

Lerchenfeld

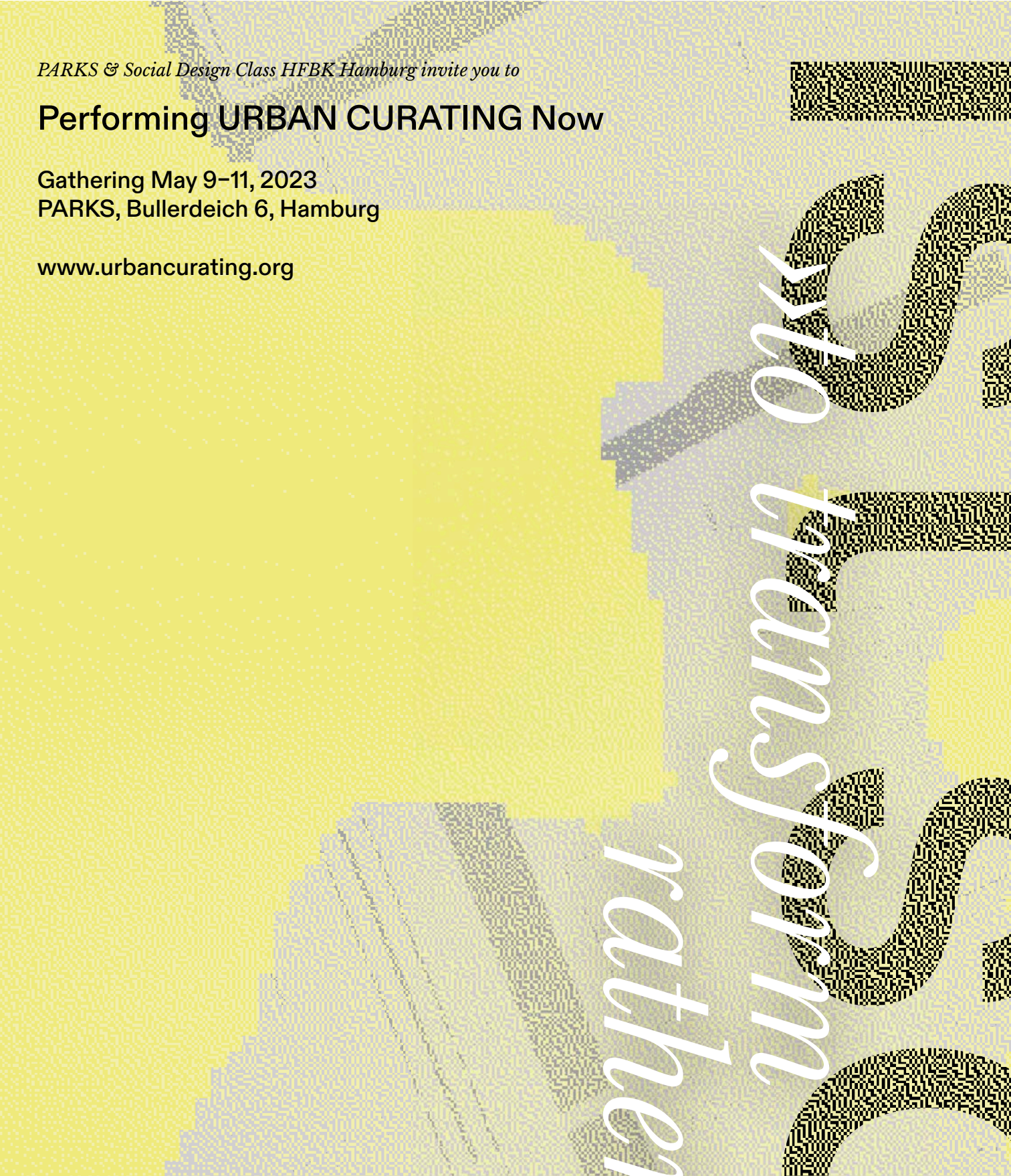
PARKS & Social Design Class HFBK Hamburg invite you to

Performing URBAN CURATING Now

Gathering May 9–11, 2023
PARKS, Bullerdeich 6, Hamburg

www.urbancurating.org

rather
transform
rather



Lerchenfeld

66



001

PARKS & Social Design Class HFBK Hamburg invite you to *Alles ist schon da*, Performing URBAN CURATING Now

Gathering May 9–11, 2023, PARKS, Bullerdeich 6, Hamburg
www.urbancurating.org

Von: Jennifer Aksu, Julia Englert, Hallo: e.V., Hallo: Radio, Dorothee Halbrock, Gilly Karjevsky, Karla Krey, Johanna Padge, PARKS, PK 3000, Lukas Siemoneit, Nuriye Tohermes, ZOLLO, Klasse Social Design HFBK Hamburg.

Mit: AKAKAF – Arbeitskreis Akustik und Antifaschismus, atelier le balto, Katarina Bajc, Susanne Bosch, Daniel Dominguez, Kathrin Dröppelmann, Stefan Hilterhaus, Ellen Blumenstien, Felix Egle, Fran Edgerley, fem_arc, Jesko Fezer, Anna Hentschel, Barbara Holub, Tom Holert, Elke Krasny, Torange Khonsari, Kristina Nauditt, Marjetica Potrc, Britta Peters, Jane Rendell, Alona Rodeh, Nora Sternfeld, Antje

Stockman, Renée Tribble, Kathrin Wildner, Rebecca Wall.

»to transform rather than describe« (Jane Rendell: *Site-Writing*, in: C. Hohenbüchler & B. Holub (Eds.): *Planning Unplanned? Towards a new Function of Art in Society*. Verlag für moderne Kunst, 2015.)

Social Design at HFBK Hamburg – and why we talk about Urban Curating

Established in 2012, the class is led by feminist practitioners who change in various durations. In this way, students are the ones who make up the core group, embody class continuity and define their own approach to social practice through their collective projects, which is why the social design class at HFBK defines its praxis by doing. However, implicit shared values can be gauged through readings, conversations and project formulations.

What would we say is a partial list of values on

which a definition of social practice for the class can grow? Care would be one, critical spatial practice would be another. Relationality and collectivity. Reciprocity and hospitality. We ask together – (How) would these values imply making in relation and service of social transformation?

This year, the above question is examined through Urban Curating as researched by the current guest professor Gilly Karjevsky, in collaboration with Jennifer Aksu and PARKS.

Urban Curating mixes social context and the act of »putting in relation«. Care and curating are familiar in their roots. Urban Curating opens up a field of action, building on various methods that might be aligned to the class's values: connecting through content, creating relations, arranging and choreographing, assembling existing materials, social connections and organizational structures.

To test this, the class will co-organize the gathering *Alles ist schon da – Performing URBAN CURATING Now*.

Autor*innen & Mitwirkende

Dirk Baecker ist Seniorprofessor für Organisations- und Gesellschaftstheorie an der Zeppelin Universität, Friedrichshafen am Bodensee.

Robert Bramkamp ist Professor für Experimentalfilm an der HFBK Hamburg.

Stina Frenz, Karla Krey und **Hannah Shong** studieren im Master-Studiengang in der Klasse Grafik bei Professor Ingo Offermanns und haben das aktuelle Layout des *Lerchenfeld*-Magazins entwickelt.

Simone Gilges ist eine untergetauchte Undergroundlegende. Von 2003 – 2014 produzierte sie *freier – Magazin für Befindlichkeit*. Neben der künstlerischen Praxis mit der Honey-Suckle Company dokumentierte sie den ständigen Wandel der Stadt Berlin sowie ihrer Musik- und Kunstszene, oft in Kombination mit Objekten und Installationen.

Gilly Karjevsky is a curator of critical spatial practice, teaching and curating programs at the intersection of ecology, ethics of care and radical collectivity. In the academic year 2022/23, she is guest professor for social design at HFBK Hamburg.

Filipe Lippe is a poet, artist, and researcher born in 1986 in Duque de Caxias, Brazil. He is a PhD candidate in art theory at HFBK Hamburg, researching historical trauma, racism, and (de)coloniality in the context of neoliberalism.

Dr. Astrid Mania ist Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte der Moderne an der HFBK Hamburg.

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.

Julia Mummenhoff ist seit 2009 an der HFBK Hamburg als Redakteurin und Autorin für Publikationen zuständig sowie seit 2014 für das Hochschularchiv.

Nozomi Ngceni ist eine visuelle Künstlerin, DJ und Elternteil von drei Kindern. Derzeit studiert sie an der HFBK Hamburg Zeitbezogene Medien in der Klasse von Prof. Angela Bulloch.

Nina Rohde ist bildende Künstlerin. Häufig entwickelt sie multimediale Skulpturen und Environments, die mit Licht und Farbe experimentieren. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Mirja Rosenau studierte Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seit 2007 ist sie Redakteurin bei *art – Das Kunstmagazin*.

ruangrupa ist ein 2000 gegründetes, in Jakarta ansässiges Kollektiv, das 2022 die Künstlerische Leitung der documenta fifteen inne hatte.

Raimar Stange lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin.

Dr. Nora Sternfeld ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg.

Tim Voss studierte bis 2005 Film an der HFBK Hamburg und gründete im Kollektiv das Hinterconti. Danach arbeitete er als künstlerischer Leiter am Kunstverein Harburger Bahnhof, am W139 in Amsterdam, den Künstler*innenhäusern Worpswede und am Künstlerhaus Wien. Heute lebt er als freier Kulturproduzent in Berlin.

Seda Yıldız is an independent curator and writer based in Hamburg. Her practice is inspired by thinking across disciplines including art, music, design, literature, and activism.

Inhalt

- 02 Autor*innen und Mitwirkende
- 04 Collective Auto-theory
Gilly Karjevsky
- 10 Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität
Nora Sternfeld im Gespräch mit ruangrupa
- 16 Die Praxis des Kollektivs auf der documenta fifteen
Dirk Baecker
- 20 Die Blumen des Kollektivs
Astrid Mania
- 24 They say it's Aufwandsentschädigung
Anne Meerpohl
- 28 Die Gegenkultur der Gegenkultur
Tim Voss im Gespräch mit **Simone Gilges, Nina Rhode** und **Nozomi Ngceni**
- 34 A Perspective on Emancipation
Seda Yıldız über **Oda Projesi**
- 38 Other Communities
Filipe Lippe
- 42 (K)eine Gruppe möchte ich sein
Robert Bramkamp
- 47 Trauer um
Prof. Udo A. Engel
- 50 Guerrilla Girls Call for Action
Julia Mummenhoff
- 55 Kontroverse documenta fifteen
Raimar Stange, Mirja Rosenau
- 60 Reading List
- 63 Impressum

2

3

Collective Autotheory: Contextualize,
Embody, Resist

Gilly Karjevsky

»**The personal is theoretical**«⁰⁰¹ It was during a conversation with Jane Rendell (professor of critical spatial practice at the Bartlett School of Architecture, University College London) that I heard the term »autotheory« for the first time, and it immediately clicked for me. That particular conversation was centered around design pedagogy⁰⁰²—on how disciplines are entangled with norms of hierarchy and what teachers can do to resist these hidden structures. Jane described autotheory as a space where the trialectic relationship of biography, self-reflection, and social critique is accentuated, a »spatially or specifically situated version of self-writing.« Autotheory is the narrative weaving of autobiography and critical theory, making the world and voice of the author the center of their social critique. Whereas traditional norms of writing critical theory insist on the impossibility of objectivity, autotheory considers identity the building blocks of commentary on the world, recognizing the body as the first territory we inhabit and co-author of our views. Mentioning autotheory in this context, Jane has generously reflected on her own role as an architecture professor looking to teach beyond the boundaries of what the university might understand the discipline of architecture to be, and to provide her students with the confidence to tell stories of possible different boundaries as well.

Autotheory is an emerging term, which holds immense political potential for renegotiating knowledge production in cultural, academic, as well as popular settings. In particular, it has potential for the negation of the plural self, for addressing the tensions of collective work by asserting the embodied reality of each member of the collective. Coming into dialogue, or engaging with a group, one inevitably has to reckon with the needs and desires expressed by others in direct and indirect ways. It is this tension between the individual and the collective desires that I attempt to address with collective autotheory as a methodology. What if we were to question and trouble the relationship between knowledge and writing? How can we write outside of norms of authorship, entitlement, and ownership of ideas? How do we write in methods that themselves reflect those values we wish to promote and the norms we wish to shift towards?

Autotheory The term *autotheory* is most commonly attributed to Stacy Young's work on publishing practices within the North American women's movement, in her 1997 book *Changing the Wor(l)d: Discourse, Politics and the Feminist Movement*. The second chapter on »The Autotheoretical Texts« describes

the life-writing of black feminists, a political life-writing practice which includes private accounts and meshes them together with critical theory.


»The power of the autotheoretical texts lies, in part, in their insistence on situatedness and embodiedness. The writings' autobiographical nature clarifies the origins of their insights, and thus underscores the contingency of their claims (indeed, of claims about social reality in general). ... These texts combine autobiography with theoretical reflection and with the authors' insistence on situating themselves within histories of oppression and resistance. The effect is that the texts undermine the traditional auto-biographical impulse to depict a life as unique and individual. Instead, they present the lives they chronicle as deeply enmeshed in other lives, and in history, in power relations that operate on multiple levels simultaneously. Moreover, in their shifting back and forth between the narrators/authors as individuals and the larger social forces in which they are caught—and which they seek to transform—the texts *perform* the politics for which they argue.«⁰⁰³


While currently reemerging in art discourses, autotheory is born out of observing black feminist texts and how they resisted claims that all women suffer the same oppressions under patriarchal systems. The autotheoretical texts work against universalist tones within, as well as outside of, social justice movements. They insist on diversity inside of social categories, and not only between them, challenging the category of »woman« altogether. Most notably, autotheoretical texts do this by playing with the written form which is historically assigned to women: the memoir.

Since Young's writing about the autotheoretical texts, the term has been used by two authors to describe works of critical autobiographical writings: *Testo Junkie* by Paul B. Preciado, published in 2008, and *The Argonauts* by Maggie Nelson, published in 2015. Notably, both books are accounts of gender transformation: Nelson depicts the transformation of her partner Harry Dodge while she herself is pregnant with their first child, grappling with oncoming motherhood. Preciado describes their own transformation from the stance of their own theoretical exploration of the »technopharmapolitical« condition.


Both these works appear in the recently published book by Lauren Fournier *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Fournier describes autotheory as »a performative mode of citation alongside a post-memoir, queer-feminist life-writing text.«⁰⁰⁴ What is common among these discussions in autotheory is the wish to articulate a breaking away from norms of knowledge production as we know them, to find more relational experiences of knowing.⁰⁰⁵ In this way, autotheory

might be understood as a personal account of a certain discourse with the declared intention to transform that very discourse from within. This transformation might occur in format or through critique, or both. In this way, transformation is central to the form. Autotheory exposes the ways in which systems and institutions shape our thoughts and open up the possibility of personal transformation. In return, this personal transformation might also transform the very systems it exposes.

Collective Autotheory Precisely because autotheory insists on acknowledging the ways in which context, relations, and situation shape the voice of the author, I would claim that autotheory is inherently also about collectivity, and about journeys traveled together. But out of my own practice working in collective forms, I can testify that keeping embodied values at the fore of working relationships is a constant challenge. To always be considering diverse individual needs within a group setting requires tools of conversation and exchange, and tools for collective self-determination. Can autotheory become a collective tool for aligning identity, politics, and action? To find tools to collectively create stories—tools that also embody the politics of collectivity in themselves—we need to consider how to engage in collective decision making where the dynamics of conversation do not swallow up some voices, where all voices are heard and trusted. How can we collectively form narratives for a place or a group? How many narratives can coexist, contaminate, and co-constitute one story? We need to librate ourselves from the need to shape identity in opposition to others, and to tell stories through symbiosis. As Arianne Zwartjes writes: »In many ways, autotheory engenders collectivist, rather than individualist, worldviews; it uses theory to recognize the power of shared connection, share experience, in a fragmented and isolated time.« 

Silent Conversation I wish to describe how I practice collective autotheory through a project that I have conceptualized. Silent Conversation was first developed through a workshop at the Floating University Berlin in 2018, as part of the collective lexicon writing process that I was designing for the site.  The lexicon process was a wish to be able to collect terminology for the many practices—design, art, media, architecture, urban ecology, film, etc.—that inhabited the site in its inaugural year. To encourage both visitors and practitioners to

contribute terms to the lexicon, I held Silent Conversation workshops where terms relating to the site of the Floating University Berlin were co-authored in written form. This kind of lexicon work sought to collectively describe ways of thinking and ways of making for a specific practice on a specific site. Silent Conversation gives attention to the site and the process as producers of knowledge. This lexical technique does not produce encyclopedic definitions nor has further synthesis. The definitions emerge in a process that is a game, a collage, and a meditation. In this way, the moment of thinking and writing together, specifically set on site, in a particular group constellation becomes the focus and the image of the term. This is why I consider Silent Conversation to be collective autotheory: it enables being present and documenting a moment of cross-pollination between people, a site, and a situation.

Brave New Alps (a collaboration between Bianca Elzenbaumer and Fabio Franz) have used the silent conversation technique, so I cite their version of how to run a silent conversation: »We divide into groups with an equal number of people, keeping in mind that the ideal group size is 10. The groups sit in a circle, around a table or on the ground. Each person receives one A4 sheet and a pen. To start with, every person writes a sentence, slogan, hashtag or drawing on their sheet, which they use in their own context. [...] After 90 seconds, each person passes their sheet on to the person sitting next to them in clockwise order. We then continue with 90-second time slots to respond to what we find on the sheet that has been handed to us. We continue this way until everyone gets their original sheet back. The facilitator times the rounds, 90 seconds each.«

Different facilitators running this workshop in different settings might change the time given to each round. The method is highly flexible and can be adapted according to needs, and according to the group taking part. As terms and comments are written or sketched on each page, a network of thoughts is being collectively formulated. When you look at a page, you can see different relationships emerge between the initial writing and the comments in a way that challenges the knowledge hierarchy. On each page, the process of feedback, reflection, and conversation is made visual, and captures a raw, unfinished, imperfect process of communication. All voices get heard on the page, playing with notions of authorship, the linearity of language, knowledge production norms, and conversational dynamics. A collective thinking and knowing emerges out the process, an embodied sense of a world, assembled from all contributions together and held differently on each page and in each body. This is kind of making and knowing I want to highlight.

- 001 Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*, Duke University Press, 2017.
- 002 Markus Bader, Juan Chacón, George Kafka, Anna Kokalanova, Christof Mayer, Tatjana Schneider, Rosario Talevi (eds.), *Making Futures*, Spector Books, 2020.
- 003 Stacy Young, *Changing the Wor(l)d. Discourse, Politics and the Feminist Movement*, Routledge, 1997, p. 69.
- 004 Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, MIT Press, 2021, p. 7.

- 005 For an in-depth study of autotheory, see interviews, articles, and podcasts with Lauren Fournier, McKenzie Wark (<https://riboca.digital/en/calendar/mckenzie-wark>), and Arianne Zwartjes, among others.
- 006 Arianne Zwartjes, »Under the Skin: An Exploration of Autotheory,« in: *Assay: Journal of Non-Fiction Studies*, vol. 6, no. 1, 2019. <https://www.assayjournal.com/arianne-zwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.html> (last accessed 22.4.2022).

Gilly Karjevsky is a curator of critical spatial practice, teaching and curating programs at the intersection of ecology, ethics of care and radical collectivity. She is founding association member at Floating University Berlin where she curates *Climate Care* – a festival for theory and practice on a natureculture learning site, the urban practice residency program and a participatory lexicon process. She is founding member of Soft Agency – a diasporic group of feminist spatial practitioners. Gilly is co-director of *72 Hour Urban Action*, with a recent monograph published by Archplus, docu-

Thus, the knowing manifested through exchange and in relation is still individual. This is for me what collective autotheory could be: the space for each of us to embody knowledge gained through relation, recognizing that knowledge is constructed by the self in relation, and that both the self and the elements it relates to are equal authors. The ability to acknowledge these parallel elements of knowledge production is a practice of care in itself, and so I view collective autotheory is an act of caring for knowledge. 009

Authorship, Collectivity, and Non-Conclusion Having worked in collectives for the better part of two decades now, I can say here with certainty that there is nothing more complicated and personal than the claims for authorship within collective production. When considering collective autotheory, a discussion of authorship is essential. When it comes to creative work, it is hard to let go of personal feelings of ownership, authorship, or affiliation. However, in collective creative work, authorship is never clear. Even a recording of what was said in a meeting cannot record where people get the ideas they bring to the table, what conversations took place before, between, beyond. The truth is that no idea is pure, no project is comprehensively original. Contamination, inspiration, and rewriting is inevitable and untraceable.

But despite difficulties, I still believe there is no work more urgent today, more essential, than learning how to negotiate collectivity in all of its forms. Going forward in the next decades will depend mainly on our social connections and ways of working in collectivity. The idea that we don't know what will replace capitalism is wrong (and dangerous). We do know. We know together. We need to scale down. We need to decolonize knowledge structures, to revisit many ideas circulated within collective practices of community organization learned by feminist groups of all waves. And we need to write other stories, road maps, and recipes. Collectively.

- 007 <https://floating-berlin.org/site/lexicon/>
- 008 Bianca Elzenbaumer and Agents of Alternatives e.V. (eds.), *Alpine Community Economies Laboratory, Snapshot Journal no. 1*, https://www.alpinecommunityeconomies.org/wp-content/uploads/2020/08/ACElab_snapshot1.pdf.
- 009 Joan C. Tronto, »An ethic of care«, in: Ann E. Cudd, Robin O. Andreasen (Eds.): *Feminist Theory: A Philosophical Anthology*, Blackwell Publishing, pp. 251–263.

menting a decade of real-time place-making. She is a graduate of the spatial practices program at Central Saint Martins in London and holds MFA in Narrative Environments. She is tutor to the student-led arts festival *Seekult* at the Zeppelin University. In the academic year 2022/23, Gilly Karjevsky is guest professor for social design at HFBK Hamburg. In May 2023, she is organizing the gathering *ALLES IST SCHON DA. Performing URBAN CURATING* Now together with PARKS and the social design class of HFBK Hamburg.

Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität

ruangrupa und **Nora Sternfeld**

Ein Gespräch zwischen Nora Sternfeld (HFBK-Professorin für Kunstpädagogik) und den Mitgliedern von ruangrupa über ihr Verständnis von Kollektivität, Gemeinschaft, Teilen und Lernen



Nora Sternfeld Durch eure Praxis habe ich verstanden, dass Kollektivität mehr ist, als einfach nur zusammenzuarbeiten – es ist eine fortgesetzte Praxis, um einen Mehrwert zu teilen, ein kooperatives Streben nach Commoning. Ein Kollektiv ist mehr als eine bestimmte Gruppe von Leuten – das unterscheidet es von einer Band, einer Marke oder einem Team; es ist immer offen, damit es mehr werden kann, und hängt immer mit den Commons, den Gemeingütern zusammen. Wenn man eure Praktiken und Verfahren in diesem Sinne betrachtet, steht man einer Vielzahl unterschiedlicher Kreise, Gruppen und Kontexte gegenüber, die einander überlagern und erweitern. Könnt ihr uns helfen, die Verfahren des Commoning besser zu verstehen?

ruangrupa Weil wir als Gruppe neugierig sind, ergibt sich die ständige Erweiterung wie von selbst; wir lernen immer gern von neuen (und alten) Freund*innen. Wir ziehen keine Grenzen zwischen dem, wo wir aufhören und wo andere anfangen, und das gilt hoffentlich auch umgekehrt. Flexibel auf die Karten zu reagieren, die an uns ausgeteilt werden, ist daher eine der Eigenschaften, die wir am meisten an uns schätzen. Es kann manchmal schwierig sein, Überschneidungen der Rollen und Schwerpunkte, die unsere Praxis bereichern, zu managen oder auch nur zu verstehen. Grundsätzlich haben wir in

den zurückliegenden Jahren festgestellt, dass es besser ist, unsere Arbeitsweise anhand von unmittelbaren Erfahrungen zu vermitteln, anstatt durch sprachliche Erklärungen. Letztere greifen irgendwie immer zu kurz.

Nora Sternfeld Wie übersetzt ihr lumbung, verstanden als eine alte Form des Teilens, in die Praxis, die man seit 2000 von ruangrupa kennt? Ihr habt in Jakarta die Gudskul gegründet – einen Bildungskontext als eine Form von »Institutionalisierung« oder, wie ihr sagt, als »ecosystem«. Wir haben die Jakarta Biennale, die OK. Video-Festivals und andere Ausstellungen gesehen; man könnte ruangrupa als kuratorisches Kollektiv bezeichnen. Wie unterscheidet oder verbindet ihr all diese Elemente?

ruangrupa Wir verstehen unsere Praxis, lumbung inbegriffen, wenn wir sie ausgeübt haben. Rückblickend begreifen wir besser, was wir umgesetzt haben und warum. Zuerst handeln wir und dann reflektieren wir, was wir aus dieser Erfahrung gelernt haben. Unsere Vorstellung von Sharing hat sich seit unserer Gründung im Jahr 2000 erweitert, weil sich die Ressourcen, Fähigkeiten und Überschüsse, über die wir verfügen, seitdem immer wieder verändert haben. Wir haben uns anfangs einen ziemlich kleinen Raum geteilt, weil das alles war, was wir hatten. Da du Gudskul erwähnt hast: Mittlerweile teilen wir nicht nur einen Raum, sondern auch finanzielle Mittel zwischen (mindestens) drei Gründungskollektiven, also uns, Serrum und Grafis Huru Hara. Was wir immer schon geteilt haben, ist Zeit und Wis-

sen. Jetzt übertragen wir diese Vorstellung von Sharing auf andere Orte in anderen Zeitzonen, kulturellen Kontexten, Verantwortlichkeiten und Herausforderungen.

Wir müssen allerdings sagen, dass wir uns nicht als kuratorisches Kollektiv sehen. Unsere künstlerische Praxis ist schon in der Vergangenheit als kuratorisch bezeichnet worden. Wir wissen wirklich nicht, was wir mit solchen Labels anfangen sollen! Wir sind uns allerdings sicher, dass wir unsere eigenen Gegebenheiten nach unseren eigenen Vorstellungen aufgebaut haben. Wenn es die Umstände erfordern, dass wir kuratieren, haben wir Möglichkeiten gefunden, es zu tun, aber auch das auf unsere eigene Weise. Es gibt eine Sensibilität für bestimmte Dinge, auf die wir immer wieder zurückkommen, wie das Teilen, das du erwähnt hast. Auch die lokale Verwurzelung gehört dazu.

Nora Sternfeld Das Teilen von Überschüssen oder von Mehrwert als eine Form von Kollektivität schließt auch Formen der politischen Organisation und des kulturellen Miteinanders ein. Eine so verstandene Kollektivität ist weder ein Selbstzweck noch eine relationale ästhetische Form oder eine gegen »Individualität« gerichtete Geste. Man kann sich die documenta fifteen als eine Annäherung unterschiedlicher Kollektivitäten und Kommunalitäten vorstellen. Könntet ihr beschreiben, wie sich diese Annäherung in Bezug auf das Netzwerk von Kollektiven entwickeln wird, das ihr aufbaut – wenn man an das künstlerische Team der Documenta, die Beziehung zu Gudskul und an die Kollektive in aller



Welt denkt, mit denen ihr zusammenarbeitet?

ruangrupa Zuerst, am Anfang unseres Weges, haben wir die Documenta eingeladen, unser Ökosystem zu werden. Als wir ihre Bereitschaft hatten, diesen Weg mit uns zu gehen, haben wir Einladungen ausgesprochen. Zuerst haben wir Menschen eingeladen, von denen wir uns vorstellen konnten, dass sie von Anfang an eng mit uns kooperieren – sie sind das, was wir als das künstlerische Team bezeichnen. Danach haben wir Praktiken, Initiativen und Kollektive eingeladen, von denen wir lernen möchten. Vierzehn von ihnen haben wir der Öffentlichkeit als »lumbung interlokal« vorgestellt. Wir haben ständig von den Prozessen gelernt, die wir schon durchlaufen hatten, und haben umgehend über andere Kooperationspartner*innen nachgedacht, die dieses Fest bereichern könnten, als das wir die documenta fifteen verstehen – Künstler*innen, Vermittler*innen, Designer*innen, Wirtschaftswissenschaftler*innen, Radiosender und so weiter. Zu diesem Zeitpunkt haben wir auch die Notwendigkeit erkannt, dass es weitere lumbung-Netzwerke geben sollte, die lumbung interlokal ergänzen. Derzeit sind lumbung Indonesia and lumbung Kassel im Aufbau. Für letzteres haben wir das ruruHaus, unsere räumliche Präsenz in Kassel, gegründet. Wir betrachten die documenta fifteen als eine Erweiterung dessen, was wir bisher gemacht haben und weiter tun werden. Wir werden, ob mit oder ohne Documenta, unsere Auffassung von lumbung weiterverfolgen. Wir betrachten die Documenta als einen Vorrat an Ressourcen und suchen nach

Möglichkeiten, ihn mit anderen zu teilen: mit denen, die aus unserer Sicht mit uns im selben Boot sitzen und die Documenta nutzen können, um ihre Praxis aufrechtzuerhalten.

sondern ist immer im Werden. Wir hoffen, dass sie auch nach den 100 Tagen der documenta fifteen irgendwie weiterbestehen wird. Wir versuchen gerade herauszufinden, wie die-



Nora Sternfeld Das »ruang« in »ruangrupa« bedeutet »Raum«. Wie seht ihr die konkrete räumliche Dimension eurer kollektiven Praktiken im Rahmen der documenta fifteen und darüber hinaus?

ruangrupa Diese räumliche Einheit, man könnte auch räumliche Praxis sagen, spielt für unsere kuratorische Methode immer eine ganz besondere Rolle. Dadurch wissen wir, wie wir Dinge tun und wie wir funktionieren können. Wir verstehen sie als einen Raum, der kein eigenes Programm hat, sondern als Plattform dient, von der aus wir agieren und reagieren können, um zu verstehen, wo wir eigentlich arbeiten. Sie ist nie nur,

ses »Irgendwie« aussehen könnte.

Nora Sternfeld Ein Gründungsmoment von ruangrupa ist die Liberalisierung der indonesischen Öffentlichkeit nach dem Ende des Suharto-Regimes. Seitdem ist Bildung für eure Praxis von zentraler Bedeutung. Was heißt Bildung im Kontext der documenta fifteen? Seht ihr die Besucher*innen als Öffentlichkeit? Oder als Teil der Prozesse des Com-moning – oder beides?

ruangrupa Wir haben erst nachträglich erkannt, dass Bildung für uns im Laufe der Jahre immer wichtiger wurde. Wir haben festgestellt, dass bei ruangrupa viele davon träumten – in Ermangelung eines passen-



- ↖ El Warcha, *Clever ways of stacking chairs*, 2022, Ausstellungsansicht documenta fifteen, Fridericianum, Kassel, 11. Juni 2022 © documenta archiv; Foto: Frank Sperling
- ↘ LE 18 mit QANAT collective (Louisa Aarrass, Nassim Azarzar, Sara Frikech, Francesca Masoero, Aliocha Tazi, Arthur Albique), *Foraged Feast in Wastelands, Gathering/Fooding*, Ausstellungsansicht documenta fifteen, WH22, Kassel, 14. August 2022 © documenta archiv; Foto: Martha Friedel

deren Begriffs –, unsere eigene »Schule« zu gründen. Denn obwohl wir es schon jahrelang praktizierten, wurde uns klar, dass man das, was wir machen, nicht in einem formellen Kontext lernen konnte – schon gar nicht in Indonesien. Anstatt also zu versuchen, der Kollektivität Geltung zu verschaffen, indem man sie an Kunstakademien einführt, fanden wir es besser, einfach selbst eine Schule zu gründen – mit Leuten, die auch schon jahrelang als Kollektive gearbeitet hatten. So ist Gudskul entstanden.

Nora Sternfeld Was bedeutet das für ein Vermittlungsprogramm?

ruangrupa Wir sehen Bildung oder die Produktion und Verbreitung von Wissen nicht als etwas Äußerliches. Es ist vielmehr schon eingeschrieben in die Praxis der Kooperationspartner*innen, mit denen wir zusammenarbeiten, um uns die documenta

fifteen vorzustellen und sie zu realisieren. Bildung sollte kein Plug-in sein, das man in eine Ausstellung integriert, oder eine spätere Überlegung, um die man sich erst kümmert, wenn das Gesamtkonzept der Ausstellung schon beschlossene Sache ist. Um die Besucher*innen auf diese Idee einzustimmen, wollen wir das Fridericianum, das viele für den wichtigsten Schauplatz jeder documenta halten, wie eine – wiederum in Ermangelung eines passenderen Begriffs – Schule behandeln. Wir möchten die Architektur des Museums infrage stellen, indem wir sie in etwas Dynamischeres verwandeln, wo Interaktionen, häusliches Leben und das Speichern von Wissen erleichtert werden können. Das kann als Manifestation unserer Antwort auf deine Frage betrachtet werden. Wir denken darüber nach, wie man die Besucher*innen von passiven Konsument*innen der Kunstwerke zu aktiv Beteiligten machen kann,

sodass sie dank ihrer Erfahrungen bei der documenta fifteen zu künftigen lumbung-Prozessen beitragen können. Mit dem Fridericianum als Architektur sollte es möglich sein, dieses Vorhaben zu verwirklichen.

Nora Sternfeld Was bedeutet das für die Kunst? Cornelia Sollfrank, Felix Stalder und Shusha Niederberger schreiben in ihrem Buch *Aesthetics of the Commons* (2021) über eine künstlerische Praxis, die nicht auf einem einzelnen Genie, sondern auf kooperativen, experimentellen Praktiken beruht, die »von den traditionellen Paradigmen Autorschaft/Werk/Originalität abweichen«. Ist das in einer Wert produzierenden Maschine wie der Documenta möglich?

ruangrupa Für uns ist die Documenta das, was wir uns – zusammen mit unseren Kooperationspartner*innen – darunter vorstellen können. Alle Kooperationspartner*innen, mit denen wir derzeit zusammenarbeiten, haben andere Antworten auf diese Frage. Das ist für uns bisher der Grund, warum es lohnenswert ist, die documenta fifteen zu machen.

Nora Sternfeld Wie arbeitet ihr mit den Künstler*innen zusammen? Wie vergebte ihr Aufträge für Kunstwerke anhand eines ökonomischen Prinzips, das darauf beruht, den Mehrwert zu teilen?

ruangrupa Wir nehmen Abstand von der Logik der Auftragsarbeiten, weil sie Beziehungen auf bilaterale Geschäftsabschlüsse reduziert. Wir bitten alle, das zu tun, was sie bisher getan haben, und dabei zu bedenken, was sie in Zukunft tun möchten. So vermeiden wir, dass die Arbeiten zu



autonomen Einzelstücken werden. Sie sollten Teil einer längerfristigen Entwicklung sein und ein tieferes Bewusstsein von Zeit und Raum aufweisen. Das wird hoffentlich dazu führen, dass auch Kassel seinen Bezug zu anderen Orten findet und verantwortungsvoller agiert, indem es die Positionen, die Privilegien und die Handlungsmacht der Stadt anerkennt.

Nora Sternfeld Eure Herangehensweise und eure Arbeit beruhen auf langfristigen Engagements und Kontinuitäten, die Diskurse und Ökonomien der ständigen Innovation ablehnen. Haltet ihr es für sinnvoll, auf das Wissen und die Erkenntnisse früherer Ausgaben der Documenta zurückzugreifen? Und wenn ja, auf welche Weise?

ruangrupa Wir haben durch zahlreiche Begegnungen, darunter auch die Gespräche mit dir, viel über die Geschichten der Documenta gelernt. Wenn die Documenta, wie schon gesagt, ein Ressourcenfundus ist, dann sind die verschiedenen Versionen der Documenta in den Köpfen der Menschen eine dieser Ressourcen. Wir kennen kein anderes Kunstereignis, das so vielen Menschen gehört. Fast alle, die wir bisher kennengelernt haben, hatten etwas zur Documenta zu sagen – was sie ihnen bedeutet, wie sie sein könnte oder sein sollte, wie sie zu einem Teil ihres Lebens geworden ist. Irgendwie erzeugt sie eine gewisse Kollektivität. Das ist für uns wertvoll. Das ruruHaus ist beispielsweise auch eine Strategie, diese Begegnungen und damit Wissen zu akkumulieren. Die documenta fifteen ist ohne die Anerkennung der zurückliegenden

Documenta-Ausgaben nicht möglich. Andererseits machen wir uns im Moment keine großen Sorgen darüber, wie wir in dieser langen Entwicklungsgeschichte gesehen werden. Wir freuen uns darauf, nachträglich etwas über diesen Aspekt zu erfahren.

Nora Sternfeld Eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum in Berlin über die Geschichte und Politik der Documenta veranschaulicht die biografischen, diskursiven und kuratorischen Kontinuitäten der Documenta-Ausstellungen der 1950er und 1960er Jahre mit der NS-Zeit. Wie wichtig ist es euch, eure Praxis im Hinblick auf die problematischen Vermächtnisse und belasteten Erinnerungen der Documenta-Geschichte zu situieren, wenn ihr davon spricht, »Kassel zu verorten«?

ruangrupa Kassel zu verorten heißt für uns, herauszufinden, welche Rolle Kassel als Ort im Verhältnis zu anderen Orten, mit denen wir arbeiten, spielen kann. Auch Kassel sollte, in räumlicher Hinsicht, weder einzigartig noch autonom sein. Als Teile eines Ortes werden die Geschichten der Stadt selbstverständlich eine Rolle dabei spielen, wie sie mit anderen in Beziehung tritt. Uns interessiert, wie sich diese Geschichten auf den Alltag derjenigen auswirken, die jetzt gerade in der Stadt sind. Imagination, Inspiration, Hoffnungen, Ängste und Versuche: Das alles ist ein Teil dessen, was wir im Moment unter lumbung Kassel verstehen.

Nora Sternfeld Als Partner*innen der documenta fifteen bezieht ihr Kontexte ein, die trotz autoritärer



politischer Verhältnisse kollektiv arbeiten und gegen solche Verhältnisse angehen – wie etwa die OFF-Biennale Budapest. Welche Möglichkeiten des kollektiven Widerstands gegen totalitäre Systeme seht ihr darin, zahlreiche Kollektive aus aller Welt unter dem Oberbegriff lumbung in einem Netzwerk gemeinsamer Werte zusammenzubringen? Und welche Richtung könnten wir solchen globalen Großausstellungen geben, wenn überhaupt?

ruangrupa Lumbung sollte nicht als Oberbegriff betrachtet werden, sondern eher als eine Sammlung gestrichelter Linien, die Knotenpunkte oder verschiedene Orte miteinander verbinden. Dadurch möchten wir Eindrücke davon vermitteln, wie die

Prof. Dr. Nora Sternfeld ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Von 2018 bis 2020 war sie documenta-Professorin an der Kunsthochschule Kassel. Von 2012 bis 2018 war sie Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des /ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, im Kernteam von schnittpunkt. aus-



Dinge auch sein könnten, im Unterschied zu dem, was wir heute erleben – wobei totalitäre Systeme nur eine Dimension unter vielen sind. Uns ist klar geworden, dass wir nicht allein eine Antwort liefern können. Aber wenn wir uns mit anderen verbinden, deren Kämpfe wir empathisch begleiten, können wir vielleicht Lösungsmöglichkeiten finden und ausprobieren. Wir müssen allerdings mit der Größe der Documenta vorsichtig umgehen. Während Macht dazu neigt, zu korrumpieren, neigt Größe dazu, zu vergessen. Wenn wir nicht aufpassen, könnten wir »too big to fail« sein, und das sollten wir um jeden Preis vermeiden.

Nora Sternfeld Eine Frage, die euch die Findungskommission während

des Bewerbungsverfahrens gestellt hat, lautete: Was wäre Ihre größte Befürchtung, wenn Sie die Documenta kuratieren sollten? Was habt ihr geantwortet?

ruangrupa Unsere größte Sorge war damals, dass ruangrupa während der Arbeit an der Documenta zerbrechen könnte – dass wir uns in diesem Prozess, aus damals nicht absehbaren Gründen, verlieren könnten.

Nora Sternfeld Die Angst, bei der Organisation der Ökonomien und Prozesse dieses Großprojekts die Form des Kollektivs zu verlieren, ist sehr nachvollziehbar. Andererseits, was erhofft ihr euch für das Projekt?

ruangrupa Wir hoffen, dass die Documenta stärker geteilt werden kann und nicht nur etwas für diejenigen ist, die im alten Kunstmarktssystem erfolgreich waren. Wir haben inzwischen festgestellt, dass die Veränderungen, die wir anstoßen möchten, mehr Zeit und Raum brauchen – sie übersteigen das Potenzial einer einzelnen Ausgabe der Documenta. Glücklicherweise können wir uns vorstellen, dass lumbung auch jenseits der documenta fifteen stattfindet. Wenn also alles so läuft, wie wir es uns vorstellen, wird dieser Weg nach 2022 sogar noch ertragreicher sein.

stellungstheorie & praxis, Mitbegründerin sowie Teilhaberin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien) und seit 2011 Teil von free-thought, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus.

ruangrupa ist ein in Jakarta ansässiges Kollektiv, welches im Jahr 2000 als gemeinnützige Organisation gegründet wurde und sich der Förderung von Kunst in einem urbanen Kontext engagiert, indem es sowohl externe Künstler:innen als auch andere Disziplinen wie Sozialwissenschaften, Politik, Technologie und Medien einbezieht. Es war beteiligt an der Gwangju Biennale 2002 und 2018; der Istanbul Biennale 2005, der Singapur Biennale 2011; der Asia Pacific Triennale Brisbane 2012; der Sao Paulo Biennale 2014. Es hat TRANSAction: Sonsbeek International 2016 in Arnheim co-kuratiert. 2022 hatte das Kollektiv die Künstlerische Leitung für die documenta fifteen inne. ArtReview setzte das ruangrupa-Kollektiv auf Platz 1 seiner »Power 100« (Nov 2022), der jährlichen Rangliste der einflussreichsten Personen und Bewegungen der zeitgenössischen Kunstwelt. Die Mitglieder Reza Afisina und Iswanto Hartono sind seit Oktober 2022 DAAD-Gastprofessoren an der HFBK Hamburg.

Das Interview wurde im September 2021 kollektiv und online geführt. Dank an Ayşe Güleç und Sophie Goltz, mit denen wir gemeinsam über dieses Interview nachgedacht haben.

Das Interview erschien zuerst in der »Collectivity«-Ausgabe von *Texte zur Kunst*, im Dezember 2021.

Die Praxis des Kollektivs auf der documenta fifteen

Dirk Baecker

In seiner soziologischen Betrachtung des Kollektivs verweist unser Autor auf die zentrale Funktion/Rolle der »individuellen Selbstbindung« – zwischen den jeweiligen Mitgliedern und dem Publikum. Das setzt die Subjektivität aller Beteiligten voraus und befördert sie gleichzeitig



Kollektive haben im deutschsprachigen Raum nicht den besten Ruf. Man denkt an Behauptungen der Zusammengehörigkeit, die eine individuelle Freiwilligkeit dort suggerieren, wo politische Ideologien in Reserve gehalten werden, die die Mitgliedschaft notfalls auch erzwingen. Man denkt an Drohungen, im Fall des Ausschlusses jeden gesellschaftlichen Anschluss zu verlieren. Es hilft nicht, wenn man etwa in der französischen Soziologie von einem »conscience collective« liest, einem Bewusstsein (und Gewissen), das nicht nur individuell vorliegt, sondern auf rätselhafte Weise von einer kulturell, sprachlich oder ethnisch definierten Gruppe getragen wird.

Das indonesische Künstlerkollektiv ruangrupa hat erkennbar einen anderen Kollektivbegriff. Er beruht auf der Vorstellung des »lumbung«, das heißt auf der Idee des Teilens und gemeinsamen Verwertens von Ernteüberschüssen. Er findet seinen praktischen, symbolischen und rituellen Ort in einem Reishaus, in dem die Ernteüberschüsse gelagert und gemeinsam verzehrt werden. Das kommt einem eher entspannten künstlerischen Begriff des Kollektivs entgegen, der nicht viel mehr meint als die Verabredung zu gemeinsamen Aktivitäten, eine »Komplizenschaft« (Gesa Ziemer), die von wechselseitiger Unterstützung und Hilfe, von gemeinsamen Zielen, aber eben auch von individuellen Wegen und der dafür notwendigen Unabhängigkeit handelt.⁰⁰¹

Dieser künstlerische Kollektivbegriff erhält bei ruangrupa und den von ihnen auf der documenta fifteen kuratierten weiteren Kunstkollektiven einen programmatischen Wert, der nicht nur die Arbeit der eingeladenen Künstler*innen, sondern auch die Begegnungen mit dem Publikum kennzeichnen sollte. Dem Publikum sollte es ermöglicht werden, durch partizipative Aktionen, gemeinsames Teetrinken und Gespräche an der Arbeit der Künstler*innen teilzunehmen, für einen Moment dem Kollektiv anzugehören. Dieser Absicht kommt ein aktivistisches Kunstverständnis entgegen, dem es um Bewusstwerdung geht und das daher auch auf Seiten der Künstler*innen viel Wert auf das gemeinsame Arbeiten und die Debatte legt.

Sehr viel genauer wird der Kollektivbegriff nicht erklärt. Offenbar verlässt man sich darauf, dass im konkreten Erleben erfahrbar wird, was gemeint ist. Der Begriff wird der Begegnung nicht vorgeschaltet, sondern er wird zum Ergebnis einer Erfahrung, die ihn dann schon

nicht mehr braucht. Will man vielleicht etwas pedantisch (oder protestantisch?) dennoch wissen, welcher Kollektivbegriff von dieser Praxis nahegelegt wird, lohnt es sich, an einen soziologischen Kollektivbegriff zu erinnern, den Talcott Parsons vorgeschlagen und Niklas Luhmann ausgebaut hat.⁰⁰² Dabei geht es um politische Kollektive, genauer: um die Frage, wie es dazu kommen kann, dass eine bestimmte Anzahl von Menschen sich an eine politische Gemeinschaft und deren Entscheidungen gebunden fühlt. Es geht um »kollektiv bindende Entscheidungen«, so der Fachterminus zur Bestimmung der Funktion von Politik. Man denkt zunächst an Thomas Hobbes und daran, dass Politik nur möglich ist, wenn Menschen, die nicht ganz zu Unrecht Angst voreinander haben, einem Herrscher, einer Autorität die Berechtigung übertragen, notfalls unter Androhung von Gewalt (Polizei, Gerichte, Militär) für Frieden zu sorgen. Ein Kollektiv wird aus dieser Übertragung von Macht jedoch erst dann, wenn auch der Herrscher, konkret der Staat, sich an die von ihm getroffenen Entscheidungen hält. Kollektiv bindende Entscheidungen sind Entscheidungen, die nicht nur eine Bevölkerung, sondern auch die politische Entscheidungsgewalt binden.

Für die Suche nach einem brauchbaren Kollektivbegriff heißt das, dass ein Kollektiv primär durch einen Akt der Selbstbindung entsteht. Eine Bevölkerung unterwirft sich einem Staat, der sich selbst unterwirft, zum Beispiel Rechtsstaat wird.⁰⁰³ Man kann dann durch Aufstände, Revolutionen und Wahlen immer wieder neu aushandeln, welche Einschränkungen der Bevölkerung unter der Bedingung der Selbstbindung des Staates vor dem Hintergrund der Angst aller vor allen legitim sind.

Der künstlerische Kollektivbegriff ist nicht frei von einem Versuch der Überwindung von Angst. Wichtiger jedoch und entscheidend für die Praxis des Kollektivs ist der Aspekt der individuellen Selbstbindung – wenn auch nicht eines Herrschers, sondern aller Beteiligten, Künstler*innen und Publikum. An die Stelle eines Kalküls der Angst tritt ein Kalkül der Faszination. Man beobachtet Menschen und ihre Aktivitäten, schließt sich ihnen an und verlässt sie wieder. Man stellt seine Bereitschaft, sich einzuschränken, allen anderen zur Verfügung. Man beschwört keine gemeinsamen Ziele, denn die gibt es zunächst einmal nicht, sondern man wuchert mit dem Pfund der Selbstbindung. Etwas pathetisch könnte man formulieren, dass das Kollektiv eine Verzichtsgemein-

- ↘ Britto Arts Trust, *PAKGHOR – the social kitchen*, Ausstellungsansicht documenta fifteen, documenta Halle, 12. August 2022 © documenta archiv; Foto: Victoria Tomaschko
- ↘ LE 18 mit Troupe Asnimer (Fadma Boutalaa & Touda Maarouf) & AWAL (Soumeya Ait Ahmed & Nadir Bouhmouch), *We Have Never Been Modern: Asnimer*, Live playing / Conversing, Ausstellungsansicht documenta fifteen, WH22, Kassel, 12. August 2022 © documenta archiv; Foto: Martha Friedel

schaft ist. Man verzichtet auf Handlungsmöglichkeiten, beobachtet diesen Verzicht (und sein Ausmaß) auch bei vielen anderen und lässt sich deswegen auf eine gemeinsame Sache ein, von der sich erst noch herausstellen kann, worin sie besteht. Auf erkennbare Absichten wird man nicht verzichten, aber mindestens ebenso attraktiv ist die Aussicht, es mit bestimmten Leuten zu tun haben, mit einem bestimmten Material arbeiten, eine gemeinsame Zeit miteinander verbringen und zu bestimmten Sachverhalten eine gemeinsame Haltung finden zu können.

Für die künstlerische Praxis ist dieser Kollektivbegriff instruktiv, weil er die Subjektivität aller Beteiligten voraussetzt und hervorruft. Auf eine künstlerische Praxis lässt man sich nur ein, wenn man an einer Wahrnehmung arbeitet, die nur eine individuell erlebte, wie immer von anderen nahegelegte Wahrnehmung sein kann. An einem künstlerischen Kollektiv nimmt man nur teil, auch als Publikum, wenn die Selbstbindung Wahrnehmungen ermöglicht, die parallel zu dieser Selbstbindung die Freiheit des Individuums unterstreichen. Alles andere wäre Ideologie. Sehen und Hören, Tasten und Empfinden, Schmecken und Riechen kann ich nur aufgrund meiner individuellen Subjektivität. Es ist die Funktion der Kunst, diese Subjektivität zu adressieren.⁰⁰⁴

In Kassel konnte man im Sommer 2022 während der documenta fifteen erleben, wie ein aktivistisches Kunstverständnis neben dem Protest gegen Unterdrückung, Ungleichheit und Ungerechtigkeit nicht darauf verzichtet, Künstler*innen und Publikum Wahrnehmungen zu ermöglichen, die die Selbsterfahrung des Individuums voraussetzen und stark machen. So erlebte man die Arbeit der Kollektive und so konnte man sich dieser Arbeit für Momente anschließen. Im politischen Kollektiv





tiv liegt der Akzent der Selbstbindung auf der Bindung, im künstlerischen Kollektiv auf dem Selbst, ohne die jeweils andere Seite zu vernachlässigen. In Kassel ging es darum, Kollektive zu erleben, die an der Schwelle vom Selbst zur Bindung, von der Kunst zur Politik einen Moment innehalten und ebenso spielerisch wie ernsthaft erkunden, ob und worauf man sich einlässt. Als künstlerisches Kollektiv bewährt sich eine Komplizenschaft, die man auch wieder verlassen kann, wenn es nur dabei bleibt, dass ein Subjekt sich gefunden hat.



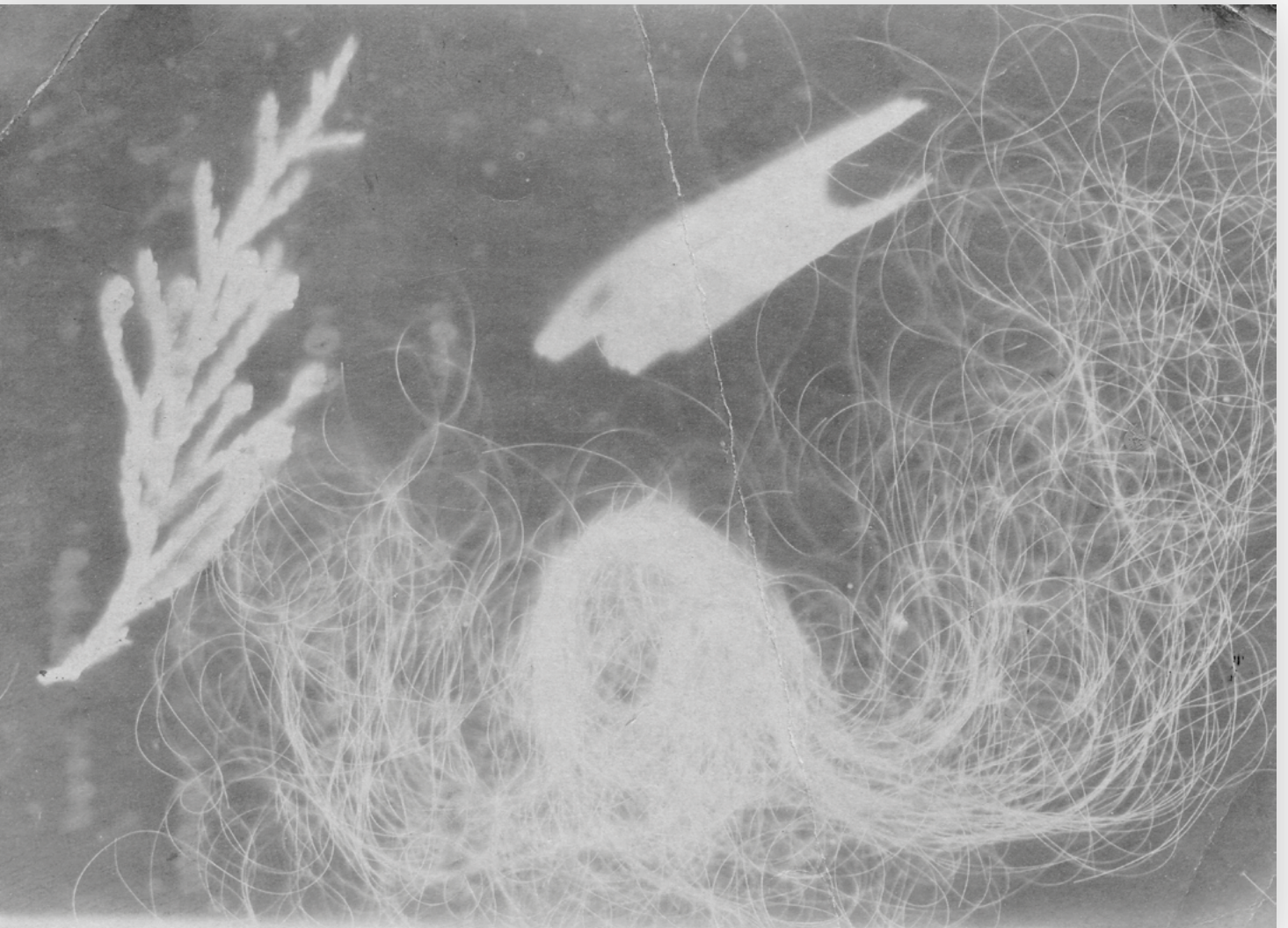
- 001 Gesa Ziemer, *Komplizenschaft: Neue Perspektiven auf Kollektivität*, transcript Verlag, 2013; und Kai van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, Fink Verlag, 2013.
- 002 Talcott Parsons, »Social Systems«, in: ders.: *Social Systems and the Evolution of Action Theory*, Free Press, 1977, S. 177–203, hier S. 186, mit Verweis auf Formen einer »generalisierten Autorität«; und Niklas Luhmann, *Die Politik der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, 2000, S. 87f.
- 003 Dass diese Selbstbindung in vormodernen Formen der Herrschaft auch auf der Einschränkung des Handlungsspielraums der »Könige« beruhen konnte (Verbot der Annäherung, Verpflichtung auf Aufenthalt in Palästen, sperrige Kleidung), liest man bei Sigmund Freud, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Fischer Taschenbuchverlag, 1991.
- 004 Dirk Baecker, »Zu Funktion und Form der Kunst«, in: ders.: *Wozu Gesellschaft?*, Kulturverlag Kadmos, 2007, S. 315–343; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, 1995.

Dirk Baecker ist Seniorprofessor für Organisations- und Gesellschaftstheorie an der Zeppelin Universität, Friedrichshafen am Bodensee. Er studierte Soziologie und Nationalökonomie an der Universität zu Köln und an der Université Paris IX-Dauphine. Nachfolgend wurde er bei Niklas Luhmann an der Universität Bielefeld promoviert, habilitierte sich dort im Fach Soziologie. Nach Forschungsaufenthalten an der Stanford University, Kalifornien, und der Johns Hopkins University, Maryland, folgten Gastprofessuren und Lehraufträge an den Universitäten Wien und Basel, bevor er zunächst den Reinhard-Mohn-Lehrstuhl für Unternehmensführung, Wirtschaftsethik und sozialen Wandel und später den Lehrstuhl für Soziologie an der Universität Witten/Herdecke übernahm. Von 2007 bis 2015 hatte Baecker den Lehrstuhl für Kulturtheorie und -analyse an der Zeppelin Universität inne. Anschließend war er Inhaber des Lehrstuhls für Kulturtheorie und Management und als Seniorprofessor für Soziologie und Management an der Universität Witten/Herdecke tätig.

Die Blumen des Kollektiven

Astrid Mania

Wie können die Errungenschaften von bisher vergessenen Künstlerinnen gewürdigt werden, wenn es gleichzeitig gilt, den Kollektivgedanken stark zu machen? Kein einfaches Unterfangen, wie unsere Autorin am Beispiel der »Loheländerinnen« verdeutlicht



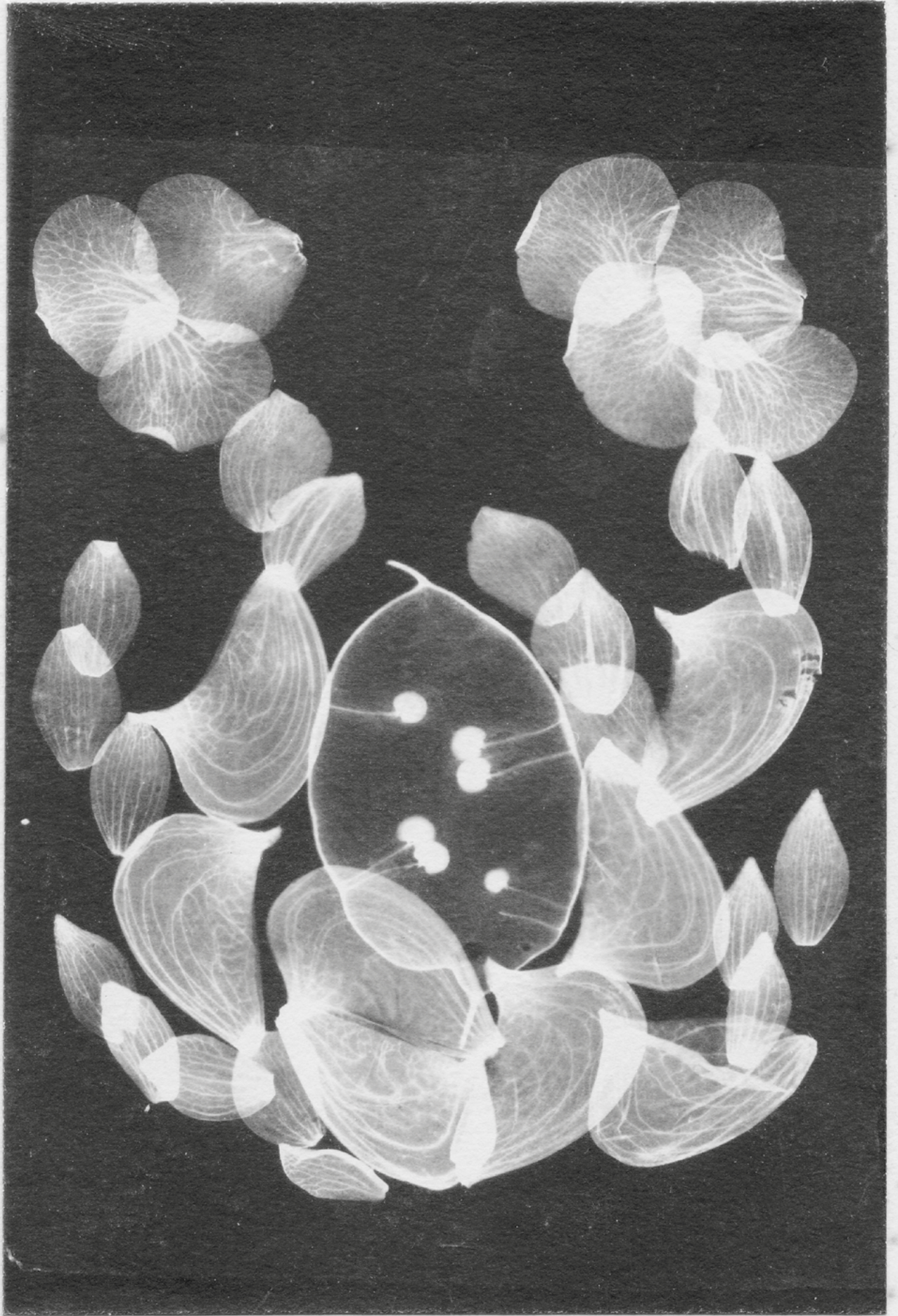
Wie, so frage ich mich, so fragt dieser Text, lässt sich eine weibliche Position adäquat in die Kunstgeschichte einschreiben, ohne das gerade von feministischer Seite kritisierte Konzept der männlichen Allein-Autorschaft fortzuschreiben? Zumal bei einer Position, die in einem gemeinschaftlichen, kollektiven Kontext gearbeitet hat? Dies möchte ich im Folgenden am Umgang mit der Fotografin Bertha Günther diskutieren, einer Pionierin auf dem Gebiet des Fotogramms, die – wenn auch nicht namentlich – als solche im Jahr 1926 von Laszlo Moholy-Nagy in seinem Aufsatz »fotoplastische reklame« erwähnt wird. Moholy-Nagy stellt das Fotogramm hier als seine genuine Schöpfung dar, um sich gegen Vorwürfe, er habe bei Man Ray plagiiert, zu verteidigen: »Ich bin zu dieser Gestaltungsform durch eine theoretische Arbeit gelangt, und es spricht für sie, daß man sich damit in derselben Zeit unabhängig voneinander noch an zwei anderen Stellen intensiv befaßt hat. In Deutschland: eine Loheländerin; in Frankreich: ein amerikanischer Fotograf, Man Ray. Die Loheländerin hat ein im allgemeinen nicht beachtetes Verfahren, Gegenstände auf das fotografische Papier zu legen und damit Schattenbilder zu erzeugen, wieder belebt, indem sie statt undurchsichtiger Objekte (lichtdurchlässige) Blumen auf die fotografische Schicht legte.«⁰⁰¹ Die Identität jener »Loheländerin« wurde erst 2003 von Herbert Molderings mit ziemlicher Sicherheit geklärt.⁰⁰² Dennoch haben auch zwanzig Jahre später weder ihr Name, Bertha Günther, noch der Kontext Loheland Aufnahme in den Kanon der Fotografie gehalten.⁰⁰³

Loheland wurde 1919 nahe Fulda im Geiste damaliger Reformbewegungen als Frauensiedlungs- und Bildungsstätte von Louise Langgaard (1883–1974), ausgebildete Zeichenlehrerin, und der aus der Gymnastikschule Hede Kallmeyers stammenden Hedwig von Rohden (1890–1987) gegründet. Sie wollten anderen Frauen die Möglichkeit einer beruflichen Qualifizierung zur Gymnastiklehrerin, vor allem aber eine grundsätzlich veränderte Einstellung zu sich und ihrem Körper ermöglichen. Im Zuge ihrer Ausbildung erwarben die, überwiegend aus privilegiertem Haus stammenden, jungen Frauen neben Unterricht in »Loheland-Gymnastik« auch zahlreiche künstlerische und kunsthandwerkliche Fähigkeiten. Dies ergab sich zum einen organisch aus dem pädagogischen Ansatz Lohelands, zum anderen trug der Verkauf der in den Werkstätten Lohelands gefertigten Produkte

zum Unterhalt der Stätte bei – in den 1920er Jahren gab es eine Tischlerei, Töpferei und Handweberei, eine Lederwerkstatt, Drechslerei, fotografische Werkstatt, eine Schneiderei sowie eine Korbwinderei, eine anthroposophisch ausgerichtete Landwirtschaft sowie einige Jahre lang eine Doggenzucht. Namentlich gekennzeichnet sind die Erzeugnisse nicht – sie wurden unter dem Label »Loheland« sowie der jeweiligen Werkstatt vertrieben.⁰⁰⁴

Bertha Günther, geboren 1894 in Bremerhaven, war wohl von Beginn an bis 1926 in Loheland. Sie verstarb 1975 in Siegen; ihre fotografische Praxis hatte sie da dem Vernehmen nach lange aufgegeben.⁰⁰⁵ Die Fotografie-Werkstatt Lohelands wurde erst 1926 von Valerie Wizlperger eingerichtet.⁰⁰⁶ Doch bereits zuvor hatte es dort eine rege lichtbildnerische Tätigkeit gegeben, die vor allem der Werbung für die Tanzdarbietungen diente, mit denen die Loheländerinnen in den frühen 1920er Jahren im deutschsprachigen Raum reüssierten.⁰⁰⁷ Die Autorinnen dieser pragmatisch verstandenen Aufnahmen blieben ebenfalls anonym.⁰⁰⁸ Gleiches gilt für die zahlreichen schwarz-weißen Produktfotografien, die von einer einheitlichen, sachlichen Bildsprache geprägt sind. Auch wurde wissenschaftlich fotografiert, vor allem, um die Zuchtversuche im Rahmen des Landbaus zu dokumentieren. Daneben entstanden Landschaftsaufnahmen sowie jene erwähnten Fotogramme, bei denen man wohl mit Fug und Recht unterstellen darf, dass sie weder pragmatischen, noch unmittelbar pädagogischen Zwecken gehorchten.

Moholy-Nagy wusste von den Aktivitäten der Loheländerinnen durch eine Reihe sommerlicher Reisen, die er seit 1922 mit seiner damaligen Frau Lucia in die Rhön unternommen hatte und die ihn unter anderem nach Loheland und auch in die etwas später gegründete Frauengymnastikschule Schwarzerden geführt hatten.⁰⁰⁹ In jenen Jahren hatte sich Moholy-Nagy der Fotografie zugewandt, »nicht mit der Absicht, konventionelle Kamerabilder herzustellen, sondern um die fotografischen Materialien auf bisher nicht praktizierte Verwendungsmöglichkeiten hin zu untersuchen.«⁰¹⁰ In Loheland sah er, was er als »ungewöhnlich fein gegliederte, in ihrer optischen Wirkung bezaubernde, schwarz-weiß oder helldunkle Bilder« beschrieb.⁰¹¹ Tatsächlich dürfte Bertha Günther nicht die Einzige gewesen sein, die im



Loheland jener Jahre mit der Technik des Fotogramms gearbeitet hat, wie ein vom Charakter her recht unterschiedliches Fotogramm nahelegt, das dennoch manchmal Bertha Günther zugeschrieben wird.⁰¹² Im Loheland-Archiv erhalten sind insgesamt zehn Fotogramme, wovon vier mit »B. Günther Loheland« beschriftet sind. Offenbar lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob die vermeintliche Signatur überhaupt von der Hand der Künstlerin stammt oder nicht eine nachträgliche Beschriftung darstellt.⁰¹³

Das Dilemma besteht nun darin, die Geschichte der kameralosen Fotografie um die Leistungen Bertha Günthers und Lohelands nachdrücklich zu erweitern und ebenso nachdrücklich »Laszlo Moholy-Nagys Loheländerin« beim Namen zu nennen, dabei zugleich aber den vorherrschend kollektiven Ansatz Lohelands zu respektieren. Auch kann es nicht darum gehen, Künstlerinnen um der historischen Gerechtigkeit willen in eine kunsthistorische Genealogie einzureihen, die damit den patriarchalen geprägten Diskurs heroisch-genialischer Einzelkämpfer fortführt. Für den Moment könnte eine Lösung darin bestehen, wenn die Sprache auf Bertha Günther und das künstlerische Fotogramm kommt, genau diesen Zwiespalt zu benennen und den Ort und Kontext ihres Tuns zu berücksichtigen, bis sich ein breiteres Verständnis für die vielen Aktivitäten Lohelands vor allem in den 1920er Jahren durchgesetzt hat.

- 001 Zitiert nach: Gerhard Glüher, *Licht – Bild – Medium: Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994, S. 12–13. Zuerst erschienen in: *Offset. Buch- und Werbekunst*, Nr. 7, 1926, S. 387.
- 002 Herbert Molderings, »Laszlo Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms«, in: Renate Heyne (Hrsg.): *Kunst und Fotografie. Floris Neusüss und die Kasseler Schule für Experimentelle Fotografie 1972–2002*, Jonas-Verlag, 2003, S. 117–137, 119ff.
- 003 Dies gilt selbst für feministische Publikationsprojekte wie Emma Lewis: *Photography, a Feminist History, Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of the Camera*, Chronicle Books, 2021. Im Kapitel unter der Überschrift »Avant-Gardes, Modernity and the »New Woman« wird zwar auf das Fotogramm hingewiesen, jedoch ausschließlich im Kontext des Bauhauses und namentlich des Ehepaars Moholy-Nagy, S. 45.
- 004 Aus nicht bekannten Gründen entzweiten sich Langgaard und von Rohden über die Frage, wie Loheland durch die Zeit des Nationalsozialismus zu führen sei. Von Rohden verließ die Rhön 1937 und kehrte erst Jahrzehnte später zurück. Zu Lebzeiten sollten sich die beiden Gründerinnen nicht mehr begegnen. Während des Kriegs wurden viele Mütter mit ihren Kindern nach Loheland evakuiert, sodass sich aus dem Ort nach und nach ein Schulkomplex entwickelte. Heute wird das Gelände, auf dem die meisten historischen Bauten erhalten sind, als Waldorf-Schule genutzt. Der letzte Kurs in Loheland-Gymnastik wurde 2009 abgeschlossen.
- 005 Eckhard Köhn, »Laszlo Moholy-Nagys Loheländerin: Bertha Günther und ihre Fotogramme«, in: Iris Fischer und Eckhardt Köhn (Hrsg.): *Lichtbildwerkstatt Loheland, Fotografien 1919–1939*, Michael Imhof Verlag, 2004, S. 41–44, 43.
- 006 Eckhard Köhn: »Gelebte Utopie von Frauen. Loheland im historischen und fotografischen Kontext (1919–1939)«, in: op.cit., S. 32/33.
- 007 Die Namen der Tänzerinnen sind zwar bekannt und wurden auch in der damaligen Presse kolportiert, doch offenbar wurden sie auf Plakaten nicht genannt: Angekündigt wurden demnach lediglich »Tänze der Loheländer« (sic). Vgl. Elisabeth Mollenhauer-Klüber: »Magdalene Commichau-Trenkel und die Loheländerinnen. Loheland, Weimar und Bernburg.« Manuskript zum Vortrag am 25.4.2014 in Bernburg. https://www.loheland.de/fileadmin/user_upload/bilder_redaktion/archiv/Magdalene_Trenkel_und_der_Lohelandgarten_in_Bernburg.pdf, Anm. 39.
- 008 Sie werden Louise Langgaard zugeschrieben, da diese wohl eine Kamera besaß. Vgl. Eckhard Köhn: »Gelebte Utopie von Frauen. Loheland im historischen und fotografischen Kontext (1919–1939)«, in: op.cit., S. 24.
- 009 Sandra Neugärtner, »Utopias of a New Society: Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, and the Loheland and Schwarzerden Women's Communities«, in: Elizabeth Otto, Patrick Rössler: *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, Bloomsbury Visual Arts, 2019, S. 73–100, 82. Danke an Alex Hojenski für den Hinweis.
- 010 Gerhard Glüher, op.cit., S. 12.
- 011 Zitiert nach: ibid., S. 13.
- 012 Während Eckhard Köhn es für wahrscheinlich hält, dass dieses Fotogramm von anderer Hand stammt (Köhn: »Laszlo Moholy-Nagys Loheländerin: Bertha Günther und ihre Fotogramme«, in: Fischer und Köhn, op.cit., S. 40), wird es im Ausstellungskatalog »Loheland 100« (Elisabeth Mollenhauer-Klüber/Michael Siebenbrodt (Hrsg.), Michael Imhof Verlag, 2019) Bertha Günther zugeschrieben. Vgl. Abbildung auf S. 155.
- 013 Aussage der Archivarin Lohelands, Anett Matl, in einem Telefonat mit der Autorin am 14.02.2023. Auch lässt sich nicht ausschließen, dass sich weitere Fotogramme noch in Privatbesitz befinden.

They say it's Aufwandsentschädigung

Anne Meerpohl

Kollektive Organisation von Arbeitsbedingungen in der Kunst ist künstlerisch, kuratorisch, aber auch gewerkschaftlich ein fruchtbares Thema, wie die Aktivitäten von ver.di, das Kollektiv OTC und die Initiative CASE verdeutlichen



Während der Vorbereitungen für die Ausstellung *Nominees 2023* im Kunsthaus Hamburg wurde über ein Ausstellungshonorar für alle zwanzig beteiligten Künstler*innen diskutiert. Intern. Es wurde sich – nach dem Vorbild vorheriger Jahrgänge – mehrheitlich auf einen Solidaritätsbeitrag von 500 Euro geeinigt, den die zehn Gewinner*innen einmalig von ihrem Stipendium abgeben würden. Nachdem die Entscheidung über die Vergabe knapp zwei Monate später gefallen war, sahen die Bedürfnisse nochmal ein wenig anders aus und es wurde nach erneuter Diskussion keine konkrete Summe, sondern ein freiwilliges und anonymes Spendenprinzip beschlossen. Schließlich fällt der Arbeitsaufwand der jeweiligen Positionen sehr unterschiedlich aus sowie die ökonomischen Verhältnisse der Einzelnen. Zwei Stipendiat*innen stiegen aus, aus unbekanntem, bestimmten guten Gründen. Am Ende blieb ein Gemenge aus Verwirrung, Dankbarkeit und Enttäuschung zurück. Letztere vor allem über das Ausbleiben eines öffentlichen Diskurses über die Thematik und eines allgemeineren Ausblickes auf strukturelle Veränderungen der Arbeits- und somit Lebensbedingungen von Künstler*innen.

Sich als Kunstschaffende zusammenzuschließen und sich gemeinsam in Form von Solidarität oder Protest gegen ein bestehendes Verhältnis und für andere Bedingungen einzusetzen, ist sowohl eine alte als auch gegenwärtige Praxis sowie ein zentrales Instrument für Arbeitskämpfe. In vielen Berufsfeldern sind Gewerkschaften dafür ein zentraler Akteur und Ort des Austausches und der Organisation. Im Kunst- und Kulturbereich ist die Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft (ver.di) zuständig, die neben ungleichen Arbeitsbedingungen zum Beispiel auch die Gender Pay Gap problematisiert. In Deutschland beträgt sie durchschnittlich 18 Prozent und in der Kulturbranche sogar 24 Prozent im Jahr 2022*.

Im Kunstfeld kommen mehrere Schwierigkeiten zusammen: die Freiberuflichkeit, das Narrativ der Einzelkämpfer*in, die Wettbewerbsatmosphäre, unterschiedliche Netzwerke und Ausgangssituationen.

Auch die Frage danach, was genau an künstlerischer Arbeit eigentlich vergütet wird oder werden soll, ist nicht leicht zu beantworten. Als Künstler*in kann man theoretisch zu jedem Zeitpunkt arbeiten, an einem Gedanken, einer Idee möglicherweise unbewusst, immer und überall. Die Grenzen von Arbeit, Feierabend und

Reproduktion können je nach Arbeitsweise bis ins Unkenntliche verschwimmen. Der Mangel an ausgewiesener Freizeit oder Kapazitäten für Aktivismus ist enorm und erschwert ein kollektives Miteinander oder kollaborative Bezugnahmen. Gleichzeitig gibt es zahlreiche Konzepte und Ambitionen, diese Themenfelder diskutierbar zu machen. Zum Beispiel waren Bezahlungsmodelle, Mechanismen des Kunstmarktes und Umverteilung im vergangenen Jahr ein wichtiger Bestandteil der *documenta fifteen* mit ihrem Konzept der *lumbung Gallery* und sie hat eine breitere Debatte angestoßen. Ebenfalls konnte die Initiative *Ausstellungsvergütung* größere Aufmerksamkeit und einige ihrer abgesteckten Ziele erreichen. Oder auch die diesjährige Ausstellung *Klassenfragen – Kunst und ihre Produktionsbedingungen* in der Berlinischen Galerie legte einen Finger in die Wunde. Zum Kurator*innen-Team gehörte unter anderem Anna Lena Wenzel, die an der HFBK Hamburg promoviert hat. Neben den bekannten Angaben auf den Etiketten der Werke, waren ökonomische Hintergründe zum Entstehungsprozess der Arbeit oder klassistische Erfahrungen der Künstler*innen vermerkt. Unter anderem spricht die HFBK-Absolventin Jelka Plate in ihrer Soundarbeit *etwas verdienen* über zwölf Minuten lang monologisch über Ambivalenzen von Armutserfahrungen und Bürgerlichkeit, Hartz IV, Erbschaft und prekäre Beschäftigungen. Die Ausstellung möchte proaktiv die mit Prekarität verbundene Scham in den Augenschein nehmen und regt dazu an, Verbindungen zu schaffen, durch persönliche Identifikation oder Anstöße zu solidarischem Handeln.

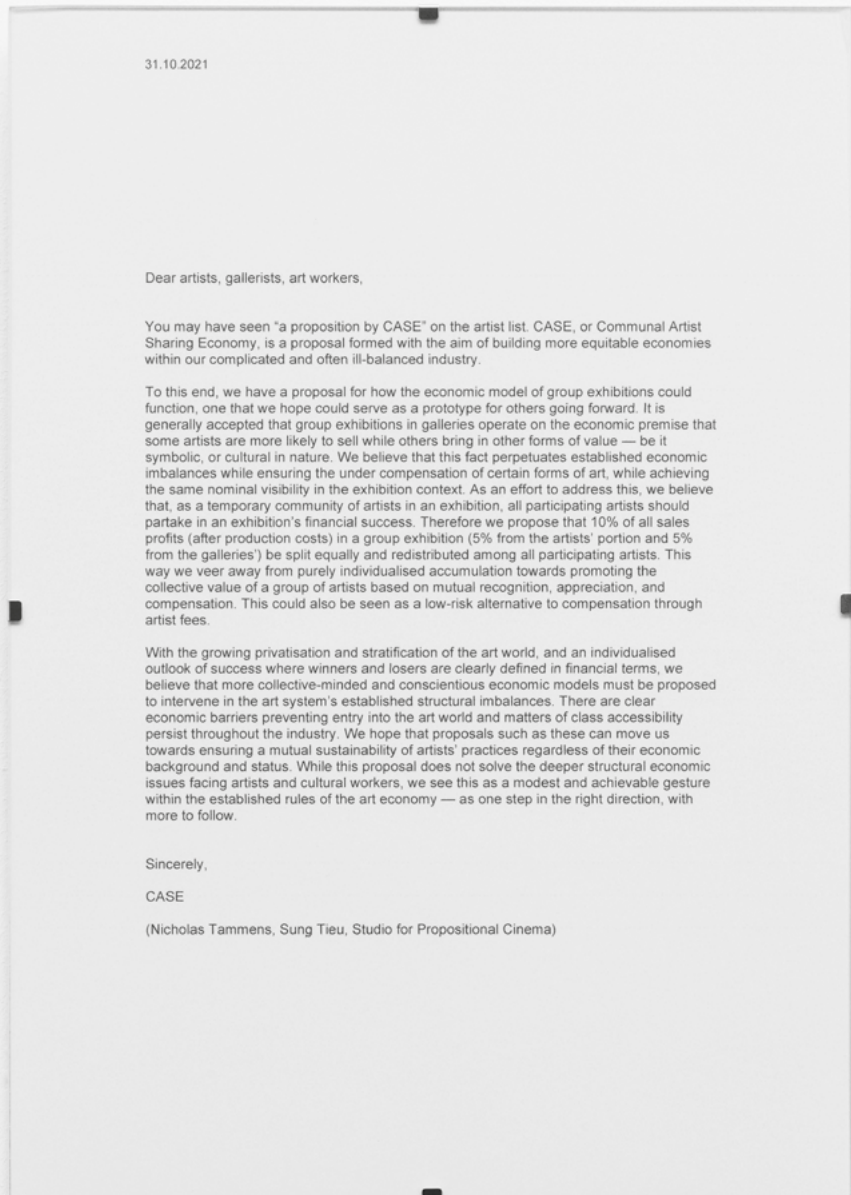
Was passiert also, wenn künstlerische und kollektive Arbeitsweisen aufeinandertreffen und sich den Themen der Arbeitsbedingungen widmen? Diese Spannungsfelder illustriert zum Beispiel das Kollektiv *otc - (Observant Thick Conversation)*, vormals Yours Truly, LoL und davor *Law of Life (LoL)*, aktuell bestehend aus den HFBK-Studierenden Rahel grote Lambers und Francis Kussatz sowie Julia Lübbecke und Alexander Klaubert. Die Gruppe hat sich 2018 gegründet, um Eigenschaften des künstlerischen Berufes wie Einsamkeit, Konkurrenz, Hilflosigkeit und den unterschiedlichen Ressourcen etwas entgegenzusetzen. Vor allem der gegenseitige Austausch steht im Vordergrund der gemeinsamen Arbeit. »Wir tauschen uns viel darüber aus, wo Arbeit eigentlich beginnt. Fängt sie im Prozess an, wenn ich zum Beispiel eine Skulptur baue, beim Ausstellungsauf-

bau oder schon davor bei der Gedankenarbeit, bei den Gesprächen und Treffen mit dem Kollektiv? Diese Formen der Arbeit werden meistens in der Finanzierung oder der Wertschätzung der Arbeit nicht bedacht. Bei vielen anderen Tätigkeiten gehören Meetings auch mit in die Arbeitszeit. Nur bei der Kunst gibt es eine seltsame Verschiebung hin nur zum Sichtbaren.«

Für die Gruppenausstellung *I DON'T WORK ON WEEKENDS*, die 2022 im Kunstverein Göttingen stattfand, kuratiert von Vincent Schier, entwickelte die Gruppe die Arbeit *What a way to make a living*, eine mehrteilige Installation, die sich durch drei Ausstellungsräume zog. Statt eines scheinbar neuen Produktes, arrangierte und transformierte otc mehrere Objekte aus dem Depot des Kunstvereins, die sich mit dem Ausstellungsmachen beschäftigen, und fügte ihnen neue Installationshilfen hinzu. Sockel, Tische, Stangen und Haken waren neu angeordnet in den Räumen platziert. Dabei erinnerten sie an Verkaufstische, aber verwiesen auch auf die Abwesenheit der Arbeit, des verwertbaren Produktes als ein spezifisches Objekt. In der dazugehörigen Soundcollage war unter anderem ein aufgezeichnetes Planungsgespräch der Gruppe zu hören. Darin tauschten sie sich über das Ausstellungshonorar von 500 Euro pro Person aus und das daraus entstehende Dilemma, wie mit

diesem Geld am besten zu verfahren sei. Die erbrachte Arbeit kann es nicht vergüten und für Materialausgaben ist es ebenfalls nicht unproblematisch.

In ihrer Arbeitsweise fällt bei otc vor allem eine Art mehrspurige Kollektivität auf, die auch Widersprüche



und Angelpunkte von kollektiven Versprechen zulässt. So tritt die Gruppe gemeinsam, aber auch als Einzelpersonen mit ihren eigenen Arbeiten auf. Künstlerisch und

kuratorisch arbeiten sie je nach Projekt sowohl als Individuen als auch als Kollektiv, welches wiederum geradezu eine fluide Autor*innen-schaft nach außen trägt. Zuletzt gaben sie sich zum dritten Mal einen neuen Namen und markierten unter anderem mit »Yours Truly« eine Übergangszeit. Im Gespräch erzählt otc: »Für uns bedeutet das Kollektiv nicht, dass wir uns individuell auflösen. Wir begreifen vor allem unseren Austausch als kollektive Arbeit, der sich dann auch visuell niederschlägt und das Kuratorische, die Konstellation im Raum ist die eigentliche Arbeit. Durch unsere Nähe sehen wir im Ergebnis einen großen Unterschied zu anderen kuratorischen Situationen. Damit wollen wir auch den Kollektivbegriff hinterfragen: Muss man immer eine Arbeit gemeinsam machen und am Ende ein Endprodukt stehen oder kann kollektive Arbeit auch das sein, was wir miteinander teilen?«

Im Gegensatz zu der nicht sichtbaren Arbeit, steht scheinbar das visuell erfahrbare Produkt: das Kunstwerk, welches in einer Galerie zum Verkauf steht. Der Galerieraum selbst ist ebenfalls ein Ort der Aus- und Verhandlung. Hier werden Verträge abgeschlossen, aber es finden auch Eröffnungen statt, die das soziale Miteinander zelebrieren und Netzwerke bestärken sollen. Doch wenn es um Geld geht, verfällt die Einzelposition und die Galerie wieder in ein geschlossenes, internes Prozedere. Die Initiative CASE (Communal Artist Sharing Economy), die von der HFBK-Absolventin Sung Tieu zusammen mit Nicholas Tammens und dem Studio for Propositional Cinema initiiert wurde, verfolgt einen Ansatz der kollektiven Verantwortung beim Thema Bezahlung künstlerischer Arbeit. Ausgehend von der Analyse, dass öffentliche Mittel zur Kulturförderung weiter verringert werden und damit eine Abhängigkeit zu privaten Investoren verstärken, macht CASE einen konkreten Vorschlag für eine Umverteilung bei Galeriekäufen. Das Papier schlägt vor, bei Verkäufen während einer Gruppenausstellung 10 Prozent der Verkaufssumme, mit jeweils 5 Prozent der Galerie und des Anteils der Künstler*innen, unter allen Teilnehmenden aufzuteilen. Nach diesem Prinzip soll zum einen mehr Aufmerksamkeit auf Strukturen des Kunstmarktes gelegt werden, die sich stark auf einzelne sehr erfolgreiche Positionen konzentrieren, und zum anderen direkt eine, wenn auch symbolische, Verbesserung bei kommerziell weniger erfolgreichen Künstler*innen erreicht werden. Die Initiative setzt vor allem auf Verbreitung ihres Konzeptes

und eine größer werdende Öffentlichkeit. Außerdem ist der Aufbau einer Plattform in Arbeit, welche weitere Anstöße versammelt und zu einer Symbiose verschiedener kollektiver und kollaborativer Ansätze werden soll.

So unterschiedlich die Strategien gegen Mechanismen des Kunstmarktes und der neoliberalen Erzählung der Einzelkämpfer*innen sein mögen, sie vereint das Anerkennen der oft schlechten Arbeitsbedingungen von Künstler*innen mit dem Willen nach Veränderungen. Es scheint eindeutig, dass der Name auf einem Einladungsflyer keine Miete bezahlt und eine Aufwandsentschädigung noch nicht einmal die Krankenversicherung decken kann. Die Liebe zum Beruf rechtfertigt nicht den unüberblickbaren Anteil der unentlohnten Tätigkeiten. Sie sagen, es ist eine Berufung, wir sagen, es ist unbezahlte Arbeit. Schließlich wird immer und immer wieder von Künstler*innen betont, dass es bei der Frage nach Vergütung um die Arbeit geht und nicht nur um ein Produkt.

17.12.2022 – 22.01.2023

Nominees 2023

Mit Arbeiten von Almuth Anders, Conrad Hübbe, Judith Kisner, Anne Meerpohl, Mitko Mitkov, Tanita Olbrich, Marie Pietsch, Chloe-Rose Purcell, Nicolaas Schmidt, Anna Stüdeli, Anne Vagt, Leyla Yenirce, Chenxi Zhong u.a.

Kunsthau Hamburg

www.kunsthauhamburg.de/nominees-2023/

25.11.2022 – 9.1.2023

Klassenfragen

nGbK-Arbeitsgruppe und Kurator*innen der Ausstellung: Anna-Lena Wenzel u.a.

Berlinische Galerie

www.berlinischegalerie.de/ausstellung/klassenfragen/

27.6. – 14.8.2022

I DON'T WORK ON WEEKENDS

Yours truly, LoL u.a.

Kunstverein Göttingen

www.kunstvereingoettingen.de/events/i-dont-work-on-weekends/

* Vgl. ver.di Kunst und Kultur: »Equal Pay Day 2023 – Massiver Gender Pay Gap in Kulturberufen«, www.kunst-kultur.verdi.de/schwerpunkte/soziale-lage/kuenstlersozialkasse/++co++921c7470-a942-11ed-bd44-001a4a160117

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.

Die Gegenkultur der Gegenkultur

**Simone Gilges, Nina Rhode, Nozomi
Ngceni und Tim Voss**

Die Honey-Suckle Company wurde zwischen 1994 und 1998 von Studierenden, Modeaktivist*innen und freien Radikalen der Berliner Clubszene ins Leben gerufen und hatte in wechselnden Besetzungen bis zu zwölf Mitglieder. Tim Voss spricht mit aktiven oder früheren Mitgliedern über die Anfänge, künstlerische Aneignung und Konflikte in der Gruppe



Tim Voss Im 2016 erschienenen Katalog *Spiritus* der Honey-Suckle Company (HSC) spricht ihr, in Anlehnung an die Bedeutung der Bachblüte in der Bachblütentherapie, von der Honey-Suckle Company als einer Heilmethode, die von Interessierten erlernt werden kann. Lasst uns gemeinsam zurückschauen: Ihr habt teilweise noch studiert, als ihr euch 1994 in der Berliner Clubkultur begegnet seid. Wie war die Atmosphäre in Berlin zur Zeit der Gründung der HSC?

Nina Rhode Berlin war damals so spannend, dass die Universität der Künste für mich ein langweiliger Ort war. Die Stadt war leer, es gab viel Platz und wir konnten uns austoben. Wir waren ein großer kreativer Freundeskreis. Einen Laden wie die Galerie *berlintokyo* oder das Verlags- haus *Neue Dokumente* mit Konzerten und Ausstellungen zu betreiben, war viel einfacher.

Nozomi Ngceni Ich war in Hamburg und bin 1998 zuerst als Gast zur HSC dazugestoßen, parallel zur 1. Berlin Biennale. In Hamburg gab es die Akademie *Isotrop*. Einzelne Positionen haben in dieser selbstorganisierten Akademie Klassenräume repräsentiert. Es waren Freunde, mit denen ich assoziiert war. Aber mich hat mehr angesprochen, wie die HSC ein Gemeinschaftsgefühl aufgebaut hat.

Nina Rhode Wir haben zusammen abgehängt, gefeiert und gemeinsam Kram gemacht. Und irgendwann haben wir begonnen, alle eins zu machen. Man muss sich gut kennen, man muss das Gleiche riechen. Und bei uns ist das so gewesen. Irgend-

wann konnten wir sagen: Das ist HSC und das ist nicht HSC.

Tim Voss Ihr arbeitet heute als Einzelkünstlerinnen. Und Zozo, du hast jetzt nochmal ein Studium an der HFBK Hamburg begonnen, nachdem du lange als Stylistin in der Film- und Werbebranche gearbeitet hast.

Nozomi Ngceni Bei mir hat eine Selbstheilung eingesetzt. Eigentlich das, was die HSC immer versprochen hat. *Honeysuckle* (Geißblatt, A. d. R.) ist eine Bachblüte, welche die Perspektive aus der Vergangenheit in der Gegenwart für die Zukunft unterstützt. Und das hat auch etwas mit Selbstwahrnehmung und Selbstwertgefühl zu tun. Ich habe meine Familie aus Südafrika nach Deutschland geholt und eine Transition begonnen. Ich glaube, dass ich früher einfach zu eingeschüchert war und mich auch mit der HSC nicht immer wohl gefühlt habe. Ich dachte, ich brauche einfach nicht zu studieren, was soll's. Ich habe gute Aufträge gehabt, ich habe kommerziell gearbeitet und ich hatte mit der HSC meine Gruppensituationen.

Nina Rhode ... eigentlich eine Familie.

Nozomi Ngceni Ja, but a chosen family.

Tim Voss Aber warum bist du dann 2008 ausgestiegen?

Nozomi Ngceni Weil ich das Gefühl hatte, dass wir professionell nicht weiterkommen und dass die Ur-Idee, dass wir gemeinsam ohne Autoritäts- stärke sind, sich nun anders darstellte. Und es war Selbst-

schutz. Ich musste mich vor den anderen und auch die anderen vor mir schützen. Insofern kann ich sagen, dass ich im Sinne der HSC jetzt fähig bin, in die Zukunft zu sehen. Aber das ist ein langer therapeutischer Prozess.

Tim Voss Nina, du unterrichtest heute an der Kunstakademie in Münster. Können sich die Studierenden mit der Geschichte der HSC verbinden?

Nina Rhode Sie interessieren sich sehr dafür, aber es ist nicht so einfach. Wir hatten ein ganz anderes Lebensgefühl, das sich heute leider keiner mehr leisten kann. Trotzdem wünsche ich jedem so eine Zeit.

Nozomi Ngceni Es gab keine drei Jobs gleichzeitig und keine sozialen Medien. Zwar haben alle schon ein bisschen ihr eigenes Ding gemacht, aber die Zeit, die wir gemeinsam verbracht haben, war so intensiv, dass alle persönlichen Interessen in die HSC eingeflossen sind.

Tim Voss Die HSC kommt aus dem, was ihr *Underground* nennt. Beschleunigt durch die Pandemie scheint die Subkultur heute immer mehr zu verschwinden, oder?

Nina Rhode Subkultur braucht Raum. Und wenn du Raum nur noch für 1.500 Euro bekommst, den kleinsten scheiß Raum, wie willst du dann noch Subkultur machen?

Simone Gilges Und ich finde es auch problematisch, dass auf Instagram alles gleichgemacht wird. Die Ereignisse stehen dort alle nebeneinander, Institution und *Underground*.

Nina Rhode Underground meint, autonom zu sein, die Sachen selbst in die Hand zu nehmen, nicht angewiesen zu sein auf Förderungen oder irgendwas Kommerzielles. Nicht warten, bis jemand sagt, du darfst was machen, sondern selber machen. Und zwar jetzt, weil man Bock darauf hat!

Simone Gilges Selbstorganisation und nicht: »ohne Budget geht nichts«.

Nozomi Ngceni Es geht darum, Eigeninitiative zu zeigen, ohne permanente Selbstkontrolle durch Social Media. Wir waren recht Anti. Definitiv Gegenkultur. Aber auch innerhalb der Gegenkultur waren wir Gegenkultur.

Simone Gilges Wir wollten nicht trendy sein, das fanden wir eigentlich das Schlimmste.

Tim Voss Wie funktionierte in euren Anfängen die Distribution des Materials?

Nina Rhode Auch wenn jeder seine Spezialisierung innerhalb der Gruppe hatte, so haben wir uns alle gleichermaßen in alles eingemischt, bis es HSC war.

Simone Gilges Alles um uns war noch überwiegend analog. In den Anfängen von HSC war es total ungewöhnlich, dass jemand einen Computer hatte. So konnten wir ziemlich viele Sachen machen: Digitalmontagen oder das *freier – Magazin für Befindlichkeit*.

Tim Voss Diese Zeit zu Anfang der 2000er Jahre war von digitalen Ver-

sprechungen gezeichnet. Neben der elektronischen Musik gab es so etwas wie die Vorstellung, man könnte sich im virtuellen Raum als Identität weiterentwickeln. Stattdessen habt ihr aber dann Referenzen der Lebensreformbewegungen aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts zitiert.

Nina Rhode Ja, aber Jahre vorher hatten wir Kim Suckle digital schon im Elfenkostüm auf eine Seerose gesetzt.

Simone Gilges Wir haben das Digitale schon in den 1990er Jahren mit der *Raumfah' Punk Kollektion* und anderen Aktionen ausgelebt, uns Klamotten »getaped« und Platinen umgehängt. Als dann die digitale Welle losging, interessierte uns das nicht mehr so. Wir waren eher dagegen oder eben schon einen Schritt weiter.

Nina Rhode Wir waren uns selbst genug und was uns inspirierte, haben wir in unsere Welt überführt. Wie wir und ob wir wahrgenommen wurden, war uns ziemlich egal.

Simone Gilges Wir haben uns überhaupt nicht bemüht, keine Mappen gemacht oder irgendwo Klinken geputzt. Das hat sich immer so ergeben.

Nina Rhode Und das Geld, das wir bekommen haben, floss in die Ausstellungen oder wir haben einfach ein paar Leute mehr mit nach New York genommen.

Tim Voss Unsere Kultur ist gerade sehr von identitätspolitischen Fragen bestimmt, wie zum Beispiel mehr Sensibilität für Grenzüberschreitungen, Fragen der kulturellen Aneignung oder Transformation der





Geschlechter. Welche Rolle haben diese Belange in eurem Miteinander gespielt?

Nozomi Ngceni Dass wir eigentlich eine queere oder eine queerfeministische Gruppierung waren, wurde unter uns nicht verhandelt. HSC war immer irgendwo zwischen den Geschlechtern. Aber wir haben es nicht ausgesprochen. Wir haben eher eine Abstraktion gesucht. Vielleicht auch, um nicht darüber reden zu müssen.

Simone Gilges Es ging bei diesen Rollenspielen eher um das Auflösen des Egos. Nicht darum, sich selbst zu finden und zu positionieren.

Nozomi Ngceni *Ohn End* war der Titel der Ausstellung in der Londoner Cubitt Gallery. Was einerseits ohne Ende heißt. Je länger, je lieber. Aber in Denglisch gesprochen auch »own end«, also das eigene Ende.

Tim Voss Wie steht es dabei aus heutiger Sicht um kulturelle Aneignung?

Nozomi Ngceni Auch das war kein Thema, weil wir alles unter »Sampling« gefasst haben, aus der musikalischen Praxis. Aber im ICA London hat uns zum Beispiel der Vorwurf des Blackfacing eingeholt und die

Bilder konnten nicht gezeigt werden. Dabei ging es um etwas, was sich auf eine frühere Malewitsch-Arbeit bezogen hat, bei der eine Person mit dem Hintergrund verschmilzt. Dafür musste eine Gesichtshälfte schwarz angemalt werden und das hat auch auf dem Foto perfekt funktioniert.

Simone Gilges Wir haben ja auch Varianten der Oskar Schlemmer-Tänze ausprobiert und hatten schwarze, blaue, grüne und rote Gesichter.

Nina Rhode Der Druck, eine eigene Identität für sich zu finden, ist heute ungleich größer. Mein Wunsch an die jungen Generationen: Bitte nehmt euch Zeit, alles für euch herauszufinden! Geratet nicht in so eine Hysterie von irgendwelchen Grenzen und Tabus. Das Leben ist lang und man muss sich gar nicht entscheiden. Jeder hat seine eigenen Geschwindigkeiten und Lebensphasen.

Tim Voss Was macht eine Gruppe eigentlich so attraktiv?

Nina Rhode Dass es über das eigene kleine Vermögen hinausgeht. Ich fand es spannend, dass mehrere Köpfe, mehrere Augen, mehrere Hände einfach auch sehr viel mehr sehen und schaffen.

Nozomi Ngceni Du kannst kleine Ideen in etwas Großes verwandeln.

Tim Voss Aber ihr sprecht von der HSC als Gruppe und scheint den Begriff Kollektiv eher zu meiden?

Nina Rhode Bedeutet ein Kollektiv zu sein, nicht untereinander organisiert zu sein und einen Plan zu

haben? HSC war eine Gruppe, die war der Plan. Wir haben an unserer Welt und nicht an einer Idee gearbeitet. Vieles ist spontan entstanden.

Simone Gilges Ja, einfach anfangen! Wir waren total idealistisch. Unsere Idee war es anfangs, eine Jugendbewegung zu gründen. Das war PC Kisurs Vision. Er ist auch der Namensgeber und Gründer der Gruppe und aktuell mit HSC als einziger aktiv.

Tim Voss Wie hat sich entschieden, wer HSC war und wer ein Gast?

Simone Gilges Wir waren anfangs ein wilder Haufen. Wer dabei war, war dabei. Bis sich eine Essenz kristallisierte. Irgendwann waren wir eine Kerngruppe von fünf, sechs Leuten.

Nozomi Ngceni Es wurde schon ein Unterschied gemacht. Der harte Kern hat sich 1999 nach der Ausstellung *Children of Berlin* im MoMA PS1 in New York gebildet. Als klar war, dass es jetzt eine Künstlergruppe ist, die im Kunstbetrieb auch bestehen will. Plus Konrad Sprenger. Er war ganz wichtig, weil wir ohne ihn die ganze musikalische Seite so nicht hätten verwirklichen können. Er hat von Anfang an gesagt, dass er nicht von der Gruppe geschluckt werden will. Und das war auch clever.

Tim Voss Denn mit der Zeit entstanden zunehmend Konflikte. Wie seid ihr damit umgegangen?

Simone Gilges Wir haben uns nie an einen Tisch gesetzt und irgendwas ausgesprochen, sondern es gab immer mal Ärger. Und dann haben



wir uns getroffen und hatten ein bisschen Small Talk. Dann haben wir viel gelacht und das Treffen war vorbei.

Tim Voss Hat das etwas mit der Verschiebung aus der Selbstorganisation ins institutionelle Feld zu tun gehabt?

Nina Rhode Vielleicht hat es damit zu tun gehabt, dass wir nicht gleich-

zeitig im gleichen Tempo bereit waren, professionell aufzutreten.

Simone Gilges HSC hatte immer ihr eigenes Tempo und für mich war das zu langsam. Ich war irgendwie schneller und habe deswegen das Magazin gestartet. Das habe ich einfach hauptverantwortlich gemacht, so haben sich dann meine eigenen Arbeiten entwickelt. Dadurch kam dann die Anfrage, eine Einzelausstel-

lung zu machen. Ich habe bereits vor und während der Zeit bei HSC fotografiert und produziert.

Tim Voss HSC ist für mich und viele andere eine wichtige Referenz. Es ist erstaunlich, dass es, gemessen daran, wie groß euer Einfluss indirekt war, in Berlin selbst nie eine umfassende Präsentation eurer Arbeit gab. Stefan Kalmar hat euch 2019 im ICA London retrospektiv gezeigt. Habt ihr selbst den Eindruck, die Arbeit wurde nun historisiert oder ist da noch Leben drin?

Nina Rhode Das Verrückte war ja, dass es bei uns diesen roten Faden gab. Also vom performativen Auftreten, Mitte der 1990er Jahre mit selbstgewählten Charakteren zu der sich selbst spielenden Installation *Neuband*. Bei dieser Installation haben wir unser performatives Auftreten durch Objekte ersetzt – danach ging es immer mehr vom Materiellen zum Feinstofflichen, bis dann 2008 mit *Materia Prima* die komplette Auflösung – das Nichts – ausgestellt wurde.

Nozomi Ngceni Mit der Riesen-Vulva. Ja, mega schön.

Simone Gilges Und danach war es dann tatsächlich schwierig weiterzumachen.

Nina Rhode Wir haben scherzhaft gesagt: Jetzt kann es nur noch eine Wiedergeburt geben.

Simone Gilges Die Einladung nach London war als eine Retrospektive gedacht, aber sie hat wieder aktiviert. Ein Teil von HSC war für eine reine Retrospektive. Und ein anderer Teil

hat gesagt: Nee, lass uns auch was Neues machen, weil wir ja noch nicht tot sind. Dieser Konflikt war auch in der Ausstellung und für alle zu spüren.

Tim Voss Was könnte die Zukunft der HSC sein?

Nozomi Ngceni Die neue HSC ist ein Flagshipstore in der Fifth Avenue und die alte HSC ist im MoMA.

Nach der Beteiligung der Honey-Suckle Company an der 1. Berlin Biennale (1998) folgten zahlreichen internationale Ausstellungen unter anderem: MoMA PS1 New York (1999); Künstlerhaus Stuttgart (2003); Cubitt Gallery, London (2005); Kunsthalle Basel (2006); Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg (2007) und zuletzt die Retrospektive im Institute of Contemporary Arts (ICA), London (2019).
www.honey-suckle.com/index.html

Nozomi Ngceni ist eine visuelle Künstlerin, DJ und Elternteil von drei Kindern. Derzeit studiert sie an der HFBK Hamburg Zeitbezogene Medien in der Klasse von Prof. Angela Bulloch.

Nina Rhode ist bildende Künstlerin. Häufig entwickelt sie multimediale Skulpturen und Environments, die mit Licht und Farbe experimentieren. Sie lebt und arbeitet in Berlin. 2015 war sie Gastprofessorin an der HFBK Hamburg und hat das Buch *Spiritus* in der Bibliothek gedroppt.

Simone Gilges ist eine untergetauchte Undergroundlegende. Von 2003-2014 produzierte sie *freier – Magazin für Befindlichkeit*. Neben der künstlerischen Praxis mit der Honey-Suckle Company dokumentierte sie den ständigen Wandel der Stadt Berlin sowie ihrer Musik- und Kunstszene, oft in Kombination mit Objekten und Installationen.

Bei dem Gespräch fehlten Nico Ihlein und PC Kisur.

Tim Voss studierte bis 2005 Film an der HFBK Hamburg und gründete im Kollektiv das Hinterconti. Danach arbeitete er als künstlerischer Leiter am Kunstverein Harburger Bahnhof, am W139 in Amsterdam, den Künstler*innenhäusern Worpswede und am Künstlerhaus Wien. Heute lebt er als freier Kulturproduzent in Berlin.

A Perspective on Emancipation: I Am What I Am

Seda Yıldız

The Istanbul-based artist collective Oda Projesi is transforming art production into a collective action. Their newspaper *Anne(x) no. 7* has become a new space for this quest



»How can we develop meaningful relationships with our surroundings in the city we live in, our neighborhoods?« This question was the starting point for the collective Oda Projesi, consisting of three female artists: Özge

and art as well as hosting non-art-related activities, they examined the relationship between people and spaces as well as ways of »actualisation of space.« In 2005, Oda Projesi was evicted from the apartment they were

located in due to gentrification. Since then, with a mobile and non-place-bound structure, the collective has been continuing to create forms of coming together to foster the exchange of knowledge. Different social experiences create different forms of relativity, yet their approach remains the same: an inquiry into making art shaped by the dynamics of everyday life, collecting the tactics individuals develop to cope with everyday hassles, be it a radio station broadcasting news about the neighborhood facing gentrification, Radio within a Radio, 101.7 EFEM (2005), or a newspaper, *Anne(x)* (ongoing since 2003), which covers topics such as shanty towns, urban space, women's invisible labor, and the burden of motherhood.

The spaces Oda Projesi creates can take different forms, including an assembly, a radio program, a postcard, or a newspaper. *Anne(x)* is a flexible newspaper format that the collective has been using as a medium since 2003. Inspired by the rituals of daily life in Istanbul, the first edition was published with the headline »How unbuildable is your city?«. The conditions of people who lost their homes and couldn't fit into the container homes that were given to them after the Marmara earthquake in 1999, and their potential to create new lives under those conditions, moved Oda Projesi to action. The meaning of the word *annex* connotes a transformation. When something is annexed, it can

transform the thing it is attached to. In each edition of *Anne(x)*, Oda Projesi addresses a selected topic while taking a fresh look at the subject matter beyond the mainstream discourse. Produced at irregular intervals often in collaboration with culture and arts institutions, the editions are distributed for free. The latest *Annex* has its roots in the ANA project, a series of conversations on the relation-

ship between the thing it is attached to. In each edition of *Anne(x)*, Oda Projesi addresses a selected topic while taking a fresh look at the subject matter beyond the mainstream discourse. Produced at irregular intervals often in collaboration with culture and arts institutions, the editions are distributed for free. The latest *Annex* has its roots in the ANA project, a series of conversations on the relation-

Temmuz 2022 İstanbul

Ücretsiz

ANNE

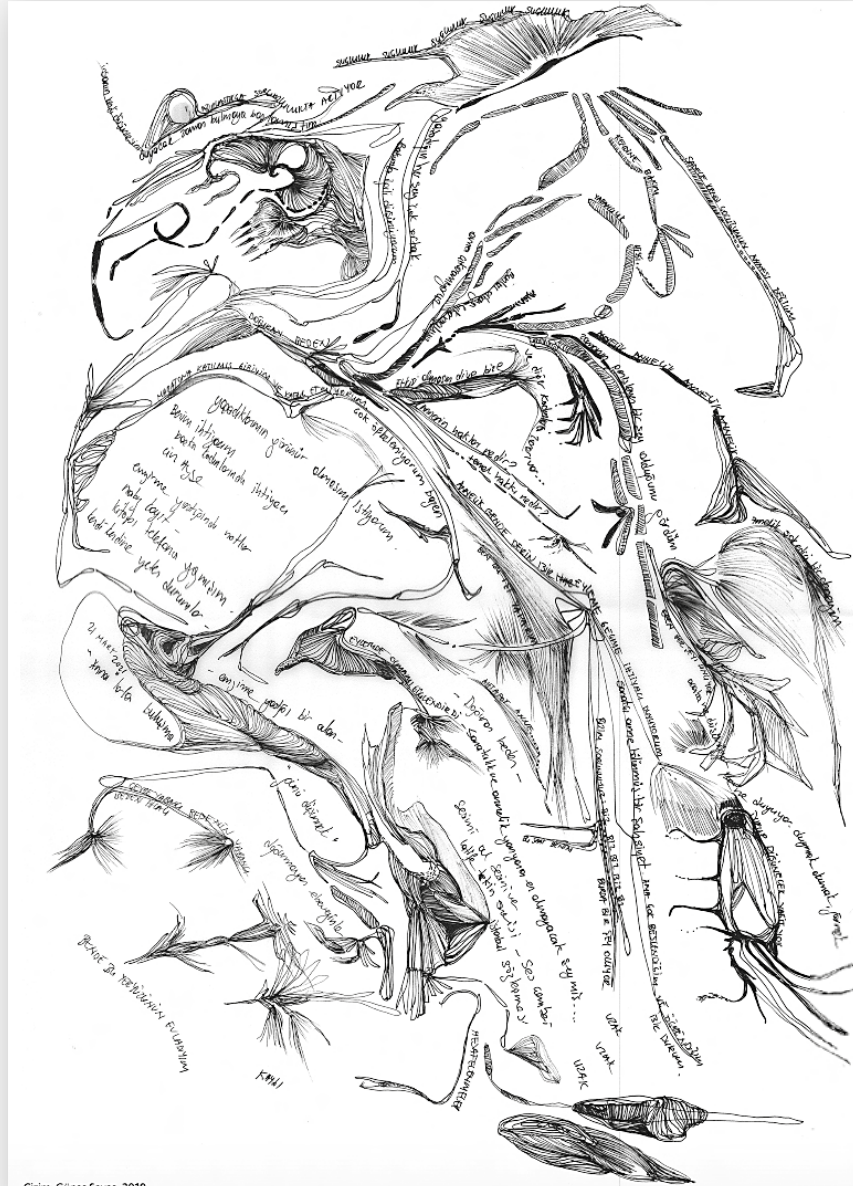
Annex Gazetesi Sayı 7



ship between motherhood and artistic production which Oda Projesi has been hosting since 2013 to hear from other women, mainly artists and cultural producers, and create an alliance in dealing with the difficulties faced in everyday life and artistic practice. Published in the context of the 17th Istanbul Biennial, *Anne(x) no. 7 (2022)*,⁰⁰² titled »I am what I am« (*Neysem Neyim*), examines the identity roles attributed to mothers in a patriarchal society. Approaching motherhood as an additional state that is attached to the self, the edition asks »What is motherhood?« and »How can we view the condition of motherhood?«

Oda Projesi often applies co-creation, plurivocality, and collective narrative as tools, which are also visible in *Anne(x)*'s editorial structure. Around thirty women come together in the newspaper space. Some of the conversation partners were predetermined by Oda Projesi, and some were invited following suggestions by the guests. The conversation starts with a set of questions, and through the »From a woman to a woman« chain, a woman who answers a question also asks her own questions: »What kind of cloth is motherhood?«, »Who (takes) care of the mother?«, »Can one be a 'bad' mother?«, »Have you ever felt alienated from the phrase 'my child'?«. *Anne(x)* becomes a multi-authored text, a safe space created by anonymous statements of the participants. Reading these shared thoughts first enables a sort of discomfort, a familiar one to reading someone else's diary, as these thoughts are usually not discussed openly. »Why didn't anyone tell me that I will breastfeed all day and my breasts will hurt?« »By becoming a mother, my body turned into a public property.« »Don't you dare produce a work on motherhood—that's what they told me when I went to the opening of the exhibition with my baby.« *Anne(x)* asks women: »Is motherhood a matter of imposed identity?«

Talking about these issues is still a taboo in many places, but we need to open up the discussion, since »women's issues,« beyond the individual, relate to social norms. Turkish academic and writer Aksu Bora writes about the anti-politicization of feminism that has been taking place in recent years. Bora draws attention to the false perception that women's problems are understood only as individual problems, and instead reminds us of the



Çizim: Güneş Savaş, 2019
Oda Projesi'nin pandemi sürecinde kadınlarla gerçekleştirdiği toplantıdan notlar.

argument »The personal is political,« which is often forgotten these days. This discourse from the 1960s draws a parallel between the personal experiences of women and the larger social and political situation. According to Bora, what is taking place today is a process of anti-politicization in which the individual is left alone.⁰⁰³ In *Anne(x)*, women engage in a self-reflective conversation as active subjects, not objects of a discussion. Speaking up is an act of empowerment and at the same time a self-protective mechanism for women.⁰⁰⁴ By using the medium of the newspaper, an easily accessible mass media tool, in translating »women's issues« that otherwise remain domestic, Oda Projesi opens the discussion

- 001 Maria Lind, »Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi«, 2004, in: <https://transversal.at/transversal/1204/galindo/en>
- 002 [http://files.iksv.org/bienal/Anne\(x\)_Online_Edition_EN.pdf](http://files.iksv.org/bienal/Anne(x)_Online_Edition_EN.pdf)
- 003 Aksu Bora, »Feminist Movement in Turkey and the World from the 1970s to the Present« (in Turkish), <https://www.youtube.com/watch?v=7d9pf2KUqYI> (last accessed in August 2022).
- 004 Audre Lorde, *Your Silence Will Not Protect You*, Silver Press, 2017.

to the public. It gathers news from mass media that looks at motherhood from an outsider perspective, and makes interventions, often using irony as a tool:

The Director of Religious Affairs said:

No profession can be assumed to be more important than motherhood!

We can think of *Anne(x)* as feeding on repeated narratives like a parasite. Annex News Agency (ANA) is a parasite that uses the tools of the system itself, and in this way it offers a critique of institutionalized motherhood. ANA reports:

The Crime of Dissuasion from Motherhood

Four women who had decided to become mothers later dropped the idea after talking to their own mothers. These four women, who became founding members of the Association of Women Who Renounced the Idea of Becoming Mothers, are wanted across the country for the crime of dissuasion from motherhood.

Some news makes us stop and think: Has this really happened in Turkey, where a woman is murdered almost every day? Unfortunately, the content is real, and only the title was written by Oda Projesi:

A Look at Turkey from Mars

In Tokat, which is one of the twelve provinces



in Turkey where no femicides were committed in 2020, volunteers from the Women's Branch of the Turkish Red Crescent thanked men for their sensibility and distributed carnations to them.

Anne(x) No. 7 tackles the issues of motherhood and invisible labor from an insider perspective, the personal experiences of its members: Özge, Seçil, and Güneş, who are artists and mothers seeking comradeship on this path. »While cooking or creating, you need someone to keep you from going insane—a mother, a sister, someone to talk to, about art and motherhood,« writes Güneş. The edition arrived just as we are witnessing increasing attacks on women not only in Turkey but worldwide. *Anne(x)* proposes the healing power of solidarity. It is crucial to give voice to these struggles to feel a sense of commonality instead of alienation, since real progress can only be made when individuals come together to define themselves rather than being defined by others. Can't all mothers* who already managed to add »motherhood« to their multiple identities leave old narratives behind to create new ones, as individuals with agency over their own lives? *Anne(x) no. 7* makes a call:

It is enough that you've used your hair like a broom.

Rise up with your broom! Embrace your own revolution!

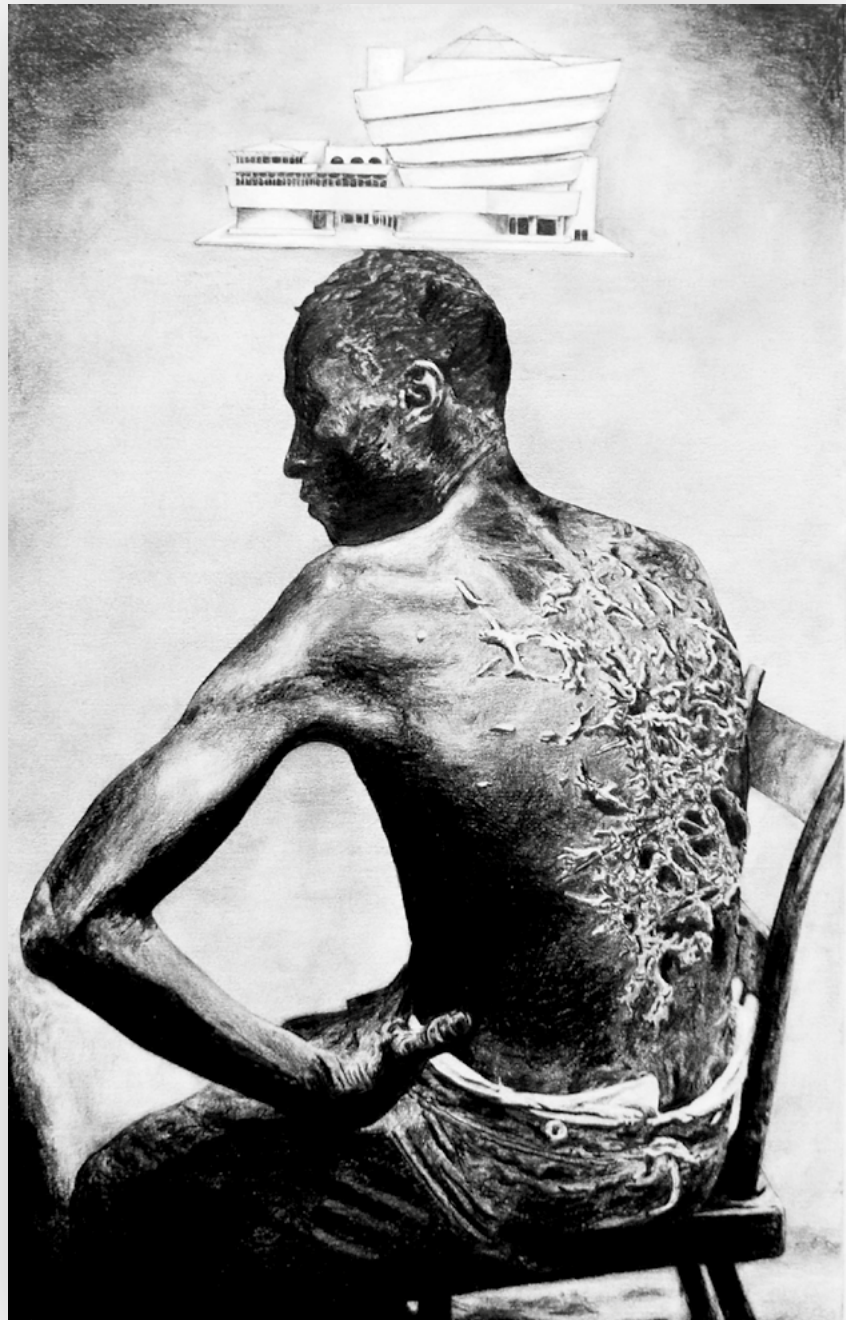
* Women or mothers outside the binary gender system, or men.

Seda Yıldız (*1989, Istanbul) is an independent curator and writer based in Hamburg. Her practice is inspired by thinking across disciplines including art, music, design, literature, and activism. She is particularly interested in taking part in process-oriented, open, and experimental projects that foster collaboration and exchange with a wider audience. Yıldız is the editor and co-author of the book *Building Human Relations Through Art: Belgrade art collective Škart, from 1990 to present*, published by Onomatopoe in 2022. <https://yildizseda.com>

Other Communities

Filipe Lippe

Why it is necessary to quilombize individuals, institutions and artistic practices as a means of countering the neoliberalization of dissident identities, practices and discourses into the art system



In recent years, claims for epistemological decolonization and justice for social minorities in several societies have become unavoidable agendas for Western art. Although social issues centered on anti-racism, feminism, multiculturalism, and LGBTQ+ rights have driven museums to diversify their collections and include artists from social minority groups in their exhibition programs, while counter-hegemonic notions of art and aesthetics have been intensely debated by academics, artists, and curators, effective political and epistemic changes in the global contemporary art system has not yet happened. On the contrary, following the current neoliberal instrumentalization of identity-based agendas, the art system has assimilated these agendas through a process that, being driven mainly by the art market, de-potentializes and commodifies them.⁰⁰¹ So, while social minorities eventually gain representation in the art system, their political demands as well as their identities and traumas are put at the service of the dominant order. This paradoxical consequence highlights the need to create independent political actions and establish cultural relations that are capable of undoing colonialist and capitalist structures still operating within the art system.

In the Brazilian context, one alternative to the colonial-capitalist-neoliberal logic that informs the artistic practice and the functioning of art institutions lies in collective social organization and actions based on the concept of quilombo. For centuries, the quilombo — an autonomous form of community created by fugitive enslaved people — configured a radical alternative to colonial Brazilian society. But, more than a community, quilombo is a process which expands beyond its territory and turns into a becoming. The quilombo models a way of being and a form of social organization that generates new relations between different knowledges, ethnics, and cultures, creating other subjectivities and modes of life that differ from the models imposed by coloniality and neoliberalism. Hence, the process of »quilombization« of being and of societies offers an alternative that can strategically begin from the application of »quilombism« as an anti-colonial and anti-capitalist principle in the arts and art institutions.

Quilombos in colonial and postcolonial Brazil were created primarily as a means of resisting the violence suffered by enslaved people in the plantations. These communities were in constant conflict with colonizers, and

quilombola people (the inhabitants of quilombos) needed to be active in defending against *capitães do mato* and military campaigns.⁰⁰² However, quilombos also had an aggregative identity that allowed Amerindians and white people who were not committed to the colonial system to join these communities.⁰⁰³ This aggregating characteristic made the quilombo a point of convergence where different cultures entangled and hybridized. Quilombos are therefore a communal experience whose diverse ethno-racial and cultural unity established a way of being without the direct mediation of the colonizer. Then, quilombo is a way of surviving, a struggle, and a way of belonging collectively to a territory.

In his book *Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista*, Brazilian author Abdias Nascimento identified quilombo as a principle of social organization and resistance which implicates a sense of aggregation and community based in recognizing the humanhood of the other. For Nascimento, the function of ensuring the survival of oppressed peoples is the ethical foundation of what he called »quilombism.« By applying quilombism as a political principle, Nascimento argues for an autonomous theory and practice based on the experience of the oppressed and not directed by external concepts which aim to adapt the oppressed to the dominant social scheme. According to him, quilombism must be an anti-colonial and anti-capitalist principle that means »fraternal and free encounter, solidarity, coexistence and existential communion.«⁰⁰⁴ Quilombism is then a possibility of transforming society that »represents a stage in human and sociopolitical progress in terms of economic egalitarianism.«⁰⁰⁵

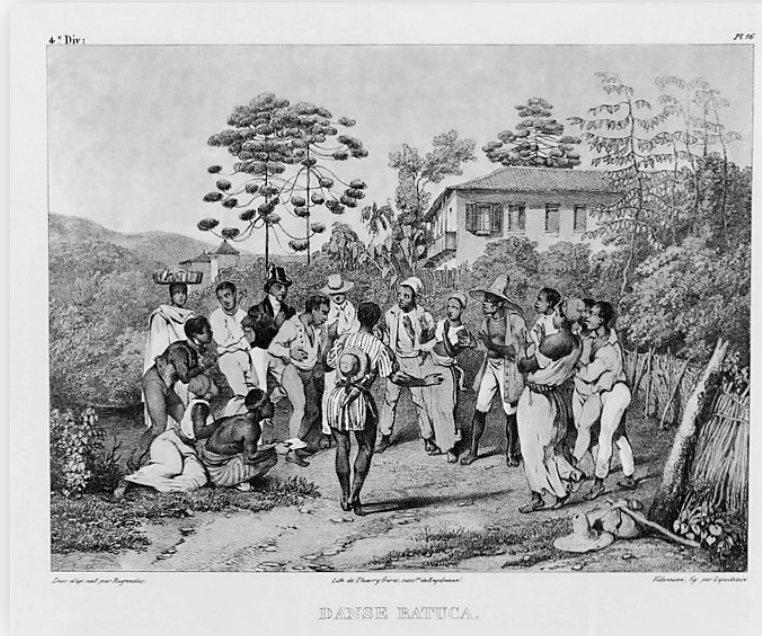
In the 1989 essayistic film *Ôrí*, Beatriz Nascimento argues that, due to constant persecutions and battles, quilombola people had to adapt a fugitive way of life. Although the foundation of the quilombo is the land and quilombolas identified themselves deeply with the land, they had to learn they were the land, they were the quilombo. This characteristic of the quilombo defines this type of community as a becoming, a continuous and unfinished history, an open memory of ancestral struggles, a process of identification forged in the relation/action between individuals who join together in order to fight for emancipation and for the possibility of inhabiting the world. The becoming is, in this sense, the ethos that guides the effort of quilombola individuals to inhabit the world and belong to it. Unlike the coloni-

al-capitalist-neoliberal rationality that identifies the land as a private property that must be exploited, in a quilombo the individual recognizes the community and the land as part of its identity.

The quilombist model of communal organization is not a system defined by rigid norms of control and centralized power. It is an open and dynamic system structured in order to handle individual and collective needs. The kind of self-governance it applies is defined by mutually supportive relations, establishing a mode of power that differs from the Western one. Also in *Ôri*, Beatriz Nascimento states that »research about the quilombo is partly based on questioning power. However much a social system dominates, it is possible that a different system is created within it, and that is what the quilombo is. But the quilombo's mode of being does not enact state power in the sense that we understand it as political power, power of domination, because the quilombo disallows this perspective. Each individual is the power, each individual is the quilombo.«

The kind of power Beatriz Nascimento is referring to is non-oppressive. She is arguing about a form of potentializing the subject that differs from neoliberal empowerment, because it aims to promote the welfare of a community and not the individualization of power. The quilombola individual is, from this perspective, a collective individual and its potentiation strengthens its social group. Then, when quilombism is applied in a specific sociopolitical context, it functions as a potency that codifies a way of coexisting and cohabiting spaces.

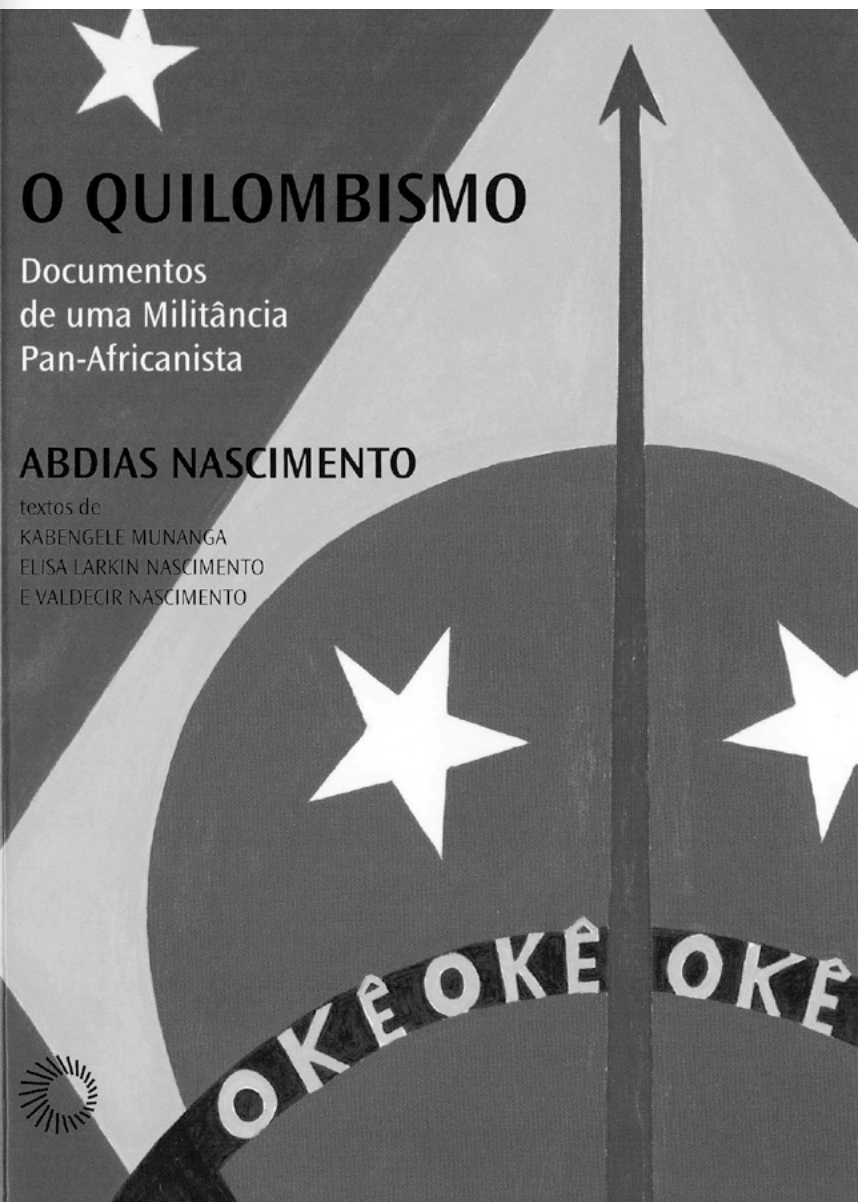
While Abdias Nascimento recognizes quilombism as a principle that can be used as an instrument of sociopolitical decolonization, Beatriz Nascimento identifies quilombo as an identity and a form of (co)existing in the world. This understanding of quilombism as an identity provides tools to challenge the coloniality of being.^{00a} Therefore, the quilombization of social spaces will only be effectively accomplished if it leads to the quilombization of individuals. Nonetheless, the quilombization of societies and of being should not aim to become a universal model. Quilombism must be instrumental in creating the conditions for individuals to coexist in the world without having their ethno-racial and cultural differences suppressed. Universalization is a mistake that has already been made by the West. There is no need to repeat it.



The application of quilombism into the arts will demand a radical collectivization of the way art is made, exhibited, marketed and preserved. Artworks would become a common good and art spaces would become anti-capitalist dissident communities. I hope it will happen one day. There is no absolute impossibility ... yet.

- 001 The neoliberal instrumentalization of identity politics was problematized by American author Nancy Fraser in her book *The Old Is Dying and the New Cannot Be Born: From Progressive Neoliberalism to Trump and Beyond*, Verso Books, 2019. Her article »The End of Progressive Neoliberalism,« published online by *Dissent magazine*, also provides a good understanding of this topic, https://www.dissentmagazine.org/online_articles/progressive-neoliberalism-reactionary-populism-nancy-fraser (last accessed 7.03.2023)
- 002 Capitão do mato was the servant of a plantation or feitoria (trading post) in charge of capturing runaway enslaved people.
- 003 Although there is a consensus that, in general, Quilombolas and Amerindians mixed harmoniously, eventual conflicts and territorial disputes also existed between them.
- 004 Abdias Nascimento, *Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista*, Fundação Palmares, 2002, p. 274.
- 005 Ibid.
- 006 For a broader understanding of the concept of coloniality of being, I recommend the article »Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument« by Jamaican author Sylvia Wynter, <https://www.jstor.org/stable/41949874>

Filipe Lippe is a poet, artist, and researcher born in 1986 in Duque de Caxias, Brazil. He is a PhD candidate in art theory at HFBK Hamburg, researching historical trauma, racism, and (de)coloniality in the context of neoliberalism. He is particularly interested in Marxist theory, epistemic disobedience, decolonial thinking, anthropology, Afrodiasporic music, pop counterculture, and political theory.



(K)eine Gruppe möchte ich sein
Robert Bramkamp

Filme zu produzieren war und ist schon immer ein kollektiver Prozess. Aber es ist etwas ganz anderes, eine kollektive Narration im Rahmen eines Kollektivfilms zu entwickeln – das verdeutlicht der HFBK-Filmprofessor Robert Bramkamp im Rückblick auf zwei langjährige Filmprojekte





Wenn es im Land einer schon einmal erfolgten Gleichschaltung um kollektive Wünsche und Möglichkeiten gehen soll, spüre ich in der gegenwärtigen Lage innere Widerstände. Widersprüchliche Gefühle inklusive Eitelkeit, Peinlichkeit, Trauer oder Scham sind auf der Suche nach Adressat*innen und lassen mich nicht aus. Umso mehr fühle ich mich verpflichtet, auf ein geheimes Buch hinzuweisen: *Germany. A Science Fiction*.⁰⁰¹ Das Buch befindet sich in dem Bestand der Bibliothek der HFBK Hamburg. Der Name des Autors ist Laurence A. Rickels. Der vorletzte Satz legt meinen Autorennamen auf ein globales Ziel fest: »To address problems and processes that are, as we say, bigger than the two of us, Bramkamp brings us closer to his goal, collective narration, which must be extended to mourning. We will catch up with deferred individual mourning only if the possibility of collective mourning can be reclaimed from the denial.« Die hier gemeinte »collective narration« erzählt vom Kollektivsymbol und dem technisch-magischen Objekt RAKETE in allen ihren Facetten – als Geist, als Wunder, als »goldenes Kalb« für eine Gruppe von 20.000 Deutschen, die sie anlässlich des ersten erfolgreichen Starts der V2 am 3. Oktober 1942 in Peenemünde umtanzten. Auch als »Königin der Ambivalenz«, die in letzter Instanz bis heute herrscht. Meine »collective narration« ist

nicht einfach nur ein vielstimmiger Prozess. Sie wurde von einer Einzelperson durch direkte und indirekte Dialoge inhaltlich strukturiert und als Film »gemacht«. »Man braucht nur zwei Dinge um einen Film zu machen: ein geradezu kindliches Omnipotenzgefühl und eine fixe Idee«, sagt Alexander Kluge, mit dem ich 2002 in einer *Der gefrorene Blitz* betitelten Sendung seiner dcpt.tv-Gesprächsreihe⁰⁰² die abtastende Multiperspektive von *Prüfstand 7 / Test Stand 7* diskutiert habe. »In *Test Stand 7* a relay of direct hits on the repressed past alternates with blind alleys of allegorization. We move closer to mourning's admission of a collective or global work. Otherwise mourning would be the prerogative of individuals or couples and group commemoration would be solely a form of denial.«

Wann ist »group commemoration« kein »denial«? Die mit Film mögliche Alternative ist eine spezielle Multiperspektive von Bilddialekten, in denen sich Fakten, Fiktionen, Diskurse und ideologische Narrative filmisch bündeln und deren künstlerische Modifikation ist nur als ERZÄHLUNG möglich. Jedenfalls dann, wenn das Ziel ist, das »denial« (die gemeinsame Verleugnung) von Fakten, Verlusten, Verbrechen, Geschichte zu durchbrechen. Nur eine Erzählung kann als innere Bewegung zu einer Trauarbeit führen, meine ich, zu der laut Rickels

die »Gruppe« grundsätzlich nicht in der Lage ist. Wobei in seiner amerikanischen Rückübersetzung von »Freud's second system« mit »group« immer auch das deutsche Wort »Masse« mitschwingt. Eine Erinnerung an die Erzähltheorie des russischen Literaturwissenschaftlers und Semiotikers Jurij M. Lotman und seine Unterscheidung zwischen klassifikatorischen Strukturen und solchen, die diese überwinden, ist hilfreich. Dazu braucht es mindestens eine Figur, die beweglich ist. Sie sichtet die Grenze der räumlich modellierten klassifikatorischen Struktur und durchbricht sie. Dieses »Ereignis« ist der Beginn jeder Erzählung, dass es doch anders ist oder sein kann. Nach Lotman entsteht ein Sujet erst, wenn mindestens zwei semantische Räume ihr



Existenzrecht haben. Innerhalb einer klassifikatorischen Struktur ist demgegenüber für die dort lebenden unbeweglichen Figuren alles sortiert, penibel benannt, unbeweglich und zweifelsfrei klar – im bekannten historischen Fall *gleichgeschaltet*.¹⁰⁰ Gerade die kollektiven ästhetischen Prozesse, auch weil sie unverzichtbar sind, sind nicht per se positiv, sondern müssen mit einem ebenfalls kollektiven Unterscheidungsvermögen kritisch aktualisiert werden, das solche Prozesse in Teams, Crews, Kollektiven, Safe Spaces, Communities, Bevölkerungen, Meuten und »algorithmisch eingehetzten« Herden (die sich selbstklassifizieren für die Überwachungskapitalisten oder die Community) von mindestens drei Seiten beleuchten kann.

Leider kann die Gruppenenergie ihr eigenes Omnipotenzgefühl einfach affirmieren, vereinheitlichen und alles verleugnen, was der erlebten Einheit der Gruppe und ihrer Fantasy-Welt widerspricht, damit – beispielsweise – eine angebliche, eigene moralische Überlegenheit begeistert erlebt werden kann. Wenn Kollektive aber nicht mental als Gruppe oder Masse zusammenwirken, können sie sich mehrstimmig ermächtigen, eine Erzählung jenseits von privatem Narzissmus lebendig zu machen. Diese »collective narration« kann derart heterogene und unvorhersehbare Elemente hervorbringen,

dass zurecht die Frage entsteht, wie daraus überhaupt eine Erzählung entstehen soll? Eine, die sogar »Verknüpfungslust« erzeugt, was mich freuen würde. Oder welche Instanz mit welchem Autorennamen beides – Erzählung und Verknüpfungslust – überhaupt bei einer »collective narration« hervorbringen soll? Eine Frage, die direkt zu den selten überschrittenen Grenzen führen kann, an denen das »Textdenken endet und das Filmdenken beginnt« (Georg Seeßlen). Aus allen binären und ternären Operationen oder künstlerischen Entscheidungen, die ein Filmdenken ermöglicht haben, setzt sich – erst im Nachhinein erkennbar – das »Autorbewußtsein« (Lotman) einer künstlerischen Werkstruktur zusammen. Es ist eine komplexe Instanz oder fiktive Subjektivierung, die mit jedem Werk neu entsteht und nicht zu verwechseln ist mit einer Einzelperson. Produktive Kollektive können besonders interessante Formen von »Autor*innenbewußtsein« im Film anbieten. Für die wirkliche Begegnung muss man seltene Filme auf der Leinwand sehen. Idealerweise dreimal. Aber selbst der Hamburger Staatsanwalt und Extrem-





schauspieler Dietrich Kuhlbrodt, dekonstruierter Hauptdarsteller des 2017 entstandenen HFBK-Kollektivfilms *Dazu den Satan zwingen*,¹⁰⁰⁴ blieb höflich erkrankt der eigenen Premiere in der Berliner Akademie der Künste am Pariser Platz fern. So hat die abwesende Einzelperson bis zuletzt einer Dekonstruktion der Hauptfigur einen filmischen Raum mitgegeben, in dem »Dietrich« wahlweise als Mundstück der Gruppe, Avatar, Anführer, Hauptfigur, Geschichtenerzähler, Projektionsfläche und filmpolitischer Aktivist auftreten konnte. Diese Heterogenität verbindet sich mit ähnlichen verschiedenen Artikulationen eines filmenden und spielenden Kollektivs aus



über 80 Leuten inklusive des Chors der HFBK Hamburg zu einem »Autor*innenbewußtsein«. Dieses blieb durch die Herstellungsleitung von Elena Friedrich und die finalisierende Montage von Paul Thalacker am Leben. Bei dem anschließenden Gespräch mit dem stark kritisierten NDR war zeitweise strittig, wer der Satan ist und wer den Satan zwingen soll. »Dietrich« hingegen hatte

den Film immer noch nicht gesehen und eventuell vorgeschobene Probleme mit der DVD. Er befürchtete als Ergebnis der kollektiven Anstrengung von HFBK-Studierenden und Filmpersönlichkeiten aus der ganzen Republik vermutlich eine Art Setzkasten, in dem alle jeweils einen eigenen Beitrag ablegen oder eine Haltung und ihre Person bewerben. Eine klassifikatorische Struktur ohne Überraschungspotential. Aber »Dietrich« hatte seine Freunde, die berühmten »Gregors« (Erika und Ulrich Gregor, A. d. R.), Gründer und langjährige Leiter des Internationalen Forums des Jungen Films der Berlinale, zur Berliner Premiere geschickt und so erhielt meine damalige Tutorin Sarah Drath im Februar 2021 schließlich eine Email von »Dietrich«:

»Tja, Sarah, zuerst die weniger gute Nachricht: die DVD hab ich irgendwie nicht (bekommen). Jedenfalls habe ich sie nicht gesehen. Aber jetzt die wirklich gute Nachricht: Nach einigem Geklicke habe ich endlich den Film gesehen und bin total beeindruckt. Der sog. Kompilationsfilm ist ja perfekt durchstrukturiert! Jetzt verstehe ich auch, dass meine Urfreunde, die Gregors (inkl. der strengen Erika) vom Film so angetan sind. Ich gratuliere Robert und denen, die am Film gearbeitet haben, für die überzeugende Arbeit!

Herzlich, Dietrich«

Herzlichen Dank zurück, Dietrich! Auch für deine kostenlose Mitwirkung ohne Vorbedingungen.

Tatsächlich hat der HFBK-Kollektivfilm eine Erzählung angeschoben, die nicht vorhersehbar war. Eine NDR-Redakteurin nahm dankenswerterweise ein Jahr später die Einladung an, überschritt erstmals seit gefühlten Dekaden die Grenze zum Filmbereich

der HFBK auf dem Mediacampus Finkenau, und besuchte dort endlich einmal nicht nur die Hamburg Media School, um das Nordlichter Nachwuchsfilmprogramm den Studierenden vorzustellen. Mit einem Budget von einer Million Euro produziert der NDR gemeinsam mit der MOIN Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein und der Nordmedia Filmförderung

Niedersachsen abendfüllende Debut-Spielfilme oder inzwischen auch Debut-Serien. Jahrelang war allerdings ein vorgegebenes »Thema« und jene retrorealistische Erzähldramaturgie strikt verpflichtend, die seltsamerweise das gesamte deutsche Filmwesen in eine Tatort-Realität einhegt. Mit dem Auszug aus dem »retrorealistischen Canyon« der sich als »dramaturgische Ameisen-spur tief in das Feld der Möglichkeiten eingegraben hat«, beginnt der Kollektivfilm. Dann kam im Dezember 2022 von MOIN diese Email: »Gemeinsam mit dem NDR und nordmedia suchen wir vielfältig erzählte Geschichten mit originellen Handschriften, die den Raum Kino in all seinen Facetten ausloten.«

Man darf von einem kleinen Wunder sprechen, denn der »Raum des Unvorhersagbaren« (Lotman),⁰⁰⁵ den nur Kunst öffnen kann, hat sich tatsächlich ereignet.

Die HFBK-Master-Absolvent*innen Sarah Drath und Marie Vogt mit ihrem Spielfilmprojekt *Das Gras ist rot* und Marian Freistühler und Oliver Bassemir mit ihrer Serie *BRÜT (AT)* konnten erfolgreich in das *Nordlichter*-Programm einsteigen. Die Dreharbeiten der Serie in Wilhelmsburg und Niedersachsen beginnen im Herbst 2023 (Produktion Tamtam Film).

So weit, so gut. Wenn auch lokal und nur im Nachwuchssektor. »Global«, um einen Blick auf den Anfang und die Chancen einer Raumerweiterung für »collective mourning« zu werfen, steht die böse Rakete »Iskander« der absolut guten deutschen Rakete »Isis« gegenüber. Getrennt von »einer Schallmauer des Bösen«.⁰⁰⁶ Beide Raketen bespielen eine einzige Bühne der Faszination,⁰⁰⁷ den medial (und vor allem durch Bewegtbilder) verstärkten Ort, an dem das Kollektivsymbol Rakete jene Ambivalenz performt, die andere in ihrem Denken und Handeln unterdrücken. Solange entscheidende Gruppen um ein »denial« herum organisiert sind, weil ihr Gruppenleben Nichts wirklich kollektiv und künstlerisch mehrdimensional erzählen kann, gilt: »Die Rakete bringt alles auf den Punkt, was wir nicht mehr (unter einem Hut) zusammenbringen«.⁰⁰⁸ Und das ist zuletzt nicht nur der Punkt hinter dem letzten Satz, sondern ein Einschlagspunkt.

- 001 Laurence A. Rickels, Germany: *A Science Fiction*, Anti-Oedipus Press, 2015, S. 98. Interview von Robert Bramkamp mit Laurence A. Rickels im Rahmen des Projekts »Innovatives Filme Machen«: <https://www.youtube.com/watch?v=ffXvtXmboOo>
- 002 <https://youtu.be/FeSsUGixLuE>
- 003 Vgl. Juri M. Lotman, »Das Problem des Sujets«, in: ders.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Suhrkamp Verlag, 1973, S. 347–358
- 004 <https://stream.sooner.de/de/id/1972094000017552097>
- 005 Lotman, Juri: *Kultur und Explosion*. Suhrkamp 2010 S. 114
- 006 Franz Josef Wagner, »Betrifft: Zeitenwende«, in: *Bild*, 28.2.2023, https://www.bild.de/politik/kolumnen/franz-josef-wagner/post-von-wagner-betrifft-zeitenwende-83045498.bild.html?t_ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
- 007 »Erst 1991 trat gegen die böse Irak-Rakete im Golfkrieg die erste rein gute Rakete an. Die Raketen-Abwehrrakete »Patriot«. Die Abwehr mißlang, aber in Amerika versiegten alle Proteste gegen den Krieg unter einem Schleier der Faszination« (*Prüfstand 7*, 48:45).
- 008 Robert Bramkamp, »Für ein realkomplexes Raketenmuseum«, in: *kritische berichte*, Heft 3, Jahrgang 37, 2009, S. 44–52

Robert Bramkamp ist Professor für Experimentalfilm an der HFBK Hamburg. Zu seinen letzten Filmprojekten zählen: *Die Ausstattung der Welt* (mit Susanne Weirich, DE, 99 min, 2023), *Dazu den Satan zwingen* (Kollektivfilm mit Studierenden der HFBK Hamburg, DE, 100 min, 2017), *Art Girls* (DE, 120 min, 2013) oder *Prüfstand 7* (DE, 114 min, 2001).

Die Sensation des Einfachen – Zum Tod von Udo A. Engel

Julia Mummenhoff

Udo A. Engel, seit 2008 Professor für Animationsfilm an der HFBK Hamburg, starb vollkommen unerwartet und viel zu früh mit nur 65 Jahren am 18. März 2023. Er hinterlässt eine riesige Lücke



Befragt, was er vor allem mit Udo Engel verbindet, fällt einem seiner Studierenden sofort ein Bild ein. Es war ein Beitrag zu einer Jubiläumsausgabe des *Lerchenfeld*, für die alle HFBK-Professor*innen je eine Doppelseite gestalten konnten. »Alle anderen hatten künstlerische Arbeiten eingereicht, nur Udo Engel gab eine Fotografie ab, die ihn und Studierende bei einer Aktivität zeigt«, sagt Kuno Seltmann. Die Fotografie ist in den Cinecittà Studios in Rom entstanden. Eine Gruppe Studierender und ihr Professor stehen in einer Platanen-Allee und schauen nach oben. Sie beobachten die Zikaden in den Bäumen, deren Zirpen die Luft erfüllt haben muss. Ihre Blicke und Gesten transportieren die kollektive Faszination für diesen Moment. Die Aufnahme könnte zugleich für eine Grundidee Udo Engels stehen, nämlich dass es genau dieses Staunen braucht, um Filme machen zu können.

Exkursionen auf den Spuren der Filmgeschichte organisierte Udo Engel in regelmäßigen Abständen, immer abwechselnd nach Paris und Rom, immer zu vorher in Seminaren erarbeiteten Themen, stets verbunden mit eigenen Film-Arbeiten der Studierenden vor Ort und oft zusammen mit Lutz Jelinski, Künstlerischer Werkstattleiter für Film/digitalen Schnitt. So war etwa der italienische Film nach 1945 ein übergeordnetes Thema, wobei sich Udo Engel vor allem für die darin manifestierte mühevollere Lebensrealität interessierte, die »sich mit einer oft hoffnungslosen Liebe verband und grundsätzlich gegen die geschönte Leichtigkeit von Unterhaltungsfilm gerichtet war«, so Lutz Jelinski. Keineswegs schloss dies jedoch ein lustvolles Erleben aus, indem etwa Originaldrehorte oder Fellinis Lieblingsrestaurant in Rom besucht wurden. Dafür, dass wirklich alle interessierten Studierenden mitreisen konnten, sorgten die Einnahmen der Filmbar in der Aulavorhalle bei der Jahresausstellung und der Graduate Show – seit ihrer Initiierung eine zentrale Anlaufstelle für alle Besucher*innen, denen Udo Engel zumeist persönlich die Drinks servierte.

Die Regisseurin und Produzentin Hermine Huntgeburth hat 1977 zeitgleich mit Udo Engel ein Studium der Visuellen Kommunikation/Film an der HFBK in Hamburg begonnen. Sie erinnert sich an das Gefühl der Verbundenheit ab dem ersten Moment ihrer Bekanntschaft: »Schon von Anfang an war Udo ein leidenschaftlicher Filmmacher, großzügig, zugewandt, eigenwillig, aufmerksam, mit großer Herzenswärme. Er hat aus kleinen

Dingen Großes geschaffen.« Nach seinem Abschluss 1983 arbeitete er zunächst viele Jahre als Filmmacher und Trickkameramann. Er machte sich einen Namen als Experte für fotografische Spezialeffekte und optische Kombinationsverfahren für die Second Unit zahlreicher Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilme, darunter auch den Fatih-Akin-Filmen *Im Juli* und *Solino*. Ebenso verantwortete er die Bildgestaltung in Musik-Clips und Werbespots. Sein großer Schwerpunkt war die analoge wie auch die digitaleameratechnik. Seit seiner Berufung 2008 auf die Professur für Animationsfilm an der HFBK sorgte Udo Engel dafür, dass im Studienschwerpunkt Film alles Nötige vorhanden war, um der Magie des Filmbildes in seiner – insbesondere analogen – Materialität, seiner projektiven Qualität, seinem ästhetischen Versprechen zu einer bestmöglichen Entwicklung zu verhelfen. Und wenn das immer noch nicht reichte, stellte er Kontakte zu entsprechenden anderen Orten und Studios her.

»Alles was man mit Film machen kann, das ganze Feld, das hat er in seiner ganzen Breite den Studierenden vermittelt. Er war sehr offen für unterschiedliche Persönlichkeiten, Herangehensweisen und Filmstile, die standen alle unter seinem weiten Schutzschirm«, sagt Robert Bramkamp, Professor für Experimentalfilm. »Ja, man kann ihn als Film-Universalisten bezeichnen. Das äußerte sich in seiner hingebungsvollen Betreuung von Studierenden in ganz unterschiedlichen Belangen, aber auch in seiner Fähigkeit, die unterschiedlichen Möglichkeiten Film herzustellen in handwerklicher Perfektion umzusetzen oder zu vermitteln, egal ob es um kleinere oder um High-End-Projekte ging«. Sein profundes Wissen stellte Udo Engel jederzeit auch studienschwerpunkt-übergreifend zur Verfügung – weil ihm das Interdisziplinäre wichtig war: »Udo war mit seiner freundlichen und neugierigen Art der ideale Ansprechpartner vieler Studierender, die sich nicht von vornherein für das Film- oder Kunstdepartment entscheiden wollten. So habe ich Studierende, die sich für filmische Formate interessierten und mit Kamera, Handy, Super8, Fotos oder Zeichnungen experimentieren wollten, in seine Veranstaltungen geschickt. Es konnte noch so unorthodox mit filmischen Formaten umgegangen werden, Udo hat nie vermittelt, dass sich Projekte so und so nicht realisieren ließen bzw. so und so zu sein hätten, sondern im Gegenteil, Ideen und Projekte durch genaues Zuhören und seine empowernde Hinweise beflügelt«, so Micha-



Irgendwann stand dort auch ein Stuhl für sie bereit. Ich setzte mich, weil drinnen andere Studierende waren und Udo seine Gespräche nicht gerne beendete, bevor es sein Gegenüber tat. So dauerten auch unsere Gespräche meist länger. Und sobald ich die Tür zum Flur wieder öffnete, blickte mich ein neues Gegenüber an, das die Jacke vom Stuhl nahm und mit aller Selbstverständlichkeit an mir vorbei in den offenen Raum trat, während Udo an mir vorbeihuschte, um in aller Windeseile frisches Wasser für seine Studierenden zu holen«, beschreibt Salka Tiziana (Master of Fine Arts 2022) eine typische Situation. »Für mich war Udo so etwas wie der Vater des Filmbereichs«, sagt Manaka Nagai (Master of Fine Arts 2022). Wie viele andere internationale Studierende erlebte sie Udo Engel als eine zentrale Mittlerfigur, die dazu beitrug, in dem neuen Land und Kontext Fuß zu fassen. So entstanden Beziehungen und Bezüge, die über das Studium hinausreichten.

ela Melián, Professorin im Studienschwerpunkt Zeitbezogene Medien.

Das letzte Seminar, das Udo Engel im Wintersemester 2022/23 gegeben hat, trug den Untertitel *Painting with Light*, nach dem gleichnamigen Buch von John Alton. In dem Seminar sei es darum gegangen, wie man in einem kleinen Team mit begrenzten Mitteln arbeitet. »Es erfordert eine gewisse Imagination, die natürlich im übertragenen Sinne auch etwas mit Trickfilm zu tun hat«, erinnert sich sein Tutor Max Lequeux. Und es war ihm wichtig zu vermitteln, dass die Qualität einer jeden Filmproduktion immer auch das Resultat eines kollektiven Prozesses ist. Entsprechend trat Udo Engel auch als Sprecher des Studienschwerpunkts Film in den Hochschulgremien wie auch in der konkreten kollegialen Zusammenarbeit auf. »Und er förderte, dass die Studierenden Blicke aus unterschiedlichen Perspektiven auf ihre Arbeit erhalten und konnte deshalb damit leben, wenn andere Lehrende vollkommen andere Meinungen hatten«, erinnert sich Robert Bramkamp.

Für die Studierenden war Udo Engel ein nahbarer Ansprechpartner und aufmerksamer Zuhörer – viele Ideen reiften in Gesprächen mit ihm zu interessanten Filmprojekten. »Vor seiner Tür, in dem langen Flur der Finkenau, habe ich oft Personen getroffen, die warteten.

ten. »Obwohl ich mein Studium schon vor langer Zeit abgeschlossen habe, sind wir immer in Kontakt geblieben«, sagt die Filmemacherin und Choreografin Jasmine (Yi-Chun) Fan (Master of Fine Arts 2017), die inzwischen in Paris lebt und nach ihrem Studium das Tanzfilm-Festival TANZAHÖi im Hamburger Metropolis Kino gründete – mit Udo Engel als regelmäßigen Besucher. »Beim Schauen eines Films wird nun blitzartig die Erinnerung an Udo wach, und auch die schmerzhafteste Erkenntnis, dass er einfach nicht mehr da ist. Was hätte er über diesen Film zu sagen gehabt und vor allem – wie hätte er es gesagt. Es war immer ein Genuss, seinem Fabulieren zuzuhören. Es hatte einfach eine sehr eigene und selten gehörte Eleganz. Unter einem verschmitzten Kommentar lag eine warmblütige Liebe zur Filmkunst, eine klare Einschätzung«, schreibt Karla Jacobe Bauer (Bachelor of Fine Arts 2021).

So wie in den Erzählungen der Studierenden immer wieder von der Zugewandtheit Udo Engels die Rede ist, kehrt auch die Erinnerung an den jedes Jahr vor Weihnachten von ihm im Kino Finkenau gezeigten Film *Living in Oblivion* zurück: diese Feier des unabhängigen Filmemachens als großen Wahnsinn und Triumph eines absurden Held*innentums. Gut vorstellbar, dass er hierin eine Leitmotivik für seine eigene Berufung sah.

Guerrilla Girls Call for Action

Julia Mummenhoff

Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (MK&G) zeigt das Gesamtwerk der legendären Guerrilla Girls – in einer vielschichtigen, unterhaltsamen und institutionskritischen Ausstellung



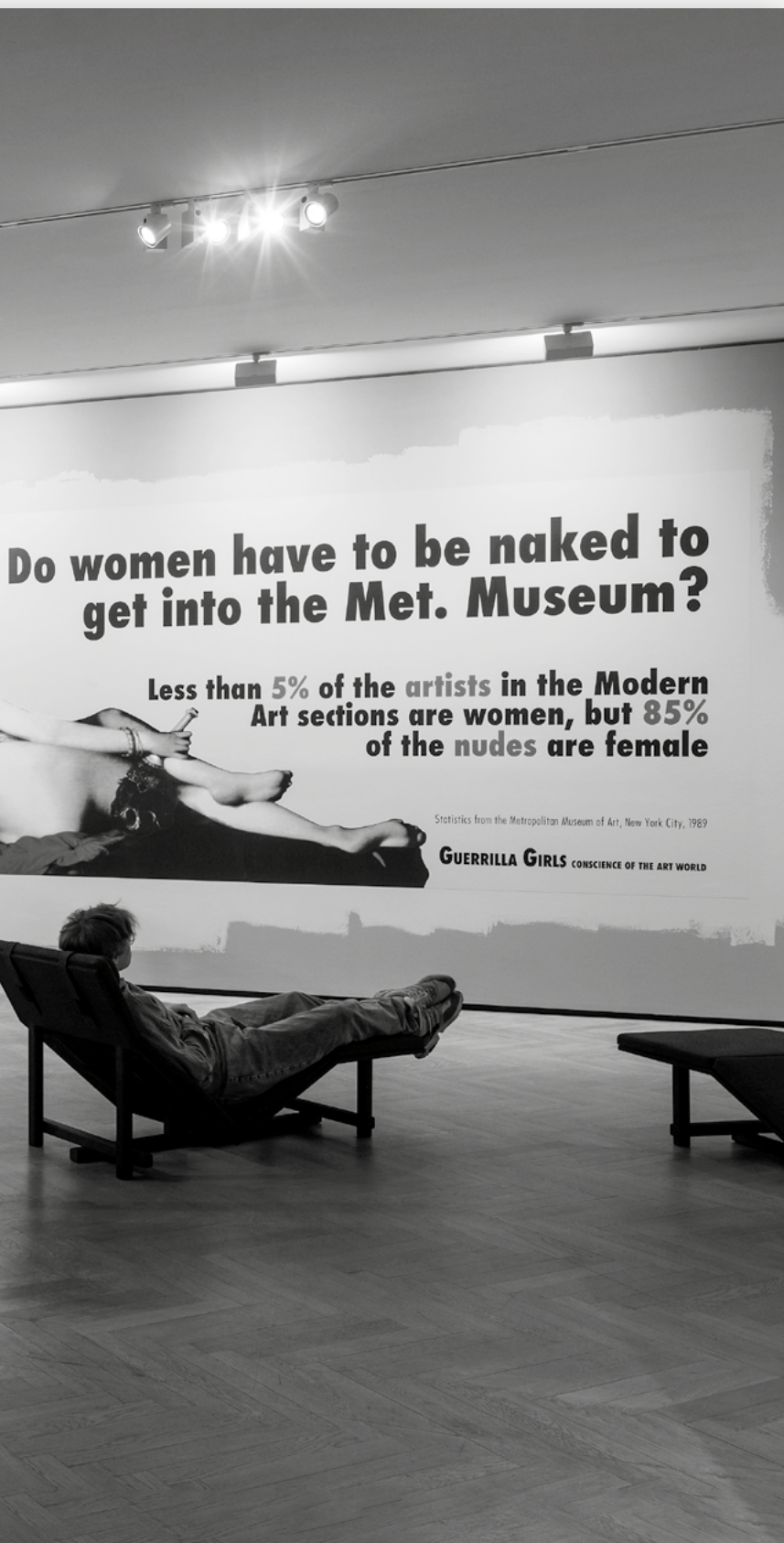
»Müssen Frauen nackt sein, um in ein Museum zu kommen?« So lautet die prominenteste der vielen Fragen, mit denen die Guerrilla Girls seit Mitte der 1980er Jahre den Kunstbetrieb und seine Institutionen sezieren und die öffentliche Aufmerksamkeit auf die massive Diskrepanz zwischen weiblicher Präsenz als (erotisch besetztes) Motiv und als Urheberin von Bildwerken in Sammlungen lenken, Sammlungspolitik von Museen damit auch klar als Instrument im Kunstbetrieb benennend, das weitere Ungleichheiten erzeugt. 1985 gründete sich die bis heute nur maskiert auftretende Gruppe in New York als Reaktion auf eine Ausstellung des Museum of Modern Art, die vorgab, ein repräsentativer Überblick zur internationalen zeitgenössischen Malerei und Skulptur zu sein. Doch unter den 165 vertretenen Künstler*innen waren nur 13 Frauen und noch weniger BIPOC (Black, Indigenous, People of Colour). Seither nutzen die Guerrilla Girls Statistiken und Humor als scheinbar gegensätzliche Waffen, verarbeiten Zahlen zu beißend ironischen Texten und verbreiten diese auf Flyern, Plakaten und anderem grafischen Material in einem betont bunten, lauten Agit-Prop-Design. 2022 gelang dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe der Ankauf des grafischen

Gesamtwertes der Guerrilla Girls, dessen ephemere und weltweit verbreitete Einzelarbeiten dadurch in seiner Plakatsammlung vollständig dokumentiert sind. Ein Großteil dieses Werks sowie rund 500 Arbeiten von Gestalterinnen bilden nun den Kern einer Ausstellung, für die sich das Museum regelrecht »nackig« gemacht hat. Denn ein Plakat, das die Guerrilla Girls für die Ausstellung gestaltet haben, enthüllt: Weniger als 1,5 Prozent der Arbeiten in der Sammlung Grafik und Plakat des MK&G können Gestalterinnen zugeordnet werden, BIPOC und LGBTQI* sind so gut wie gar nicht vertreten. Diese Zahl habe sie selbst überrascht, sagt Julia Meer, Kuratorin der Ausstellung und seit zwei Jahren Leiterin der Sammlung, sie

habe mit etwa 10 bis 15 Prozent gerechnet. Ein Franzbrötchen als Hamburger Spezialität repräsentiert die Gesamtheit der grafischen Arbeiten des Museums und ein winziger Krümel die besagten 1,5 Prozent. Das Plakat befindet sich nicht nur in der Ausstellung, es prangt als Transparent weithin sichtbar an der Fassade des Museumsgebäudes – wie eine Selbstverpflichtung zur Veränderung.

Fortschritte hat es gegeben, das zeigt der zentrale Raum der Ausstellung, der einen Überblick über das fast 40-jährige aktivistische und aufklärende Schaffen der Guerrilla Girls gibt, doch sie sind oft minimal, bisweilen sogar rückläufig, vor allem wenn über die Kunst hinaus andere kulturelle Bereiche wie die Film- oder Musikbranche ins Visier genommen werden, was die Guerrilla Girls in den letzten Jahrzehnten getan haben. Zwar würde kein Galerist der Welt mehr mit zehn von ihm vertretenen weißen, männlichen Künstlern auf der Titelseite eines internationalen Kunstmagazins posieren, wie in der Arbeit *Artforhim* (1995) karikiert, doch Diskriminierung funktioniert heute einfach auch subtiler, wie das Plakat *MoMA loves Dada not Mama* (2019) nahelegt, das die ungleiche Einstellungspolitik bei Mutterschaft von Kuratorinnen und Elternschaft ihrer männlichen Vorgesetzten anprangert. Deprimierend nimmt sich die Arbeit *How Many Women Had Solo Shows At NYC Museums? Recount* (2015) aus, das Update einer Arbeit von 1985: Dreißig Jahre später ist die Anzahl der Einzelausstellungen von Künstlerinnen in Museen um jeweils eine Aus-





stellung angestiegen: von 0 auf 1. Ähnlich die Arbeit *These Galleries show no more than 10 % Women Artists or non at all – revisited* aus dem gleichen Jahr, die immerhin ein Anwachsen des Standardwertes auf 20 Prozent verkünden kann. Neuerdings verarbeiten die Guerrilla Girls ihre Untersuchungsergebnisse auch zu pointierten Videoclips wie *Girlsplaining the Museum Ludwig* von 2016, ebenfalls eine vom Museum selbst in Auftrag gegebene Arbeit, hier zum 40-jährigen Jubiläum. Nach Ausführungen zur besonderen Problematik von Privatsammlungen Superreicher, wie die Sammlung Ludwig eine ist, kommen die Guerrilla Girls zu einer Menge schlechter Bilanzen, vor deren Hintergrund die Jubiläumsausstellung eine Verbesserung darstellte, aber kein wirkliches Korrektiv: 69 Prozent der teilnehmenden Künstler*innen waren männlich und 61 Prozent weiß. Die Guerrilla Girls werden also noch gebraucht. Wer unter den Gorilla-Masken steckt, war immer ein wohlgehütetes Geheimnis – Gerüchte, welche bekannten Künstlerinnen es sein könnten, gab es viele – und sie wurden immer wieder taktisch genährt – auch durch Solidaritäts-Aktionen, bei denen eine wachsende international bekannte Künstlerinnenschaft erklärte, selbstverständlich ein Guerrilla Girl zu sein. Dabei wurde die Maskierung ursprünglich gewählt, weil feministisches Engagement karriereschädigend hätte sein können – eine Befürchtung, die im Ausstellungstitel *The F*Word* anklingt.

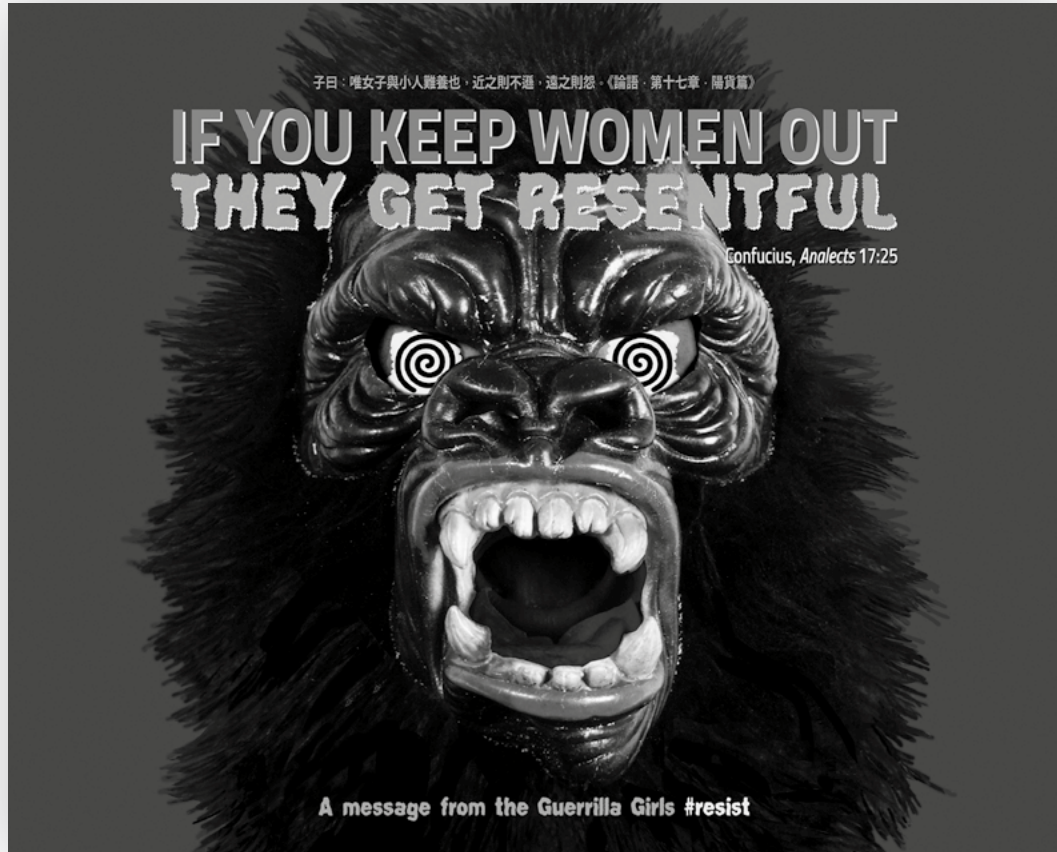
In vier Kapiteln analysiert die Ausstellung den Ist-Zustand der Sammlung des Museums und seine Geschichte, zeigt Positionen feministischen Grafikdesigns und fragt, was passieren muss, damit sich die Verhältnisse ändern. Gerechnet auf den Gesamtumfang der Plakatsammlung ergibt der 1,5 Prozent-Franzbrötchenkrümel immerhin noch eine beachtliche

- ↓ Guerrilla Girls, *If You Keep Women Out They Get Resentful*, 2018
- » Gespräch »documenta fifteen aus indonesischer Perspektive« mit Hestu A. Nugroho, Reza Afisina und Kate Brown (Moderatorin, von links) am 2. Februar 2023 in der Aula der HFBK Hamburg; Foto: Tim Albrecht

Julia Mummenhoff ist an der HFBK Hamburg seit 2009 als Redakteurin und Autorin für Publikationen zuständig sowie seit 2014 für das Hochschularchiv.

17.2 – 17.9.2023
 THE F*WORD – Guerrilla Girls und feministisches Grafikdesign
 Grete Gross u. a.
 www.mkg-hamburg.de

Anzahl von 6.000 Arbeiten, so dass der historische Querschnitt der Arbeiten von Gestalterinnen opulent wirkt, auch in seiner thematischen und formalen Vielfalt. Und über die Generationen ergeben sich Korrespondenzen etwa zwischen dem Plakat zum Künstlerfest der Hamburger Sezession von Grete Gross, die an der HFBK-Vorgängerinstitution studierte, und den Konzert-Plakaten der Amerikanerin Paula Scher. Dass sich fast ausschließlich assoziative Zusammenhänge herstellen lassen, liegt an einem weiteren Manko, wie die kommentierenden Texte in dem Raum erläutern: Von rund der Hälfte der vertretenen Frauen wurde jeweils nur eine Arbeit angekauft, keine Serien oder Gruppen. Die Evaluierung der 150-jährigen Sammlungsgeschichte des Museums durchzieht die Ausstellung und vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen: Was wurde wann als sammlungswürdig erachtet? Wie sehr waren Auswahlkriterien von der jeweiligen Zeit geprägt? Und welche Rolle spielten Ausbildungsstätten, zu denen auch die HFBK-Vorgängerinstitution, die Staatliche Kunstgewerbeschule zu Hamburg, gehörte? In der Geschichte des Museums gab es einschließlich der amtierenden Direktorin Tulga Beyerle erst drei Frauen an der Spitze, doch auch dies ist keine hinreichende Begründung für einen männlich und westlich dominierten Bestand. Viel wichtiger ist, dass sich bereits etwas getan hat: Im vergangenen Jahr wurden 830 Arbeiten von Gestalterinnen angekauft und inventarisiert, ein großer Schritt im Vergleich zu den 175 Arbeiten in den ersten Jahren nach der Gründung des Museums. Von Aufbrüchen zeugt auch der Raum, in dem feministische Publikationen und Plakate von der *Courage* aus den 1970er Jahren bis zum heutigen *Missy Magazin* die facettenreiche Entwicklung von Alternativen zum »male gaze« dokumentieren. Auf schlangenlinienförmigen Displays ergänzen rund 200 Zines die Präsentation in diesem Raum, queerfeministische Pub-



likationen von professionellen Gestalterinnen wie auch Laien, die über einen Open Call als Schenkungen Teil der Sammlung geworden sind. Sie sollen Ausgangspunkt eines Sammlungsbereichs sein, in dem künftig auch Ankäufe möglich sind. Dafür, wie auch für die geplante Erweiterung der Sammlung in Hinblick auf Diversität, ist die Mitarbeit der Besucher*innen gefragt. Gelegenheit dazu geben die interaktiven Vermittlungsstationen des Distaff Studios, dem mit Lea Sievertsen auch eine Absolventin der HFBK Hamburg angehört. Zusammen mit der Ausstellungsarchitektur von O.F.I.S. und der Ausstellungsgrafik von Rimini Berlin ist eine Ausstellung entstanden, die den Aufbruch visualisiert. Auf dass der Krümel auf die Hälfte eines Franzbrötchens anwache – mindestens!

Kontroverse documenta fifteen

Raimar Stange, Mirja Rosenau

Anfang Februar 2023 veranstaltete die HFBK Hamburg ein international besetztes Symposium, welches es sich zum Ziel gesetzt hatte, die Hintergründe und Zusammenhänge der Debatten über die documenta fifteen zu analysieren, unterschiedliche Standpunkte ins Gespräch zu bringen und eine Diskussion zu ermöglichen, die explizit den Antisemitismus im Kunstfeld thematisiert. Die Tagungsberichte der zwei großen deutschen Kunstmagazine ziehen ein positives Resümee



Können wir jetzt reden? »Kontroverse documenta fifteen« – unter diesem Titel hatte die Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) zu einem zweitägigen Symposium über das immer noch viel diskutierte Thema Antisemitismus auf der Documenta eingeladen. Wichtig war diese überaus gut besuchte Veranstaltung nicht nur, weil sie im Gegensatz zu manch anderen vorherigen Gesprächsrunden zu diesem Thema hochkarätig und zugleich ausgewogen besetzt war. Stimmen aus unterschiedlichen »Lagern« kamen dort endlich zu Wort: erklärte »Gegner« der Ausstellung ebenso wie deren »Verteidiger«, jüdische Denker und Künstler zum Beispiel, ebenso wie zwei der indonesischen Kuratoren aus dem Kollektiv ruangrupa. Die Veranstaltung war auch deswegen wegweisend, weil sie sich nicht damit begnügte, inzwischen festgefahrene Argumentationen und Vorwürfe, wie etwa die Nähe von ruangrupa zur israelfeindlichen Boykott-Kampagne BDS, erneut zu strapazieren. Stattdessen wagte sie, das umstrittene Thema auch aus anderen Blickwinkeln zu beleuchten. Selbstverständlich aber waren BDS und die Rolle der Bewegung im Kunstfeld zunächst ein Thema. So sprach Oliver Marchardt, Professor für politische Theorie in Wien, davon, dass sich der BDS im »progressiven Kunstbetrieb« längst durchgesetzt habe und Israel daher der derzeit meistkritisierte Staat in internationalen Kunstausstellungen sei: so zum Beispiel auf der letzten Berlin-Biennale. Ausgerechnet Meron Mendel, Direktor der Frankfurter Bildungsstätte Anne Frank und inzwischen der wohl bekannteste Protagonist in den Diskussionen rund um die documenta fifteen, zeigte diesen durchaus notwendigen Bedenken jedoch gleich in zweifacher Weise die Grenzen auf. Zum einen konstatierte er, dass eine Nähe zu BDS nicht grundsätzlich als antisemitisch zu verurteilen sei. Zum anderen wies er darauf hin, dass die BDS-Debatte in den letzten Monaten nicht zuletzt die

Funktion hatte, fast alle anderen Themen der Documenta auszublenden. Als Beispiel für solch einen blinden Fleck nannte Mendel die nahezu untergegangene Arbeit der Künstlerin Tania Bruguera, die im Sommer in der Docu-



menta-Halle die politische Situation ihrer Heimat Kuba kritisch behandelte. Das Banner *People's Justice* der indonesischen Künstlergruppe Taring Padi war ebenfalls ein hitzig diskutierter Topos dieses Symposiums. Dieses von



der documenta entfernte Triptychon mit seiner zum Teil als antisemitisch eingestuften Bildsprache löste bekanntlich einen vor allem in deutschen Medien monatelang ausgetragenen Skandal aus. Doch gegen eine vorschnelle Einschätzung der Motive als Antisemitismus sprach sich überraschenderweise der renommierte Historiker Michael Wildt von der Humboldt-Universität Berlin aus. Der Wissenschaftler mit dem Arbeitsschwerpunkt Nationalsozialismus bezweifelte, dass sprachliche Symbole überall auf der Welt in gleicher Weise verstanden werden. Wildt führte aus, dass auch vermeintlich eindeutig zu verstehende Zeichen, auch Nazi-Symbole, in unterschiedlichen kulturellen Kontexten sehr wohl unterschiedlich gelesen werden können.

Auch der Frage nach der Kontinuität des Antisemitismus auf der Documenta seit ihrer ersten Ausgabe 1955 wurde auf dem Symposium nachgegangen. Der israelische Soziologe Nathan Sznajder etwa ging in seinem Keynote-Vortrag »Ambiguitätstoleranz auf dem Prüfstand. documenta fifteen und die jüdische Frage« davon aus, dass der antisemitische Geist der frühen Documenta-Ausstellungen, die unter anderen von ehemaligen Nationalsozialisten wie Werner Haftmann konzipiert wurden, »bis heute nachtönt«. Die Kunsthistorikerin Julia Voss widersprach und führte aus, dass es eine solche Kontinuität schon deswegen nicht gäbe, weil die Documenta und ihre sie prägenden Strukturen sich längst immer wieder entscheidend verändert hätten. Höchst spannend wurde es auch im letzten Teil des Symposiums, in dem die Ästhetik der documenta fifteen diskutiert wurde. Gerade über diesen Aspekt ist in den letzten Monaten nur am Rande geredet worden. Und so war es umso wichtiger, dass die Kuratorin Margarita Tsomou in ihrem engagierten Statement die kollektive Kunstarbeit analysierte, die auf der Weltkunstschau vorgestellt wurde. Mit Begriffen wie Partizipation, horizontale, also flache Hierarchien, soziale Praxis und sich vernetzende Interrelationalität plädierte Tsomou für ein künstlerisches Miteinander, das nicht mehr bloß Inhalte repräsentieren will, sondern aktiv emanzipative Prozesse in Gang bringen möchte. Nora Sternfeld, Hamburger Professorin für Kunstpädagogik, fügte im Gespräch mit dem ruangrupa-Mitglied und HFBK-Gastprofessor Iswanto Hartono hinzu, dass solch eine Kunst zudem in der Lage ist, politische Konflikte nicht nur gezielt anzusprechen, sondern auch handelnd in neue gemeinschaftliche Strukturen, sogenannten »Commons«, einbetten

kann. In dem das Symposium abschließenden Statement der Kuratorin Gilly Karjevsky klang das dann so: »Critique is no longer enough«. Kritik ist nicht mehr genug.

von Raimar Stange, zuerst erschienen auf www.Monopol-magazin.de, 4.2.2023

Dialog zwischen den Polen Als »gesamtgemeinschaftliches Schockereignis« bezeichnete HFBK-Präsident Martin Köttering die Kontroverse um die *documenta fifteen*, als er Anfang Februar in Hamburg ein zweitägiges Symposium zum Thema in seiner Kunsthochschule eröffnete. Schon im Vorfeld der *documenta* hatte es Antisemitismus-Vorwürfe gegen Mitglieder der Findungskommission und des Kuratoriums der Kasseler Kunstschau gegeben, weil sie Sympathien mit der Bewegung BDS bekundet haben sollten, die aus Protest gegen die israelische Siedlungspolitik für einen weltweiten Boykott israelischer Künstler wirbt. Das Auffinden antisemitischer Bildsymbole auf Exponaten der *documenta*, vor allem dem Banner *People's Justice* von Taring Padi auf dem Kasseler Friedrichsplatz, habe dann eine mediale »Delegitimationslawine« in Gang gesetzt, wie es die Podiumsteilnehmerin Margarita Tsomou (HAU Berlin) in der HFBK formulierte. Als »Antisemita« titulierte *Spiegel Online* die Schau. Und *Zeit Online* befand angesichts verhärteter Fronten: »Am besten, man stellt das Gespräch ein.«

Mit dem Symposium sprach sich ein sichtlich nervöser Köttering in der HFBK für eine Wiederaufnahme des »Dialogs zwischen Polen« aus und verteidigte die Kunsthochschule als »Diskursraum«. Nicht zuletzt im Festhalten an den DAAD-Gastprofessuren für die beiden *documenta*-Kuratoren Reza Afisina und Iswanto Hartono vom indonesischen Künstlerkollektiv *ruangrupa* manifestiere sich ein Bildungsbegriff, der sich auf ein »Voneinanderlernen« gründe, das »auch Fehler und Scheitern mit einschließt«. »Jetzt reden wir, und das ist gut«, befand auch Katharina Fegebank. »Der offene Diskurs ist das Kernstück einer offenen Gesellschaft.« Hamburgs Wissenschaftssenatorin sah sich im Vorfeld mit den widerstreitenden Forderungen konfrontiert, die Profes-

suren zu verhindern oder die Kunst- und Wissenschaftsfreiheit zu verteidigen. »Es geht um was. Und darum geht es auch hoch her«, fasste Natan Sznajder, Soziolo-



gieprofessor in Tel Aviv, in seiner Eröffnungsrede die aufgeladene Stimmung zusammen. Aus seiner Sicht gehe es »um die jüdische Frage«. Eine Kunstschau, die für Juden mit ihren partikularen traumatischen und tragischen Vergangenheiten nicht offen sei, könne sich nicht weltoffen nennen, so Sznajder. Er plädierte für eine »ambiguitätstolerante« Kunst, »die das Entweder-oder durch ein Sowohl-als-auch« ersetze. Diese Kunst aber setze freie Subjekte als Schöpfer autonomer Werke voraus, die zum Kollektivitätsdogma der 15. *Documenta* im Kontrast stehe.

Hestu A. Nugroho von Taring Padi veranschaulichte den zum Teil anonymen und »nicht sehr kontrollierten« Entstehungsprozess des inkri-



- ◀ Panel »Kunst als soziale Praxis – Künstlerischer Paradigmenwechsel durch die documenta fifteen?« mit Ralf Schlüter (Moderator), Nora Sternfeld, Iswanto Hartono, Margarita Tsomou und Wolfgang Ullrich (von links) am 2. Februar 2023 in der Aula der HFBK Hamburg
- ▶ Carsten Probst (Moderator), Meron Mendel, Oliver Marchart und Julia Voss (von links) auf dem Panel »Antisemitismus im Kunstfeld. Geschichtspolitische Perspektiven auf die documenta« am 1. Februar 2023 in der Aula der HFBK Hamburg; Fotos: Tim Albrecht

Raimar Stange lebt und arbeitet als freier Kunstpublizist und Kurator in Berlin. Er schreibt für diverse Kunstmagazine im In- und Ausland und kuratiert immer wieder Ausstellungen zu Themen wie Klimakatastrophe, Postdemokratie oder Rechtspopulismus. Er ist Bassist im Art Critics Orchestra.

Mirja Rosenau studierte Kunstwissenschaft und Medientheorie

minierten Banners, das kollektiv auf der Straße entstand. Das Narrativ des Bildes, so Nugroho, das Opfer des von Militärs verübten Genozids in Indonesien zeigt, bleibe aktuell. »Das Banner war nicht antisemitisch gemeint, aber wir leugnen nicht, dass es antisemitisch ist«, erklärte Iswanto Hartono von ruangrupa, und wir wollten es abnehmen.« Kurz stand in der HFBK die Frage im Raum, ob die Diskussionen um die Documenta anders verlaufen wären, hätten ruangrupa, wie geplant, das Banner in Kassel gemeinsam mit Taring Padi und Mitgliedern der jüdischen Gemeinde abgenommen, bevor ihnen die Stadt damit medienwirksam zuvorkam.

Dass die traumatischen Erinnerungen nicht nur für die jüdischen Dialog-Teilnehmer gelten, deutete Meron Mendel, der Direktor der Frankfurter Bildungsstätte Anne Frank, mit Blick auf die bei der documenta geäußerte Kritik an der israelischen Besatzungspolitik an: »Palästinenser, die heute Israelis hassen, haben einen guten Grund dafür. Dieses Gefühl zu ver-

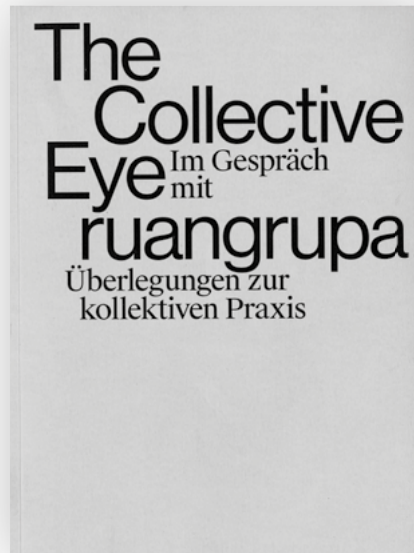
stehen gehört zur Ambiguitätstoleranz.« Jemand im Publikum buhte. »Zur Ambiguitätstoleranz gehört auch Verkomplizierung«, so Mendel. Und auch Natan Sznajder dämpfte die Hoffnung auf abschließende Antworten: »Der Nahostkonflikt wird nicht im deutschen Kulturbetrieb gelöst.« Dennoch habe die documenta fifteen eine »wichtige gesellschaftliche Auseinandersetzung ausgelöst«, gestand ihr der auf Nationalsozialismus-Forschung spezialisierte Historiker Michael Wildt zu, und damit »ungemeine Produktivität entfaltet«. Wiederholt war in Hamburg vom »Versagen« und »Scheitern« der documenta die Rede. »Aber was ist der Maßstab für Erfolg«, fragte Iswanto Hartono von ruangrupa, »und für den Erfolg der documenta?«

von Mirja Rosenau, zuerst erschienen in *art – Das Kunstmagazin*, März 2023

an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Nach Stationen bei der Wochenzeitung *Die Zeit* und der *Frankfurter Rundschau* ist sie seit 2007 Redakteurin bei *art – Das Kunstmagazin*.

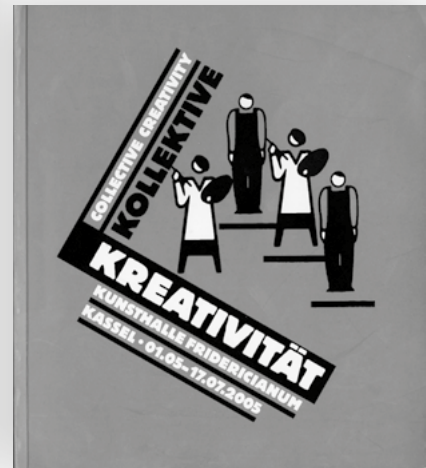


Reading List



The Collective Eye *Im Gespräch mit ruangrupa. Überlegungen zur kollektiven Praxis*, Distanz Verlag, 2022

Ein Kollektiv interviewt ein Kollektiv: Beide verorten sich in der kuratorischen Praxis, arbeiten interdisziplinär in wechselnden Konstellationen und Besetzungen. Das Gespräch folgt keiner Chronologie oder einer (erkennbaren) Struktur, vielmehr kreist es um zentrale Aspekte in der Arbeit von ruangrupa: lumbung, Gudskul und das Leben in Jakarta. Die einzelnen Mitglieder berichten über ihre jeweiligen Beweggründe, sich dem Kollektiv anzuschließen und ihr Verständnis von der Arbeit in einem Kollektiv. Sehr präsent ist in diesem Buch auch die politische Situation Indonesiens sowie die individuellen (künstlerischen) Lebensläufe der Mitglieder. Ihre Arbeit für und an der documenta fifteen – das wird sehr anschaulich deutlich – ist nur ein Projekt unter vielen: »Wie die documenta eine Ressource für uns ist, so ist ruangrupa eine Ressource für die documenta.« BA



What, How and for Whom *Kollektive Kreativität*, Revolver Books, 2005

Das Kurator*innenkollektiv What, How and for Whom (Ivet Ćurlin, Anna Dević, Nataša Ilić und Sabina Sabolović) hat 2005 in der Kunsthalle Fridericianum eine umfangreiche Gruppenausstellung zu Künstler*innen-Kollektiven kuratiert. Was an dieser Ausstellung und der Publikation so besonders und deshalb auch heute noch relevant ist, ist die starke Konzentration auf Kollektive aus Ost- und Mitteleuropa sowie aus Lateinamerika. Kaum jemand hatte vor dieser Ausstellung von dem russischen (und heute in Berlin lebenden) Künstler*innenkollektiv Chto delat (What Is to Be Done?) gehört, oder kannte das Künstler*innenkollektiv Oda Projesi aus Istanbul, das wir in dieser *Lerchenfeld*-Ausgabe ausführlich vorstellen. Neben der Darstellung der unterschiedlichen künstlerisch-kollektiven Ansätze, widmen sich die Textbeiträge z.B. der Fluxus-Bewegung, dem Ende von Kollektiven aus psychoanalytischer Sicht oder dem heute omnipräsenten Begriff der »Commons«. BA



Heike Eipeldauer, Franz Thalmair: *Kollaborationen*, Buchhandlung Walther König, 2022

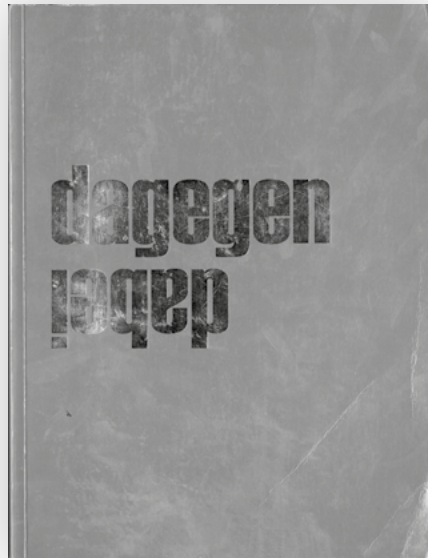
Die Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, widmet sich den zahlreichen Formen künstlerischer Zusammenarbeit – zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die jüngste Gegenwart. Das beinhaltet die Projekte von Künstler*innen-Duos, Künstler*innen-Gruppen oder auch einzelnen Künstler*innen, die für besondere Projekte mit anderen zusammengearbeitet haben. In ihrem zentralen Essay geht die Kunsthistorikerin Rachel Mader, die sich schon vielfach mit dem Thema beschäftigt hat, auf die unterschiedlichen Begrifflichkeiten ein und stellt fest: »Als ‚Kollaboration‘ wiederum wird mit Bezug auf die Verwendungsweisen im Englischen, wo dem Begriff anders als im Deutschen, keine militärische Konnotation innewohnt, ein ausgreifendes Verständnis von Zusammenarbeit verstanden, in die neben unterschiedlichen Personen auch Objekte oder andere Entitäten (etwa Institu-

tionen) eingebunden sein können.« Dieses sehr weit gefasste Verständnis von Zusammenarbeit führte – wie die zahlreichen künstlerischen Beispiele im Katalog belegen – zu fruchtbaren Ergebnissen. BA



Till Krause (Hrsg.): *Bekanntmachung der Idee der Freien Flusszone / Public Notice: The Free River Zone*, 2022

Seit 1992 erforscht die Galerie für Landschaftskunst (GFLK) als Projekttraum und Künstler*innen-Netzwerk Vorstellungen von dem, was Landschaft ist und sein könnte, unter der Prämisse eines sehr weit gefassten Landschaftsbegriffs. Gegründet und betrieben von den HFBK-Absolvent*innen Till Krause, Florian Hüttner und Anna Guðjónsdóttir arbeitet die GFLK in unterschiedlichen Konstellationen und Kooperationen mit internationalen Künstler*innen zusammen, für das Projekt *City as a Map of Ideas* beispielsweise mit Matt Mullican, für das 2011 gestartete Projekt *Freie Flusszone Süderelbe*, das diese Publikation dokumentiert, unter anderem mit den Künstler*innen Bob Braine, Clegg & Guttmann, Mark Dion, Tue Greenfort, Klara Hobza, Katja Lell sowie Expert*innen und Wissenschaftler*innen. Bei Hamburg spaltet sich die Elbe für einige Kilometer in zwei Arme, beide sind zu kanalähnlichen Schifffahrtsstraßen umge-



baut. Wäre es angesichts dieser Doppelung möglich, einen Teil des einen Arms aus der ökonomischen Nutzung zu lösen? Was würde geschehen und welcher neuartiger Stadt- und Landschaftsraum könnte sich entwickeln? Im Rahmen des Projekts wurde der sieben Kilometer lange Abschnitt der Süderelbe zwischen Elbbrücken und Bunthäuser Spitze zur Freien Flusszone erklärt und diese Setzung über viele Jahre durch künstlerische Interventionen und Aktionen in der ganzen Stadt bekannt gemacht. So breiteten sich Bilder dieser Idee aus und gewannen Präsenz. In diesem üppigen Band mit 2000 Abbildungen sind sie zusammengefasst. Er kann gratis gegen Erstattung der Versandkosten unter freief Flusszone@t-online.de bestellt werden – eine Spende für die Freie Flusszone ist willkommen. JM

Hans-Christian Dany, Ulrich Dörrie, Bettina Sefkow (Hrsg.): *dagegen – dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969*, Kellner Verlag, 1998

Hervorgegangen aus einer gleichnamigen Ausstellungsreihe im Hamburger Kunstverein Mitte der 1990er Jahre hat sich die zum Ende des vorigen Jahrtausends erschienene Publikation von ihrem temporären Anlass gelöst und bietet anhand einer Fülle von Materialien, Dokumenten, Gesprächen und Fotos einen umfassenden Einblick in die Anfänge künstlerischer Selbstorganisation in Hamburg und – da es um Netzwerke geht – auch darüber hinaus. Als konstruktive Antwort auf das institutionskritische »dagegen« entstanden Kollektive, Gruppen und partizipative Orte als Formen eines »dabei«. Zu Recht spielt die Buch Handlung Welt, die Hilka Nordhausen von 1976 bis 1983 im Hamburger Karolinenviertel mit zahlreichen Mitstreiter*innen führte, darunter auch die beiden Herausgeber*innen Ulrich Dörrie und Bettina Sefkow, eine zentrale Rolle. Mit dem Merve Verlag, den

Anfängen von Park Fiction oder den Redaktionen von Fanzines wird eine große Bandbreite an – zum Teil heute noch existierenden – selbstorganisierten Netzwerken, Läden und Publikationsformaten in Deutschland und Österreich untersucht. Es lohnt sich also, das Buch mit dem kämpferisch-roten Umschlag immer einmal wieder zu konsultieren. JM

Lerchenfeld Nr. 66, April 2023

Herausgeber

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

Redaktionsleitung

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

Redaktion

Julia Mummenhoff

Autor*innen dieser Ausgabe

Prof. Dr. Dirk Baecker, Prof. Robert Bramkamp, Simone Gilges, Prof. Gilly Karjevsky, Filipe Lippe, Prof. Dr. Astrid Mania, Anne Meerpohl, Julia Mummenhoff, Nozomi Ngceni, Nina Rhode, Mirja Rosenau, ruangrupa, Raimar Stange, Prof. Dr. Nora Sternfeld, Tim Voss, Seda Yıldız

Schlussredaktion

Natalie Lazar, Anthony DePasquale (Engl.)

Bildredaktion

Miriam Schmidt, Tim Albrecht

Poster

Poster des Social Designs Bereich der HFBK Hamburg unter Leitung von Prof. Gilly Karjevsky. Gestaltung: Karla Krey/Lukas Siemoneit

Konzeption

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

Gender*^o

Entwurf: Stina Frenz

Realisierung

Tim Albrecht

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.

Das nächste Heft erscheint Anfang Juli 2023.
ISSN 2511-2872

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

Editorial

Kollektive haben Konjunktur im Kunstbetrieb: bei Verleihungen wie dem Turner Prize (2018 wurde Assemble, 2021 das Array Collective ausgezeichnet), in bedeutenden Kunstinstitutionen (das Karrabing Film Collective hatte gerade eine große Ausstellung im Haus der Kunst, München) oder bei den zahlreichen Großausstellungen im letzten Jahr (die 14. Manifesta in Pristina wollte neue Formen des kollektiven Erzählens finden, die 17. Istanbul Biennale bediente das Bild des »Komposthaufens« als Metapher für das Bild des Kollektivs, welches Verschiedenes zusammenwirft, gärt, und Neues, Fruchtbare hervorbringt). Und natürlich die documenta fifteen, die von dem Kollektiv ruangrupa kuratiert wurde. In einem ausführlichen Interview mit Nora Sternfeld beschreiben sie ihre kollektive Praxis mit den Worten: »Wir ziehen keine Grenzen zwischen dem, wo wir aufhören und wo andere anfangen, und das gilt hoffentlich auch umgekehrt.« Der Soziologe Dirk Baecker hebt diesen besonderen und vielleicht einmaligen Aspekt ihrer kollektiven Praxis in seinem *Lerchenfeld*-Beitrag hervor: Ihnen geht es um die »individuelle Selbstbindung« aller Beteiligten, sowohl der Künstler*innen als auch des Publikums: »Für die künstlerische Praxis ist dieser Kollektivbegriff instruktiv, weil er die Subjektivität aller Beteiligten voraussetzt und hervorruft. (...) Etwas pathetisch könnte man formulieren, dass das Kollektiv eine Verzichtsgemeinschaft ist. Man verzichtet auf Handlungsmöglichkeiten, beobachtet diesen Verzicht (und sein Ausmaß) auch bei vielen anderen und lässt sich deswegen auf eine gemeinsame Sache ein, von der sich erst noch herausstellen kann, worin sie besteht.«

Doch Künstler*innenkollektive sind keine neue Entwicklung, schon die Dadaisten, Surrealisten, die Fluxus-Bewegung sowie die soziale Kunstpraxis der 1990er Jahre brachten zahlreiche Kollektive hervor. Und seitdem hat sich der Kollektiv-Begriff von rein männlich dominierten Zusammenschlüssen hin zu diversen, lose verbundenen Gruppen mit wechselnden Mitgliedern und dezentralen Entscheidungsstrukturen stark verändert. Das zeigen auch die Kollektive, die wir in der vorliegenden *Lerchenfeld*-Ausgabe vorstellen: Die Honey-Suckle Company bildete sich Anfang der 1990er Jahre in Berlin in einem Umfeld aus Mode, Musik, Kunst und Subkultur und ihre Mitglieder fühlten sich vor allem über ein gemeinschaftliches Gruppengefühl miteinander verbunden. Das Istanbul Künstlerinnenkollektiv Oda Projesi richtet sich mit seinen Aktionen und Projekten gegen die

Gentrifizierung der Stadt und arbeitet dafür mit unterschiedlichen Nachbarschaften zusammen. Die Initiative Communal Artist Sharing Economy (CASE) setzt sich für mehr Transparenz im Kunstbetrieb ein und fordert neue Finanzierungsmodelle. Und natürlich dürfen die Guerilla Girls in so einer Auflistung nicht fehlen, die seit mehr als 30 Jahren mit künstlerischen Mitteln gegen Sexismus und Rassismus im Kunstbetrieb kämpfen.

Die große Faszination, die von der Idee des Kollektivs ausgeht, ist durchaus nachvollziehbar, denn sie tragen das Versprechen nach Solidarität und Gemeinschaft in sich. Aber die Idealisierung von Kollektivität birgt andererseits auch die Gefahr, reale Hierarchien oder Konkurrenzsituationen zu übersehen oder gar zu legitimieren. Anstelle einer auf Gleichheit beruhenden Solidarität, die trügerisch sein kann, schlägt Richard Sennett deshalb vor, »Formen der Zusammenarbeit zu entwickeln, die uns befähigen, mit Menschen umzugehen, vor denen wir Angst haben, die anders als wir sind, die wir nicht mögen oder die wir schlichtweg nicht verstehen.«* Das klingt nach einem pragmatischen Ansatz. Vielleicht kommen wir damit weiter?

Editorial

9.5.2023

19:00 Book Launch Silent Activism/ Stiller Aktivismus
von Barbara Holub (erschienen bei De Gruyter) – Performative Lesung und Diskussion auf dem Alten Recyclinghof

Spätestens seit 2015 *Planning Unplanned* erschien ist Barbara Holub Teil unseres Arbeitsalltags, denn das Buch ist für uns Denk- und Argumentationsstütze, Inspiration und Impulssetzung. In ihrem neuen Buch *Silent Activism/ Stiller Aktivismus* bespricht Holub ihre Kunstpraxis. Seit dreißig Jahren verknüpft sie urbane Entwicklungen, gesellschaftliche Fragestellungen und künstlerische Interventionen. *Silent Activism* enthält Beiträge von Jonatan Habib Engqvist, Enrico Lunghi, Paul O'Neill, Jane Rendell und Andreas Spiegl, sowie ein Gespräch von Başak Şenova mit Barbara Holub.
Sprache: Deutsch/ Englisch
Hrsg.: Başak Şenova
De Gruyter, 2022

10.5.2023

19:00 Night walk 1
with Alona Rodeh

Deriving from her interest in the night and as an extension of her artistic practice, visual artist Alona Rodeh advocates for the International Dark-Sky Association, taking audiences on guided nocturnal walks in search of urban darkness. Sometimes she wears sunglasses at night.
Language: English

19:00 Night walk 2
mit Kathrin Dröppelmann

Kathrin Dröppelmann verkörpert als Architektin, Stadtforscherin, Filmemacherin und Künstlerin eine Vielzahl von Perspektiven. Gehend beschäftigt sie sich mit Geschichten und Schichten von Stadt und Gesellschaft.
Sprache: Deutsch

19:00 Night walk 3
mit AKAKAF – Arbeitskreis Akustik und Antifaschismus

AKAKAF arbeitet zur – von Zwangsarbeit geprägten – NS-Geschichte Hammerbrooks und zeitgenössischen Perspektiven der initiativen Erinnerungskultur und wird das Wissen teilen.
Sprache: Deutsch

11.5.2023

19:00 Open Assembly

To peek into the discussion and learn about Urban Curating the gathering will have an open assembly with music afterwards.

With: Felix Egle, Katrin Wildner, Jacopo Asam and Maren Stocklöv and many more.