

Vernetzt Euch! Impulse der documenta fifteen

Von Claudia Roßkopf

Intro

Im Februar 2019 wurde bekannt gegeben, wer die künstlerische Leitung der 15. Ausgabe der documenta im Jahr 2022 übernimmt: ruangrupa. Daraufhin wurde in Medien und Fachkreisen nicht nur die Tatsache thematisiert, dass es sich dabei um ein Künstler*innenkollektiv aus Indonesien handelt, sondern auch dessen Arbeitsweise, die mit „lumbung“ beschrieben wird – dem indonesischen Begriff für die gemeinschaftlich genutzte Reisscheune zum Aufbewahren und Teilen der überschüssigen Ernte (vgl. documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. a; vgl. ruangrupa and Nikos Papastergiadis in Conversation 2021). Damit eröffneten die Mitglieder des Kollektivs Fragen rund um gemeinsame Ressourcen, gerechte Verteilung, Teilhabeprozesse und Gemeinschaftlichkeit. Unter dem Begriff „Ökosystem“ (documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. a) rückten sie das Arbeiten in kollaborativen Netzwerkstrukturen in den Fokus. Das bot Anlass, über Formen des Zusammenarbeitens in unterschiedlichen Konstellationen nachzudenken und zu forschen. Welche Impulse gehen von der documenta fifteen aus?

Meine eigene Motivation zur Auseinandersetzung mit dem Thema speist sich unter anderem aus den persönlichen Erfahrungen, gerade auch während der Pandemie. So fielen in diese Zeit beispielsweise die Gründungen neuer Arbeitsgemeinschaften^[1], die zum einen als Bedürfnis nach Austausch in der Ausnahmesituation gedeutet werden können und die mir zum anderen auch zeigten, wie unterschiedlich sich die Zusammenarbeit je nach Ziel, Zusammensetzung und Umgang mit den bis dahin ungewohnten Bedingungen gestaltet. Gleichzeitig entwickelte sich ein kollektiver Schreibprozess mit siebenköpfiger Autor*innenschaft (vgl. Hallmann et al. 2021) und die Auseinandersetzung mit dem Charakter eines Netzwerks, seinen Knotenpunkten und offenen Enden aufgrund meiner beruflichen Aufgaben^[2]. Dementsprechend war die documenta fifteen nicht alleiniger Grund, aber ein Auslöser dafür, das Themenfeld auch in der universitären Lehre gemeinsam mit Studierenden und in unterschiedlichen Konstellationen zu bearbeiten^[3]. Der vorliegende Text stellt drei Seminare vor und damit einhergehend Impulse zur Reflexion kollektiver Arbeitsformen.

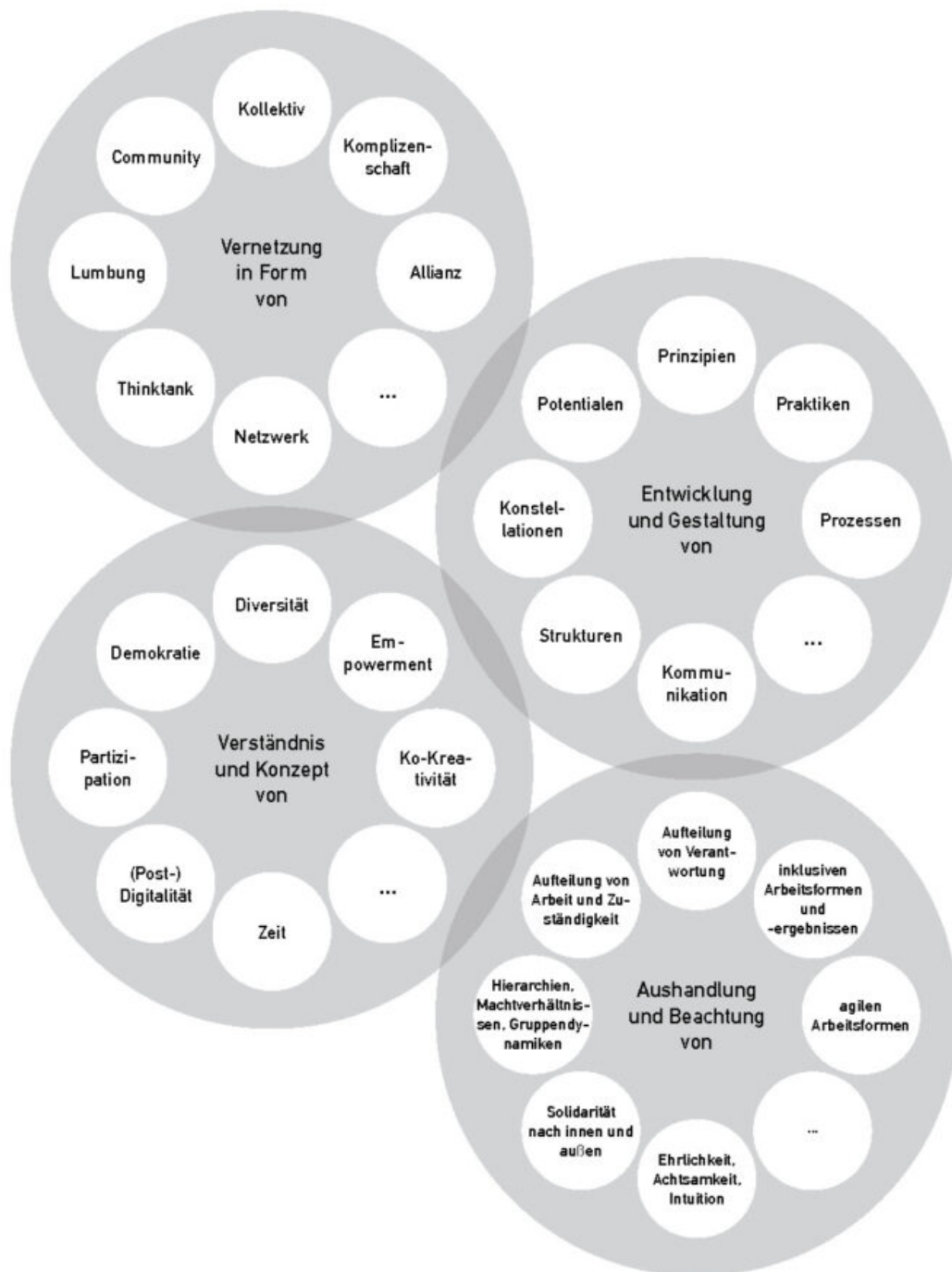


Abb. 10.1: Dimensionen – Zusammenfassung und Aufbereitung des Brainstormings zu Aspekten und Dimensionen des Themas aus dem Seminar „Vernetzt Euch! Komplizenschaft, Kollektive und Allianzen in der Kunst“, 2021. Grafik: Claudia Roßkopf.

Vernetzt Euch! Komplizenschaft, Kollektive und Allianzen in der Kunst

Das so betitelt Seminar fand im Sommer 2021 statt, als gerade das Begleitprogramm der documenta fifteen „lumbung calling“ gestartet war und erste teilnehmende Künstler*innen und Kollektive bekannt wurden. Es richtete sich vor allem an Studierende der Kulturvermittlung und vereinzelt auch der Inszenierung der Künste und Medien (Master of Arts) sowie der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis (Bachelor of Arts) am Institut für Kulturpolitik der Stiftung Universität Hildesheim. Folgende Fragen bildeten den Ausgangspunkt: Welche Formen und Konzepte kollektiver Arbeitspraktiken gibt es in der Kunst und Kulturellen Bildung? Welche Prozesse, Prinzipien und Potentiale sind für diese Formen und Konzepte je spezifisch? Kollektive, Thinktanks, Communities, Netzwerke zeichnen sich durch unterschiedliche Strukturen und Zielsetzungen aus sowie durch ihr jeweiliges Verständnis von Demokratie, Diversität, Empowerment, Ko-Kreativität und Partizipation. Neue Facetten und aktuelle Relevanz erhielt das Thema schließlich mit der (Post-)Digitalität und dem „social (/physical) distancing“ aufgrund der Pandemie. Themen des Seminars waren die Gestaltung gemeinschaftlicher Arbeitsräume und -prozesse sowie die Aushandlung und Entwicklung von Organisationsformen, Strukturen und Arbeitsweisen. Dazu waren Personen eingeladen, um aus ihrer jeweiligen Forschungs- und Vermittlungspraxis, nämlich aus den folgenden Kontexten, zu berichten:

1. Netzwerk Forschung Kulturelle Bildung
2. Themencluster „Interaktion und Partizipation in der Kulturellen Bildung“ als Teil des Netzwerks Forschung Kulturelle Bildung
3. Netzwerk Frühkindliche Kulturelle Bildung
4. Fachgebiet für Ästhetische Bildung und Bewegungserziehung an der Universität Kassel
5. Bildung und Vermittlung der documenta und Museum Fridericianum gGmbH
6. Graduate School „Performing Sustainability“ der Universität Hildesheim, University of Maiduguri (Nigeria) und University of Cape Coast (Ghana)[4]

Am Anfang des Semesters stand ein Brainstorming (Abb. 10.11). Die Diskussion dieser gesammelten Aspekte zog sich über das gesamte Semester, weitere Annäherungen und Differenzierungen erfolgten durch die kollektiv zusammengetragene Literatur^[5], die Auseinandersetzung mit weiteren Materialien^[6] sowie den Austausch mit den Gästen. Als Grundlage für die gemeinsame Diskussion wurden von den Studierenden entsprechende Fragen an die jeweiligen Personen zu ihren Kontexten vorbereitet, wie zum Beispiel:

1. Welche Wissensdisziplinen arbeiten im Netzwerk Forschung Kulturelle Bildung zusammen und sind für dessen Themen relevant? Welche Herausforderungen gibt es in der Zusammenarbeit zwischen den unterschiedlichen Disziplinen?
2. Welchen Umgang gibt es innerhalb des Themenclusters mit Kritik, Unzufriedenheit, mit Sackgassen in der partizipativen Arbeitsweise oder mit notwendigen Umstrukturierungen? Gibt es Regelwerke für die Kommunikation oder Entscheidungsfindung?
3. Welche Funktion übernimmt das Netzwerk Frühkindliche Kulturelle Bildung – steht beispielsweise eine vermittelnde Schnittstellenfunktion oder die Entwicklung eigener Projekte im Vordergrund? Gibt es auch Ausschlusskriterien, welche sind das ggf. und wer entscheidet darüber?
4. Inwiefern hat in der Ästhetischen Bildung und Bewegungserziehung die Tanzerfahrung als längerfristige gemeinsame, körperliche Arbeit Auswirkungen auf die Gruppendynamik? Kann die physische Präsenz und Interaktion durch Tanz basisdemokratische Prozesse in einer Gruppe fördern?
5. Welche kuratorischen Vorgehensweisen von ruangrupa fließen in das Konzept der Bildung und Vermittlung der documenta fifteen ein, inwiefern wird die Vermittlungsarbeit vom Ansatz des Kollektivs geleitet oder inspiriert und ganz neu gedacht?
6. Warum sind lokale Gemeinschaften in einer globalisierten Gesellschaft wichtig? Wie lässt sich Community Building nachhaltig gestalten und welche Rolle spielen dabei emotionale Verbindungen, Rituale und Traditionen?

Ein weiterer Schritt, um eigene Kriterien zum Verständnis kollektiver Arbeitsformen zu generieren, war die Analyse selbstgewählter Beispiele bestehender Arbeitsgemeinschaften unterschiedlicher Art^[7]. Die Studierenden stellten sich dabei den Heraus-

forderungen der Zusammenarbeit während der coronabedingten Beschränkungen, nutzten für die Darstellung ihrer Ergebnisse Online-Plattformen wie Tumblr und Padlet, entwickelten via Online-Tools ein gemeinsames Portfolio und erprobten so selbst das kollektive Arbeiten (auf Distanz).

Fokus Spannungsverhältnisse

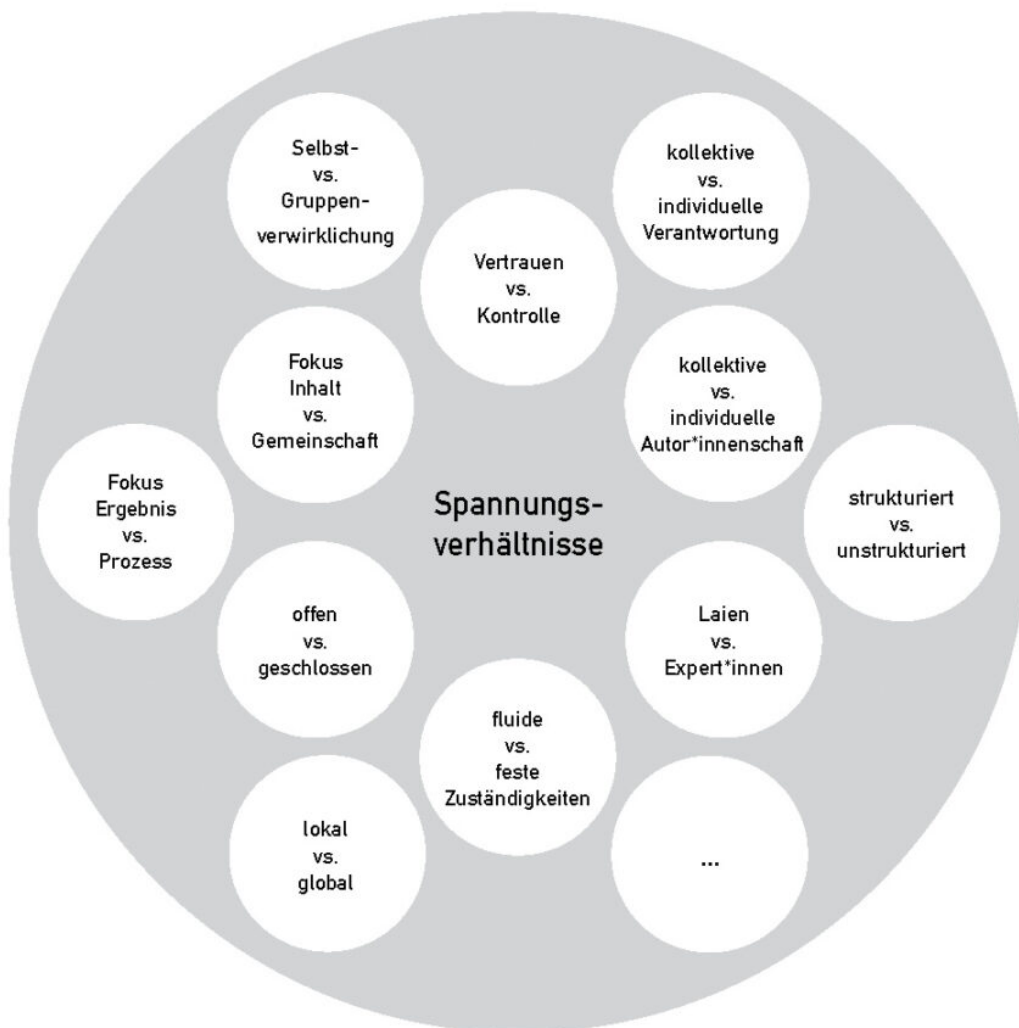


Abb. 10.2: Spannungsverhältnisse – Darstellung möglicher Spannungsverhältnisse aus dem Seminar „Vernetzt Euch! Komplizenschaft, Kollektive und Allianzen in der Kunst“. Grafik: Claudia Roßkopf.

Im Seminar zeichneten sich Spannungsverhältnisse ab, in denen sich Arbeitsgemeinschaften und ihre Mitglieder unterschiedlich positionieren können – oder zu einem gewissen Grad positionieren müssen, sei es von Anfang an, im Laufe der Zeit oder aus gegebenem Anlass. Eine Positionierung bedeutet dabei nicht unbedingt eine einmalige Festlegung, sondern vielmehr einen immer wiederkehrenden Aushandlungsprozess. Kollektives Arbeiten kann verstanden werden als stete Verhandlung sich widerstreitender Ambitionen, als „kritische Selbstbefragung“ und „Selbstverunsicherung“ (Hallmann et al. 2021). Die Gestaltung von Beziehun-

gen, Differenzen und Machtverhältnissen sei in der Arbeit am Kollektiv schließlich als ständige Herausforderung impliziert (vgl. Lummerding et al. 2013: 192). Die im Seminar thematisierten Spannungsverhältnisse (Abb. 10.2) werfen beispielsweise folgende Fragen auf, die entsprechende Aushandlungsprozesse anregen können:

- Welche Strukturen sind erforderlich, welche Regeln, „codes of conduct“ oder Manifeste?
- Welche Strukturen werden aufgebrochen, welche neu geschaffen? Welche neuen Deutungshoheiten und Machtstrukturen entstehen dabei? Was kann und muss sich bewegen, was bleiben? Welche (un-) ausgesprochenen Ansprüche bestehen bezüglich eines progressiven Charakters, des Umgangs mit Traditionen, der Verankerung in einer (größeren) Gemeinschaft?
- Wie werden Verantwortung, Urheber*innenschaft, Erfolge und Misserfolge geteilt?
- Wie stehen Selbstverständnis und Außendarstellung zueinander? Von welchen Zielen sind sie geprägt? Welche Rolle spielen Servicegedanken und Selbstzweck, Offenheit und (geschlossener) Schutzraum, Transparenz und (eine positive Umdeutung von) Intransparenz im Sinne eines Schutzraums? Welche Rolle spielen Lobbyarbeit, politische Einflussnahme, Förderstrukturen und Finanzierung?
- Welche (lokalen/globalen) Ressourcen und Räume werden genutzt? Welche Rolle spielen der Treffpunkt, die Vertrautheit mit einem Ort, wechselnde und virtuelle Räume, der Rhythmus der Treffen?
- Wie können Räume diskriminierungsfrei oder -arm gestaltet werden? Welche Rolle spielen Leitbilder oder das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz – als Schutz oder aber als falsche Fassade? (Unter welchen Umständen) fördert eine gewisse Informalität des Gemeinschaftlichen Ausschluss und Diskriminierung (vgl. Stalder 2016: 158)?

Vermittelt Euch! Kunst, Vermittlung und Begegnungen bei der documenta fifteen

Im Sommersemester 2022 – also mit Überschneidung der Laufzeit der documenta fifteen – stand folgende Frage im Fokus: Welche Impulse gibt das kuratorische Konzept von ruangrupa für die Praxis und das Verständnis von Kulturvermittlung – grundsätzlich und nachhaltig? Die Prinzipien und Praktiken der documenta fifteen wurden in diesem Seminar erforscht, ausprobiert und kritisch reflektiert. Es war ein Kooperationsprojekt zwischen dem Institut für Kulturpolitik der Stiftung Universität

Hildesheim und der Zürcher Hochschule der Künste^[8]. (Siehe den Beitrag von Miriam Schmidt-Wetzel in diesem Band.) Die Begegnung der Studierenden unterschiedlicher Fachrichtungen – der Curatorial Studies, Kulturpublizistik, Kunstpädagogik und Kulturvermittlung – und ihre Erfahrungen während eines documenta-Besuchs ermöglichten Erkenntnisse an den Schnittstellen von Ausstellen und Vermitteln, Perspektivwechsel sowie neue Blicke auf die Kunst- und Kulturplattform documenta. Aus den Konzepten bzw. Praktiken von ruangrupa wurden Handlungsprinzipien für das Seminar abgeleitet, also zum Beispiel durch das Teilen von Ressourcen (lumbung), gemeinsames Abhängen („nongkrong“) und Zusammenkünfte („majelis“), ob online oder vor Ort. Ziel war das Zusammentragen und Teilen der unterschiedlichen Expertisen, Eindrücke und Erkenntnisse in einer „virtuellen Reisscheune“ (Miro-Board) und in „mobilen Speichern“ (Stofftaschen) während der Begegnung vor Ort beim Besuch selbstgewählter documenta-Standorte in ebenso selbstgewählten Konstellationen. Am Ende des gemeinsamen Tages stand die Vermittlung der gesammelten Erfahrungen anhand einer Dokumentation des Besuchs, also des „harvest“ (vgl. documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. a): „Harvest meint die Dokumentation von Versammlungen und Sitzungen, die von Harvestern in Form von Texten, Übersichten, Skizzen oder Zeichnungen aufbereitet werden, um die Nachvollziehbarkeit des Treffens auf unterschiedlichen Ebenen zu ermöglichen. (...) In überspitzter, humoristischer oder poetischer Form dokumentieren sie den Prozess aus individueller Perspektive und mittels eigener künstlerischer Praktiken.“ (documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. a) Der „harvest“ der Studierenden nahm an diesem Tag die Gestalt unterschiedlicher Vermittlungsformate an: gemeinsame Skizzen und Zeichnungen, eine Text-Collage, Spiele, eine selbstgenähte Decke aus den Stofftaschen u. a. (siehe den Beitrag von Miriam Schmidt-Wetzel in diesem Band.) Neben dem Miro-Board, den gefüllten Stofftaschen und diesen Vermittlungsformaten entstanden auch Portfolios, d. h. eine Zusammenstellung von Texten und Ergebnissen zur Dokumentation und Reflexion der individuellen Erfahrungs- und Lernprozesse während des Seminars. Darin reflektierten die Studierenden beispielsweise die Teilnahme an einer Ausgabe des Begleitprogramms „lumbung konteks“, einer Gesprächsreihe zur Vorstellung der „lumbung mem-

ber“: „Dabei teilen die lumbung member Geschichten, Lieder und Methoden für alternative gemeinschaftliche Lebens- und Arbeitspraxen und sprechen über Unterschiede und Schnittmengen ihrer jeweiligen Kontexte“ (vgl. documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. b) sowie in der für das Seminar ausgewählten Ausgabe insbesondere über „Modelle der Zugehörigkeit“ (ebd.). In einer Stellungnahme der Studierenden zur Berichterstattung über die documenta wiederum ging es um die Einschätzung der Medienpartnerschaft mit dem Straßenmagazin Asphalt (vgl. Saehrendt 2022), das (idealisierte) Bild der Reisscheune (vgl. von Brevem 2021) oder das Kollektive in der Kunst (vgl. Stange 2022). Außerdem ging es in der Auseinandersetzung mit dem online verfügbaren Glossar (documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. a) darum, welche Aspekte, Eigenschaften, Logiken, Rollen, Perspektiven oder Impulse die Studierenden mit den dort aufgeführten Begriffen verbinden. Deutlich wurde dabei auch die Frage, ob und wie sich diese Begriffe in andere Kontexte übertragen lassen, welche De- und Neukontextualisierungen sowie Umdeutungen damit einhergehen. Welche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zeigen sich beispielsweise bei den aufgelisteten Entsprechungen für „Ideen des gemeinschaftlichen Seins“ (Aiyub et al. 2022: 9): „tequio“ in Mexiko, „ubuntu“ in Südafrika, „mutirão“ in Brasilien und „auzolan“ im Baskenland (ebd.)? Wie entwickelt sich der Gebrauch von Begriffen wie „harvest“ und „nongkrong“, um „die Verwendungsweise von Sprache zu reflektieren und sie als Werkzeug für die Entwicklung neuer Perspektiven und Ideen zu begreifen“ (documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. a)?

Fokus Zeit

In ihrem Text über nachhaltiges Zusammenleben zitiert Nataša Petrešin-Bachelez folgendes Sprichwort: “If you want to go fast go alone; if you want to go far go together.” (Petrešin-Bachelez 2015: 235)

Das Zitat wirft die Frage auf, welche Rollen Faktoren wie Geschwindigkeiten, Zeit(räume), Ressourcen und Ziele für das kollektive Arbeiten spielen – gerade, wenn ein zeitlich fixierter Rahmen (von 100 Tagen) gegeben ist und der Anspruch besteht, im Sinne einer Nachhaltigkeit darüber hinaus zu wirken. Kollektive Arbeit, so ruangrupa, sei „nicht die effektivste, effizienteste und auch nicht die produktivste Art, Dinge zu tun“ (ruangrupa 2022: 63). Zu bedenken ist schließlich, wie mit Zeit als Ressource aller Beteiligten umgegangen wird, wie sie eingesetzt wird, ob und wo Zeit bleibt – zum „gemeinsamen Abhängen“, Ausdiskutieren, Zuhören. Auch im Seminar wird der Faktor Zeit thematisiert, als eine Ressource, die im Sinne von lumbung zu teilen ist, die aber auch gut eingeteilt sein will. Der Wunsch nach mehr Zeit für den Besuch der documenta wird laut, nach mehr gemeinsamer Zeit, aber auch nach mehr Zeit, um die documenta allein zu erleben. Das Alleinsein, sein Wert und das Bedürfnis danach sollte in den Diskursen um Gemeinschaftlichkeit und Kollektive nicht vernachlässigt werden. Die Gemeinschaft kann als Verstärker für die Rezeption bzw. das Erlebnis der Kunst empfunden werden oder auch als Ablenkung. Am Tag des gemeinsamen documenta-Besuchs wird in den jeweiligen Konstellationen vereinbart, wie die Zeit eingeteilt wird und wie viel Zeit jeweils für den Besuch ausgewählter Standorte, für die Wahrnehmung der Kunst und den Austausch darüber, für Pausen und die Entwicklung eines eigenen Formats zur Verfügung stehen soll. Es gilt, einen eigenen Rhythmus zu finden und später auch für die eigene Vermittlungsarbeit zu definieren, Phasen der Konzentration und der Zerstreuung einzubauen. (Wie) ist es möglich, am Ende nicht das Gefühl zu haben, nicht genügend Zeit gehabt zu haben? So fordert auch ruangrupa selbst dazu auf, das eigene Tempo zu finden – „renne nicht, schon deshalb nicht, weil es ermüdet“ (ruangrupa 2022: 58) – und nicht „alles erlebt oder gesehen haben“ zu müssen, um die documenta zu erfahren (ruangrupa 2022: 57; vgl. auch „Joy of Missing Out“ im Beitrag von Miriam Schmidt-Wetzel in diesem Band).

Influencer*innen documenta fifteen

Das Praxisseminar am Institut für Musik der Universität Kassel konnte über zwei Semester belegt werden (Winter 21/22 und Sommer 22) und richtete sich vor allem an Studierende des Lehramts an Grundschulen, der Empirischen Bildungsforschung (Master), vereinzelt auch der Kunstwissenschaft (Master) und war offen für Studierende des Studienprofils Kulturelle Praxis an Schulen (KuPra) (vgl. Universität Kassel o. J.). Hintergrund war ein Kooperationsprojekt mit der documenta und dem Museum

Fridericianum gGmbH, dem Kulturzentrum Schlachthof e. V. in Kassel und der Hegelsberg-Schule, gefördert vom Bundesverband Soziokultur e. V. – „Jugend ins Zentrum“ im Rahmen von „Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung“ vom Bundesministerium für Bildung und Forschung. Ziel des Projekts war es, für und mit Jugendliche(n) unterschiedliche Zugänge zur documenta fifteen zu schaffen. Dazu boten Workshops Informationen zur internationalen Kunstausstellung, Impulse zur Auseinandersetzung mit der documenta fifteen und schließlich Gelegenheit für eigene künstlerisch-praktische Arbeiten. Im Seminar erfolgte eine Begleitforschung zum Projekt und die Auseinandersetzung mit Themen wie „sozialer Teilhabe“, „Jugendkultur“, „Kunstkommunikation“, „Ausstellungen als Orte ästhetischer Erfahrungen“ sowie „ästhetische Bildung als fächerübergreifendes Prinzip im Unterricht“.

Der Titel sowohl des Seminars als auch des Projektes führte zunächst zur Thematisierung von Social-Media-Influencer*innen und ihrer Rolle „als Werbebotschafter, mediale Entscheidungsträger, Online-Meinungsführer und Kommunikationspartner“ (Kühn/Riesmeyer 2021: 67) sowie mit deren Einfluss, Vorbildrollen, Verantwortung und Interaktion mit Follower*innen. Schließlich wurden Aspekte wie Einfluss, Wirkung und Deutungshoheiten in den Kontext der documenta gebracht: Wer spricht wie und wo über die documenta bzw. über Kunst? Aber auch: Welchen Einfluss hat die documenta auf Diskurse, Forschung und Praktiken der Kunst und Kulturellen Bildung als „treibender Diskursmacher“ und „Wegbereiter“ (ruangrupa 2022: 51)? Dazu erfolgte ein Blick in die Medienlandschaft, in etablierte Kunstmagazine, die lokale Berichterstattung, das Straßenmagazin „Asphalt“ ebenso wie in Publikationen zu früheren documenta-Ausgaben und in Social Media. Gerade Online-Plattformen bieten Gelegenheit, auch unabhängig von bestimmten Qualifikationen, Berechtigungen und etablierten Diskurshoheiten zu Berichtersteller*innen und Diskursgestalter*innen zu werden (vgl. Reinwand-Weiss/Roßkopf 2021). Ziel des Projekts war die Auseinandersetzung der Jugendlichen mit der für die Stadt prägenden und weltbekannten Kulturplattform, um schließlich eigene künstlerische Beiträge zu erarbeiten, damit selbst zu Kulturvermittler*innen zu werden und Einfluss zu nehmen. Dazu wurden seit September 2021 regelmäßige Workshops mit wechselnden Künstler*innen als Leitung realisiert, an denen im Wintersemester 2021/22 auch Studierende teilnahmen (vgl. DOCUMENTA PROJECT BY JIZ 2022). Im Sinne der teilnehmenden Beobachtung verfassten diese im Anschluss Gedächtnisprotokolle für die spätere Auswertung und Reflexion. Die Ergebnisse und Erfahrungen aus den Workshops mündeten im Sommersemester 2022 schließlich in eine gemeinsame Ausstellung in der Warte für Kunst^[9], einem Ausstellungsort und Experimentierfeld für zeitgenössische Kunst in der Kasseler Südstadt. Zur Vorbereitung setzten die Studierenden sich mit Ausstellungen als Orte der ästhetischen Bildung auseinander, zum Beispiel durch die eigene – auch verschriftlichte – Erfahrung beim Besuch des Kasseler Galeriefests oder die Lektüre zu ästhetischen Erfahrungen und deren Merkmalen wie „Eigenzeitlichkeit und Eigenräumlichkeit“ oder „Synästhesie und Leiblichkeit“ (Brandstätter 2012/13). Die Besucher*innen der Warte für Kunst konnten die künstlerischen Beiträge der Jugendlichen sehen, die Materialien und künstlerischen Methoden aus den Workshops selbst ausprobieren und – ca. eine Woche vor Beginn der documenta fifteen – in Texten der Studierenden mehr über die Praktiken von ruangrupa erfahren. Während der Laufzeit der Ausstellung waren sowohl die Jugendlichen als auch die Studierenden in wechselnden Konstellationen anwesend.

Fokus Kommunikation

In ihren Ausstellungstexten befassten sich die Studierenden besonders häufig mit dem Begriff und Konzept des „warung kopi“, das laut Glossar folgende Bedeutung hat: „warung kopi bezeichnet ein Straßencafé in Indonesien, das als sozialer Knotenpunkt Begegnung und Austausch bietet. [...] Unterschiedliche Menschen kommen hier zusammen, trinken Kaffee, diskutieren über verschiedene Themen und tauschen sich über Ideen aus. Der Fokus liegt auf der Kommunikation miteinander.“ (documenta und Museum Fridericianum gGmbH o. J. a) Diese Idee war auch Inspiration für die Gestaltung des Ausstellungsraums mit Aufenthaltsqualität und Anlässen für Kommunikation, zum Beispiel in Form von Sitzmöglichkeiten, Snacks, Gästebuch oder Postits mit Fragen und Aufforderungen an die Besucher*innen. Die Studierenden hoben hervor, wie relevant die Gestaltung der Umgebung ist, um Gemeinschaftlichkeit und Kommunikation und damit eine konstruktive Diskussion gerade auch kritischer Themen in heterogenen Meinungskonstellationen zu ermöglichen. Diese Gedanken und Erfahrungen während der Ausstellung übertrugen sie als zukünftige und zum Teil bereits praktizierende Lehrkräfte auf den Klassenraum. Dieser solle Platz bieten für freie Meinungsäußerungen ohne Scheu, für das Individuum und Individualität genauso wie für die Gemeinschaft und Gemeinsamkeiten. Reflektiert wurden die Auswirkungen der Atmosphäre auf das empfundene und tatsächliche Machtgefüge sowie die Zusammen-

hänge zwischen Macht und Verantwortung gegenüber den Schüler*innen. Ebenso war die Frage, wie Raum für die Formulierung und Sichtbarkeit, das Erklären und Verstehen unterschiedlicher Perspektiven – als wesentliche Ressourcen – geschaffen werden kann. In den Gedächtnisprotokollen werden die vielen Gedanken rund um die Kommunikation in den Begegnungen zwischen den Studierenden und den Jugendlichen deutlich: Einerseits wird immer wieder bedauert, dass es nicht zu mehr Austausch kam, es nur vereinzelt Anlässe wie gemeinsame Themen oder Assoziationen zu den Workshop-Inhalten gab. Andererseits wird wiederholt hervorgehoben, wie positiv und wertschätzend die Atmosphäre in den Workshops war. Die gemeinsame Zeit, gemeinsames Schweigen, Entspannung und Respekt wurden als einprägsame Erfahrungen protokolliert. Erwähnt und analysiert wurde vor allem die nonverbale Kommunikation über die Workshop-Inhalte das gemeinsame Handeln, die Kunst, das Aufteilen und Austauschen der Materialien und das eigene Ergebnis als Ergebnis der Gruppe. Als Einflussfaktoren auf die Kommunikation wurden unter anderem genannt:

- die Konstellation mit zum Teil wechselnden, aber auch einigen kontinuierlich Teilnehmenden, die durch die Vertrautheit eine solche Atmosphäre schaffen konnten,
- die Gestaltung eines Rituals wie die Abschlussrunde zur Präsentation der Ergebnisse, die eine Routine für respektvollen Austausch schuf,
- die jeweiligen Workshop-Leitungen mit deren jeweiligem Selbstverständnis, die Einfluss auf die Zeiteinteilung, den je eigenen Gestaltungsspielraum und das Setting für Kommunikation nahmen.

So wurde auch deutlich, auf welche Weisen sich Zeit und Kommunikation bedingen, wenn beispielsweise anfangs viel Zeit für Erklärungen aufgewendet wurde, die später für die Umsetzungen fehlte. Der entstandene Zeitdruck wiederum beförderte die Zusammenarbeit, Kreativität und Kommunikation unter den Teilnehmenden, um gemeinsam zu Ergebnissen zu kommen.

Outro

Welche Impulse gibt die documenta fifteen in Bezug auf Gemeinschaftlichkeit in Kunst und Bildung, die Gestaltung und das Verständnis von Kollektiven und Kollaborationen? Sie bot in jedem Fall einen Rahmen, Anlass und Input für eigene Experimente und Erfahrungen in neuen Konstellationen und Formaten – um in der Tat „Wissen und Perspektiven auszutauschen und zu schauen, was lumbung für das eigene Leben und in der jeweiligen Umgebung bedeuten kann“ (ruangrupa 2022: 60). Die Erfahrungen und der Austausch darüber können das Bewusstsein für die je aktuelle Konstellation, in der man agiert, schärfen: Für deren besondere Potentiale und mögliche Wirkung, für deren Defizite und die eigene Rolle und Position in der Konstellation. Im besten Fall inspirieren sie zur aktiven Gestaltung der drei vorgestellten Dimensionen: Wie wollen wir Kommunikation(sräume) gestalten, den Umgang mit Zeit, die Positionierung in den Spannungsverhältnissen?

Es gilt abzuwägen, wie viel Zeit der expliziten Aushandlung dieser Aspekte gewidmet wird, der Kommunikation untereinander und derjenigen nach außen sowie anderen Aufgaben. Es hängt davon ab, wie eng die Aufgaben festgelegt sind und welche Agenden, Visionen und Ziele es auf der Metaebene gibt, welche (un)erwünschten Nebeneffekte es zu reflektieren gibt. Solche Effekte können beispielsweise Empowerment sein, eine „heilsame Wirkung des Aushandelns von konträren Positionen“ (Tietenberg 2021: 113) im Rahmen des gemeinsamen Tätigseins oder eine „reparierende Funktion“ (ebd.) als Kompensation institutionellen Versagens. Der Kollektivität und Partizipation werden Funktionen als institutionskritische Strategien beigemessen (vgl. Brüggemann 2020: 222). Sie bergen Potential zur Umverteilung von „Entscheidungsgewalt und Autorität“ (Brüggemann 2020: 223), zur Unterbrechung einer „institutionellen Temporalität“ (ebd.: 224), also von festgefahrenen Mustern, Rhythmen und Zeitvorgaben. Gerade in Kontexten der Kulturellen Bildung und Kulturvermittlung spielen die Beziehung zu oder Abgrenzung von Institutionen eine entscheidende Rolle (vgl. auch Brüggemann 2020: 36-41). Vermittlungssituationen fordern mit ihren ganz unterschiedlichen Settings und Voraussetzungen einen bewussten Umgang mit der Zeit aller Beteiligten, die bewusste Übernahme – oder auch explizite Abgabe – von Verantwortung, die Gestaltung von Kommunikation, Konstellationen und Arbeitsformen je nach Aufgabe und Situation. Richtungsweiser für diese Herausforderungen lassen sich einerseits aus der Theorie und Forschung zu Netzwerken und kollektiver Arbeit ziehen. So lassen sich zum Beispiel auch folgende Kategorien zur Untersuchung anwenden:

- „Formen (Star, Circle, Line [...])“

- „Strukturen (Reziprozität, Dichte, Zentralität [...]“
- „Stellung einzelner Akteure zueinander (z. B. Embeddedness [...]“
- „besondere Netzwerkrollen (Pulsetaker, Hub, Gatekeeper [...]“ (Rürup et al. 2015: 172)

Andere Kriterien zur Unterscheidung von Konstellationen sind die Rolle von Verantwortung, des Nutzens und der Einflussnahme (vgl. Lind 2007: 26, 17). Neben den oft zitierten positiven Aspekten kollektiver Arbeitsformen seien schließlich die negativen zu bedenken, nicht nur Loyalität, Wandlungsfähigkeit, Altruismus und Solidarität, sondern auch Verrat und ethische Unregelmäßigkeiten (ebd.: 29). „Kollektivität ist nicht die Antwort auf alles. Es ist keine Wunderpille, denn alles hängt vom Ziel ab (...) Es gibt viele Kollektivformen. Was das politische Spektrum betrifft, so gibt es ganz verschiedene Kollektive. Es erstreckt sich von rechts nach links. Man sollte Kollektive nicht romantisieren, vor allem dann nicht, wenn es zu einem Trend zu werden droht.“ (ruangrupa 2022: 63) Gerade aufgrund der bestehenden Diskursmacht trägt die documenta fifteen zu genau diesem Trend bzw. „Drohszenario“ bei. Doch bietet diese Tatsache einen Grund und eine Gelegenheit mehr, in Kommunikation darüber zu bleiben, wo die Grenzen von Kollektivität liegen, wo Differenzierungen und Bewusstsein, Verantwortungsübernahme statt Schuldzuweisungen erforderlich sind und wo schließlich die Gefahren des „kollektiven Versagens“ (Weiss 2022: 75 f.) liegen. Erkenntnisse dazu entstehen dadurch, dass immer wieder Gelegenheiten für neue Erfahrungen in unterschiedlichen Konstellationen geschaffen und je nach Anlass gestaltet werden, und zwar gleichzeitig als Raum für deren Reflexion und Analyse. Das bedeutet, sich immer wieder solchen Fragen auszusetzen, wie sie hier genannt wurden – nach der Gestaltung von Kommunikation, Zeit und Spannungsverhältnissen. Es bedarf der Bereitschaft, bestehende Verhältnisse immer wieder in Frage zu stellen, das Hinterfragen als Haltung einzunehmen und eine kritische Selbstbefragung zum festen Bestandteil zu machen. Kollektivität kann nicht die Antwort auf alles sein – vielmehr Fragen aufwerfen und den Umgang mit (möglicherweise noch offenen) Fragen lehren.

Anmerkungen

[1] Die Gründung des „Collective for Constant Questioning“ für Interviews und Recherchen zu kuratorischen Praktiken (Online: <https://www.forschung-kulturelle-bildung.de/vernetzen/665-collective-for-constant-questioning-ccq> [28.09.2023]) und des interdisziplinären Thinktanks zur Beratung und Begleitung von Museen, „Museum NEU denken“ (2020-2023).

[2] Leitung der Geschäftsstelle des Netzwerks Forschung Kulturelle Bildung von 2018 bis 2022 (Online: <https://www.forschung-kulturelle-bildung.de> [28.09.2023]).

[3] Gedankt sei allen Beteiligten, Studierenden, Kooperations- und Netzwerkpartner*innen/Kompliz*innen/... für den Austausch und die Zusammenarbeit, ohne die dieser Text nicht möglich wäre.

[4] Für weiterführende Literatur vgl. Fuhse 2018; Haraway 2018; Liepsch/Warner 2018; Lummerding et al. 2013; Mader 2012; Mörtenböck/Mooshammer 2010; Roesner/Risi 2009; Rössler/Scharfenberg 2004; Rürup et al. 2015; Stalder 2016; Stegbauer/Clemens 2020; Ziemer 2011.

[5] Weiterführende Informationen zu den jeweiligen Kontexten finden sich online unter folgenden Links: zu 1.: <https://www.forschung-kulturelle-bildung.de> [28.09.2023]; zu 2.: <https://www.forschung-kulturelle-bildung.de/cluster-menue/themencluster-ueberblick/134-interaktion-und-partizipation-in-der-kulturellen-bildung> [28.09.2023]; zu 3.: <https://netzwerk-fkb.de/> [28.09.2023]; zu 4.: <https://www.uni-kassel.de/fb01/institute/institut-fuer-musik/fachgebiete/aesthetische-bildung-und-bewegungserziehung/prof-dr-verena-freytag> [28.09.2023]; zu 5.: https://www.documenta.de/about#16_documenta_und_museum_fridericianum_ggmbh [28.09.2023]; zu 6.: <https://www.uni-hildesheim.de/sustainability/> [28.09.2023].

[6] In Vorbereitung der Besuche erfolgte neben den Recherchen zu den Themen und Publikationen der Gäste im Fall der letzten

Seminarsitzung auch die Auseinandersetzung mit Film- und Videomaterial, nämlich mit einer Folge von „lumbung calling“ zum Thema „lokale Verankerung“ und dem Film „Mrs. F“ über ein Projekt zum Empowerment von Frauen (Online: https://documenta-fifteen.de/kalender/lumbung-calling_lokale_verankerung/ [28.09.2023]; <https://www.humanrightsfilmfestivalberlin.de/de/mrs-f> [28.09.2023]).

[7] Beispiele sind u. a.: Music Women* Germany (Online: <https://www.musicwomengermany.de> [28.09.2023]); ökoRAUSCH (Online: <https://www.oekorausch.de> [28.09.2023]); DIE VIELEN (Online: <https://dievielen.de> [28.09.2023]); Bündnis internationaler Produktionshäuser (Online: <https://produktionshaeuser.de> [29.09.2023]); The Factory (vgl. Online: [https://de.wikipedia.org/wiki/The_Factory_\(Studio\)](https://de.wikipedia.org/wiki/The_Factory_(Studio)) [29.09.2023]; (kollektives Führungsmodell des) Theater Neumarkt in Zürich (vgl. Online: <https://www.theaterneumarkt.ch/>, vgl. Online: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14782:dreier-direktionsteam-fuer-das-zuercherneumarkt-theater&catid=126&Itemid=100089 [29.09.2023]).

[8] Vertreten durch Prof. Dr. Miriam Schmidt-Wetzel (Leitung PhD-Programm Fachdidaktik Art & Design), Prof. Angeli Sachs (Leiterin Vertiefung Curatorial Studies) und weiteren Programmleitenden im Master Art Education der ZHdK.

[9] Die Ausstellung fand vom 7.6.-12.6.2022 unter dem Titel „Influencer*innen documenta fifteen – our exhibition“ in der Warte für Kunst in Kassel statt (Online: <http://www.warte-kunst.de> [29.9.2023]).

Literatur

Aiyub, Azhari/Alberdi, Uxue/Judar, Cristina/Khoury, Nesrine/Aguiar Gil, Yásnaya Elena/ Chigumadzi, Panashe/Sanyal, Mithu M. (2022): Lumbung erzählen. Herausgegeben von C. Brown. Berlin: Hatje Cantz.

Brandstätter, Ursula (2012/2013): Ästhetische Erfahrung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE. Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrung> [2.1.2023]

Brüggmann, Franziska (2020): Institutionskritik im Feld der Kunst: Entwicklung – Wirkung – Veränderungen. Bielefeld: transcript.

DOCUMENTA PROJECT BY JIZ (Hrsg.) (2022): documenta_influencerinnen_jiz. Online: https://www.instagram.com/documenta_influencerinnen_jiz/ [29.9.2023]

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (o. J. a): Glossar. Online: <https://documenta-fifteen.de/glossar/> [2.1.2023]

documenta und Museum Fridericianum gGmbH (o. J. b): Modelle der Zugehörigkeit. Online: <https://documenta-fifteen.de/kalender/lumbung-konteks-modelle-der-zugehoerigkeit/> [2.1.2023]

Fuhse, Jan A. (2018): Soziale Netzwerke: Konzepte und Forschungsmethoden. Konstanz und München: UVK Verlag.

Haraway, Donna J. (2018): Unruhig bleiben – Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Hallmann, Kerstin/Hofmann, Fabian/Knauer, Jessica/Lembcke-Thiel, Astrid/Preuß, Kristine/Roßkopf, Claudia/Schmidt-Wetzel, Miriam (2021): Interaktion und Partizipation als Handlungsprinzip — Ein gemeinsamer Selbstversuch. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE. Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/interaktion-partizipation-handlungsprinzip-gemeinsamer-selbstversuch> [2.1.2023]

Jocks, Heinz-Norbert (2022): ruangrupa. GO WITH THE FLOW. Oder: Die Genesis des kollektiven Rhizoms. Ein Gespräch mit Mitgliedern des indonesischen Kurator*innenkollektivs. In: Kunstforum International, Bd. 279. Köln: S. 50-63.

Kühn, Jessica/Riesmeyer, Claudia (2021): Brand Endorsers with Role Model Function. Social Media Influencers' Self-Perception and Advertising Literacy. In Naderer, Brigitte/Borchers, Nils S./Wendt, Ruth/Naab, Thorsten (Hrsg.): Advertising Literacy. How Can Children and Adolescents Deal with Persuasive Messages in a Complex Media Environment? In: MedienPädagogik:

Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung, Special Issue Nr. 43, S. 67–96. Online: <https://doi.org/10.21240/m-paed/43/2021.07.25.X> [2.1.2023]

Liepsch, Elisa/Warner, Julian (Hrsg.) (2018): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: transcript.

Lind, Maria (2007): The Collaborative Turn. In: Billing, Johanna/Lind, Maria/Nilsson, Lars (Hrsg.): Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices, S. 15-31. London: Black Dog Publishing.

Lummerding, Susanne/Fink, Dagmar/Wiederspahn, Katja (2013): Kollektiv wie auch kollektive Praxis im kollektiven Arbeiten kontinuierlich neu zu re-artikulieren: Eine Herausforderung. In: Fink, Dagmar/Krondorfer, Birge/Prokop, Sabine/Brunner, Claudia (Hrsg.): Prekarität & Freiheit. Feministische Wissenschaft, Kulturkritik und Selbstorganisation. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 190-199.

Mader, Rachel (Hrsg.) (2012): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern usw.: Peter Lang.

Mörtenböck, Peter/Mooshammer, Helge (Hrsg.) (2010): Netzwerk Kultur. Die Kunst der Verbindung in einer globalisierten Welt. Bielefeld: transcript.

Petrešin-Bachelez, Nataša (2015): Not Sustainable Development, but Sustainable Co-living. In: Beckett, Charles/Gablier, Lore/Paulissen, Vivian/Stokfiszewski, Igor/Tokarz-Haertig, Joanna (Hrsg.): Build the City. Perspectives on Commons and Culture. Amsterdam: The European Cultural Foundation and Warsaw: Krytyka Polityczna, S. 230-238.

Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle/Roßkopf, Claudia (2021): Erkenntnisse im Hinblick auf kulturelle Teilhabe. Einfluss nehmen. In: Graf, Guido/Knackstedt, Ralf/Petzold, Kristina (Hrsg.): Rezensiv – Online-Rezensionen und Kulturelle Bildung. Bielefeld: transcript, S. 111-115.

Roesner, David P./Risi, Clemens (2009): Die polyphone Werkstatt. Kollektives Arbeiten im zeitgenössischen Musiktheater. In: Theater der Zeit, Jahrgang 2009, Heft 1, S. 28-30.

Rössler, Patrick/Scharfenberg, Nadeschda (2004): Wer spielt die Musik? Kommunikationsnetzwerke und Meinungsführerschaft unter Jugendlichen – eine Pilotstudie zu Musikthemen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jahrgang 56, Heft 3, S. 490–519.

ruangrupa and Nikos Papastergiadis in Conversation (2021): Living Lumbung: The Shared Spaces of Art and Life. In: e-flux Journal, Issue #118 (May 2021). Online: <https://www.e-flux.com/journal/118/395154/living-lumbung-the-shared-spaces-of-art-and-life/> [2.1.2023]

Rürup, Matthias/Röbken, Heinke/Emmerich, Marcus/Dunkake, Imke (Hrsg.) (2015): Netzwerke im Bildungswesen. Wiesbaden: Springer.

Saehrendt, Christian (2022): Hochkultur und Bettelstab –die merkwürdige Medienpartnerschaft der Documenta mit einer Obdachlosenzeitung. In: Neue Zürcher Zeitung, 01. April 2022. Online: <https://www.nzz.ch/feuilleton/hochkultur-und-bettelstab-ld.1671078> [2.1.2023]

Stalder, Felix (2016): Kultur der Digitalität. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Stange, Raimar (2022): Solidarische Praxis statt einsame Monologe. Eine Verteidigung des Kollektiven in der Kunst. In: Monopol (10. Februar 2022). Online: <https://www.monopol-magazin.de/eine-verteidigung-des-kollektiven-in-der-kunst> [2.1.2023]

Stegbauer, Christian/Clemens, Iris (Hrsg.) (2020): Corona-Netzwerke – Gesellschaft im Zeichen des Virus. Wiesbaden: Springer

Fachmedien Verlag.

Tietenberg, Annette (2021): Was heißt ‚kuratieren‘ heute? Potenziale für transnationale Kooperationen. ifa-Edition Kultur und Außenpolitik. Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). Online: <https://doi.org/10.17901/akbp1.11.2021>.

Universität Kassel (Hrsg.) (o. J.): Studienprofil Kulturelle Praxis an Schulen (KuPra). Online: <https://www.uni-kassel.de/fb01/institute/institut-fuer-musik/fachgebiete/aesthetische-bildung-und-bewegungserziehung/studienprofil-kulturelle-praxis-an-schulen-kupra> [29.9.2023]

von Brevern, Jan (2021): Lumbung – Die Rückkehr der Scheune. In: Merkur. Jahrgang 75, Heft 869, S. 59-65.

Weiss, Judith Elisabeth (2022): Schau der Kollektive. Entspannt euch! Die documenta fifteen ist ein Brennglas für kollektive Erinnerungen. In: Kunstforum International, Bd. 283. Köln: Du- Mont-Verlag, S. 66-77.

Ziemer, Gesa (2011): Komplizenschaft: Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld: transcript.

Abbildungen

Abb. 10.1: Dimensionen – Zusammenfassung und Aufbereitung des Brainstormings zu Aspekten und Dimensionen des Themas aus dem Seminar „Vernetzt Euch! Komplizenschaft, Kollektive und Allianzen in der Kunst“. Grafik: Claudia Roßkopf.

Abb. 10.2: Spannungsverhältnisse – Darstellung möglicher Spannungsverhältnisse aus dem Seminar „Vernetzt Euch! Komplizenschaft, Kollektive und Allianzen in der Kunst“. Grafik: Claudia Roßkopf.

Vernetzt Euch! Impulse der documenta fifteen

Von Claudia Roßkopf

Still, an exhibition is more than the series of artworks produced by a list of artists, occupying a given space and hung more or less high on a wall. [...] This suggests that an exhibition isn't only the sum of its artworks, but also the relationships created between them, the dramaturgy around them, and the discourse that frames them. (Filipovic 2013)

Ausstellungen sind komplex. Man kann sie nicht auf ihre Einzelteile reduzieren, etwa auf die gezeigten Exponate oder die teilnehmenden Künstler*innen. Und sie lassen sich genauso wenig auf den Raum reduzieren, in dem sie stattfinden oder auf die Idee, die zu ihrer Realisierung geführt hat. Wie die Kuratorin und Kunsthistorikerin Elena Filipovic schreibt, sind sie auch die Beziehungen zwischen all diesen Elementen, die Dramaturgie um sie herum und der Diskurs, der sie umrahmt (vgl. Filipovic 2013).

In diesem Beitrag analysiere ich auszugsweise die Ausstellung *Co-Workers. Network as Artist* als Beispiel, um über inklusive Bildungssituationen nachzudenken. Das tue ich, indem ich methodisch mit Karen Barads Ansatz des Agentiellen Realismus auf die Ausstellung schaue und somit die Verwobenheit individueller Subjektivität mit anderen, menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen zu beobachten suche. Daraus wird zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit dem Netzwerk, dem Netzwerk als Künstler*in entstehen, wie sie der Subtitel der Ausstellung paradigmatisch erklärt. Meine Fragestellung wird dann in dem Versuch münden, auch Inklusion und damit auch Subjekte der Inklusion vor dem Hintergrund vernetzter Subjektivitäten zu verstehen. Daraus versuche ich ein Bildungsverständnis für inklusive kunstpädagogische Bildung abzuleiten, das sich eher der Verwobenheit von Dingen, Menschen und Räumen verpflichtet sieht, als der Bildung individueller Subjekte.

Ausstellungen und postdigitale Subjekte

Die Ausstellung *Co-Workers – Le réseau comme artiste / Network as Artist* (Das Netzwerk als Künstler*in), die 2015/2016 im Musée d'art moderne in Paris (MAM) stattfand, wird hier exemplarisch als Ausgangspunkt für ein Nachdenken über inklusiv-pädagogische Settings hinzugezogen. Ich wähle Ausstellungen als Gegenstand der Analyse, weil ich diese als verdichtete Strukturen ihrer Zeit verstehe, in deren Komplexität die Verwebungen sowohl menschlicher als auch nicht-menschlicher Akteur*innen im soziomateriellen Sinne (vgl. Sørensen 2015) verhandelt werden können. Die Ausstellung *Co-Workers* eignet sich hier besonders gut, da sie auf verschiedenen Ebenen Anhaltspunkte bietet, mit denen sich Fragen zu zeitgenössischen Subjektkonstruktionen unter postdigitalen Bedingungen stellen lassen. Vor dem Hintergrund veränderter Kommunikationsformen durch die Digitalisierung ging die Ausstellung der Frage nach, welche Shifts künstlerische Produktionen aktuell durchlaufen. Sie zeigte vor allem Positionen, deren Praktiken eher von Netzwerken und deren Austausch als von individuellen künstlerischen Schaffensprozessen geprägt sind. Bei diesen Netzwerken handelt es sich nicht einfach um den Austausch einiger Künstler*innen untereinander; sie setzen sich vielmehr aus verschiedenen menschlichen und dinglichen Akteur*innen zusammen. In diesem Beitrag wird es daher auch um die Rolle der *Dinge* gehen, um deren Präsenz und insbesondere um deren Wirkmacht in pädagogischen Kontexten. Welche Rolle spielen Dinge oder nicht-menschliche Akteure in Bildungszusammenhängen? Und welche Rolle wird ihnen aktuell zugeschrieben? Vor allem der ‚Stand der Dinge‘, auch wenn er in Ausstellungen schon immer im Mittelpunkt der Debatte stand, erhält derzeit neue Aufmerksamkeit (vgl. Sternfeld 2016).

Unter dem Begriff des *Neuen Materialismus* werden die traditionellen Beziehungen von Dingen und Menschen theoretisch auf die Probe gestellt; die Hierarchisierung von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt relativiert. Diese Neukonzeptionierung wirkt sich auch auf den Status des individuellen Subjekts aus, das in (kunst-)pädagogischen Konzepten nach wie vor einen hohen Stellenwert genießt. Allerdings lässt sich die erstarkende Aufmerksamkeit auf die Dinge nicht nur als Verlustgeschichte des Subjekts beschreiben. Vielmehr ermöglicht sie neue Perspektiven für die Auseinandersetzung mit Menschen *und* Dingen innerhalb pädagogischer Kontexte, durch die Potentiale sichtbar werden, die Handlungsmöglichkeiten für inklusive Bildung bereithalten.

Auch im Kontext aktueller postdigitaler Bedingungen ist eine Verschiebung von der Figur des individuellen Subjekts hin zu netzwerkartigen Verflechtungen zu beobachten. Jörissen und Meyer konstatieren 2015, dass Veränderungen von Medialität zu Veränderungen von Subjektivität führen und machen damit, in Rückgriff auf Luhmann, den Einfluss der jeweiligen Leitmedien auf Gesellschaften und ihre Subjekte deutlich (vgl. Meyer/Jörissen 2015: 7). Im Postdigitalen, worin das Digitale als „Infrastruktur unserer Wirklichkeit“ (Klein et al. 2020) verstanden werden kann und demnach in alle Alltagsstrukturen und medialen Prozesse eingewoben ist, zeigen sich neue Strukturmerkmale, mit denen klassische Konstruktionen von Subjektivität nicht länger beschreibbar sind (vgl. Herlitz/Zahn 2019).

Neomaterialistische Ansätze, auf die ich in diesem Beitrag meine Argumentation stütze, bieten ein verändertes Verhältnis von Menschen und Dingen an, indem sie eine grundlegende Trennung menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen negieren und damit die vermeintliche ontologische und epistemologische Unterscheidung in Frage stellen, die den Menschen als etwas Anderes oder sogar Überlegenes definiert (vgl. Barad 2012). Allerdings behandeln sie medientechnologische Fragestellungen nicht explizit und damit auch nicht deren Auswirkungen auf Gesellschaften, womit ihre Thesen nicht per se an digitale Bedingungen gebunden sind. Es erscheint mir jedoch nicht überraschend, dass neomaterialistische (und posthumanistische) Theorien gerade jetzt immer populärer werden, zumal traditionelle Zuschreibungen vom autonomen Subjekt unter postdigitalen Bedingungen ins Wanken geraten. Mit der zunehmenden Verbreitung sowohl von Mensch-Mensch- und Mensch- Ding-Beziehungen als auch von digitaltechnologischen Netzwerken sieht sich der Mensch in vielschichtige Teilungs- und Teilhabeprozesse eingewoben, die die Vorstellung eines von der Welt und den Dingen abgegrenzten individuellen Subjekts, wie sie in neomaterialistischen Ansätzen explizit in Frage gestellt wird, weniger wahrscheinlich machen.

Subjekte der Inklusion

Aus kunstpädagogischer Perspektive geht es mir nun vor diesem Hintergrund darum, die Komplexität aktueller gesellschaftlicher und kultureller Bedingungen auch für Bildungskontexte ernst zu nehmen. Besonders wichtig ist mir der Bereich der inklusiven Bil-

dung. Dabei folge ich einem weiten Inklusionsbegriff, welcher die strukturellen Dimensionen von Inklusion stärker in den Blick nimmt, als der Integrationsbegriff. Während im Diskurs um Integration die Berücksichtigung bzw. Anerkennung unterschiedlicher individueller Subjekte im Mittelpunkt stehen, fokussiert ein weiter Inklusionsbegriff, wie er auch in den *Cultural Disability Studies* (vgl. Schillmeier 2010; Waldschmidt 2017) diskutiert wird, dies auch aus machtsensibler Perspektive (vgl. Boger 2017). Damit verschiebt sich der Fokus: weg vom individuellen Subjekt der Förderung, hin zu strukturellen Merkmalen von Diskriminierung (vgl. Hinz 2002). In der aktuellen kunstpädagogischen Diskussion zur Inklusion liegt der Fokus jedoch weiterhin eher auf der Förderung individueller Subjekte innerhalb bestehender Bildungssituationen als auf strukturellen Bedingungen (vgl. z.B. Engels 2017; Loffredo 2016), weswegen ich die Position der *Cultural Disability Studies* für die Kunstpädagogik stark machen möchte. Mit Mai Ahn Boger verstehe ich Inklusion synonym zu Differenzgerechtigkeit, als „Vereinigungszeichen sexismus-, rassistismus-, ableismus- und klassismuskritischer Theoriebildung“ (Boger 2017). Inklusion ist damit nicht ein Feld, das sich nur mit dem Ein- und Ausschluss von Menschen mit Behinderungen befasst, sondern mit jeglicher Form von Ausschluss, der sich auf differenzgeleitete Kriterien stützt. Behinderung ist dabei eines dieser differenzgeleiteten Kriterien, welches eine „spezifische soziale Identität einer Minorität“^[1] herstellt, die – und das gilt für verschiedene differenzgeleitete Kriterien – historisch immer wieder reproduziert werden. Dazu gehört auch das Verständnis von Subjektivität, das gerade in den humanistischen Disziplinen gängig ist und sowohl in einigen Wissenschaftszweigen als auch in Alltagsdiskursen stetig reproduziert wird.

Inklusion jenseits von Subjektorientierung und Individualitätskonzeptionen zu fassen, ermöglicht einen breiteren Blick auf die vielfältigen Verflechtungen von Menschen, Dingen, Räumen und Technologien. Diese Verflechtungen lassen sich besonders gut mit neomaterialistischen Theorien beschreiben. Auch wenn sie keine homogene Denkrichtung oder gar einen einheitlichen wissenschaftlichen Stil verfolgen (vgl. Lemke 2015), ist ihnen gemein, dass sie jenen Dualismus von menschlichen Akteur*innen auf der einen Seite und denen gegenüberstehenden nicht-menschlichen Akteuren überschreiten. Materie wird dabei bspw. im *Agentiellen Realismus* von Barad eine ‚agentive‘, also wirkmächtige Rolle zugeschrieben, die auch an der Konstitution von Machtverhältnissen aktiv beteiligt ist (vgl. Hoppe/Lemke 2015). Durch neomaterialistische Theorien werden vermeintlich kausale Zusammenhänge hinterfragbar, da sie die Wirkmacht materieller Akteure mitberücksichtigen. Kausalität ist bspw. bei Barad nicht einfach gegeben, sondern entsteht erst in der „Intra-aktion“ (ebd.). Fragen danach, wer oder was wie auf welche sozialen Konstellationen einwirkt und wer welche Machtposition innerhalb dieser Konstellationen inne hat (bspw. das Subjekt gegenüber dem Objekt, die Ursache gegenüber der Wirkung), können unter Berücksichtigung der dinglichen Akteure anders gedacht werden.

Die Berücksichtigung nicht-menschlicher Akteure erscheint mir vor diesem Hintergrund als fruchtbar für die Konzeptionierung inklusiver Bildungssituationen. Ausstellungen, als zentrale Bestandteile kultureller Bildungsinstitutionen wie der Galerie und dem Museum, stellen in dieser theoretischen Perspektive besonders brauchbare soziomaterielle Gefüge dar, mit denen die dynamischen Beziehungen verschiedener menschlicher und dinglicher Akteur*innen beschrieben und analysiert werden können, um sie wiederum in einem nächsten Schritt auf weitere Bildungssituationen und -institutionen (wie die Schule) zu übertragen. Vor diesem Hintergrund werde ich nun die Co-Workers Ausstellung als eine potentiell exemplarische Bildungssituation mit einem neomaterialistischen Blick untersuchen.

Co-Workers

Co-Workers lässt sich auf einfachster Ebene mit „Mit-Arbeiter“ ins Deutsche übersetzen, was zunächst einmal auf kollaborative Arbeitsprozesse verweist. Darüber hinaus ist die Assoziation zu Co-Working-Spaces und damit zu Arbeitsplätzen naheliegend, die durch Digitalisierung zunehmend ortsunabhängig geworden sind. Menschen arbeiten an wechselnden Arbeitsplätzen, in Apple Stores, Starbucks Wi-Fi-Areas, Shopping Malls und Flughäfen. Weder das öffentliche noch das private Leben stehen noch im Widerspruch zur Arbeit. Unter den Bedingungen während der Corona-Pandemie, als Starbucks und Shoppingmalls teilweise geschlossen waren, Flughäfen und Bahnhöfe zu möglichst zu vermeidenden Orten wurden, verlagert sich Co-Working stärker in digitale Infrastrukturen aus behelfsmäßigen Home-Offices oder Urlaubsorten – je nach finanzieller Möglichkeit und Arbeitssituation als Homeoffice oder Workation-Konzept. Co-Working verlässt den öffentlichen Raum wieder, wobei die vermeintliche Trennung von Arbeit und Privatleben sich weiter destabilisiert. Je nach Berufsfeld und sozialer Situation rückt die Bedingtheit von Arbeit sowie von räumlichen und technologischen Ressourcen ins Blickfeld. Zum zentralen Aspekt von Co-Working werden mehr und mehr das Teilen von Zeitzonen und die Verfügbarkeit stabiler Internetverbindungen. Die Ausstellung greift die 2015er Version von Co-Working auf, indem sie Bedingungen künstlerischer Arbeit in Szene setzt und damit illustriert. Dabei werden insbe-

sondere kollaborative Arbeitsweisen verhandelt. Die gezeigten Exponate^[2] sind nicht nur durch Prozesse der künstlerischen Kollaboration entstanden, sondern zeigen diese auch explizit: Cecile B. Evans bspw. inszeniert mit ihrer Arbeit „Working on what the heart wants“ (2015) den Prozess an der ein Jahr später auf der 9. Berlin Biennale gezeigten Arbeit „What the heart wants“ (2016). Über eine 3-Kanal-Installation, eingebettet in ein Möbelarrangement, das an ihr Studio erinnern mag, zeigt sie Chatverläufe mit beteiligten Akteur*innen und sucht über den Nickname HEARTWANTS123D nach Kollaborateur*innen und verteilt Arbeit-saufträge. Damit wird der Prozess kollaborativer Arbeit offengelegt und ist gleichzeitig Teil des Kunstwerks.

Wenn es um die Betrachtung von Co-Working-Prozessen geht, lässt sich erstmal an das Konzept des *networked individualism* von Rainie & Wellman (Rainie/Wellman 2012) anschließen. Sie verweisen 2012 auf neue Formen des Zusammenkommens durch Digitalisierung, die die Figur des vernetzten Individualisten hervorbringen, in dem sich Menschen nicht mehr als Teil einer festen Gruppe verstehen, sondern in unterschiedlichen Kontexten immer wieder neue Konstellationen eingehen – unabhängig vom Ort.

Die Ausstellung geht hier aber einen wesentlichen Schritt weiter, indem sie Netzwerke über die Verbindung menschlicher Akteur*innen hinaus versteht. In Cecile B. Evans Arbeit lassen sich nicht nur die Kollaborateur*innen als Teil des Netzwerks verstehen, sondern auch die technologischen Komponenten und das Studiomöbiliar. Akteur*innen im Netzwerk sind auch, wie Toke Lykkeberg es im Katalog der Ausstellung beschreibt, Algorithmen, Katzen oder, in Bezug auf Brad Troemel, vakuumverpackte organische Materialien, die sich im Prozess des Zerfalls und der Rematerialisierung befinden (vgl. Lykkeberg 2015b). Besonders deutlich wird diese Erweiterung im zweiten Teil des Ausstellungstitels: *Le réseau comme artiste*.

Le réseau comme artiste

Le réseau comme artiste verschiebt den Fokus der Ausstellung auf komplexere Netzwerke. Bemerkenswert ist hier nicht nur die Wortwahl an sich, sondern auch deren Reihenfolge: Es ist nicht die Rede von der Künstler*in als Netzwerk, sondern vom Netzwerk als Künstler*in. Die Rolle des*der Künstler*in hat mit der Formulierung ‚Künstler als‘ einige Wandlungen erfahren, vom „Künstler als Produzent“ (W. Benjamin 1934) zum „Künstler als Konsument“ (Groys 2003) – und verschiedenen Varianten dieser Formen (vgl. Lykkeberg, 2015a). Die Ausstellung mit ihrem Titel kehrt dieses Verhältnis um: Das Netzwerk avanciert darin von einer Struktur, die Akteur*innen miteinander in Beziehung setzen kann, zum*r handelnden Akteur*in. Das Netzwerk, das nicht unbedingt an menschliche Akteur*innen gebunden ist, wird zum*r Künstler*in.

Das Verhältnis zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen wird durch das Ausstellungsthema provokativ in Frage gestellt. Damit werden auch die bestehenden Machtverhältnisse erneut in Bezug auf neomaterialistische Theorien verhandelbar. Sie kritisieren die anthropozentrische Annahme, dass Materie von Natur aus passiv und damit an sich bedeutungslos ist (vgl. Gamble et al. 2019). An dieser Stelle kommt Karen Barads *Agentieller Realismus* für mich maßgeblich ins Spiel: Der neue Materialismus, insbesondere in Barads Konzeption des Agentiellen Realismus (vgl. Barad 2012), verweigert konsequent die Unterscheidung von Materie und dem was außerhalb der Materie – einschließlich des menschlichen Sinns – liegt (vgl. Gamble et al. 2019). Die Performanzen des Menschen liegen damit nicht außerhalb jener materiellen Welt, sondern sind in diese eingebettet und bedingen sich fortwährend in einem dynamischen Bezug (vgl. ebd.).

Der Agentielle Realismus versteht sich damit als anti-essentialistisch. Das bedeutet, dass grundlegende Annahmen und vermeintliche Kausalzusammenhänge anthropozentrischer und konstruktivistischer Theorien des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt werden. So werden z.B. bei Barad Identitäten nicht als primär existent, sondern als Effekte von „Intraaktionen“ gedacht, die immer erst innerhalb spezifischer materiell-diskursiver Praxen sinnvoll werden (vgl. Barad, 2012).

Beobachtbare Strukturen lassen sich bei Barad – im Abstand zum Netzwerk-begriff bspw. in der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) – als ‚Apparat‘ beschreiben. Als zunächst technischer Begriff beschreibt er, dass ohne die jeweilige Messtechnik niemals Messergebnisse erzielt werden können oder andersherum gefasste Messergebnisse immer erst durch ihre Messtechnik in ihre Aktualisierung gezwungen werden. Als „Praktiken mit offenem Ende“ (Barad 2007: 170) sind sie dabei grundsätzlich unbestimmt. Momente der Bestimmtheit werden erst durch Unterbrechungen der Dynamiken hergestellt, sogenannte ‚agentielle Schnitte‘. Auch Beschreibungs- und Beobachtungstechnologien lassen sich als Apparate beschreiben. Mit einer gewählten Art des Beobachtens, einer bestimmten Reihe von Annahmen, werden agentielle Schnitte gesetzt, die bestimmte Eigenschaften hervorbringen und einschließen, während andere explizit ausgeschlossen werden (vgl. Barad 2007), die sich wiederum auf das Beobachtete

auswirken (vgl. Gamble et al. 2019). Der Apparat besteht also aus einer Reihe von spezifischen, bedeutungserzeugenden Verbindungen mit offenem Ende. Daher verstehe ich ihn zwar in der Nähe des Netzwerkkonzepts (z.B. der ANT), der wichtige und entscheidende Unterschied besteht aber darin, dass die einzelnen Relata einer Beziehung – menschlicher und nicht-menschlicher Art – nicht präexistieren und als feste Einheiten in ein Netzwerk eingehen. Sie werden allererst durch den Apparat performativ hervorgebracht bzw. erzeugt.

Mit dem Agentiellen Realismus lassen sich Phänomene^[3] nur in Abhängigkeit der Apparate und des agentiellen Schnitts beschreiben. Was zunächst als Einschränkung erscheinen mag, stellt sich im Prozess als methodisch gewinnbringend heraus. Jeder gesetzte agentielle Schnitt, sei es die Definition der Beobachtungsgrenzen, die Reflexion über das eigene Vorwissen oder auch der Einbezug des eigenen Beobachtungsapparates, definieren die Beobachtungs- und Forschungsperspektive innerhalb einer grundsätzlichen Offenheit des beobachteten Phänomens. Künstlerische Praxen, durch die Brille des Agentiellen Realismus betrachtet, erweisen sich somit zwangsläufig als komplexe Gebilde (im Postdigitalen ungleich komplexere Gebilde), deren Einzelteile immer als *Dinge innerhalb* des Phänomens beschrieben werden müssen. Damit werden Beobachtungen von Relationen und Relationierungsweisen möglich, während andere aktiv ausgeschlossen – somit aber beschreibbar – werden.

Die Co-Workers Ausstellung nimmt sich mit dem Untertitel der Ausstellung ‚Netzwerk als Künstler*in‘ dieser existierenden komplexen Netzwerkstrukturen und Relationierungsweisen an. Und sie tut es nicht nur, indem sie arrivierte Subjektkonzepte befragt, sondern auch in ihrer materiell-räumlichen Gestaltung.

Kollektive Räume

Die Verschiebung von einzelnen künstlerischen Positionen hin zu vernetzten und verwobenen Settings lässt sich auch auf Ebene der Organisationsstruktur beobachten. Co-Workers wurde im Kollektiv von Angeline Scherf, Toke Lykkeberg und Jessica Castex kuratiert. Für das *Mise en Scène* wurde das DIS-Kollektiv mit dessen Protagonist*innen Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro, Nick Scholl, Patrik Sandberg und Samuel Adrian Massey engagiert.

Im MAM wurde ein räumliches Setting hergestellt, welches nach dem Katalogtext von DIS den Anspruch verfolgt, eine Szenerie herzustellen, die sanfte Übergänge zwischen den verschiedenen Projekten als Raum anbietet, in dem Objekte, Bilder und Informationen zirkulieren (vgl. DIS 2015). Die Umsetzung dieses Anspruchs wurde u.a. durch die Arbeit *KEN – The Island* realisiert. *KEN* ist ein voll funktionsfähiger Hybrid aus Küche und Bad, ausgestattet mit mehreren Bildschirmen. Eine Ästhetik ähnlich der von High-End-Stock-Fotografie wird hier auf eine Installation angewandt – eine Art „rendering coming to life“ (Boyle 2016, 3:45), wie Lauren Boyle es in einem Interview mit Mike Meiré (2016) beschreibt. Die Installation irritiert traditionelle Raumkategorien und schafft darüber hinaus in der Ausstellung einen Raum für Diskurs und Begegnungen. Auf den Screens des Ensembles wird das Video- und Performanceprogramm der Ausstellung gezeigt. Die Arbeit entstand in Kooperation und Umsetzung mit der Firma *Dornbracht*, einem Unternehmen für hochwertige Einrichtungs- und Wohnlösungen. Sie wird in Ausstellungen installiert, ist aber gleichzeitig auf *dornbracht.com* zu finden, womit sie sowohl im Kunstraum als auch außerhalb dessen materialisiert wurde.

Die in der Co-Workers Ausstellung gezeigten künstlerischen Positionen können jeweils als kollaborative sowie auf Vernetzung basierende Praktiken verstanden werden, die sich im Exponat wie im Ausstellungsraum verdichten. Die Arbeit *The Island (KEN)* scheint mir durch ihre Positionierung im Zentrum des MAM und auch durch ihre Hybridität eine verstärkende und vermittelnde Funktion in Bezug auf die vielen anderen ausgestellten Positionen einzunehmen.

Auch wenn das MAM Initiator und Hauptveranstaltungsort der Ausstellung war, fand zeitgleich im *Bétonsalon – Centre d'art et de recherche* die Co-Ausstellung *Co-Workers: Beyond Disaster* statt, kuratiert von Mélanie Bouteloup und Garance Malivel. Das Programm umfasste neben dem Ausstellungsteil auch Vorträge, Workshops und andere diskursive Formate, in denen alternative Perspektiven nicht-anthropozentrischer Ansätze verhandelt wurden.

Ein dritter Kooperationspartner war das Residency-Programm *89plus*^[4], das 2014 von Hans Ulrich Obrist und Simon Castets gegründet wurde – ein internationales und plattformübergreifendes Forschungsprojekt, das der Generation, die in oder nach 1989 geboren wurde, eine Plattform gibt. *89plus* war eingeladen worden, mehrere 15-tägige Einzel- und Duo-Ausstellungen als beson-

dere Interventionen innerhalb der Ausstellung zu initiieren.

Bereits auf der organisatorischen Ebene wird hier eine kollaborative Struktur auf räumlicher sowie institutioneller Ebene sichtbar, die mich dazu bringt, das Ausstellungsprojekt Co-Workers nicht nur als Ausstellernetzwerk, sondern vielmehr das Netzwerk selbst als wesentliches Strukturmerkmal der Ausstellung zu verstehen.

Was würde also mit dem Blick auf Bildungssituationen passieren, wenn diese Betrachtung auf Formen kollaborativer Art auf Institutionen wie die Schule übertragbar wären? Wer oder was müsste demnach mitbetrachtet werden?

Ich möchte gerne noch eine weitere Ebene anreißen, bevor es hier zu einer Art Forderung oder Wunsch kommen kann, nämlich die Ebene der Künstler*innen, die ja dennoch existieren.

Namen

Auch wenn sich die Co-Workers-Ausstellung auf relationale Strukturen und weniger auf Kunstwerke einzelner Künstler*innen konzentriert, kann sie nicht darauf verzichten, die Positionen durch namentliche Erwähnung der Künstler*innen zu benennen. Wie sollte sie auch, wenn genau diese Namen sowohl zur Popularität der Ausstellung beitragen als auch bestimmte Positionen diskursiv verhandelbar machen. Namen scheinen mir hier mehr zu sein, als die Bezeichnung bestimmter Subjektpositionen. Hinter dem Namen der Künstler*in verbirgt sich ein Netzwerk, eine Struktur, ein System, in welcher und wodurch das Kunstwerk entsteht – und damit auch der*die Künstler*in.

Dennoch könnte die namentliche Erwähnung von Künstler*innen so verstanden werden, dass die Künstler*innen das Zentrum des jeweiligen Projekts darstellen. Der Name der Ausstellung *Co-Workers. Netzwerk als Künstler* zeigt hier jedoch eine Schwerpunktverlagerung. Weg von der Zentrierung der menschlichen Akteur*innen und hin zu den Verbindungen, stellt die Ausstellung das Netzwerk in den Mittelpunkt. Und Netzwerke bestehen nicht nur aus menschlichen, sondern aus mehreren verwobenen menschlichen und nicht-menschlichen Agenten. Mit den Hauptaspekten des neuen Materialismus und dem Agentiellen Realismus im Hinterkopf möchte ich die folgende Perspektive auf die Ausstellung einnehmen: Die Ausstellung entsteht nicht durch die Arbeit der Künstler*innen an den gezeigten Werken – vielmehr werden sowohl Künstler*innen als auch Kunstwerke nur innerhalb der Ausstellung und innerhalb des Kunstsystems zu Künstler*innen und Kunstwerken gemacht, im Sinne eines Apparates. Es ist also nicht das menschliche Subjekt, das auch ein äußeres Objekt hat. Die Trennung von Subjekt und Objekt wird erst durch bestimmte Praktiken hergestellt. Mit der Ausstellung *Network as Artist* werden genau diese Praktiken ausgestellt und verhandelbar.

Von Ausstellungen lernen

In der Co-Workers Ausstellung wurden Prozesse im Kunst- und Ausstellungsbetrieb sichtbar gemacht, die mit tradierten Mustern von künstlerischer Subjektivität brechen und Verstrickungen ins Zentrum der Verhandlung stellen. Es wird deutlich, dass das Konstrukt der Ausstellung nicht allein die Arbeit von Künstler*innen zeigt, nicht allein von Kurator*innen gemacht wird und nicht allein in bestimmten räumlichen Arrangements funktioniert. Die Ausstellung ist mehr als das, sie ist aber auch mehr als die Beziehungen zwischen all diesen Elementen, mehr als die Dramaturgie um sie herum und auch mehr als der Diskurs, der sie umrahmt, wie eingangs mit Filipovic dargestellt (vgl. Filipovic 2013). Mit neomaterialistischen Ansätzen lässt sie sich vielmehr als das Setting verstehen, in dem die Künstler*in, die Objekte, die Diskurse und alle Beziehungen dazwischen erst entstehen. Mit anderen Worten: Es sind die Intraaktionen der verschiedenen Akteur*innen, die punktuell so etwas wie Subjektivität und Objektivität produzieren, abhängig von den jeweiligen räumlichen, materiellen und diskursiven Elementen.

Als ein solches Setting würde ich gerne auch inklusive Bildungssituationen denken. Daher mache ich den Versuch, von der Beobachtung von Ausstellungen als soziomaterielle Ensembles Ansätze für das Denken über inklusive Settings abzuleiten. Mit der Betrachtung von Ausstellungssettings lässt sich die Bedingtheit sowie Verwobenheit insbesondere von menschlichen, dinglichen und räumlichen Akteur*innen in einem für diese Situation gemachten Arrangement untersuchen. Durch die explizite Gemachtheit der Situation im Ausstellungsraum lassen sich Relationen denken und erproben, die für inklusive Bildungssettings fruchtbar gemacht werden können.

Was würde also passieren, wenn wir die Fragestellungen der Co-Workers Ausstellung auf Bildungssituationen übertragen? Wenn wir skizzenhaft die Schule als Co-Learning-Space konzipierten und die Schüler*innen als Co-Lerner?

Wenn wir, wie Gesa Krebber es fordert, die Potentiale von künstlerischer Kollaboration für kunstpädagogische Bildungssituationen nutzen würden (vgl. Krebber 2020), könnten wir Schule als Co-Learning-Space verstehen. Schule wäre als durch Digitalisierung ortsunabhängige vernetzte Institution denkbar, die nicht länger nur an einen architektonischen Bildungsraum (im Sinne eines lokalisierbaren Schulgebäudes) gebunden ist. Kollaboratives Lernen, wie auch kreative Praxen könnten dann räumlich flexibel werden und sich an verschiedenen Stellen und auch in hybriden Formen bündeln. Aber welche Orte müssten dann entworfen werden, um eine Hybridfunktion, wie sie in der Ausstellung die Installation *Ken – The Island* einnimmt, um ort- und zeitunabhängige Lernorte herzustellen?

Krebber diagnostizierte schon vor der derzeitigen Pandemie einen „Kollaborationsmangel des deutschen Schulsystems“ (ebd.: 28). Die derzeit von Distanzlernen geprägte Schulsituation zeigt, dass infrastrukturelle und konzeptionelle Arbeit bevorsteht, um diesen Schritt ohne neu entstehende Bildungsungerechtigkeiten hervorzubringen und Schule als Co-Learning-Space in diesem Sinne zu realisieren.

Aber nicht nur räumliche und infrastrukturelle Gewohnheiten würden mit einer Anwendung der Ausstellung auf das Bildungssystem, insbesondere im Feld der Kunstpädagogik, neu konzeptioniert werden müssen, sondern auch die Frage des zu bildenden Subjekts.

Mit dem zweiten Aspekt der Ausstellung, dem Untertitel *Network as Artist* formuliert sich eine Priorisierung auf Netzwerke zur Beschreibung von Menschen und gleichsam verliert das individuelle, unteilbare und autonome Subjekt seine Bedeutung als Selbstbeschreibungsfigur. Auf Bildungssituationen übertragen wären wir mit der Figur des Netzwerks als Schüler*in konfrontiert. Das Netzwerk als Schüler*in und damit als das Subjekt von Bildung zu entwerfen, würde den Fokus von Bildung auf die verschiedenen Akteur*innen, die das Netzwerk bilden und gleichermaßen von und durch es gebildet werden ^[5] verschieben und damit den Bildungsauftrag auf die Netzwerke ausdehnen. Das würde die schon 2008 von Stephan Münte-Goussar gestellte Forderung einschließen, Kreativität von der Idee des individuellen Selbst abzulösen (vgl. Münte-Goussar 2008: 38).

Bildung, verstanden als Bildung der Netzwerke verschiedener menschlicher, dinglicher, räumlicher und technologischer Akteur*innen, befindet sich auch in der Nähe von Torsten Meyers Bildungskonzeption des Sujets. Das Sujet, in seiner englischen und französischen Verwendung sowohl als Subjekt, aber auch als Gegenstand, Thema oder Material verstanden, verschiebt „vor dem Hintergrund einer radikal veränderten Medialität“ (Meyer 2015: 104) die Subjektfunktionen aus dem individuellen Subjekt hin zu der Verstrickung verschiedenster Akteur*innen. Meyer schlägt mit dieser Verschiebung vor, Bildungsprozesse „eher zwischen als in den Köpfen“ (ebd.: 113) zu verorten.

Bildung und Förderung zwischen die Köpfe – und auch zwischen die Körper, die materiellen Dingen, Technologien und Räume – zu denken und nicht in sie hinein, hätte nicht mehr die Kategorie des individuellen Subjekts vor Augen, sondern vielmehr die netzwerkartigen Gefüge, die – mit Barads Vokabular – erst in den Intra-aktionen die Figur des individuellen Subjekts hervorbringen. Die Konstitution von individuellen Bildungssubjekten in der Abfolge zu konzipieren, in der sie durch Intra-aktionen entstehen anstatt sie als vorrangig gegeben zu antizipieren, erlaubt es einen genaueren Blick auf die agentuellen Bedingtheiten von Subjektivität zu werfen und damit auch Differenzkategorien besser zu verstehen.

Eine so verstandene Konzeption von Netzwerksubjekten als Bildungssubjekte hat direkte Auswirkungen auf die Konzeption inklusiver Bildungssettings. Denn wenn die Zuschreibung bestimmter diskriminatorischer Marker, wie bspw. Abilität nicht ins Subjekt, sondern als Effekte eines Netzwerk gedacht werden, muss inklusive Bildungsarbeit nicht als Förderung der Fähigkeiten individueller Subjekte, sondern als kritische Förderung der Netzwerke und Arbeit an Relationen und Relationierungsweisen konzipiert werden.

In Bezug auf inklusive Bildung im Allgemeinen und kunstpädagogische Inklusion im Besonderen halte ich diesen Perspektivwechsel für äußerst relevant und dringlich. Denn während aktuelle Diskurse über die gesellschaftlichen Bedingungen von Digitalität eine Neuverortung von Subjektivität mit sich bringen, bleibt die kunstpädagogische Debatte über Inklusion (noch) in der Idee der Subjektorientierung und Individualisierung verhaftet.

Mit einem solchen, aus der Ausstellungsanalyse abgeleiteten Bildungsverständnis, möchte ich einen Vorschlag für die Konzeption inklusiver Bildung wagen, die sich tastend an eine Orientierung jenseits des klassischen Bildungssubjekts heranwagt. Paten hierfür finde in der Soziologie, z. B. Dirk Baecker und Andreas Reckwitz und in Positionen aus der Medienbildung, wie z. B. von Patrick Bettinger und Benjamin Jörissen. Auch in der Kunstpädagogik und Ästhetischen Bildung existieren solche Positionen bspw. bei Torsten Meyer und Manuel Zahn.

Für eine inklusive Kunstpädagogik scheint mir ein Bildungsverständnis ausgehend von relationalen Subjekten noch zu wenig bearbeitet. Dabei zeigen einige aktuelle Ausstellungen, wie z. B. die Co-Workers Ausstellung, auf welche Art und Weise ein Denken in Netzwerken auf verschiedenen Ebenen in institutionelle Praxen übersetzt werden kann, wenn auch nur zeitweise. Daher schlage ich vor, von ihnen zu lernen, sie als Vorbilder für inklusive Bildungsräume zu verstehen. Denn durch die Auseinandersetzung mit Ausstellungen in postdigitalen Kontexten lassen sich potentielle Bildungsräume jenseits der Setzung von subjektiver Individualisierung im Kontext aktueller medientechnologischer Bedingungen mit allen ihren Akteur*innen entwerfen.

Anmerkungen

[1] Eigene Übersetzung: Orig: Being disabled as „a specific social identity of a minority“ (Tom Shakespeare) (Waldschmidt, 2017)

[2] Zu einzelnen Exponaten habe ich in dem Artikel „Educating Things: Art Education Beyond the Individual in the Post-Digital“ in: Kevin Tavin, Gila Kolb, Juuso Tervo (Hrsg.): „Post-Digital, Post-Internet Art and Education: The Future is All-Over“ (2021) genauer hingewiesen.

[3] Mit Barads Phänomenbegriff werden nicht Phänomene von Noumena abgegrenzt, vielmehr setzt sie das Phänomen an einer anderen Stelle der Wirklichkeitskonstitution an. «Die Wirklichkeit setzt sich nicht aus Dingen-an-sich oder aus Dingen-hinter-Phänomenen zusammen, sondern aus Dingen-in-Phänomenen.» (Barad 2007: 140). Das Phänomen ist im agentiellen Realismus somit die kleinste ontologische Einheit, ohne vorher existierende Relata.

[4] <https://www.89plus.com/about/>

[5] Torsten Meyer illustriert diesen Gedanken mit dem Bild des Nebels, der sich Vgl. Torsten Meyer in diesem Band.

Literatur

Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham/London: Duke University Press.

Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin: Suhrkamp.

Boger, Mai-Anh (2017): Theorien Der Inklusion – Eine Übersicht. In: Zeitschrift für Inklusion, Nr. 1 (April). <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/413> [06.10.2021].

DIS (2015): Coworking DIS : mise en scène. In: Musee D'Art Moderne de la Ville de Paris (Hrsg.), Co-Workers. Le réseau comme artiste. Exhibition-Catalogue. S. 24–29.

Engels, Sidonie (2017): Inklusion und Kunstdidaktik heute. In: Engels, Sidonie (Hrsg.), Inklusion und Kunstunterricht. Perspektiven und Ansätze künstlerischer Bildung. 11–28. Oberhausen: Athena.

Filipovic, Elena (2013): What Is an Exhibition? In: Hoffmann, Jens (Hrsg.): Ten fundamental Questions of Curating. S. 71–81. Mailand: Mousse Publishing.

Gamble, Christopher N., Hanan, Joshua S. & Nail, Thomas (2019): What is new materialism? In: Angelaki – Journal of the Theoretical Humanities, 24(6). S. 111–134. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2019.1684704>

- Groys, Boris (2003): Der Künstler als Konsument. In: Groys, Boris (Hrsg.), *Topologie der Kunst*. München: Hanser. S. 47–58.
- Herlitz, Lea; Zahn, Manuel (2019): Bildungstheoretische Potentiale postdigitaler Ästhetiken – Eine methodologische Annäherung. *Kulturelle Bildung online*. <https://doi.org/doi.org/10.25529/92552.526>
- Hoppe, Katharina; Lemke, Thomas (2015): Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentuellen Realismus von Karen Barad. *Soziale Welt*, 66(3), 261–280. <https://doi.org/10.5771/0038-6073-2015-3-261>
- Klein, Kristin; Kolb, Gila; Meyer, Torsten; Schütze, Konstanze; Zahn, Manuel (2020): Einführung: Post-Internet Arts Education. In: Eschment, Jane; Neumann, Hannah; Rodonò, Aurora; Meyer, Torsten (Hrsg.): *Arts Education in Transition*, *Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb* 2020. <http://zkmb.de/einfuehrung-post-internet-arts-education/> [10.02.2022]
- Krebber, Gesa (2020): *Kollaboration in der Kunstpädagogik. Studien zu neuen Formen gemeinschaftlicher Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen*. München: kopaed.
- Lemke, Thomas (2015): Varieties of materialism. In: *BioSocieties*, 10(4). S. 490–495. <https://doi.org/10.1057/biosoc.2015.41>
- Loffredo, Anna-Maria (2016): *Kunstunterricht und Inklusion – Eine Annäherung*. In: Loffredo, Anna-Maria (Hrsg.), *Kunstunterricht und Inklusion. Eine bildungstheoretische und fachdidaktische Untersuchung gegenwärtiger Anforderungen an ausgewählten Unterrichtsbeispielen für die Primar- und Sekundarstufen*. S. 11–58. Oberhausen: Athena.
- Lykkeberg, Toyke (2015a): *Le réseau comme artiste*. In: *Musee D'Art Moderne de la Ville de Paris (Hrsg.), Co-Workers. Le réseau comme artiste. Exhibition-Catalogue*. S. 20–23.
- Lykkeberg, Toyke (2015b): *Un individualisme en réseau*. *Co-Workers. Le réseau comme artiste. Exhibition-Catalogue*, S. 44–46.
- Meyer, Torsten (2015): Ein neues Sujet. In: Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (Hrsg.), *Subjekt Medium Bildung* (S. 93–116). Wiesbaden: Springer VS.
- Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (2015): *Subjekt, Medium, Bildung – Vorwort*. In: Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (Hrsg.), *Subjekt, Medium, Bildung*. S. 7–17. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-18905-5>
- Münste-Goussar, Stephan (2008): *Norm der Abweichung. Über Kreativität*. Hamburg University Press.
- Rainie, Lee; Wellman, Barry (2012): *Networked: The New Social Operating System*. Cambridge: MIT Press.
- Schillmeier, Michael (2010): *Rethinking Disability: Bodies, Senses, and Things*. London: Routledge.
- Sørensen, Estrid (2015): *Menschliche Präsenz: Versuch eines posthumanistischen Ansatzes zum Menschsein*. In: Meyer, Torsten; Jörissen, Benjamin (Hrsg.), *Subjekt Medium Bildung*. S. 171–190. Wiesbaden: Springer VS.
- Sternfeld, Nora (2016): *Der Objekt-Effekt*. In: Griesser, Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate; Jaschke, Beatrice; Sommer, Monika; Sternfeld, Nora; Ziaja, Luisa (Hrsg.): *Gegen den Stand der Dinge: Objekte in Museen und Ausstellungen*. Berlin: de Gruyter. S. 25–34.
- Waldschmidt, Anne (2017): *Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool*. In: Waldschmidt, Anne; Berressem, Hanjo; Ingwersen, Moritz (Hrsg.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld: transcript. S. 19–27.
-

Vernetzt Euch! Impulse der documenta fifteen

Von Claudia Roßkopf

Ein weiterer Beitrag im Zusammenhang mit der Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./ 26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/

Das Interview mit Thomas A. Schmidt wurde in Mainz verabredet, als sich dort herausstellte, dass es bislang noch keinerlei schriftliche Publikation zu den von Thomas A. Schmidt vorgetragenen Einblicken in die Arbeit der Künstlergruppe *inges idee* gibt.

Interview mit Thomas A. Schmidt

Die Syntax zeitgenössischer, künstlerischer Zusammenarbeit mag vielleicht allgemein hin als selbstverständlich oder bekannt erscheinen. Stellen wir uns genauere Fragen nach den modi procedendi multipler, pluraler Künstlerformationen, also dezidiert nicht Künstlerpaaren, so wird deutlich, dass in der Bildenden Kunst eben gerade der Komplex kollaborativer Muster und Vorbilder weniger scharf zu sehen ist, als dies zum Beispiel im Musik-, Performance, Theater- oder Filmbereich der Fall ist, wo Zusammenarbeit eine pragmatische, aus der Sache heraus motivierte und dadurch tradierte Praxis ist (vgl. Gisbourne/Kueingdorf 2007, S. 15). Die Bildende Kunst weist im Abgleich zu diesen Dimensionen durchaus mehr Schärfe auf was die Tradierung und Normierung von Einzelkünstlerinnenkulten angeht (ebd.). Künstlerisches Schaffen wird größtenteils immer wieder verstanden als die individuell-mächtige Schöpferkraft eines einzelnen Individuums (vgl. Majetschak 2007, S. 109). Sichtbar wird dies unter anderem in globalen Rankings wie der Künstlerliste für die documenta (vgl. 3sat, 2012) oder den artifacts (vgl. artifacts.net 2001). Es herrscht vorwiegend Einzelnamenmentalität. Und dies trotz etablierter Konzepte von „kollektiver“ (Strunk 2000) oder „multipler“ Autorenschaft (Clegg/Guttmann 2007, S. 8). Aktuell zeigt sich jedoch neu ein verstärktes Interesse an Kollaboration und Vernetzung (vgl. Billing, Lind et.al. 2007).

Die Auseinandersetzung mit kollaborativen Positionen – Multiplen, Gruppen, Kollektiven, Teams, die dezidiert aus mehr als zwei Mitgliedern bestehen – wird gerade deshalb relevanter, weil die Begriffe und Konzepte des Kollektivs und der Kollaboration eine gewandelte, juvenile Berücksichtigung erfahren (Richard 2008). Die künstlerischen Aktivitäten sind immer stärker verschränkt mit den wachsenden, medialen Kollaborationsformen. Latours Konzept der Hybriden, der Mischwesen (Schroer 2008, S. 362) klingt hier an. Gemeint ist, dass sich nicht-menschliche und menschliche Wesen „immer stärker miteinander vermisch[en], vermeng[en] und vernetz[en]“ (ebd.). Neu taucht damit auch die Frage auf, ob sich kollaborative Konzepte der Kunstpraxis im Kontext der nun mehr alltäglichen „kollektive[n] Intelligenz“ (Lévy 1997) verorten lassen und wie diese konkreten Strategien tatsächlich beschaffen sind. Es lässt sich erahnen, dass eine klassische Dichotomie – Kollektiv- vs. Einzelkünstler – aktuell nicht mehr als zutreffend erscheint. Umso drängender ist eine spezifische Exploration im Feld kooperativer Formen in der Bildenden Kunst. Deshalb gehe ich im Rahmen meines Forschungsprojektes *der* Fragestellung nach, welche Formen kollaborativer Strukturen sich in aktueller künstlerischer Tätigkeit ausfindig machen lassen und welche Rückschlüsse sich aus diesen Strategien für kunstbezogene Bildungsprozesse ziehen lassen.

So führen meine Überlegungen zu den Fragestellungen nach den Bewegungen, Richtungen und Tendenzen im Bereich der vernetzten Kunstpraxis *heute*, den zeitgenössischen ästhetischen Gemengelagen unter aktuellen Bedingungen. Material für meine Forschung sind u.a. Interviews mit KünstlerInnen in Bezug auf Kollaboration. Im Folgenden lesen sie Ausschnitte aus dem Interview mit Thomas A. Schmidt, der Teil der Künstlergruppe *inges idee* ist (Berg/Baier 2001; Fricke 2007). Neben Schmidt, der in Köln lebt und in Mainz lehrt, gehören Axel Lieber aus Malmö sowie Hans Hemmert und Georg Zey aus Berlin zu der vierköpfigen Künstlergruppe. Gegründet haben die vier *inges idee* im Jahr 1992. Jedes der Mitglieder führt neben der kollektiven Identität auch ein Leben als Einzelkünstler. Innerhalb von *inges idee* arbeiten die Teilhaber ausschließlich für öffentliche Ausschreibungen, sprich: Arbeiten im öffentlichen Raum, Public Art, Kunst am Bau, Kunst und Bau.

Die Fragen in folgendem Gespräch beziehen sich auf ganz konkrete alltägliche Abläufe und das Selbstmanagement von *inges*

idee, auf das hybride Phänomen künstlerischer Zusammenarbeit und auf die spezifischen Formen, Sprachen und Probleme, welche sich aus dieser ergeben.

Die Künstlergruppe selbst blickt auf eine sehr tiefe Auseinandersetzung zurück, in der es über Jahre immer wieder um die Frage geht, welche Werkzeuge sich für das gemeinsame Entwerfen, das gemeinsame Entwickeln von visuellen Produkten eignen. Bedingung hierfür, so bestätigt sich im Interview, scheint die vorhergehende individuelle Entwicklung, die Thomas A. Schmidt nicht ohne Schmunzeln als eine Art notwendiges Reenactment des romantischen Einzelkünstlerideals begreift, aus dessen Erfahrungsschatz für die Arbeit in der Gruppe geschöpft werden kann und muss. Dabei stellt sich der Künstler auch die Frage, inwieweit das Mittel der Sprache dominantes Werkzeug wird oder welche weiteren Vermittlungsebenen den kollektiven Entstehungsprozess tragen. Induktiv stößt das Quartett auf sozialpsychologische Erkenntnisse, die sich im Bereich der Gruppenmoderation oder der Kreativitätstechnik ansiedeln lassen. Dabei erinnern manche Vorgehensweisen von *inges idee* an das, was John Cleese in seinem Vortrag „On Creativity“ mit Verweis auf Robin Skynner benennt (Cleese 1991): Der Wechsel zwischen *open mode* und *closed mode*. Gemeint ist ein Wechsel zwischen Zuständen bei der Entwicklung neuer Ideen. Der *open mode* entspricht dem Zustand im Team, bei dem sämtliche Vorschläge geäußert werden. Sie dürfen zu diesem Zeitpunkt nicht bewertet oder mit rationalen Maßstäben auf ihre Durchführbarkeit überprüft werden. Der *closed mode* stellt genau das Gegenteil dieses Zustands dar: Die Schar an Ideen wird überprüft und auf Praxistauglichkeit getestet. Diese Erarbeitung passender modi für die kollaborative Künstleridentität wird beschrieben als ein unendliches Austarieren zwischen den Teilhabern an *inges idee* und ihren ausdifferenzierten Subsystemen individueller künstlerischer Ausdrucks- und Schaffensformen. Thomas A. Schmidt vergleicht das eigene System *inges idee* mit einem Testprogramm, einer Art Computersimulation als Testlauf für Ideen. Und es geht darum, ein Surplus im Vergleich zur Einzelkünstleridentität zu erreichen, das in diesem Wir verborgen liegt.

Gesa Krebber

Thomas A. Schmidt im Interview mit Gesa Krebber und Torsten Meyer

Köln, 23. Januar 2012

Wer ist *inges idee*? Wer gehört dazu? Wann habt ihr euch gegründet?

Inges Idee, das sind vier Jungs, damals waren es noch Jungs. Wir haben uns 1992 zusammen getan, die Mitglieder sind Axel Lieber aus Malmö, Georg Zey und Hans Hemmert aus Berlin, und ... ich hatte damals auch schon in Köln gewohnt.

Wie regelt sich *inges idee* organisatorisch?

Jedes *inge*-Mitglied hat zwei Identitäten, einmal als Einzelkünstler und einmal als Gruppenmitglied. Natürlich ging es zu Anfang darum, eine Infrastruktur herzustellen. Und das heißt ein Büro, ein Telefon, ein Briefkopf, ein Computer, eine Art Anfangsarchivierung von unseren Vorgängen in Form einer Ideenbank und eine geschäftliche Grundlage: Wir haben eine GbR gegründet, das ist die einfachste Form für eine Gesellschaft. Insofern lief das parallel ab: Nach außen eine Identität herzustellen, also eine Folie, ein Formular; und nach Innen eben diese Frage, wie man gemeinsam entwirft.

Wie haben sich die Mitglieder von *inges idee* kennen gelernt und die Zusammenarbeit beschlossen? Und welche Rolle spielt die Herkunft und der Kontext des Kennenlernens?

Jeder hatte schon erste Schritte gemacht, eine eigene Künstlerkarriere versucht. Es war bei jedem unterschiedlich erfolgreich.

Die Zusammenarbeit entstand nicht im universitären Kontext, sondern danach – einfach als eine strategische Entscheidung, zu fragen, wie kriege ich ein zweites Standbein als Künstler. Wie kann ich mich auch gedanklich breiter aufstellen.

Wie oft kommt Ihr zusammen und wie lange dauert das dann? Oder ist das immer an einen konkreten Anlass gebunden?

Das ist immer an einen Wettbewerb als konkreten Anlass gebunden. Deswegen funktioniert es auch schon so lange, weil es einen sehr pragmatischen Hintergrund hat. Ich habe etwas Bestimmtes zu bedenken, zu besprechen und zu einem Abgabetermin zu lösen, und dann geh ich wieder zurück in meine zweite Identität und kann das reflektieren aus einem Abstand. Was passiert da eigentlich bei *inges idee*? Das war immer ein ganz guter Rhythmus, damit man nicht aufgefressen wird von dieser Idee und den Abstand behält.

Welche Motivation hat man für die Arbeit als Künstlergruppe neben der eigenen individuellen Arbeit?

Es war erst einmal eine Behauptung, dass die Arbeit mit *inges idee* uns als Einzelkünstler bereichern könnte – im doppelten Wortsinn nämlich, dass wir damit Geld verdienen können und auch durch die Erfahrungen und das Können des anderen zu profitieren. Eine ganz zentrale Erinnerung an die Gründungszeit von *inges idee* Anfang der 90er Jahre ist, dass wenige Künstler/-innen in der Lage waren, sich vorzustellen, dass man sich etwas teilt und danach mehr hat als vorher. Die Teile müssen sich aber ergänzen, sonst funktioniert es nicht. Wenn zwei Leute dasselbe können, dann kann man es auch alleine machen.

Im Interview mit Harald Fricke (Fricke 2007) ist in Bezug auf euren künstlerischen Ausdruck und eine Formfindung die Rede von einem „Ausbruch aus der Routine“. Kann auch eure Arbeitsweise im Wechselspiel zwischen den eigenen Einzelprojekten und *inges idee* als solch ein Durchbrechen einer Routine begriffen werden? Oder kann man mit *inges idee* Dinge verwirklichen, die man sich als Einzelkünstler sonst nicht trauen würde, die außerhalb der Gruppe das Ego des Einzelnen möglicherweise verhindern würde (Berg and Baier 2001).

Wenn wir bei *inge* sind, sprechen wir nicht über die individuellen Arbeiten. Wenn ich zu Hause bin, dann versuche ich, *inge* zu vergessen. Das eine ist immer Urlaub vom anderen. (lacht)

Vielleicht eine interessante Beobachtung: In den ersten Jahren war *inges idee* natürlich schwächer als das eigene Werk. Wir waren über 30 als wir uns zusammen getan haben. Jeder hatte eine starke künstlerische Haltung entwickelt. Jeder hatte für sich dezidiert an etwas gearbeitet. Und das war am Anfang auch ein Problem. *inge* war zunächst ein Leichtgewicht, weil wir wenige Ergebnisse hatten. Die Präzision, mit der man als Einzelkünstler über die eigene Arbeit denkt, war erst mal nicht möglich. *inge* war das zweite Bein. Und das andere das Richtige. Das hat sich aber dann mit der Zeit sehr stark ausgeglichen und durch die Dichte der *inge*-Arbeit kann man das jetzt eher als gleichgewichtig sehen.

Also kann man es begreifen als ein angenehmes Fliehen vor der klassischen Künstlerrolle und dann wieder angenehmes Auftauchen alleine im Atelier?

(Lacht) Ja, man muss dazu sagen, viele Künstler, die ich kenne und die uns schon lange kennen, sind etwas neidisch, weil sie eben diese Möglichkeit nicht haben sich zu entlasten, dieses Pendel herzustellen.

Wie würdest Du Eure Zusammenarbeit beschreiben? Wie funktioniert die kollaborative Imagination? Welche Spielarten kann das annehmen? Die Beschaffenheit einer gemeinsam arbeitenden Künstlergruppe kann ja sehr unterschiedlich definiert werden. Ich erinnere mich an Zusammenarbeit im Atelier, die auf ganz unterschiedliche Weise stattfand: Ganz konzeptionell, arbeitsteilig strukturiert, leidenschaftlich wie ein Pärchen oder eher wie eine Band. Wie macht ihr das? Gemeinsam jammen, suchen und im Prozess sein und dabei Entscheidungen treffen.

Als Einzelkünstler entdeckt man für sich selber ja Techniken, wie man im Atelier und außerhalb des Ateliers arbeitet, in welchen Rhythmen, welchen Anspannungen und Entspannungen. Das meiste davon ist nonverbal. Ich kenne viele Leute, die im Atelier sitzen und das mit sich selber ausmachen, und zwar anhand von etwas. Also im klassischen künstlerischen Sinne gedacht: Da ist ein Gegenüber und man hat ein Gespräch mit dem Gegenüber – was immer das auch ist, ob ein Bild, eine skulpturale Arbeit, ein Video – man hat etwas, was einen anguckt.

Und jetzt gemeinsam über Sprache zu entwerfen, ist natürlich etwas, das man erst mal lernen muss, weil es eben ein anderer Modus des Entwerfens ist.

Wir dachten anfangs, wir können nur über Sprache kommunizieren. Das war in den ersten Jahren auch tatsächlich hauptsächlich der Fall. Wir haben uns zusammengesetzt und haben ganz viel geredet. Einfach aus der Vorstellung heraus, dass jeder Künstler für sich zwar ein Werk haptisch realisieren kann, dass man aber zu viert zu keiner gemeinsamen plastischen Form findet.

Kunst über Sprache konzeptuell zu entwerfen ist natürlich etwas, das man erst mal erlernen muss. Das geht aber nur bis zu einem bestimmten Grad. Wir sitzen da und einer sagt: Wir machen ein Pferd. Und der andere: Lieber einen Esel. Und man weiß, es wird irgendwas mit vier Beinen. Aber am Schluss dreht man sich extrem im Kreis, weil man nicht sieht, was genau gemeint ist.

Wie kann man sich aus dieser Unschärfe, die Sprache ja doch letztendlich hat, retten? Bei uns ging das über eine riesige Spielzeugkiste mit Plastikfiguren vom Flohmarkt. Da kann man reingreifen und sagen: *Meinst du dieses oder jenes?* Und so klärt sich das mit dem Pferd oder Vierbeiner. Langsame Prozesse, in denen man sich nach heftigen Missverständnissen in den ersten Jahren auf das Sichtbare hin begibt, um zu sagen: Lass doch mal sehen, was meinst du denn? In unseren ersten Jahren wurde auch immer irgendwie gezeichnet oder eben anhand von Figuren verhandelt. So können wir Gedanken, Sprache und Bilder abgleichen und rausfinden, wo der genaue Punkt ist, wo alle sagen: *Ja ich geh mit.* Das ist der eigentliche Prozess.

Du hast diese Ideendatenbank angesprochen. Ist das eine bestimmte Software, die ihr benutzt, um Ideen wieder zu finden oder Ideen zu managen?

Das ist glaube eine Filemaker-Datenbank mit Such- und Schlagwörtern. Das hat eine gewisse Ordnung, man findet auch nach Jahren Sachen wieder. Texte und Bilder. Wir bräuchten eigentlich einen Gehilfen, der dabei sitzt wenn wir brainstormen und das Zeug dann direkt weiterverarbeitet.

Wir haben ungefähr 500 Bilder in der Datenbank gesammelt, aber irgendwann haben wir das wieder aufgegeben. Es hat uns ein paar Jahre lang sehr geholfen, überhaupt diese Frage nach einer Systematisierung und Kategorisierung zu stellen. Es war gut, sich zu fragen, wo man bestimmte Ideen hinlegen oder einordnen würde und woran man solche Einordnungen festmacht. Daran sind wir teilweise auch gescheitert. Das Material ist einfach zu komplex

Ich habe inzwischen angefangen, das Ganze nach verschiedenen Entwurfstypen zu sortieren: Figürliche Arbeiten, found footage..... Auf vergleichenden Blättern sind dann jeweils ca. zehn Projekte drauf, die mit ähnlichen Formen arbeiten oder mit einer ähnlichen Entwurfsidee. So kommt man sich auf die Schliche, dass man über Jahre immer wieder auf bestimmte Denkfiguren und Strategien zurückgreift. In dem Moment, wo man das macht, merkt man das gar nicht. Und dann, in der Zusammenschau fällt auf: Ok, jetzt sind es wieder Kugeln, wieder eine Addition, wieder eine Skalierung mit einer Verzerrung oder eine Oberflächenspiegelung. Es zeigen sich so zentrale Entwurfsmodelle.

Und diese Beobachtungen machst Du bei der Arbeit mit der Datenbank?

Ja, sozusagen in einer Selbstanalyse der Gruppenideen. Die werden ja immer vielfältiger. Du kannst nicht mehr beantworten, wer der eigentliche Autor ist. Man muss ständig Hin- und Herschwenken zwischen manchmal divergierenden Urteilen und Vorstellungen, die man als Einzelkünstler hat und als Gruppenmitglied. Das ist ein anstrengendes Training, flüssig von der eigenen zur gemeinsamen Haltung zu wechseln und eben nicht dran zu verzweifeln. Das Wir im Ich integrieren.

Gibt es da spezifische Techniken in der Kommunikation untereinander als Künstlergruppe *inges idee*?

Das ist wahrscheinlich Schulwissen, aber wir wussten halt anfangs nicht, dass man am in der ersten Ideenphase alles zulassen sollte, was gedacht und gesagt wird, und dass in dieser Phase nichts zensiert wird durch eine höhere Instanz, die sagt: Das geht nicht. Das kostet zuviel. Das ist Quatsch. Killerargumente muss man am ersten Tag unterdrücken. Man braucht eine Art von Choreographie, eine Vereinbarung, die jeder dann irgendwann so stark verinnerlicht hat, dass er sie auch nicht bricht. Im Kollektiv zu arbeiten geht nur über solch eine vorherige Vereinbarung oder durch schmerzhaft erlangte Erkenntnisse im Prozess.

Nach dem ersten Brainstorming nimmt jeder seine Idee oder seine Vorstellungen mit, wie es weitergehen könnte, jeder entwirft selbstständig weiter – alleine. Dann schickt man diese Visualisierungen ohne Kommentar einfach als Mail nach Schweden und Berlin und wartet aufgeregt auf Reaktionen. Und wenn dann Schweigen im Äther ist, dann heißt es, es war nix oder die anderen haben es nicht kapiert. Dann ist man ernüchtert. Manchmal kommt eine euphorische Reaktion und man weiß, man hat einen Treffer gelandet. Also ein sehr gutes Testprogramm.

Welche Rolle spielen technologische Hilfsmittel (Computerprogramme, Vernetzungstools, Kommunikationstools,...) für eure Arbeit als Künstlergruppe?

Für die interne Kommunikation ist der Computer hilfreich, weil wir ja in Berlin, Köln und Schweden wohnen und ganz viel per Mail arbeiten. Wir können inzwischen auch schnell digital visualisieren. Das Zeichnen und Entwerfen in Photoshop ist ein wahnsinniger Gewinn, dass man quasi die Bilder echtzeitmäßig am Tisch entwirft. Dann collagiert man Sachen, skaliert, fügt räumlich in Situationen ein.

Bei der Kommunikation nach außen ist es immer wichtig, Menschen, die vielleicht kunstfern sind, die Möglichkeit zu geben, unsere Wettbewerbsbeiträge zu verstehen.

Dazu machen wir 3D-Animationen, Plakate, Booklets, Powerpoint-Vorträge neben den klassischen plastischen Modellen.

In den letzten Jahren ist sehr viel in der Kunst passiert in Richtung Entmaterialisierung, das hat viel mit den Computern zu tun, aber auch mit einem allgemeinen Wandel. Weil Leute sehr mobil geworden sind, hat sich das Verhältnis zum Körper und zum Körperhaften möglicherweise verändert.

Bei *inges idee* ist trotz des Einsatzes von neuer Technologie meistens eine ganz klassische skulpturale Präsenz das Ziel des Entwurfs.

Kann man eigentlich bei euren Ergebnisse differenzieren und sagen, immer einer hatte die Idee und die anderen haben geholfen? Oder entstehen die Ideen wirklich miteinander?

Das ist das, was mich am meisten erfreut an *inges idee*, dass es nie – soweit ich mich erinnern kann – zur Frage der Autorenschaft Stress gab, weil wir erlebt haben, dass das Geniale oft passiert, wenn wir zusammen sitzen. Wir spielen sozusagen Tischtennis zu viert und irgendwann hört man das KLING und dann ist da irgendwas passiert.

Zusammenarbeit auch aus dem Wunsch heraus, immer wieder von der übermäßigen Aufmerksamkeit auf den einzelnen Künstler Abstand zu gewinnen, ja auch sich auf produktive Weise lustig zu machen über immer noch herrschende männliche Einzelkünstlertgeniebegriffe?
Vielleicht tut es gut, sich davon zu befreien durch *inge*?

Wir hatten das nicht absichtlich so geplant, aber es ist vielleicht ein angenehmer Nebeneffekt, die Künstlergruppe *inge* zu haben. Ich finde es entlastend und extrem tröstend. Wenn ich jetzt alleine einen Wettbewerb verlieren würde, würde ich zu Hause sitzen und heulen. Da *inge* mich ja tröstet, geht der Schmerz natürlich schneller weg. Sie ist schon auch so 'ne Mutter, die einen an die Brust nimmt, wenn es schwierig wird (lacht). Insofern stimmt das Bild natürlich schon. Als Einzelkünstler ist man schutzloser.

Kollaborative Tendenzen in Deutschland, Europa, weltweit, ...? Begegnet euch das viel?
Welche anderen Gruppen findet Ihr interessant?

Der einsame Künstler ist eine historische Figur für mich, die aus der deutschen Romantik stammt. Auf dem Dachboden sitzen und sozusagen eine Randfigur in einer spießigen Gesellschaft zu sein, die etwas anderes repräsentiert als die anderen. Das Klischee hat sich meiner Meinung nach sehr überlebt. Wir sind in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, die auch gelernt hat, besser zu kommunizieren und soziale Prozesse vielleicht auch besser zu verstehen als noch in den 1950er und 1960er Jahren, wo viel über autoritäre oder mystifikatorische Gesten geregelt wurde. Das kann man sich heute nicht mehr vorstellen. Für junge Künstler ist die Schwelle für Gruppenarbeit niedriger geworden, es gibt ja inzwischen ganz viele.

Welchen Reaktionen/Betrachterreaktionen ist man als Künstlergruppe ausgesetzt? Begegnet man Euch anders als jedem einzelnen als „individuellem Künstler“? Hat das auch etwas mit Enthierarchisierung zu tun, wenn Ihr aktiv als Kollektiv auftritt? Und mit dem Blick in die Hochschule und auf die Arbeit mit Studierenden: Gibt es in Eurem Umfeld verstärkt Tendenzen der Kollaboration und Zusammenarbeit in der künstlerischen Arbeit?

Viele Leute staunen, dass wir seit zwanzig Jahren zusammenarbeiten, das wird als ungewöhnlich betrachtet, weil es eben nicht zu dem alten Künstlerklischee passt.

Ich beobachte, dass manche Studienanfänger Angst haben vor genau dieser Frage: Wer bin ich. Und wie halte ich mich selbst aus? Folglich müssen sie rausfinden, was das heißt, Kunst zu machen. Das ist eine anfängliche Dramatik: Ich muss das selbst irgendwie gestalten. Das kann mir niemand wegnehmen und auch dabei kann auch keiner helfen.

Ich glaube, dass unsere Hochschule eine Altersphase abbildet zwischen 20 und 30, wo eigentlich dieser Individualisationsprozess stattfindet. Sozusagen: „Ich muss mal wirklich diesen romantischen Künstler auf dem Dachboden nacherleben.“ Das ist eine wichtige Phase. Meine Beobachtung zeigt, dass die Leute in ihre ureigenste Enge gehen und zum Teil auch an sich selber verzweifeln. Dabei aber auch eine sehr starke Selbstsicherheit entwickeln. Das kann man, glaube ich, in der Künstlergruppe, zum Beispiel wie bei uns zu viert, nicht so gut herausfinden. Wenn man sich später als Gruppe zusammensetzt, dann hat jeder für sich diese individuelle Erfahrung, die tief ist, hinter sich. Jeder kann sagen: Ich kann zwar wenig, aber das kann ich. Das gibt einem den Stand in einer Gruppe.

Trotzdem glaube ich, dass es auch für Studierende sehr spannend sein kann, das auszuprobieren und es wird ja auch gemacht.

Man gibt sich ja gerne kooperativ, kommunikativ, kollaborativ, vernetzt ... Wie viel ist wirklich dran am kooperieren im Alltag des Kunstbetriebs? Oder passiert dies häufig nur, weil

Zusammenarbeit ökonomisch pusht und der Eigenmarke noch zusätzliche Klicks und Aufmerksamkeit besorgt?

Die Vorstellung von einem isolierten Künstler ist für mich völlig idiotisch. Das hat noch nie funktioniert. Wenn der mittellose van Gogh in seinem letzten Lebensjahr fast 300 Ölbilder malen konnte, hatte er einen Geldgeber. Ich glaube, er war ganz gut vernetzt und informiert. Da sind so viele falschen Vorstellungen am Start. Die Fähigkeit, zu kooperieren und zu kommunizieren ist sehr individuell ausgeprägt. Wenn man die als Künstler hat, ist das sicher sehr hilfreich, sowohl ökonomisch als auch als Anregung für die eigene Arbeit. *inges idee* arbeitet oft mit Architekten, Künstlern und Kunstvermittlern zusammen.

Kann man das Subjekt verstanden als handelnder Akteur beim künstlerischen Schaffensprozess lösen vom Individuum? Kann eine Community so etwas wie einen Willen entwickeln, das irgendwo hin will? Existiert ein Wesen der kollektiven Imagination?

Als Künstlergruppe bezieht sich unser gemeinsamer Wille auf zweierlei: Einmal ganz profan Geld verdienen. Und das andere ist einen gemeinsamen kreativen Prozessen zu erleben, was man als einzelner Künstler im Atelier so nicht kann. Also eine Differenz zu dem erleben, was ich selber machen kann, sonst würd ich's alleine machen. Es gibt sozusagen ein Surplus durch unsere Treffen. Worin genau der besteht, das kann ich nicht genau sagen. Es ist wahrscheinlich einerseits der kommunikative Spaß und andererseits die Inspiration. Man holt aus sich selber Sachen heraus, von denen man gar nicht wusste, dass die in einem drin sind. Ich kann Sachen aus mir hervorrufen, die ich sonst in meiner künstlerischen Praxis nicht hervorrufe. Zum Beispiel Humorgeschichten. Und in dem Moment gibt es dann vielleicht so etwas wie Identität über meine eigene Identität hinaus. Ein lustiges Wesen auf jeden Fall, die kollektive Imagination.

Literatur

3SAT. (2012). Künstlerliste der documenta präsentiert. News vom Mittwoch, 06.06.2012. from www.3sat.de/page/. (Letzter Zugriff: 27.09.2012)

ARTFACTS. (2001). www.artfacts.net/. from www.artfacts.net/. (Letzter Zugriff: 27.09.2012)

BERG, S. AND F. X. BAIER (2001). *Inges Idee: beste Ideen 1999-2001*, Verlag für Moderne Kunst.

BILLING, J., M. LIND, ET AL. (2007). *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing Limited London.

CLEESE, J. (1991). John Cleese on Creativity. On Creativity. S. V. A. Conference, wuvwebs.

CLEGG, M., GUTTMANN, M. (2007). *Die multiple Autorenschaft. Künstler Paare: Double Act*. M. Gisbourne and U. M. zu Kueingdorf, Prestel.

FRICKE, H. (2007). *inges idee. Projekte 2002-2007. projects*. Nürnberg, Verlag für moderne Kunst Nürnberg und *inges idee*.