the artist Cornelia Sollfrank, a pioneer of cyberfeminism. On the initiative of Nora Sternfeld, who was a documenta professor in Kassel at the time and is now a professor of art education at the HFBK Hamburg, parts of Cornelia Sollfrank's OBN archive were included in the documenta archive, since the history of cyberfeminism was completely absent from it. And Cornelia Sollfrank, Carina Herring, Malin Kuht, Nora Sternfeld, and I worked on this together. The project includes interviews with twelve of these members as well as a Wiki. So it is an online archive, and at the same time it was also about bringing the material into the documenta archive. We wanted to inscribe this herstory into the history of documenta.

Beate Anspach I think your two examples make it very clear that archives are always about the gap, about what is missing. There are always people who make decisions: What goes into the archive, what is preserved, what is dropped? The art historian Georges Didi-Huberman once said: »The very essence of the archive is its gap, its perforated nature.« How do we deal with these blind spots, these voids?

Julia Stolba Yes, I think so, and we always have to consider that archives, like everything else, are not neutral. As you said, there's always somebody who makes a decision. And in online

archives, there are very often algorithms that show us content or not. Those decisions are always biased. It's not a coincidence that this feminist project was not recognized in the documenta archive. There are always those gaps you can find when you work or engage with the material. You have these moments where you have this feeling you can hardly describe. It's maybe where the affect comes in again, where you just think something is there but not there at the same time. It's »strange familiar,« to use a term by the art theorist and psychoanalyst Suely Rolnik. When you encounter these lacks and cracks in the archive, something feels strange and familiar at the same time, and this can bring up the desire to act or to engage somehow with the material.

Beate Anspach But you are not only working with archives, you're also creating an archive yourself, like every writer, author, and artist. You are also self-archiving. You create artworks and articles, you curate exhibitions, and you have to make decisions on what to save and what not to save. So how do you deal with those questions yourself? And, of course, this also brings with it special challenges: What can you do to prevent your archive from becoming a dead end to which you hold the only key?

Julia Stolba I think everyone keeps things, documents their own work. It starts with your own bookshelf, which in the end also »tells« something about you, what you're interested in. I don't necessarily think about it, but of course I save my texts and keep my work. But I'm not

interested in this self-archiving as long as it's really just about you. But on the other hand, I am interested in certain topics, and of course they have something to do with me on the periphery. I think it's important to open up to certain topics with one's own work, which in turn are connected to others through discourses, struggles, and memories to which more people can relate. Maybe that's what attracts me so much about archives, that you can see through the physical objects how your own history, the stories of your life, as well as the stories of others connect and are interwoven with each other. And at that point, archives can be part of a mobilization.

Vanessa Gravenor I would agree with Julia. I don't see myself as an archivist: I don't see that being my position. I'm rather someone who is working with material, and I want to understand how artworks can be mediators to archives. On the other hand, I don't think anybody can escape the self-historization or self-archiving of our practices, where we also have to market ourselves. However, I was also trying to reflect on the question in some of my own artworks I would also connect the self-historicization, outside of its neoliberal sense, to the deeply personal as the personal is what opens up to something broader if we follow along with revolution-



Beate Anspach is responsible for digital projects and publications at the HFBK Hamburg, and since 2016 she is the editor of the *Leirchenfeld Magazine*.

Vanessa Gravenor is an artistic research assistant in the Theory and History department at HFBK Hamburg, supporting Prof. Dr. Hanne Loreck. She works in the media of film, video, and performance lecture. Her doctoral work at HFBK Hamburg examines methods of unlearning, repressed histories, procedures of forgetting, and the effects of secret operations, for example in the context of war.

54
55



ary feminist artistic practices from the 1970s onwards and the slogan of the personal being political. I think a lot of students are also entering some of these historical conversations through a very personal lens. This is what I could observe in my seminar at HFBK Hamburg. A lot of the students were dealing with similar questions as I have but with different contexts and politics in mind. A lot of our conversations naturally

considered the Russian war on Ukraine and forms of archiving on social media that punctuate other histories. I find that to be an inspiring place to begin reading an archive, its body, and the loss of one as we look to the cloud as the archive.

Julia Stolba is doing her doctoral research at the HFBK Hamburg on the forms and meanings of affects in artistic, curatorial, and art mediation archive work with Prof. Dr. Nora Sternfeld and Prof. Michaela Melián. She has been working in the team of the documenta studies since 2018 and was a research assistant of the documenta professorship at the Kunsthochschule Kassel, where she studied visual arts in the classes of Pauline Curnier Jardin, Dierk Schmidt, Cecilia Vallejos, and Matthijs de Bruijne, as well as art history and aesthetics. She also works as a freelance illustrator and art educator. Her work will be shown in the exhibition *The Affective Afterlife of Voids and Traces* at Orbit in Hamburg from 24 to 29 September 2022.

Wie lässt sich Intimität erforschen?

ANna Taufest

Die Filmmacherin Adina Pintilie ist ab Oktober 2022 neue Professorin für Dokumentarfilm an der HFBK Hamburg. Mit ihrem tiefen Verständnis für zwischenmenschliche Beziehungen wird sie den Studierenden nicht nur im Filmischen interessante Wege aufzeigen können, sondern auch innerhalb der Hochschule einen Kommunikationsort anbieten, an dem Dialoge stattfinden können



»Loving another human being without losing ourselves, central dilemma of intimacy, is at the core of my search.«
(Adina Pintilie)

Künstlerische Forschung als Methode für künstlerisches Schaffen lenkt das Denken und Handeln von Adina Pintilie und prägt ihre Arbeiten. Diesem Denken zu folgen und den Dialog aufzunehmen, ein Produzieren von Prozessen zu wagen, kann ein Risiko darstellen, uns zu verändern. Solch ein Wagnis können die Studierenden nun eingehen und in ihre eigene Praxis einfließen lassen.

In dem Film *Touch Me Not* aus dem Jahr 2018 zeigt sich Pintilies jahrelange Forschung zum Thema Intimität und Körperlichkeit. Der Weg und der Prozess zu diesem Film sind gleichbedeutender Teil und haben sich in die Umsetzung eingeschrieben. Eine über zwei Jahre ausgewählte Gruppe von Protagonist*innen sucht gemeinsam nach ihrer Intimität und geht über diesen Prozess Identitätsfragen nach. Das Setting im Film ist experimentell steril – es wirkt als Kontrapunkt zur emotionalen Suche und intimen Begegnungen. Die Suche wird stark von Christian (Christian Bayerlein), einem Darsteller

mit spinaler Muskelatrophie, beeinflusst. Seine Sicht auf Körper und was sie können, empfinden und wollen, wird durch seine eigene körperliche Präsenz im Film vermittelt. Ein Recht auf Intimität und Sexualität wird nicht nur jede*r zugeschrieben, sondern auch eindringlich in den sexuellen und intimen Bildern deutlich. Sein sexueller, begehrender Körper öffnet den Blick für außerhalb der Norm stehende, begehrenswerte Körper und deren sexuelle Erfahrungen und Praktiken. Zusammen mit anderen Protagonist*innen werden die Zuschauer*innen auf einem Weg entlang von Verklemmung, Barrieren und unerfüllten Wünschen mit Menschen vertraut und intim, die sich dieser Suche verschrieben haben. Der Film wird vor allem von verschiedenen Menschenrechtsaktivist*innen – sei es Transgender-, Sexarbeiter*innen- oder Behindertenrechte-Aktivist*innen – getragen, die uns ihre Perspektive zeigen und Ein-

blick in ihre Erfahrungen mit Intimität gewähren. Das Erforschen der eigenen Intimität über ihre Beteiligung am Forschungsprozess mit den Protagonist*innen ist Teil von Adina Pintilies Anliegen. So schafft sie es auch, den Darsteller*innen einen geschützten Raum zu gewähren, innerhalb dessen sie sich öffnen können. Nur durch den Dialog, den Austausch aller Beteiligten, lässt sich das hierfür notwendige Vertrauen finden. Die entstandenen Bilder sind einfühlsam und nah, sie lassen keine objektivierende Distanzierung zu, ohne dass der*die Zuschauer*in sich selbst aus dem Prozess ausschließt und der Erfahrung entsagt.

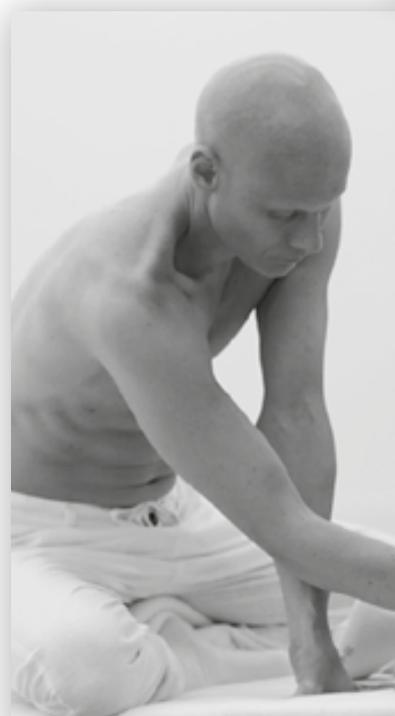
Adina Pintilie hat im Prozess des Filmens und allem, was dazugehörte, eine starke Sensibilität für die Dynamiken innerhalb ihrer Gruppe, aber auch in Bezug auf die rezipierende Zuschauer*innenschaft entwickelt. Sie beschreibt in Interviews immer wieder den Dialog, den der Film und die Protagonist*innen mit den Rezipient*innen eingehen (wollen). Dies gelingt in stets individuell geprägter Weise sehr oft, auch wenn die Reaktion der Zuschauer*innen sehr unterschiedlich ausfällt: von lautem Missfallen und Verlassen von Kinos bis hin zu einer starken Faszination, die auch über das Screening des Films hinaus anhält und damit einen erneuten Dialog anstoßen kann. »Hate it or love it« scheint die Reaktion auf den Film zu sein. Zumindest die offengelegte. Denn sicherlich existieren viele Schattierungen in der Sicht auf den Film und die Darsteller*innen. Weil es sich weder um einen Spiel-, noch um einen Dokumentarfilm handelt, sind die Fragen und Gefühle, die der Film auslöst, auf sehr unterschiedlichen Ebenen angelegt: Die Zuschauer*in spalten ihre Wahrnehmung und Neugierde in verschiedene Richtungen auf. Ein wichtiger Aspekt ist dabei zum Beispiel die technische Finesse, mit der der Film gedreht wurde, bei der die Kamera – und Adina Pintilie selbst – über einen Teleprompter zum Teil der Szenen werden. Wie viel sehen wir hier wirklich von der Filmemacherin? Spielt sie ihrerseits eine Rolle oder ist sie Teil des Prozesses, den alle zu durchlaufen scheinen? Hier gibt Pintilie eine klare Antwort, sie ist Teil und auch Trigger für diese emotionale Suche gewesen, auf die sie sich alle gemeinsam eingelassen haben. »It started from the premise – which I'm also mentioning at one point in the film – that when I was 20 I thought I knew everything about intimacy, how relationships work, about eroticism, beauty, body. Today, after years of trials and tribulations, all



those ideas, which used to be so clear back then, seem to have lost their definition and grown more complex and unsettlingly contradictory. Our ongoing artistic research was triggered by this self-reflective process. It started with this intention to un-learn everything I've been taught about intimacy, – by family, society, education – and to rediscover, with open eyes, how people really relate to each other, how they really live this often so difficult and full of contradictions experience of intimacy.« Eben diese Un-Klarheit, die ihre Suche hinterlässt, eine große Offenheit gegenüber dem Nichtgewussten und Nichtgekannten, treibt die Zuschauer*innen um und lässt sie nicht los. Der Film wirft Fragen über die eigene Wahrnehmung von Intimität auf, von anderen Menschen, von Verboten, die wir uns selber auferlegen, und den Möglichkeiten, die darüber hinausweisen. Dieses Sich-verletzbar-Machen, ein Verlernen von Gewissheiten, nimmt Adina Pintilie als Prämisse mit in ihren künstlerischen Suchprozess mit der Kamera. Sie folgt bestimmten Linien, ohne Angst, vermeintliche Grenzen zu überschreiten. So kommt es auch, dass sie einer Einordnung des Films *Touch Me Not* in Schubladen wie dokumentarisch oder fiktiv widersteht. Die Arbeit sprengte die Grenzen von Film und Kino, ufernte in künstlerische Wahrnehmungsfelder aus. So ist nun als nächster Schritt auf der Suche nach Intimität und Repräsentation die Video-, VR- und Multimedia-Installation *You Are Another Me – A Cathedral of the Body* entstanden. Derzeit im rumänischen Pavillon auf der 59. Venedig Biennale zu sehen, zeigt Adina Pintilie hier Filmszenen auf Screens in einem dunklen Raum, der als Installation begehbar ist. Die Inszenierung ihrer künstlerischen Forschung in einem anderen Kontext und in neuer Form macht die immersive Erfahrung der Bilder noch eindringlicher. Der gewünschte Dialog zwischen Publikum und Protagonist*innen wird individualisierter und gleichzeitig gemeinschaftlicher. Dass das Publikum aufgrund der vereinzelt Position als Schauende, als diejenigen, die den Blick haben, den *gaze* lenkt und sich im Raum dazu bewegt, sich abgrenzen kann. Das Gemeinschaftliche drängt sich aber ebenso auf, ist jede*r doch in einem kunstschaffenen Raum gemeinsam mit anderen Individuen und muss sich zu ihnen positionieren. Eine Nachempfindung von Intimität vielleicht? Ein gemeinsames individuelles Erlebnis, welches intim wird, auch, weil wir es teilen? Der Titel beschreibt dieses gemeinsam Geteilte – *You Are Another Me – A Cathedral of the*

Body – welches mich an einen Text von Karen Barad denken lässt: »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Appart«. ¹⁰⁰ Ist hier nicht ein ähnliches Anliegen offenbar, das dem Unklaren, dem Uneindeutigen, dem Gemeinsamen in der Spaltung Raum geben möchte? Einer Erfahrung, die es zulässt, eine Vereinzelung zu spüren in tiefer Verbundenheit? Einsam zu sein, in der Umarmung einer nahen Person? Die Arbeiten und der Forschungsprozess von Adina Pintilie lassen diese Gegensätze nicht nur zu, sie spüren diesen nach und erzeugen Bilder für sie. Ein Begehren nach einer offenen Welt wird in den Szenen sichtbar, die schmerzlich die eigene Existenz angehen. In der Offenheit liegt eine Verheißung, die Kontrolle über diese Offenheit jedoch können wir nicht erlangen. Es geht um ein Einlassen, ein Hineinstürzen, ein Umreißen, die Kontrolle hinter sich lassen.

In *You Are Another Me – A Cathedral of the Body* wird die Besucher*in durch einen geteilten Raum geleitet. Sie kommt vom Dunklen ins Helle, vom Film screening ins Filmset. Die Neugierde auf den technischen Aufbau wird gestillt, Teile des Filmsets sind hier im Raum. Der Apparat der Kamera wird als Videoskulptur nachgebaut offengelegt, die Konstruktion des Teleprompters, der die Anwesenheit Pintilies hinter und vor der Kamera ermöglicht, vorgeführt. Der Kamera wird über eine schräggestellte matte Scheibe Pintilies Gesicht in die Linse projiziert. So wird das hinter und vor der Kamera durchbrochen, die Gefilmten nehmen ihr Gegenüber, ihre Ansprechpartnerin wahr, als Double fungiert sie auch für die Betrachter*innen, die über sie so direkt in den Dialog einsteigen. Diese Sichtbarmachung des Apparatus hat eine demokratisierende und inkludierende Wirkung. Keine Verschleierung der Technik drängt sich zwischen Filmbild und Besucher*in. Die Offenlegung und Begehung der Sets verleiht sich die Besucher*innen einmal mehr ein und macht sie zum Teil des Geschehens.



001 Karen Barad: »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Appart«, in: *Parallax*, 2014, Volume 20 ©, S. 168–187.

ANNA Tautfest arbeitet als Künstlerin und Autorin in Hamburg und Berlin. Sie bewegt sich an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Textproduktion und gibt diesen Hybridformaten im Kunstkontext und in Büchern Raum. Texte und theoretische Auseinandersetzungen prägen sich in Tautfests künstlerische Arbeit ein, die Kunst drückt sich in ihren Texten ab. Diese Denk-Wirk-Kombination gibt sie auch in künstlerisch-wissenschaftlicher Lehre an Studierende weiter. In diesem Kontext erschien 2021 auch die Publikation *→Kanon*. Tautfest promovierte an der HFBK Hamburg zum Thema der zeitlichen Nicht-Linearität und dem Einfluss spekulativer Narrationen auf die Wahrnehmung von Geschichte.

58
59



Das veröffentlichte Bild

Martin Karcher

Der Text stellt entlang von Überlegungen zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Fotografie die künstlerische Praxis von Tobias Zielony vor, der zum Wintersemester 2022 als Professor für Fotografie an die Hochschule für bildende Künste Hamburg berufen wurde



Einleitung Veröffentlichen verweist immer auf eine Öffentlichkeit, auf die *hin* veröffentlicht wird.⁰⁰¹ Spontan entstehen Bilder von Orten, Diskursen oder Institutionen, welche das große partizipative Versprechen tragen für *alle* Menschen gleichermaßen zugänglich zu sein und an denen etwas Gemeinsames dialogisch ver- und ausgehandelt wird. Wo allerdings diese heterotopische Sphäre des Politischen zu finden ist, bleibt unklar, sie ist zumindest auf keiner Landkarte verzeichnet. Auch auf Selbstbeschreibungen ist kein Verlass, denn während Museen zum Beispiel von der ICOM als »gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtungen im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung«⁰⁰² bestimmt werden, macht ein Museumsbesuch schnell deutlich, dass hier Ausschlüsse am Werk sein müssen, die eine *echte* Öffentlichkeit verunmöglich-

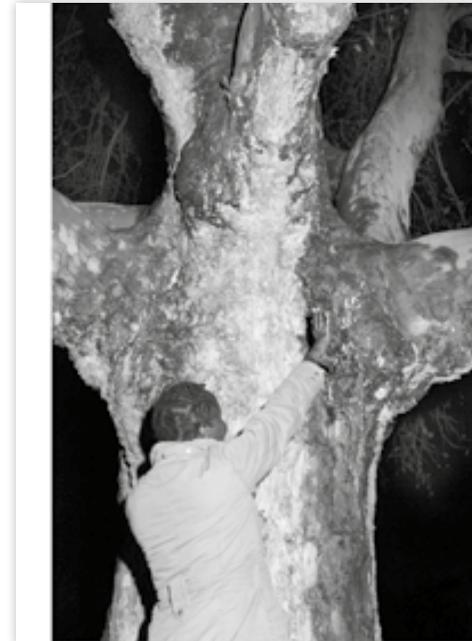
chen.⁰⁰³ Die kritischen Diskurse der vergangenen Jahre grob bilanzierend lässt sich sagen, dass die sogenannte Öffentlichkeit zunehmend mit ihren eigenen Voraussetzungen konfrontiert wird und es sich dabei zeigt, dass das Allgemeine der Öffentlichkeit nur etwas Partikulares und zu meist Bürgerliches ist, bei dem die Teilnahmebedingungen stark von verfügbaren Ressourcen abhängen. Schlimmer noch: Die Öffentlichkeit produziert selbst eine Reihe an Ausschlüssen. Was ist mit jenen Menschen, die um eine Teilhabe an dieser Öffentlichkeit beraubt wurden, deren Stimme unvernommen bleibt?

Spätestens seit seinem Abschluss in Dokumentar fotografie an der University of Wales, Newport in Großbritannien im Jahr 2001 macht Tobias Zielony Menschen zum Mittelpunkt seiner künstlerischen Praxis, die von Ausschlüssen betroffen sind. Bereits in frühen Arbeiten zeigte er Lebenswelten von Jugendlichen, die Geselligkeit anstatt in Cafés an Tankstellen (*Tankstelle*, 2003) finden müssen und denen nur Autos als halbwegs ungestörter Treffpunkt (*Car Park*, 2000) bleiben. Nachdem Nicolas Sarkozy

2003 nächtliche öffentliche Versammlungen kriminalisierte, entstand Zielonys Reihe *Quartiers Nord* über junge Erwachsene in Marseille. Ob Jugendliche in Bristol (*Curfew*, 2001), Geflüchtete (*The Citizen*, 2015), Sexarbeiter*innen (*Jenny Jenny*, 2013) oder Minderjährige aus Bangladesch, die in Italien elektronische Gadgets verkaufen müssen, um über die Runden zu kommen (*The Street*, 2013/14): Zielony spürt in seinen Arbeiten Menschen an den Rändern der bürgerlichen

Öffentlichkeit nach, ohne privilegierten Zugriff auf die bestehende Infrastruktur dieser Öffentlichkeit. Zu sehen sind Menschen an jenen Orten, von denen sie gerade noch nicht verdrängt wurden, deren Biografie von Herrschaftserfahrungen gezeichnet ist. Seine Bildreihen bezeugen eindrücklich, wie ungleich Verletzbarkeit in Gesellschaften verteilt ist.

Fotografie und/oder Öffentlichkeit Was macht die Veröffentlichung der Bilder mit den Öffentlichkeitslosen? ⁰⁰⁴ Diese bildpolitische Frage, die auf eine Verhältnisbestimmung von Öffentlichkeit und Fotografie zielt, wird unterschiedlich beantwortet: So argumentieren manche Autor*innen, dass Fotografie die Öffentlichkeit bedroht oder sogar verunmöglicht, andere Autor*innen hingegen sehen in der Fotografie die Möglichkeit zur Erschaffung einer echten Öffentlichkeit. Drei Einsätze sollen das knapp skizzieren. Für den Autor und Philosophen Roland Barthes ist das fotografierte Bild ein »geschlossenes Kräftefeld«, ⁰⁰⁵ welches »das Subjekt zum Objekt gemacht [hat] und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt.«⁰⁰⁶ Das notwendig dialogisch-partizipative Grundprinzip von Öffentlichkeit wird in dieser Perspektive negiert, da das Bild droht, die »Anderen« *als andere* zu fixieren.⁰⁰⁷ Im starken Kontrast hierzu stehen die Überlegungen der Fototheoretikerin und Kuratorin Ariella Azoulay, die Fotografie als die »one remaining site, a place of refuge, from which the discourse on the *res publica* may be revived«⁰⁰⁸



betrachtet, ihre Hoffnung liegt in einem neuen »civil contract of photography«. Der Kunsthistoriker John Tagg schließlich verweist auf die subjektivierende Dimension der Veröffentlichung von Fotografien, wenn er als Zweck des Portraits »both the description of an individual and the inscription of social identity«¹⁰⁹ nennt. Einig sind sich die Autor*innen darin, dass nicht jede Sichtbarkeit schon gleich eine Öffentlichkeit ist, allerdings bleibt die aufgeworfene Frage nach den Effekten für die Fotografierten offen. Abschließend soll daher ein anderer Zugang skizziert werden.

Repräsentationskrisen Kennzeichen der Gegenwart ist eine mehrfache Krise der Repräsentation, von der die Fotografie in besonderer Weise betroffen scheint. Denn auch wenn Fotografie immer noch eine Aura der Objektivität und Evidenz umgibt, sollte klar sein, dass Fotografie – genau wie Sprache – die Wirklichkeit nie bloß abbildet, vielmehr bringt sie diese mit hervor. Diese performative Dimension ist für die Fotografietheorie, genau wie für die Ethnografie, schon lange nichts neues mehr. In einer Variation einer Kritik von Gayatri Chakravorty Spivaks ließe sich diese bildtheoretische Krise der Repräsentation auf der bildpolitischen Ebene weiterdenken. Nach einer engagierten Problematisierung der französischen Intellektuellen der 1970er-Jahre, deren grundsätzliches Unbehagen einer unterkomplexen Opposition von »passiver Theorie« und »aktiver Praxis« Spivak jedoch teilt, kommt sie zum zentralen Gedanken des Aufsatzes, den ich hier auf die Fotografie biege: Da Fotografie – genau wie Sprache – auch nur »Aktion« ist, repräsentiert der/die Fotograf*in nicht (d.h. *spricht nicht für*) die unterdrückte Gruppe.¹¹⁰ Spivak fragt mit »Can the subaltern speak?« nicht danach, ob die Subalternen, die von Mobilität beraubten, sprechen können, sondern ob es für sie einen politischen Raum gibt, um für sich selbst zu sprechen, sich selbst zu vertreten und nicht vertreten zu werden.¹¹¹ Mit anderen Worten, ob ihre Stimme als ihre eigene Stimme Gehör in der Öffent-

lichkeit finden kann oder ob sie als bloßer Lärm abgetan wird.

In der Fotografie könnte das der Unterschied zwischen »sich selbst zeigen« und »gezeigt werden« sein, ein Unterschied, den Zielony in seinen Arbeiten nicht aus dem Blick verliert. Sein besonderes Interesse gilt deshalb den Möglichkeiten der digitalen Transformation, mit der sich diese tradierte Opposition von Produzent*innen und Konsument*innen von Bildern (vielleicht) aufzulösen beginnt und im Zuge derer er nach





62
63

001 Sicher liebe sich der Begriff Öffentlichkeit konzeptionell auch niedriger hängen: Rainald Goetz verweist in seiner Frankfurter Poetikvorlesung darauf, dass jedes Schreiben ein Veröffentlichen ist und zwar zunächst vor sich selbst. Solche Fassungen von Öffentlichkeit entziehen dem Begriff allerdings Teile seiner Politizität, die im Kontext der Vorstellung besonders bedeutsam ist.

002 ICOM – Internationaler Museumsrat (2010): *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*. Online verfügbar unter https://icom-deutschland.de/images/Publicationen_Buch/Publication_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf (30.08.2022).

003 Bereits Habermas verweist darauf, dass »Öffentlichkeiten« nie allen zugänglich waren, vgl. Jürgen Habermas (1961/2015): *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

004 Weiterführend hierzu Melissa Miles (Hg.): *Photography and Its Publics: Bloomsbury Visual Arts*, Bloomsbury Publishing, London, 2020 und Anne Marsh / Melissa Miles, Daniel Palmer (Hg.) (2015): *The Culture of Photography in Public Space. 1st ed.* Bristol: Intellect Books Ltd (Intellect Books – Critical Photography).

005 Roland Barthes (2016): *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.22.

006 Ebd. S. 21

007 Allan Sekula (1986): «The Body and the Archive». In: *October* (39), S. 3–64.

008 Ariella Azoulay (2008): *The civil contract of photography*. New York, NY, Cambridge, Mass.: Zone Books, S. 123.

009 John Tagg (1995): *The burden of representation*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, S. 37.

010 Gayatri Chakravorty Spivak (2011): *Can the subaltern speak?* Wien: Turia + Kant, S. 29.

011 Dieser Raum müsste ihnen auch nicht paternalistisch eingeräumt oder geschenkt werden, er stünde ihnen schlechtweg zu. Studierende der HFBK problematisierten im Kontext der hochschulpolitischen Entscheidung der Berufung mit einer Feedback-Box (»Do you have something to say?«) diese Frage der Situiertheit von Sprecher*innenpositionen und deren Möglichkeit, Gehör respektive Einfluss zu finden. Hier schenkt Anonymität den notwendigen Schutz, um öffentlich sprechen zu können.

Dr. Martin Karcher ist Erziehungswissenschaftler mit Schwerpunkt Bildungsphilosophie. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit betreibt er derzeit den Hamburger off-space ABC.

Zielonys Arbeit für den deutschen Pavillon der 56. Venedig Biennale *The Citizen* (2015), die er dezidiert als Versuch eines Eingriffs in die Öffentlichkeitsproduktion verstand. Zielonys

dem demokratisierenden Potenzial der *gemeinsamen* Bildproduktion fragt. Wie kann fotografische Arbeit machtvollen Differenzen und Hierarchien Rechnung tragen und sich ihrer eigenen Situiertheit bewusst sein, ohne sich dabei handlungspraktisch lähmen zu lassen? Wenn Fotografie einen Beitrag zur Demokratisierung von Öffentlichkeit leisten möchte, scheint es notwendig, diese Spannungen kritisch zu reflektieren und alle Mitwirkenden sowohl am Prozess als auch am Ertrag zu beteiligen. Ein Beispiel für einen solchen Einsatz ist

Bilder von Flüchtlingsaktivist*innen in Deutschland wurden von afrikanischen Journalist*innen für Beiträge über das Thema Flucht verwendet und in afrikanischen Zeitungen gedruckt. Diese Form der Kollektivierung und Demokratisierung unterläuft zum einen die eingespielte Opposition von Subjekt und Objekt der Kunst – respektive die problematischen Kategorien von »vertraut/eigen« und »fremd« – der Fotografie. Zum anderen fanden die Arbeiten so in pluralen Öffentlichkeiten außerhalb des Museums statt.

Reading List



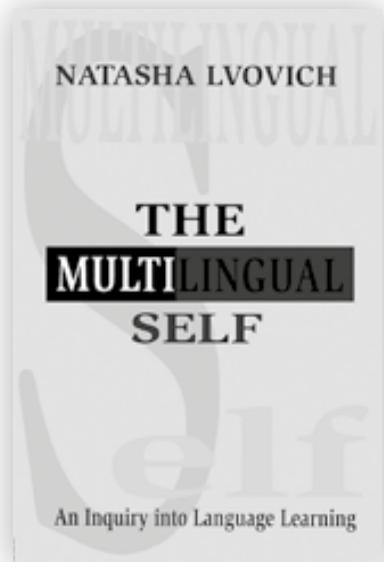
Eva Ďurovec *New Mindmapping Forms*,
Montez Press, 2022

Bereits die Haptik der Leinenbindung erinnert an einen persönlichen Gegenstand, etwa ein Poesiealbum, ein Notizheft oder Tagebuch. Eva Ďurovec hat mit ihren *New Mindmapping Forms* ein umfangreiches System mit verschiedenen Farbstiften entwickelt, ihre alltäglichen Prozesse schriftlich festzuhalten. Nachdem diese »Landkarten« der Verstrickungen von sehr Persönlichem in die Konditionen des Gesellschaftlichen bereits in Form von Ausstellungen sichtbar und damit öffentlich wurden, sind sie in diesem Jahr in Buchform bei Montez Press erschienen. Ďurovec's systematischen Notizen zu unter anderem Mutterschaft, Bürokratie- und Bildungsabläufen, der eigenen Instandhaltung und Care-Arbeit beginnen am Dienstag, den 19. Oktober 2017 und belaufen sich auf knapp anderthalb Jahre. Nur ein Ausschnitt, ein Fragment aus Arbeitsschritten und Prozessen, die in ihrer Vielschichtigkeit unmöglich zu erfassen sind. (Anne Meerpohl)



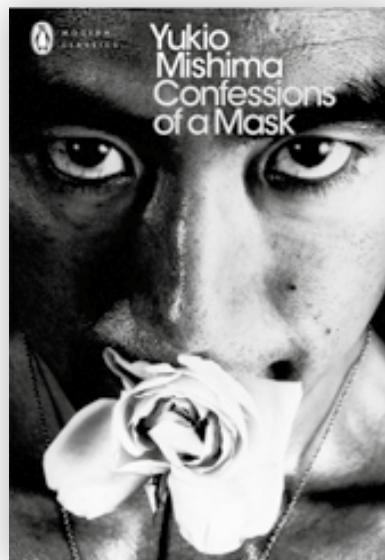
Heike Geißler *Saisonarbeit*,
Volte/Spector Books, 2014

Heike Geißlers *Saisonarbeit* ist ein besonderes Buch. Es erzählt von der Misere in der sich Kulturschaffende oftmals befinden: Geld verdienen, um zu überleben; Geld verdienen, um Kultur zu schaffen. Heike Geißler verschafft uns Einblicke in das Hochlager von Amazon bei Leipzig, das normalerweise nicht für die Öffentlichkeit erfahrbar ist. Eindrücklich erzählt Geißler, welche Erfahrungen sie dort sammelt. Ein Erfahrungsbericht persönlich sowie politisch. Das Buch ist 2018 bei Semiotext(e) auch auf Englisch erschienen. (Leon Keller)



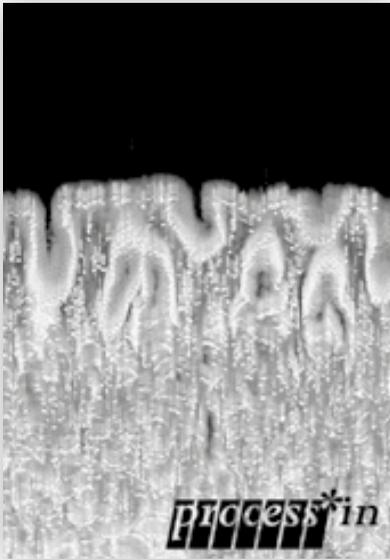
Natascha Lvovich *The Multilingual Self: An Inquiry into Language Learning*, Routledge, 1997

Die Arbeit von Natasha Lvovich verwebt Sprachlerntheorien und eigene synästhetische und körperliche Erfahrungen der Sprache. Im Buch werden nicht nur die eigenen Erfahrungen Lvovich's angesprochen, sondern es werden auch solche ihrer Student*innen wie die renommierter Autor*innen beschrieben. Die Arbeit wurde als ein Lehrbuch für Linguist*innen und Sprachtheoretiker*innen geschrieben. Meiner Meinung nach hilft die vielseitige Erfahrbarkeit der Sprache, die in dem Text zur Erscheinung kommt, die Materialität der Sprache zu fühlen, und sie verleiht Mut, sie als ein Medium zu benutzen. (Sasha Levkovich)



Yukio Mishima *Confessions of a Mask*, Penguin Books, 1949

Die Zerrissenheit im Webstoff dieser Novelle, in der ein Erwachsener über seine Kindheit erzählt, resultiert aus der tiefen Inakzeptanz eigener Vorlieben und Lüste und dem Bedürfnis, radikal offen zu sein. Ziel ist, den Widerspruch zwischen Gefühl und Überzeugung zu veröffentlichen. Das kindliche Ich ist der Endgegner des erwachsenen Erzählers, da es eigene Gedanken und Fantasien nicht durch die zerstörerische Linse der Ideologie sieht. Trotz der Problematik des Autors – Unterstützung des japanischen Imperialismus, der Kultur der Samurai, und am Ende von Mishimas Leben auch die Unterstützung des rituellen Suizids – die man natürlich mitdenken muss, überzeugt die zutiefst traurige und tragische Erzählung mit der ihr eigenen rauen Poesie. (Sasha Levkovich)



Raoul Eisele, Simoné Goldschmidt-Lechner, Martin Johannsen, Armela Madreiter und Sarina Tharayil (Hrsg.), process*in, seit 2021

Die erste Ausgabe des *process*in*-Magazins erschien als Anthologie zeitgenössischer Lyrik im Oktober 2021. Von nun an wird sich jede erste Ausgabe im Jahr den Feldern Lyrik, Prosa und Drama widmen. Beiträge können über einen Open Call, zu finden auf processin-magazin.com oder über Instagram @processin_magazin, eingereicht werden. Ein Augenmerk legt das Magazin dabei auf BIPOC, FINTA*, Personen mit Be_hinderung und Personen, die noch nicht veröffentlicht haben. Den Herausgeber*innen geht es vor allem darum, den Prozess des Schreibens sichtbar zu machen. Welche Worte werden bei einer Übersetzung gewählt? Was macht einen fertigen Text aus, wann wird er vorgelesen und abgedruckt? *process*in* begreift das Schreiben entsprechend einem Zitat von Octavio Paz: »Jedes Gedicht ist der Entwurf eines anderen, das wir niemals schreiben werden.« Die Seiten des

Magazins geben Raum für durchgestrichene Sätze, bekritzelte Karopapiere, Skizzen, gescheiterte Worte, einen Schreibstil, der sich mit jeder Seite verändert und drei unterschiedliche Versionen des gleichen Gedichtes. *process*in* zeigt die unkorrigierten Rechtschreibfehler. *process*in* zeigt die kleinen, wieder und wieder gedrehten Schrauben. Kombiniert mit einer frischen grafischen Gestaltung, findet sich auf den Seiten von *process*in* eine Portion Poesie für jeden Tag. (Kea Hinsch)



Hannah Witte Typohacks – Handbuch für gendersensible Sprache und Typografie, Verlag form, 2021

Derzeit gibt es keinen Konsens in welcher Form gegendert werden kann, darf oder soll. Gestalter*innen suchen mit Sternchen, Doppelpunkten, Unterstrichen oder neuen Buchstaben verschiedene Möglichkeiten jenseits binärer Sprachformen. *Typohacks* erläutert nicht nur schriftgestalterische Feinheiten gendersensibler Typografie, sondern kontextualisiert diese auch durch Essays und Interviews. Alle vorgestellten Beispiele sind keineswegs nur für experimentelle Publikationen geeignet, sondern konkrete Anwendungsvorschläge, die sich auch in dieser *Lerchenfeld* Ausgabe wiederfinden. (Karla Krey)

Lerchenfeld Nr. 63, Oktober 2022

Herausgeber

Prof. Martin Köttering, Präsident der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg

Diese Ausgabe entstand im Rahmen des Praxis-Seminars »Freundliche Übernahme: Lerchenfeld-Gastredaktion« unter Leitung von Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Dr. Bettina Uppenkamp im Sommersemester 2022 (in Kooperation mit Beate Anspach und Julia Mummenhoff).

Studentische Redaktion

Samira Alizadeh Ghanad, Kea Hinsch, Leon Keller, Sasha Levkovich, Anne Meerpohl, Jana Pfort

Autor*innen dieser Ausgabe

Samira Alizadeh Ghanad, Beate Anspach, Marc Degens, Vanessa Gravenor, Dr. Annika Haas, Kea Hinsch, Martin Karcher, Leon Keller, Magdalena Kröner, Sarah Lehnerer, Sasha Levkovich, Gustav Mechlenburg, Anne Meerpohl, Jana Pfort, Mari Püffel, Nora Sdun, Julia Stolba, ANna Tautfest, Prof. Dr. Elena Zanichelli

Korrektorat

Christiane Weidemann (dt.), Anthony DePasquale (engl.)

Schlussredaktion

Beate Anspach, Julia Mummenhoff, Patricia Ratzel

Bildstrecke/Poster

Kuratiert von Elena Malzew

Konzeption, Gestaltung und Realisation

Stina Frenz, Karla Krey, Hannah Shong (Klasse Grafik von Prof. Ingo Offermanns)

Der Gender-Stern dieser Ausgabe geht zurück auf die Schrift *Kaeru Kaeru* von Isabel Motz, Velve-tyne Type Foundry

Druck und Verarbeitung

v. Stern'sche, Lüneburg

Soweit nicht anders bezeichnet, liegen die Rechte für die Bilder und Texte bei den Künstler*innen und Autor*innen.

Kontakt zur Redaktion

Beate Anspach
Tel.: (040) 42 89 89-405
E-Mail: beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Das nächste Heft erscheint im November 2022.
ISSN 2511-2872

Die PDF-Version des Lerchenfeld finden Sie unter:
www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld

Editorial

Es liegt aus bei Jahresausstellungen, im Flur, fliegt im Atelier herum. Im Eingangsbereich der HFBK Hamburg, neben einer wechselnden Auswahl an Flyern, kleinen Heftchen und Ausstellungseinladungen, stößt man mit etwas Aufmerksamkeit auch auf das *Lerchenfeld*-Magazin. Doch wie kommt das fünfmal im Jahr erscheinende Heft überhaupt zustande? Wer ist verantwortlich für die Redaktion und wie werden die thematischen Schwerpunkte jeder Ausgabe gewählt? Auf Initiative von Studierenden entstand im Sommersemester 2022 das Seminar »Freundliche Übernahme: Lerchenfeld-Gastredaktion«, betreut von Prof. Dr. Astrid Mania und Prof. Dr. Bettina Uppenkamp in Kooperation mit Beate Anspach und Julia Mummenhoff. Als studentische Redaktionsgruppe haben wir unsere Gedanken und Ideen gebündelt und sind in einem gemeinsamen Diskussionsprozess zum Thema dieser Ausgabe gelangt: dem Begriff *Veröffentlichen*. Auf der Suche nach unterschiedlichen Perspektiven auf Öffentlichkeit und Privatsphäre(n), Gegen-Öffentlichkeit und Repräsentation haben wir uns den Herausforderungen eines Magazins gestellt und erhielten Einblick in die vielfältigen Aufgaben, die damit verbunden sind: die Kuration einer Bildstrecke, das Schreiben und Beauftragen von Texten und Interviews und deren anschließendes Lektorat, die Bebilderung der Beiträge, das Zusammentragen einer Reading List und zu guter Letzt das Erstellen eines Editorials – wie dieses hier. Wir haben Künstler*innen und Autor*innen, Kurator*innen und Vertreter*innen aus dem Verlagswesen eingeladen, mit uns ins Gespräch zu kommen und den Fragen nachzuspüren, die sich aus der intensiven Beschäftigung mit dem Themenkomplex für uns ergeben haben. Welche subversiven Potenziale stecken im Vorgang der Veröffentlichung? Wie nutzen Künstler*innen diese für ihre eigene Praxis? Lassen sich die Kategorien öffentlich und privat überhaupt noch voneinander unterscheiden?

In ihrem einleitenden Essay begibt sich Annika Haas auf eine fiktive Reise durch die Geschichte des *Self-Publishing* und geht dabei der Frage nach, inwiefern (politische) Motivation und ökonomische Bedingungen dieser Veröffentlichungspraxis zutiefst situiert sind. Während Samira Alizadeh Ghanad über die Begrüßung als eine Begegnung des privaten Selbst und seiner öffentlichen Umwelt nachdenkt, spürt Jana Pfort eben dieser Schnittstelle im Kontext künstlerischer Arbeiten in einem Round Table-Gespräch mit Elena Zanichelli, Sarah Lehnerer und Magdalena Kröner nach. Lyrisch eingeschlos-

sen betrachten Kea Hinsch und Mari Püffel gemeinsam den Begriff der *saf(e)r Spaces* und stellen die Frage, wie queere Menschen sich sicher an Hochschulen outen können. Anne Meerpohl und Sasha Levkovich betrachten Fiktion als einen Raum für mögliche Gegenöffentlichkeiten und erproben sie in einem experimentellen, dialogischen Textformat; den Dialog aufnehmend begegnet Jana Pfort in einem Essay über die Veröffentlichung von intimen und intellektuellen Beziehungen der Künstlerin Sophie Calle und der Schriftstellerin Maggie Nelson. Mit Handlungen des Veröffentlichens gehen automatisch auch Gefühle von Zweifel und Scham einher. Dies sind auch Erfahrungen, die bei der Erarbeitung eines Magazins entstehen können, und vor allem künstlerische Praxen begleiten. Dem geht Anne Meerpohl anhand von Arbeiten Marlene Dumas und Andrea Büttner nach. Leon Keller spricht mit den beiden Indie-Verlagen *Textem* (Hamburg) und *Sukultur* (Berlin/Hamburg) über das Veröffentlichen: Wie kommt das Buch in den Buchladen und wie wird eine Veröffentlichung finanziert? Sasha Levkovich untersucht Fragen der Mehrsprachigkeit und die Bildhaftigkeit von Sprache. Wie betritt man ihre Räume und gelangt zu einem Moment des Öffentlich-Machens, wenn man zwischen den Sprachen steht? Das Archivieren, seine Setzungen, Zugänge und Auslassungen nehmen Julia Stoba und Vanessa Gravenor zum Anlass für ihre künstlerisch-forschende Praxis. Und zum Abschluss lernen wir die neuen HFBK-Professor*innen Adina Pintilie und Tobias Zielony vor dem Hintergrund der Themen Öffentlichkeit und Intimität kennen. In der Bildstrecke, die für die kommenden 10 Ausgaben als Poster angelegt ist, bringt Elena Malzew vier künstlerische Positionen miteinander in Berührung, die sich auf je eigene Weise im Raum des Nicht-Öffentlichen bewegen.

Gestaltung nachdenken. Wir verweisen auf die Mühlen, die für mehr Teilhabe unternommen werden, und wir verweisen auch auf schöne Glyphen, für die es typografisch viel zu selten Gelegenheit gibt. Hannah, Karla und Stina

Liebe Leser*innen, in den kommenden zehn Ausgaben werden Ihnen zehn verschiedene Gendertrouble-Sterne begegnen. Sprache schafft Wirklichkeit und als Gestalterinnen nehmen wir Einfluss auf Sichtbarkeiten. Wir fordern eine Gesellschaft, in der Menschen Freiräume haben, ihre Pronomen und Geschlechtsidentitäten zu finden und Gestaltung, in der diese Identitäten sichtbar werden. Mit den Gendertrouble-Sternen verweisen wir auf aktuelle Diskurse, die über Sprache und

Editorial

Liebe Leser*innen, in den kommenden zehn Ausgaben werden Ihnen zehn verschiedene Gendertrouble-Sterne begegnen. Sprache schafft Wirklichkeit und als Gestalterinnen nehmen wir Einfluss auf Sichtbarkeiten. Wir fordern eine Gesellschaft, in der Menschen Freiräume haben, ihre Pronomen und Geschlechtsidentitäten zu finden und Gestaltung, in der diese Identitäten sichtbar werden. Mit den Gendertrouble-Sternen verweisen wir auf aktuelle Diskurse, die über Sprache und





Bruttolohnabrechnung **Maik** 12.1976

Zeitraum	Arbeitslohn	Verdienst	Abzüge	Nettolohn
01.01.76 - 31.03.76	1.000,00	1.000,00	100,00	900,00
01.04.76 - 31.06.76	1.000,00	1.000,00	100,00	900,00
01.07.76 - 31.09.76	1.000,00	1.000,00	100,00	900,00
01.10.76 - 31.12.76	1.000,00	1.000,00	100,00	900,00
Gesamt	4.000,00	4.000,00	400,00	3.600,00

Nettolohnabrechnung **Maik** 12.1976

Zeitraum	Nettolohn	Abzüge	Summe
01.01.76 - 31.03.76	900,00	100,00	1.000,00
01.04.76 - 31.06.76	900,00	100,00	1.000,00
01.07.76 - 31.09.76	900,00	100,00	1.000,00
01.10.76 - 31.12.76	900,00	100,00	1.000,00
Gesamt	3.600,00	400,00	4.000,00

