

appropriate!

Kunstvermittlung als künstlerische Praxis
Art mediation as an artistic practice

ISSUE 7 | Einflussnahme | 2026

INHALT

DE

Editorial Issue 7 4

Benno Hauswaldt, Martin Krenn

Hugo Münsterbergs Technologie der Beeinflussung 9

Gastbeitrag von Nina Franz

knot-working against not-working networks 18

Gastbeitrag von Malin Kuht

Einflussnahme – die Kolonisierung des Begehrens 25

Gastbeitrag von Marie-France Rafael

Einander zuhören in Zeiten

des gesellschaftlichen Rechtsrucks 31

Interview mit Johannes Büttner von Fiona Jassmann

Einflussnahme durch Architektur und Teilhabe

im KinderKunstLabor St. Pölten 37

Interview mit Mona Jas von Lucas Yannic Lühr

Disidentifikationen, lil cheap und ästhetische Potenziale

bei der Produktion von Gender in der Trapmusik 48

Praxisbericht von Jonna Sophie Baumann

NotFound – Über Online-Werkverzeichnisse

und mögliche Alternativen 55

Praxisbericht von Gordon Endt

Unfolding, Blooming 63

Praxisbericht von Hye Hyun Kim

„Ich brauche Bewegung!“ –

ein dynamischer Ansatz in der Kunstvermittlung 67

Praxisbericht von Julika Teubert

Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert –

Institutionen, Strukturen, Handlungsräume 74

Buchrezension von Benno Hauswaldt

Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie 78

Buchrezension von Moriz Hertel

CONTENT

EN

Editorial Issue 7 82

Benno Hauswaldt, Martin Krenn

Hugo Münsterberg's Technology of Influence 86

Guest contribution by Nina Franz

knot-working against not-working networks 87

Guest contribution by Malin Kuht

Influence – The Colonisation of Desire 93

Guest contribution by Marie-France Rafael

Listening to One Another in Times

of a Social Shift to the Right 96

Interview with Johannes Büttner by Fiona Jassmann

Influence through Architecture and Participation

at the KinderKunstLabor St. Pölten 103

Interview with Mona Jas by Lucas Yannic Lühr

Disidentifications, Lil Cheap, and Aesthetic Potentials

in the Production of Gender in Trap Music 112

Practice Report by Jonna Sophie Baumann

NotFound – On Online Catalogs of Works

and Possible Alternatives 118

Practice Report by Gordon Endt

Unfolding, Blooming 125

Practice Report by Hye Hyun Kim

“I Need Movement!” –

A Dynamic Approach to Art Education 129

Practice Report by Julika Teubert

Women Art Historians in the 20th Century –

Institutions, Structures, Spaces for Action 135

Book review by Benno Hauswaldt

Art After the End of Its Autonomy 138

Book review by Moriz Hertel

Editorial

Benno Hauswaldt, Martin Krenn

Im ersten Moment wirkt der Begriff „Einflussnahme“ weit gefasst, unscharf und etwas beliebig, da er auf fast jeden gesellschaftlichen Bereich anwendbar ist. Doch die Frage, welchen Einflüssen Menschen heute ausgesetzt sind und welche neuen Formen der Einflussnahme an Bedeutung gewinnen, ist gerade deshalb so aktuell, weil die parallel stattfindende Faschisierung und Digitalisierung der Welt alle gesellschaftlichen Bereiche umfasst. Die Geschwindigkeit, mit der nahezu jeder Aspekt des Lebens zunehmend von Technologie und Algorithmen geprägt und gesteuert wird, macht eine kritische Reflexion unabdingbar: Gemeint ist sowohl der gesellschaftlich-technologische Einfluss auf Kunst, Kultur, Politik, Ökonomie und Gesellschaft als auch umgekehrt die Wirkung dieser Bereiche, insbesondere der Kunst, auf ebenjene technologischen und gesellschaftlichen Prozesse.

Eine Synergie aus Kapitalismus, Digitalisierung und künstlicher Intelligenz trägt zur Marktkapitalisierung einer kleinen Gruppe globaler IT-Unternehmen bei, deren Ziel die Maximierung der Zirkulation von Daten ist. Die Nutzer:innen unterstützen diese Entwicklung „freiwillig“, indem sie ihre Daten preisgeben, ständig neue Inhalte produzieren und die anderen Nutzer:innen bewerten. Durch die Weiterentwicklung von künstlicher Intelligenz wird es zudem immer schwieriger zu unterscheiden, ob es sich nun um menschliche oder KI-generierte Inhalte handelt.

In diesem Zusammenhang bleibt fast immer unsichtbar, auf wessen Schultern die Entwicklung künstlicher Intelligenz tatsächlich ruht: auf der unsichtbar gemachten Datenarbeit von Millionen Menschen weltweit. In prekären Situationen Beschäftigte sind gezwungen, für eine unzureichende Bezahlung gewaltige Mengen an Datensätzen zu sichten, zu sortieren und zu

markieren, damit Maschinen sie „verstehen“. Zeitgleich werden in sogenannten Shadow Libraries Urheber:innenrechte ohne Einverständnis verletzt und benutzt, um Large-Language-Modellen Material zu liefern. Mit diesen Datensätzen werden anschließend KI-Systeme trainiert. Konzerne lagern diese Arbeit an Menschen aus, die aufgrund ihres politischen oder ökonomischen Umfelds kaum Alternativen haben.

Der Glaube an eine positive Zukunft, den Fortschritt und die globale Demokratisierung, der von den Pionier:innen des Internets vertreten wurde, wird heute durch dystopische Zukunftsentwürfe und von Eskapismus geprägte Szenarien abgelöst. Mithilfe rechter und rechtsextremer Propaganda, die sich von den Echokammern sozialer Medien bis in den Mainstreamdiskurs ausbreitet, werden Global-Justice-Bewegungen, Antidiskriminierungsinitiativen und sozial engagierte Teile der Zivilgesellschaft systematisch diskreditiert, etwa als naiv, „woke“ oder als Ausdruck vermeintlichen „Gutmenschentums“. Auf Basis einer von Nostalgie geprägten und rückwärtsgewandten Ideologie werden Sexismen, Antisemitismus, Rassismen und andere Formen der Unterdrückung legitimiert. Der Wille zur Veränderung und zur Schaffung einer gerechten Gesellschaft soll im Keim erstickt werden.

Gerade hier muss die Frage gestellt werden, wo Kunst überhaupt noch ansetzen kann, wo sie in Zeiten multipler globaler Krisen und geringer werdender Fördermittel noch in der Lage ist, ästhetisch und politisch Veränderung anzustoßen. Für Kunst, die dem aktuellen Imperativ der Geschwindigkeit und Unmittelbarkeit entsagt, die komplex, unspektakulär und widersprüchlich ist und von den Betrachter:innen einfordert, sich Zeit für sie zu nehmen, wird es zunehmend schwieriger, innerhalb der aktuellen Aufmerksamkeitsökonomie zu bestehen.

Ob, wie und wo die Kunst und Kunstvermittlung „trotz allem“ noch Bedeutung schaffen und auf soziale, politische und kulturelle Fragen Einfluss nehmen kann, ist eine der zentralen Fragen dieses Issues.

In ihrem Gastbeitrag zeigt Nina Franz auf, dass die Formen von algorithmischer Steuerung und Kontrolle nicht als ein gänzlich neues Phänomen begriffen werden sollen, sondern einer historisch-kritischen Kontextualisierung bedürfen. Der Beitrag untersucht die psychologischen Programme der Steuerung und Macht- und Einflussnahme insbesondere am Beispiel der Psychotechnik Hugo Münsterbergs.

Anknüpfend an eigene Erinnerungen und Erfahrungen reflektiert Marie-France Rafael, inwieweit die „Gesellschaft des Spektakels“ sich verändert hat und eine Kolonisierung unseres Begehrens in unserem Ausgesetztsein gegenüber sozialen Medien stattfindet. Medienhistorisch werden die Begehrensökonomie und das Blickregime der Feedback- und Reaktionssysteme in unserer virtuell geprägten Zeit untersucht.

Malin Kuht knüpft an das Programm cyberfeministischer Strömungen um das Jahr 2000 an, die die emanzipatorischen und abolitionistischen Ansätze des Feminismus mit einer technikaffinen Sicht produktiv verknüpfen wollten. In verschiedenen Denkkollektiven wurde versucht, eine Symbiose herzustellen, die damals vielleicht noch an Stellen prophylaktisch war, wo sie heute notwendig geworden ist. Eben aus dieser Notwendigkeit heraus hat der historische Rückblick Kuhts an Aktualität nur gewonnen.

Die meisten Ausstellungen „erleben“ wir mittlerweile nicht mehr in Person, sondern über den Umweg einer digitalen Formalisierung. Im zunehmenden Kosmos von Online-Datenbanken und digitalen Dokumentationen richtet Gordon Endt sein Augenmerk auf exemplarische Künstler:innen-Datenbanken wie *NPIECE* und *Artfacts* und untersucht, welche Machtstrukturen und Intransparenzen mit der digitalen Infrastruktur einhergehen. Alternative Möglichkeiten der digitalen Archivierung werden anhand des WebArt-Projekts *NotFound* – einem Wiki als künstlerischem Projekt – aufgezeigt.

In ihrer künstlerischen Praxis eignet sich Jonna Sophie Baumann hetero- und cis-normative Codes aus Trapmusik und Populärkultur an, um sie aus queerer Perspektive neu zu interpretieren. Am Beispiel ihres Alter Ego *lil cheap* untersucht sie in ihrem Beitrag, welche ästhetischen Potenziale für queere Kunst in Trapmusik liegen und wie Disidentifikation nach José Esteban Muñoz als produktive Aneignung wirken kann. Zugleich reflektiert sie kritisch ihre Position als weiße Rapperin, um Grenzen und Möglichkeiten einer sensiblen, queeren Aneignung Schwarzer Kultur zu diskutieren.

„Ich brauche Bewegung!“, der spontane Ausruf eines Kindes während eines Workshops in der Kestner Gesellschaft in Hannover, bildet den Ausgangspunkt von Julika Teuberts Text. Er verweist über ein körperliches Bedürfnis hinaus auf eine Kunstvermittlung, die nicht linear geplant, sondern dialogisch auf Anwesende und Situationen reagiert. Aus diesem prozessualen, resonanzorientierten Ansatz verschiebt sich die Vermittlung von schematischer Erklärung hin zu einer aufmerksamen Begleitung,

die Begegnung und Aushandlung ermöglicht, ohne sie vorzugeben.

Die Künstlerin Hye Hyun Kim beschreibt anhand ihres Projekts *Unfolding, Blooming*, wie gemeinsames Handeln im öffentlichen Raum im Kleinen entsteht, im Vorübergehen, im Öffnen und im Teilen. Im Zentrum ihrer skulpturalen Kunst steht die Begegnung mit dem Anderen, dem Fremden, aber auch dem Vertrauten. In partizipatorischen Settings erprobt sie Prozesse der Aushandlung, Rücksichtnahme und des Zuhörens. Gerade in einer von Effizienz und digitalen Logiken geprägten Zeit gewinnt eine solche künstlerische Praxis besonders an Bedeutung.

Im Gespräch mit Mona Jas, der Leiterin des KinderKunstLabors für zeitgenössische Kunst in St. Pölten, Österreich, behandelt Lucas Yannick Lühr die Frage, ob und wie Institutionen Angebote und Programme entwickeln können, die nicht am Blick von Erwachsenen orientiert sind. Der Fokus liegt auf der Analyse, wie gesellschaftliche Veränderung schon in Vermittlung und Architektur anfängt und wie Kunst auf politische, soziale und kulturelle Aspekte Einfluss nehmen kann, wenn wir eine bevormundende und infantilisierende Erwachsenen-Sicht verlassen.

Fiona Jassmann spricht mit Johannes Büttner über seine künstlerische Auseinandersetzung mit Gesellschaft, Produktionsweisen und ökonomischen Lebensbedingungen. Ihn interessieren dabei insbesondere Ängste, Glaubenssysteme und Organisationsformen von Menschen. In *The Factory (2020)* untersucht Büttner den digitalen Arbeitsmarkt und die Selbstbilder von Online-Arbeitenden zwischen Working Class und digitalem Unternehmertum. In *Soldaten des Lichts*, einem gemeinsam mit Julian Vogel realisierten Film, begleitet er Protagonist:innen aus der Verschwörungs- und Reichsbürger:innenszene.

Die propagierte Befreiheit von Einfluss – die Autonomie – der Kunst verhandelt Moriz Hertel in seiner Auseinandersetzung mit Wolfgang Ullrichs 2022 erschienenem Buch *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Das Sprechen über einen Paradigmenwechsel – dem vom Ideal autonomer Kunst zu einer Kunst, die sich zunehmend mit Kommerz vermischt – hinterfragt und kommentiert Hertel aus einer historischen Perspektive.

Dass Geschichte stets in Machtverhältnisse eingebettet ist, multiperspektivisch betrachtet werden sollte und einer permanenten Neuverhandlung bedarf, um Auslassungen sichtbar zu machen, gilt heute als Standard der Geisteswissenschaften.

Umso erstaunlicher ist es, dass eine Disziplin wie die Kunstgeschichte in dieser Hinsicht vergleichsweise wenig disziplingeschichtliche Reflexion aufweist. Nach dem ersten Band 2021 (*Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, Reimer) ist ein zweiter Band (2025) erschienen, der diese Leerstelle in den Fokus nimmt: *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert – Institutionen, Strukturen, Handlungsräume*, der von Benno Hauswaldt rezensiert wird.

Unter dem Leitmotiv „Einflussnahme“ zeigen die in diesem Issue versammelten Beiträge, dass Einfluss nicht aus sich selbst heraus entsteht, sondern aus einem komplexen Geflecht wechselseitiger Beziehungen hervorgeht. Die Ausgabe geht der Frage nach, wie künstlerische und kunstvermittelnde Praxen in diesem Zusammenhang als widerständige Kräfte wirken und Impulse für einen breiteren gesellschaftlichen Zusammenhalt sowie eine pluralistische, resiliente Demokratie geben können.

Benno Hauswaldt, Martin Krenn

Redaktion des Issue 7: Einflussnahme / Taking Influence

Hugo Münsterbergs Technologie der Beeinflussung

Nina Franz

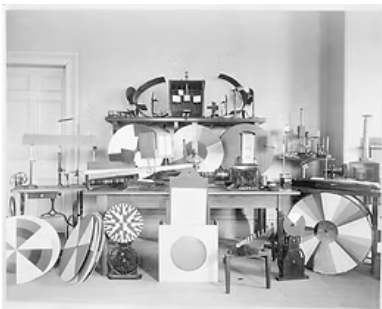


Abb. 1: Harvard Psychological Laboratory in Dane Hall: Instruments for Experiments on Sight

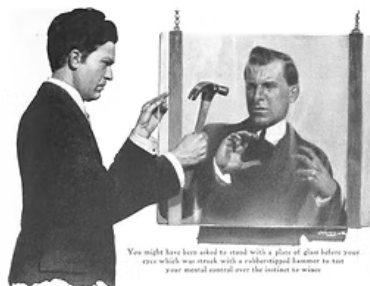


Abb. 2: Fiktionalisierte Darstellung einer Versuchsanordnung Münsterbergs aus einem Bericht des *Cosmopolitan Magazine*, 1915

Dieser Beitrag beruht auf einem Kapitel meiner Dissertation "Operationalisierung der Wahrnehmung. Soziale Steuerung und Visualität in der frühen angewandten Psychologie" in: Franz: Militärische Bildtechniken, S. 229–280. Eine ausführliche Version erscheint in dem Sammelband *Gegenkräfte – Gegenkünste. Widerspenstige Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Ästhetik*. Hrsg. von Iris Därmann, Sofie Fingado und Andreas Gehrlach und Waldemar Isak. Berlin: Kadmos (erscheint 2026).

Nutzer:innen digitaler Plattformen wie Google, Instagram, Facebook und Amazon sind alltäglich mehr oder weniger subtilen Formen algorithmischer Kontrolle ausgesetzt, die, wie Thomas Berns und Antoinette Rouvroy betonen, „auf der automatisierten Anhäufung, Aggregation und Analyse großer Datenmengen basiert und in der Lage ist, Verhalten zu modellieren, zu antizipieren und im Voraus zu beeinflussen“^[1](Berns/Rouvroy 2013). Die Sozialpsychologin Shoshana Zuboff spricht in diesem Zusammenhang von der Bewirtschaftung von „behavioral surplus“: Interessen, Emotionen und Persönlichkeitsmuster werden zur Ressource für die Extraktion von Daten, auf deren Grundlage sich das Verhalten von Nutzer:innen auf profitable Weise lenken und steuern lässt (Zuboff 2019: 21). Das Bewusstsein für solche Formen der Beeinflussung, für die heute auch Verfahren der prädiktiven künstlichen Intelligenz eingesetzt werden, ist, je nach Wissensstand der Nutzer:innen, kaum oder wenig ausgeprägt. In diesem kurzen Beitrag sollen die heutigen digitalen Technologien der Vorhersage und Beeinflussung von Verhalten in den Kontext einer über hundert Jahre zurückliegenden Geschichte der Psychotechnik gestellt werden.

Mit einer selbsternannten Wissenschaft der „seelischen Beeinflussung und Beherrschung“ (Münsterberg 1914: 136)

entwarf Hugo Münsterberg in seinen *Grundzügen der Psychotechnik* aus dem Jahr 1914 ein Programm für die Gestaltung nahezu aller Bereiche des menschlichen Lebens. Münsterbergs Theorien und die Methoden der angewandten Psychologie, die er von seinem Lehrer Wilhelm Wundt in Leipzig gelernt und auf Einladung von William James in dessen psychotechnischen Labor an der Harvard University etabliert hatte, schufen die Basis für die Entwicklung der US-amerikanischen Psychologie – insbesondere für den Zweig der Applied Psychology – sowie der Human Factors Studies und Ergonomie, die experimentalpsychologische Ansätze mit Designaufgaben und technischer Entwicklung zusammenbrachten. Eine aufmerksame Lektüre von Münsterbergs Schriften ist insofern erhellend, als hier ganz unverdeckt und programmatisch Techniken der Menschensteuerung und -beeinflussung entworfen werden, die in enger Verbindung zur Ideologie der Eugenik stehen und auf diese Weise bis heute in Methoden der Technologieentwicklung eingeschrieben sind.[2]

Das Programm der Psychotechnik zielte in sozialdarwinistischer Manier so auch zunächst auf die „Auslese“: Auf der einen Seite verstanden als Berufseignungs- und Intelligenztests, durch die – Münsterberg zufolge – sogenannte „misfits“ in Bezug auf die geeignete Beschäftigung oder gesellschaftliche Rolle identifiziert werden sollten. Die Eugenik galt Münsterberg als legitimes Mittel, um „die große Kulturaufgabe zu lösen, die Menschheit von der Last der seelisch Minderwertigen und Schwachsinnigen zu befreien“ (Münsterberg 1914: 277). Das Darwin entlehnte (und im Sozialdarwinismus grundsätzlich missverstandene) Prinzip der „natürlichen“ Selektion verliert in der Psychotechnik alle Natürlichkeit, indem sie in der Auswahl des „am besten Angepassten“ zur Sache einer gestaltenden, technischen Wissenschaft gemacht wird (Münsterberg 1914: V). Es muss als Teil dieses an sich schon düster anmutenden Programms verstanden werden, dass Münsterberg die Psychotechnik darüber hinaus als „Wissenschaft der Beeinflussung und Voraussage“ (Münsterberg 1914: 136) konzipierte, das heißt als eine auf unterschwellige Weise operierende Form der sozialen Kontrolle, die auf der Ebene des Bewusstseins ansetzt:

[I]n den mannigfaltigsten Gebieten zeigt sich, daß gewisse Endziele ganz oder teilweise durch psychische Vorgänge erreicht werden können, und es ist die Aufgabe der Psychotechnik, darzulegen, welche geistigen Prozesse dabei in Frage kommen und welche Einflüsse notwendig sind, um das gewünschte Endergebnis zu erreichen. (Münsterberg 1914: 6-7)

Wie diese gewissen „Endziele“ zu bestimmen sind, ist nicht das Problem der Psychotechnik. Münsterberg sah sich in dieser Hinsicht einem Prinzip der „Wertfreiheit“ verpflichtet, das sich einem vorgeblich einheitlichen gesellschaftlichen Interesse andiente. Diese „Blindheit gegenüber der impliziten Wertung bei explizit proklamierter Wertfreiheit“ (Rüegsegger 1986: 74) ist auch Gegenstand der teils scharfen Kritik am Selbstverständnis der Angewandten Psychologie in Münsterbergs Nachfolge. In seiner bis heute einschlägigen Monografie zu Münsterbergs *Human Science and Social Order* (1980) kommentiert Matthew Hale dies, indem er Münsterberg nach Karl Mannheim im „bürokratisch-konservativen“ Spektrum verortet: „[T]he fundamental tendency of all bureaucratic thought is to turn all problems of politics into problems of administration“ (Mannheim, *Ideology and Utopia*, zit. nach Hale 1980: 9).[3] Münsterberg sah die politische Neutralität seiner Forschung dadurch gewährleistet, dass er lediglich die „praktische Aufgabenerfüllung“ (Münsterberg 1914: 6) zum Fokus seiner Zielsetzungen machte, mit anderen Worten, technische Lösungen für administrative Probleme fand, ohne dabei die Problemstellung selbst zum Gegenstand zu machen. Hale dagegen sieht gerade in Münsterbergs angewandter Psychologie im Zeichen der „Effizienz“ eine Ausweitung der Sphäre der Administration, die die zugrundeliegenden politischen Fragen zum Verschwinden bringt (Hale 1980: 9).[4]

Bewusstsein und Wahrnehmung werden in der Psychotechnik als formbare Gegenstände konzipiert, deren Widerstände und Defekte es durch unbemerkte Kontrollvorgänge zu beherrschen gilt. Eine ganze Reihe von Geräten und Apparaturen wurde zu diesem Zweck konstruiert, deren Komplexität und offenkundige (Über-)Beanspruchung durch die menschlichen Testpersonen teils skurrile Züge trug. Tatsächlich waren es gerade die Wirkungen des Bewegungsbilds, die den Psychotechniker Münsterberg vor allem faszinierten. Die Versuchsanordnungen in Münsterbergs Experimentallabor boten eine Vielzahl von Beispielen für den Einsatz von Bild-Schirmen (bevor der Bildschirm als technisches Artefakt in der heutigen Form existierte), Leinwänden und anderen Apparaturen, die den Sehsinn als bevorzugten Einsatzort beeinflussender Kontrolle konzipierten (vgl. Bruno 2009: 89).

Ein am 7. November 1914 in Münsterbergs Labor in Harvard durchgeführter Versuch wurde in einer Reportage des *Cosmopolitan Magazine* (Child 1915: 647–649; vgl. Blatter 2015: 73) in Wort und Bild dokumentiert und dramatisiert:

The first scientific attempt to ascertain the fitness of men to hold certain positions in the business world has recently been made. [...] Therefore, the new idea will possess high interest for every employer, because it suggests a promising means of the elimination of business waste, and for every employee, because it will help to bar the dreaded way to his becoming one of life's misfits. (Child 1915: 647)

Es ist die Gefahr, als „misfit“ in der falschen Beschäftigung zu landen oder als „unfit“ in der Arbeitslosigkeit, für die Münsterbergs Testverfahren in den Augen des Autors der *Cosmopolitan*-Reportage eine Lösung bot. Die Bewerber für die Anstellung als Handelsreisende bei der *American Tobacco Company* nahmen an dem neunstündigen Selektionsverfahren teil. Darunter war auch jene Prüfung, der die Reportage ihre eindruckliche Illustration verdankte (Abb. 2): Die Probanden wurden gebeten, vor einer Glasplatte zu stehen und nicht zu blinzeln, während der Versuchsleiter auf Höhe des Gesichts mit einem Gummihammer auf das Glas einschlug, wodurch die Fähigkeit zur Kontrolle „instinktiver Impulse“ (Münsterberg 1914: 53) messbar werden sollte.

Münsterbergs Schrift *The Photoplay* aus dem Jahr 1916 gilt als erster Versuch einer Theorie des Kinos. Im Kino sah er nicht nur eine neue Kunstform, sondern ein wirkungsvolles psychotechnisches Instrument, das gerade deshalb so effektiv sei, da im Film „kein Mangel an Mitteln besteht“, mit denen „unser Bewusstsein im rapiden Spiel der Bilder gelenkt und beeinflusst werden kann“ (Schweinitz 1996: 53). Der oder die Kinogänger:in erschien Münsterberg als „passive Entität, deren Geisteshaltung auf subtile Weise durch externe Stimuli manipuliert werden kann“ (Langdale 2002: 22). Am filmischen Mittel des Close-ups zeigte sich für ihn wie nirgendwo sonst der Effekt der Aufmerksamkeitssteuerung, da dem menschlichen Auge bei der Fokussierung auf das vergrößerte Detail gar keine andere Wahl bleibe, als die Aufmerksamkeit dorthin lenken zu lassen, wo das Leinwandbild es vorsieht.[5]

Vier Jahre nach Münsterbergs Tod – in dem 1920 erschienenen Essay *Jenseits des Lustprinzips* – führte Freud in eine psychoanalytische „Lehre vom Schock“ (Freud 1967: 29; 32 f.). Im Kern seines Arguments liegt die Erkenntnis, dass es zu den „Aufgaben“ des seelischen Apparats zähle, traumatische Wahrnehmungsergebnisse bzw. „große Reizmengen“ zu bewältigen und zu binden, die über ihn hereinbrechen und dabei so stark sind, dass sie dessen „Reizschutz“ durchbrechen (Freud 1967: 29). Gelingt dies nicht, resultiert dies in einer

traumatischen Neurose, bei der das Ereignis ins Unbewusste verdrängt werde.

Interessanterweise treten bei Freud die Bewusstseinsvorgänge in eine Analogie zum Bild, das einen Ausleseprozess durchlaufen muss, um wahrgenommen zu werden – in genauer Umkehrung der Münsterberg'schen Filmtheorie, bei der die Bilder von außen über die vermeintlich völlig widerstandslos ins Bewusstsein projiziert werden.

Freuds psychoanalytische Theorie eines Reizschutzes, der den von außen hereinbrechenden Wahrnehmungsereignissen Widerstand leistet und sich gegen diese abhärtet, wird Walter Benjamin wiederum einige Jahre später zu der Beobachtung veranlassen, dass in der Großstadt des 20. Jahrhunderts „die Technik [...] das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art“ (Benjamin 1991c: 614, 630; vgl. Därmann 2013: 180–181) unterworfen habe. Ähnlich Münsterbergs Berufsanwärter:innen, wird von modernen Großstädter:innen erwartet, dass sie sich von den auf sie einprallenden Wahrnehmungsreizen nicht erschrecken lassen. Die spezifische Organisationsform der Sinneswahrnehmung und „das Medium, in dem sie erfolgt“, sind für Benjamin bekanntlich „geschichtlich bedingt“ (Benjamin 1991a: 439).[6] Als zeitgenössisches Massenmedium ist das Kino folglich „die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform“ (Benjamin 1991a: 439). Das Bedürfnis, sich den Wirkungen des Schocks auszusetzen, sei „eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren“. Der Film entspreche den „tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates, [...] wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt“ (Benjamin 1991b: 503). Benjamin kritisiert die frühe Filmtheorie, vermutlich auf Münsterbergs *Photoplay* anspielend, für ihre „blinde Gewaltsamkeit“, mit der sie den Film unbedingt als „Kunst“ etablieren wollte. Er selbst erkennt im Film vielmehr eine Veränderung, die allerdings ebenfalls dem Umfeld Münsterbergs zugeschrieben werden muss, die nämlich die „Aufstellung prüfbarer, ja übernehmbarer Leistungen unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen“ erstrebe und aus der sich daher „eine neue Auslese, eine Auslese vor der Apparatur“ ergebe (Benjamin 1991a: 455). Während die „Leistungspsychologie“, zu der die Berufsauswahlprüfungen und andere auf Selektion zielende Experimente zählen, diese „Fähigkeit der Apparatur zu testen“ illustriere, zeige die Psychoanalyse diese „von anderer Seite“ (Benjamin 1991a: 498).

Während Benjamin wie Münsterberg den Film mit einer Testapparatur analogisiert und im Film und „seiner Chockwirkung“ das Übungsinstrument für die historisch „neuen Aufgaben der

Apperzeption“ erkennt (Benjamin 1991b: 505), ermöglicht ihm seine Freud-Lektüre, im „optischen Unbewussten“ ein Analogon des Triebhaft-Unbewussten der Psychoanalyse zu sehen, das jene großen Teile der Wirklichkeit enthält, die „außerhalb eines *normalen* Spektrums der Sinneswahrnehmungen“ (Benjamin 1991a: 461) liegen und erst mit den Mitteln der Aufnahmeapparatur zutage befördert werden können. Er scheint implizit auf Münsterberg zu antworten, wenn er gerade der Großaufnahme eine „Sprengkraft“ zuspricht, wo diese doch bei Münsterberg eben wegen ihrer bezwingenden, kontrollierenden Wirkung auf die Wahrnehmung erwähnt wird. Benjamin wiederum konstatiert, dass die Großaufnahme zwar „auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird“, auf der anderen – psychoanalytisch informierten – Seite jedoch auch dazu dienen könne, dass der Mensch sich „eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums“ bewusst werde:

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. (Benjamin 1991a: 461)

Wenn sich für Münsterberg, trotz aller Bewunderung, die er für die kreativen Möglichkeiten des Films empfand, dessen massenpsychologisches Potenzial in einer bevormundend gehorsam machenden Pädagogik erschöpfte, so liegt dieses Potenzial für Benjamin gerade in der befreienden Wirkung einer „therapeutischen Sprengung des Unbewussten“ (Benjamin 1991a: 462), die erst die kollektiven Träume des Kinos ermöglichen. So wie Freuds frühe Patientin Anna O., hinter der sich die spätere Frauenrechtlerin Berta Pappenheim verbarg, die hypnotische Suggestion Freuds verweigerte und damit der Psychoanalyse auf die Spur half (vgl. Därmann 2021: 14–15), so ist es nach Benjamin an den Filmzuschauer:innen, sich der filmischen Suggestion zu widersetzen, um die Potenziale und Gegenkräfte des „optischen Unbewussten“ freizusetzen.

Inwiefern die algorithmischen Prozesse der Beeinflussung von Nutzer:innenverhalten, die gegenwärtig in großem Maßstab die digitalen sozialen Netzwerke bestimmen, mit den Ursprüngen einer (Psycho-)Technologie der Beeinflussung nach Münsterberg in Verbindung stehen, kann nicht klar beantwortet werden. In den heutigen Technologien finden sich allerdings Residuen der Ideologien von sozialer Steuerung, technokratischer Ordnung und

dem marktförmig gewendeten Recht des Stärkeren, die schon in Münsterbergs sozialdarwinistischem Denken angelegt waren. Ein Bewusstsein für die historischen Zusammenhänge, in denen erstmals im psychologischen Labor die Steuerung menschlichen Verhaltens erprobt wurde, kann allerdings den Blick auf heutige Entwicklungen scharfstellen. Wenn Münsterberg im Kino nichts als ein Medium der unbewussten Verhaltenssteuerung sah, identifizierte Benjamin darin gerade das „Dynamit“ zur Sprengung eines „optischen Unbewussten“. Analog dazu stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln heute die Sprengkraft eines „algorithmischen Unbewussten“ mobilisiert werden kann, das in der Lage wäre, sich den Suggestionen der prädiktiven Technologien im Zeitalter algorithmischer Kontrolle zu widersetzen.

Literatur

Benjamin, Walter, 1991a. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1. Fassung/1935). In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Band 1.2., S. 431–469. Frankfurt a. M.

Benjamin, Walter, 1991b: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (3. Fassung/1939). In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Walter Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Band 1.2., S. 471–508. Frankfurt a. M.

Benjamin, Walter, 1991c. Über einige Motive bei Baudelaire. In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Band 1.2., S. 605–654. Frankfurt a. M.

Berns, Thomas / Rouvroy, Antoinette, 2013. Algorithmic governmentality and prospects of emancipation Disparateness as a precondition for individuation through relationships?, übers v. Elisabeth Libbrecht. In: Réseaux 177, 163–196. URL: <https://shs.cairn.info/journal-reseaux-2013-1-page-163?lang=en>

Blatter, Jeremy, 2015. Screening the Psychological Laboratory: Hugo Münsterberg, Psychotechnics, and the Cinema, 1892–1916. In: Science in Context 18 (1), 53–76

Blatter, Jeremy, 2014. The Psychotechnics of Everyday Life: Hugo Münsterberg and the Politics of Applied Psychology, 1887–1917.

Dissertation, Harvard University. URL: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:12274284>.

Bruno, Giuliana, 2009. Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images. In: Grey Room 36, 88–113

Child, Richard Washburn, 1915. The Man-Screen. In: Cosmopolitan Magazine 58, 647–649

Därmann, Iris, 2013. Elemente einer Ästhetik der Gewalt: Masochistisch – heroisch – traumatisch“. In: Emmanuel Alloa (Hrsg.): Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, S. 165–182. Leiden

Därmann, Iris, 2021. Widerstände. Gewaltenteilung in statu nascendi. Berlin

Freud, Sigmund, 1967. Jenseits des Lustprinzips. In: Anna Freud u. a. (Hrsg.): Gesammelte Werke, Bd. XIII. Frankfurt a. M.

Hale, Matthew, 1980. Human Science and Social Order. Hugo Münsterberg and the Origins of Applied Psychology. Philadelphia
Kittler, Friedrich, 1993. Draculas Vermächtnis. Leipzig

Langdale, Allan, 2002. S(t)imulation of Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg. In: ders. (Hrsg.), Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and other Writings, S. 1–43. New York

Marx, Karl, 2012. Ökonomische und philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844. Marx Engels Werke, Band 40, S. 467–589. Berlin

Moser, Jeannie / Christina Vagt (Hrsg.), 2018. Verhaltensdesign. Technologische und ästhetische Programme der 1960er und 1970er Jahre. Bielefeld

Münsterberg, Hugo, 1914. Grundzüge der Psychotechnik. Leipzig

Ryan, Patrick J., 1997. Unnatural Selection. Intelligence Testing, Eugenics and American Political Cultures. In: Journal of Social History 30 (3), 669–685

Rüeggsegger, Ruedi, 1986. Die Geschichte der Angewandten Psychologie 1900–1940. Ein internationaler Vergleich am Beispiel der Entwicklung in Zürich. Bern/Stuttgart

Schmidgen, Henning, 2008. Münsterberg's Photoplays: Instruments and Models in his Laboratories at Freiburg and

Harvard (1891–1893). In: The Virtual Laboratory, Max Planck Institute for the History of Science, Berlin. URL: <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=art71&page=p0003>

Schweinitz, Jörg (Hrsg.), 1996. Hugo Münsterberg. Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino, übers. v. Jörg Schweinitz. Wien

Vöhringer, Margarete, 2007. Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion. Göttingen

Zuboff, Shoshana, 2019. The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power. New York: PublicAffairs

[1] Alle englischen Zitate, soweit nicht anders gekennzeichnet, übersetzt von Nina Franz.

[2] Jeannie Moser und Christina Vagt beschreiben mit dem Begriff des „Verhaltensdesigns“ Ansätze der 1960er- und 1970er-Jahre, die auf „die Programmierung des Verhaltens von Lebewesen, Maschinen und Materialien, von ökonomischen, sozialen und politischen, psychischen wie ästhetischen Phänomenen und Abläufen ebenso wie von Umgebungen und Räumen“ abzielen (vgl. Moser/Vagt 2018). Sie schließen damit unter anderem auch an die hier beschriebene Geschichte der Psychotechnik im frühen 20. Jahrhundert an.

[3] Mannheim: *Ideology and Utopia*, zit. nach Hale: *Human Science and Social Order*, S. 9.

[4] „The historical form taken by particular efficiencies was thoroughly political, and the principle of ‘neutrality’ often masked political motives“ (Hale, 1980: 9).

[5] Hier setzt Friedrich Kittlers medientheoretische Rezeption Münsterbergs an, insofern als der Film den Zuschauer:innen „deren eigenen Wahrnehmungsprozess“ sende (Kittler 1993: 103).

[6] Daran zeigt sich Benjamins aufmerksame Lektüre der kurz vorher erstmals veröffentlichten *Ökonomischen und philosophischen Manuskripte* von Karl Marx, wo es heißt, die Bildung der fünf Sinne sei „eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“ (Marx: 1844/2012: 542).

knot-working against not-working networks

Malin Kuht



Ein Rückblick auf die verschlungenen Zukünfte des Cyberfeminismus und das Old Boys Network

„What is the old boys network?“ „utopia – mistaken for reality“, antwortet Claudia Reiche. „An ongoing crisis; a big misunderstanding“, sagt Cornelia Sollfrank. „An unstoppable dissolving structure“, meint Helene von Oldenburg (von Oldenburg/Reiche 2002: 16). Diese drei Antworten stammen aus den Texten zum Panel „net working, knot working, not working?“, dass bei der *Very Cyberfeminist International* 2001 in Hamburg stattgefunden hat. Das *Old Boys Network* (OBN) war gleichzeitig Utopie und Realität, produktive Krise und auflösende Struktur. Ein Netzwerk, das sich als die „erste internationale cyberfeministische Organisation“ gegründet hat und sich vier Jahre lang ständig selbst befragte.

Seite 8 aus dem Reader der Very Cyberfeminist International, 2002,
Fotos: old boys network/Linda Putzenhardt

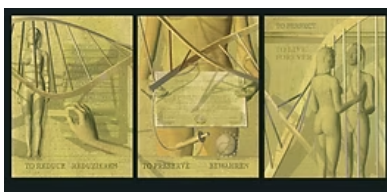


Abbildung auf dem Poster von Jill Scott, 2001, Foto: Jill Scott



Still aus En-counterung Cyberfeminism, 2021, Foto: Malin Kuht

Cyberfeminismus als Interface

Als sich das OBN 1997 bildete und zur *First Cyberfeminist International* nach Kassel einlud, verweigerte es eine Definition. Stattdessen wurden kollektiv 100 Antithesen formuliert: „Cyberfeminism is not an ism“, „Cyberfeminismus ist keine Kunst“, „Cyberfeminism is not lady-like“. Der Terminus sollte so offen wie möglich bleiben, eine „feministische BenutzerInnenoberfläche“, die vielfältige Anwendungen erlaubt (Draude 2000). Seit den frühen 1990er-Jahren versammelten sich unter diesem Begriff künstlerische Experimente (VNS Matrix), theoretische Interventionen (Sadie Plant) und aktivistische Projekte (subRosa), um mithilfe von Technologie patriarchale Codes zu hacken. Donna Haraways Cyborg-Figur – hybrid, widersprüchlich, ironisch – war darin ein zentraler Bezugspunkt (Haraway 1985). Cyberfeminismus wurde beschrieben als Praxis, die sich um



Still aus En-counter
Cyberfeminism, 2021, Foto: Malin
Kuhnt

„ideas, irony, appropriation and hands-on skilling up in the data-terrain“ dreht (Pierce 1997: 10). Ein Experimentierfeld, durch das Feminismus technikaffin und Technologie feministisch lesbar werden konnte.

Das OBN verstand sich nicht primär als technisches, sondern als soziales Netzwerk. Der Slogan von OBN war „The mode is the message – the code is the collective“ und brachte die Haltung des Netzwerks im Hinblick auf die Repräsentations- und Produktionsbedingungen auf den Punkt. Im Unterschied zu Marshall McLuhans Leitsatz „The medium is the message“ ist der *mode*, der Modus, definiert als die Art und Weise des Handelns, die Botschaft. Organisationsfunktionen und Verantwortung sollten geteilt werden, es gab keine:n Chef:in. Projektgruppen konnten selbstständig entstehen, mussten aber auf der Mailingliste kommuniziert werden (von Oldenburg/Reiche 2002: 17). Das formulierte Ziel war die Ausarbeitung inhaltlich verschiedener Cyberfeminismen, die sich im Namen des „principle of disagreement“ widersprechen konnten und sollten (ebd.). Diese fluide Organisationsform orientierte sich an den damals neuen digitalen Infrastrukturen, wie E-Mail-Listen, persönliche Webseiten und kuratierte Suchmaschinen. Die Mailingliste *FACES*, 1997 gegründet, ermöglicht (bis heute) selbstorganisierte Verbindungen über Kontinente hinweg. E-Mail-Listen wurden zu Werkzeugen einer gelebten, nicht-hierarchischen Solidarität. Die drei cyberfeministischen Internationalen waren Knotenpunkte dieser verteilten Praxis. Das Poster-Format der *Very Cyberfeminist International* 2001 veranschaulicht diese Struktur radikal: In einem großen Raum präsentierten 20 bis 30 Personen gleichzeitig ihre Antworten auf die Frage: „Was ist deine Vision von Cyberfeminismus?“, jede anhand eines DIN-A2-Posters und in maximal zehn Minuten. Das war ein bewusster Bruch mit hierarchischen Konferenzformaten (vgl. von Oldenburg/Reiche 2002: 6).

Zwei Beiträge, die auf dieser Konferenz vorgestellt wurden, veranschaulichen exemplarisch, mit welchen konkreten Fragen sich Cyberfeminist:innen damals auseinandersetzten – und welche Kritik bereits formuliert wurde. Andrea Hapke und Andrea Jana Korb reflektieren in einer Online-Diskussion mit russischen Feminist:innen die Ambivalenz ihrer Position. Sie fanden sich in einem Widerspruch zwischen Reisenden und Gastgeber:innen wieder. Haben sie einen gastfreundlichen Raum für andere kreiert oder sind sie in deren Raum eingetreten? (Hapke/Korb 2002: 70). Der Begriff der *Hospitality*, den Irina Aristarkhova einbrachte, wurde zum kritischen Werkzeug: Was passiert, wenn der:die Gastgeber:in selbst keinen Besitz hat? (Aristarkhova 2002: 120).

Diese Fragen verweisen auf die materiellen und symbolischen Bedingungen digitaler Begegnungen. Hospitality impliziert nicht nur technischen Zugang, sondern die bewusste Entscheidung für Verbindung – in virtuellen wie physischen Räumen. Die technischen Hürden waren real: kyrillische Kodierung im ASCII-dominierten Internet, unterschiedliche Zeitzonen, ungleicher Zugang zu Computern. Hapke und Korb berichten von der Instabilität cyberfeministischer Infrastrukturen – die Website des *Cyberfemin Club St. Petersburg* verschwand plötzlich und sie verloren so die Grundlage ihres Projekts. In dieser Prekarität wurde „Anchoring“ – das Verankern, Sichtbarmachen, Archivieren – zur politischen Notwendigkeit (Hapke/Korb 2002: 72).

Hapke und Korb beschreiben, wie sie sich gegen die vermeintliche Unvereinbarkeit von sogenannter Realität und Virtualität wehren mussten (ebd.: 71). Beide Sphären sind eng verwoben und begegnen uns heute als ein Kontinuum. Es behauptet, nahtlos und unmittelbar zu sein, während die von Hapke und Korb aufgeworfenen Probleme weiterhin bestehen.

Diese Frage nach den materiellen Bedingungen digitaler Praxis stellte sich noch selbstkritischer der *TechnoTricksterTank*. Das Kollektiv forderte eine Neuausrichtung des Cyberfeminismus. Die Kritik richtete sich gegen eine Verengung auf symbolische Gesten: „Do you really think it helps to sublimate the fear of technosphere by doing your fancy website and endless PowerPoint animations?“ (Bath et al. 2002: 64). Stattdessen plädierten sie für transdisziplinäre Allianzen und dafür, Technologien nicht nur subversiv zu nutzen, sondern in ihre Produktion einzugreifen. Es gebe mehr, als die „böse“ Technologie in der Anwendung zu unterlaufen – sie forderten: „Engage yourself in the construction and development of technology while being aware of mechanisms of in-/exclusions!“ (ebd.: 65) Faith Wilding und ihr Kollektiv *subRosa* argumentierten ähnlich, der Cyberfeminismus müsse die materiellen Konsequenzen und Ein- und Ausschlüsse der Mensch-Maschine-Schnittstelle adressieren, nicht nur für hochqualifizierte Wissensarbeiter:innen, sondern besonders für feminisierte digitale Arbeit (Wilding/subRosa 2002: 69). Der Fokus verschob sich von spielerischen Identitätsexperimenten hin zu materiellen Analysen von Arbeitsbedingungen in der IT-Produktion, biotechnologischer Instrumentalisierung von Körpern und feminisierter globaler Arbeitsteilung. Diese Perspektiven haben Cyberfeminist:innen in den Diskurs eingebracht und sie prägen bis heute, direkt oder indirekt, die Diskussion, wer Technologien programmiert, sie herstellt und für wen. Die Frage ist nicht mehr, ob Technologie emanzipatorisch sein kann, sondern unter welchen Bedingungen – und wer dafür bezahlt. Aktuelle feministische Tech-Kritik fragt:

Wessen Arbeit wird von KI ausgebeutet? Wessen Körper werden in biometrischen Datenbanken erfasst? Wessen Arbeit wird durch Interface (un)sichtbar? Diese Fragen wurden bereits 2001 gestellt, gewinnen aber unter Plattformkapitalismus und generativer KI neue Dringlichkeit.

Not-working: Vom Cyberspace zur Plattformkritik

Das OBN wurde nie offiziell aufgelöst, aber es hörte auf zu funktionieren. Viele wünschten sich mehr politische Ziele und gemeinsame Forderungen von OBN, das stand jedoch im Konflikt zum „principle of disagreement“, das quasi vorschrieb, sich nicht vereinigt und einstimmig zu artikulieren. Cornelia Sollfrank beschrieb später eine weitere Inkompatibilität. Die informellen Arbeitsweisen ließen sich nicht mit den Ökonomien der Kunstwelt, des Aktivismus oder der Akademie vereinbaren, die auf Autor:innenschaft, Zuschreibbarkeit und Verwertung basieren (Sollfrank 2018: 112). Der Wunsch, keine feste Struktur zu sein, kollidierte mit den Anforderungen jener Felder, in denen das Network operierte. Dieser Text versucht, eine mögliche Geschichte zu erzählen, die sich dem Erzähltwerden entzog.

Auf die Frage nach der Zukunft des OBN antworteten die Mitglieder 2001: „utopia, waiting“ (Reiche), „to be historical?“ (Sollfrank), „a myth referring to an X – with 1001 possibilities to be told“ (von Oldenburg) (von Oldenburg/Reiche 2002: 16). Diese Antworten ahnen das bevorstehende Ende. So wurde das Netzwerk quasi zum Mythos, zur offenen Erzählung. Die Geschichte des OBN ist bis heute kaum systematisch dokumentiert. Sie entzieht sich klassischen Archivlogiken, weil sie auf flüchtigen Praktiken beruht – auf kollektiven Arbeitsweisen, situativen Allianzen, ironischen Gesten, E-Mail-Threads. Während Bilder der frühen Cyberfeminist:innen zirkulieren, oft entpolitisiert und ästhetisiert, bleiben die Prozesse, Konflikte und Widersprüche unsichtbar. Die digitale Sphäre verschärft dieses Problem. Websites verschwinden, Server werden abgeschaltet, Mailinglisten-Archive gehen verloren. Wissen wird privatisiert, Verbindungen monetarisiert und Commons fragmentiert.

Knot-working: solidarisches Verflechten

Der Titel dieses Beitrags *knot-working against not-working networks* greift das Panel von 2001 auf. Er beschreibt eine Praxis des widerständigen Verknotens gegen jene Netzwerke, die zwar technisch funktionieren, aber nicht für emanzipatorische Zwecke nutzbar sind. Heutige Plattformen basieren auf Überwachung,

Datenextraktion und Fragmentierung – sie sind *not-working* Networks.

Dagegen bedeutet *knot-working* ein verknotendes, unübersichtliches Organisieren, kein quantifizierbares Network, sondern ein Geflecht, das sich klassifizierenden Zugriffen entzieht. Im Sinne von Helene von Oldenburgs „experimenteller Spinnenkunde“ wäre *knot-working* eine arachnoide Methode, die Fäden spinnt, lose Enden verbindet und das Netz als Tätigkeit versteht (von Oldenburg 1997). Auch Historisierung kann eine Praxis der Verknötung sein. Es geht weniger um Bewahren als um Er-Haltung – um das Weitertragen von Handlungswissen, um das Wiederanknüpfen an nur teilrealisierte Zukünfte, um die Aktivierung verschütteter Möglichkeitsräume. Der *Cyberfeminist Index 1990–2020* von Mindy Seu dokumentiert, dass cyberfeministische Praktiken weltweit entstanden – auch dort, wo die Begriffe nie explizit verwendet wurden (Seu 2022). *Hackfeministas* in Mexiko, queer-feministische Tech-Kollektive in Ostasien, *Black Cyberfeminism* und dekoloniale Netzpraxen verkomplizieren die genealogische Linie, die stark auf Europa, die USA und Australien fixiert war.

Was bleibt? Alternativen zu dominanten Netzlogiken existierten und existieren. Gleichzeitig haben sich die Bedingungen kollektiver Organisation fundamental verändert. Das frühe Internet versprach dezentrale, selbstorganisierte Strukturen, und heute dominieren wenige Konzerne die digitale Infrastruktur. E-Mail-Listen wie FACES existieren noch, aber ihre Rolle als Werkzeuge nicht-hierarchischer Solidarität ist prekär geworden. Neue Formen kollektiver Organisation, wie Mastodon-Instanzen, das Fedivers, Mesh-Networks, Pads und verschlüsselte Messenger bieten sich als Alternative an. Doch auch diese Räume werden angegriffen, sind abhängig von unbezahlter Arbeit und bleiben oft unsichtbar für jene, die nicht schon vernetzt sind. Kollektive Organisation ist möglich, wenn auch fragil. Technologien sind nicht neutral, aber formbar. Feminismus und Technologie sind keine getrennten Bereiche, sondern bringen sich gegenseitig hervor. Initiativen wie *Algorithmic Justice League*, *Feminist AI Projects* oder dekoloniale Tech-Kollektive arbeiten an dieser Schnittstelle. Die Frage nach *Hospitality* stellt sich kontinuierlich neu bei der Moderation digitaler Räume; das „principle of disagreement“ wird relevant, wenn über Cancel Culture gestritten wird. Der Einfluss des Cyberfeminismus zeigt sich heute weniger in expliziten Bezugnahmen als in einer veränderten Haltung. Technologie wird nicht als emanzipatorisch verstanden, sondern als Terrain permanenter Aushandlung.

In Zeiten algorithmischer Kontrolle und privatisierter Infrastrukturen ist es notwendig, in solidarischen Verstrickungen kollektiv zu werden. *Knot-working* ist keine Lösung, sondern eine Praxis. Ein vorsichtiges Weiterknüpfen von widerständigen Linien – gegen das Vergessen, gegen die Vereinzelung, gegen die funktionalen, aber nicht-funktionierenden Netzwerke der Gegenwart.

Malin Kuht arbeitet als Künstler*in und Vermittler*in. Sie studierte Politikwissenschaft, Kunstpädagogik und Visuelle Kommunikation an der Universität/Kunsthochschule Kassel. Vor dem Hintergrund einer von digitalen Infrastrukturen geprägten Gegenwart kommt sie in ihren Arbeiten immer wieder auf die Anfänge von digitalen Kulturen und deren Vermächtnis zurück und sucht nach emanzipatorischen und queerfeministischen Zugängen zu Technologien und Archiven. Malin Kuhts Arbeiten wurden unter anderem im Kunstraum Dock 20 in Lustenau, beim Kurzfilm Festival Hamburg und beim Kasseler Dokfest gezeigt. Von 2023 bis 2025 lehrte sie im Master-Lehrgang *Kunstvermittlung* an der HFBK Hamburg, ist Gründungsmitglied des Vereins *para-education* und realisiert derzeit die „ReferenzBibliothek zu Kunst im öffentlichen Raum in Hamburg“. 2025 war sie Teilnehmende des Goldrausch Künstlerinnenprojekts, Berlin.

malinkuht.com

Literatur

Aristarkhova, Irina, 2002. Hosting the Other. In: Helene von Oldenburg, Claudia Reiche (Hrsg.), *very cyberfeminist international*, S. 120–127. Berlin: b_books

Bath, Corinna / Peter, Uli / Draude, Claude / Weber, Jutta / Gössner, Alice, 2002. *TechnoTricksterTank4Today*. In: Helene von Oldenburg, Claudia Reiche (Hrsg.), *very cyberfeminist international*, S. 64–65. Berlin: b_books

Draude, Claude, 2000. *Introducing Cyberfeminism*.
https://obn.org/obn/reading_room/writings/html/intro.html
(abgerufen am 03.12.2025)

Hapke, Andrea / Korb, Andrea Jana, 2002. Travelling hostesses in cyberfemspace. In: Helene von Oldenburg, Claudia Reiche (Hrsg.), *very cyberfeminist international*, S. 70–73. Berlin: b_books
Haraway, Donna, 1985. A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: *Socialist Review* 80, S. 65–108

Oldenburg, Helene von, 1997. Feministische Aspekte der Experimentellen Spinnenkunde.

https://obn.org/obn/reading_room/writings/html/spinnenkunde.html
(abgerufen am 03.12.2025)

Oldenburg, Helene von / Reiche, Claudia (Hrsg.), 2002. very cyberfeminist international. Berlin: b_books.

https://obn.org/obn/obn_pro/downloads/reader3.pdf (abgerufen am 03.12.2025)

Seu, Mindy, 2022. Cyberfeminism Index. London: Inventory Press

Sollfrank, Cornelia, 2018. Die schönen Kriegerinnen.

Technofeministische Praxis im Netz. Wien: Transversal Texts

Wilding, Faith / subRosa, 2002. Strategies and tactics for feminist/cyberfeminist collaborations. In: Helene von Oldenburg, Claudia Reiche (Hrsg.), very cyberfeminist international, S. 66–69. Berlin: b_books

Einflussnahme – die Kolonisierung des Begehrens

Marie-France Rafael

Eine Frau wischt mit einem strahlenden Lächeln in einem lichtdurchfluteten, großen Wohnzimmer über Böden, unter der Couch, über diverse Oberflächen und Möbel. In einer Großaufnahme erkennt man, wie die Staubflocken gleichsam magnetisch von dem weißen Tuch, das am Ende des Wischmopps befestigt ist, angezogen werden. Die überdimensionierten Staubflocken versuchen sich zu retten, sehen aber ein, dass sie keine Chance haben, und verlassen die Wohnung. Die Frau blickt ihnen mit einem triumphierenden Blick nach, ehe sie in der nächsten Einstellung mit ein paar Handgriffen das Tuch entfernt und in den Müll wirft.

Ich erinnere mich noch lebhaft, wie ich als Kind solche Werbung im Fernsehen geschaut habe. Ich saß im Wohnzimmer, und fast immer, so kommt es mir jetzt zumindest vor, rannte ich dann zu meiner Mutter, die in einem anderen Zimmer etwas erledigte. Ich berichtete, was ich gerade gesehen hatte, und redete auf meine Mutter voller Überzeugung ein, dass sie das besagte Tuch (oder ein anderes Produkt) am besten sofort kaufen müsse. Meine Mutter erklärte mir dann, ich solle nicht alles glauben, was ich im Fernsehen sehe. Aber ich war felsenfest von der Richtigkeit der Werbung überzeugt. Und noch viel mehr: Der Einfluss der Werbung war so groß auf mich, dass ich, hätte ich gedurft, sofort zum nächsten Supermarkt gelaufen wäre, um das Produkt zu erwerben. Was ich dann im Übrigen, als ich groß genug war und eigenes Geld hatte, auch getan habe – mal mit mehr, mal mit weniger großer Enttäuschung. Denn im Grunde habe und brauche ich auch jetzt nicht einmal einen Bruchteil von dem, zu dessen Konsum ich verleitet werde. Und dennoch ertappe ich mich immer wieder dabei, wie ich mich bereitwillig beeinflussen lasse. Ja, sogar noch schlimmer: Ich partizipiere wissentlich an den diversen Mechanismen, die immer mehr Einfluss ausüben: auf

mein/unser Konsumverhalten, auf soziopolitische Verhältnisse und nicht zuletzt auch auf subjektkonstituierende Prozesse allgemein.

Doch es gibt einen großen Unterschied zwischen „damals“ und „heute“ – zwischen der Werbung, die im klassischen Massenmedium Fernsehen lief, und unserer zeitgenössischen digitalen Kultur: Seit dem Aufkommen des Internets und, noch entscheidender, seit der Proliferation des Smartphones mit seiner Flut an Social-Media-Apps und der Häufung rein bildbasierter Features im Netz lässt sich ein paradigmatischer Wechsel unserer Verhaltensweisen und Begehrensstrukturen beobachten. Damit verbunden ist eine grundlegende Veränderung, wie technologische Medien Einfluss auf uns nehmen. Denn die zunehmende symbiotische und prothetische Verknüpfung des Körpers mit dem Smartphone beziehungsweise digitalen Netzwerken führt dazu, dass wir jederzeit und überall auf vermittelte Art und Weise produzieren und konsumieren. Digitale Medien und ihre Bilder sind heute integraler Bestandteil unserer Alltagspraktiken, mit denen wir bewusst handeln und mittels derer wir uns aktiv neue, spekulative Zukünfte schaffen. Als medial vernetzte Individuen leben wir in einer postdigitalen und bildbasierten Realität, die mittels der Produktion, Zirkulation und nicht zuletzt der Konsumtion von einer schier endlosen Flut an Bildern dominiert wird. Ein Merkmal dieses neuen Status der Massenzirkulation und Veränderlichkeit von Bildern ist, dass die Rollen von Rezipient:innen und Produzent:innen viel fließender geworden sind, als es noch im Zeitalter der klassischen Massenmedien – wie Radio und Fernsehen – der Fall war, wo die Rollen noch klar verteilt waren. In den 1960er-Jahren beschrieb Guy Debord in seinem Werk *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) die Funktionsweisen der Medien mittels des prägenden Begriffs des Spektakels: Für Debord zeichnet sich das Spektakel durch einen Zustand im Spätkapitalismus aus, in dem sich eine „gegenseitige Entfremdung“ einstellt, die „das Wesen und die Stütze der bestehenden Gesellschaft“ (Debord 1996a: 6) ausmacht und in der „alles, was unmittelbar erlebt wurde“, in eine „Repräsentation“ (ebd.: 3, 9) entrückt wird beziehungsweise alles nur noch Repräsentation ist. In *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels* (1988) hat Debord selbst festgehalten, inwieweit sich das Spektakel im Verlauf der Zeit weiterentwickelt bzw. sich die Natur des Spektakels verändert hat, um mit einer neuen Intensität und Vollständigkeit das soziale Leben zu durchdringen (vgl. Debord 1996b: 189–280, Crary 2014: 64). Die wesentliche Veränderung liegt für ihn in der Entwicklung von einem „diffusen“ (1960er-Jahre) hin zu einem „integrierten Spektakulären“ (1980er-Jahre), das „danach strebt, sich weltweit durchzusetzen“ (Debord 1996b: 200). Für Debord tritt das integrierte Spektakuläre zugleich

„konzentriert und diffus auf“ (ebd.), denn nur so kann es die Teile der Gesellschaft, die ihm zuvor entgangen sind, kontrollieren. Das gelingt, indem es sich „in die Wirklichkeit integriert hat“, um sie gleichsam von innen her umzubauen – das Spektakel steht der Wirklichkeit jetzt „nicht mehr als etwas Fremdes gegenüber“, sondern hat sich „mit der Wirklichkeit vermischt und sie radioaktiv verseucht“ (ebd.: 201). Angesichts digitaler Technologien und digitaler Netzwerke hat das Spektakel sich noch einmal weiter verändert, sodass McKenzie Wark diese neue Form des Spektakels als „disintegrating spectacle“ (Wark 2011: 1117) bezeichnet. Damit ist gemeint, dass das Spektakel sehr wohl noch da ist, jedoch fragmentiert: „Social media and the internet made it microscopic – still centrally controlled, but diffuse, and reproduced and reiterated through fragments“ (Wark/Jacques 2013). In der zeitgenössischen digitalen Plattformökonomie generieren algorithmische Systeme zirkuläre Spektakel-Blasen, in denen wir nicht länger einfach nur Zuschauer:innen und/oder Konsument:innen sind, sondern zugleich aktive Produzent:innen, und wo wir vor allem selbst zu einem Konsumobjekt werden. Oder das Selbst wird zu einer „Zwittergestalt“ aus entsubjektiviertem, depersonalisiertem Konsument und Konsumobjekt, wie Jonathan Crary feststellt (Crary 2014: 87). Und er weist darauf hin, dass wir es angesichts der digitalen Netzwerke mit einer „systemischen Kolonisierung des individuellen Erlebens“ zu tun haben, bei welcher „das Wichtigste [...] heute nicht die Fesselung der Aufmerksamkeit durch ein bestimmtes Objekt [ist] – einen Film, ein Fernsehprogramm oder ein Musikstück –, [...] sondern ihre Umformung [der Aufmerksamkeit] zu repetitiven Vorgängen und Reaktionen, die sich mit dem Betrachten oder Zuhören permanent überlagern“ (ebd.: 48). Diese Kolonisierung betrifft aber, so meine Hypothese, nicht das Erleben allein, sondern setzt im Grunde schon früher, beim Begehren, ein. Die „Umformung“, von der Crary spricht, würde, wenn wir von einer „systemischen Kolonisierung des Begehrens“ ausgehen, eine Umformung des Begehrens hin zu repetitiven Begehrensschleifen betreffen. Dies manifestiert sich bereits beim Griff zum Smartphone, der uns in eine Begehrensstruktur einbettet. Das Begehren funktioniert hier nicht mehr durch externe Projektionen auf unerreichbare Waren oder Ideale, sondern wird permanent durch algorithmische Antizipation zirkulär moduliert. Angesichts digitaler Medien stehen wir also vor einer neuen Begehrensökonomie.

Jeder Griff zum Smartphone, jede digitale Bildpraktik, sei es das Posten, das Liken (und auch Nicht-Liken), das Länger-Verweilen auf einem Bild, das Scrollen (ob schneller oder langsamer), das Klicken und Sharen und Weiterverarbeiten von Bildern (um nur einige zu nennen), ist schon Ausdruck unseres Eingebettet-Seins

in eine digitale zirkuläre Begehrensstruktur, die einhergeht mit dem Blick. Denn die vielen schillernden Screens, die unseren Alltag bestimmen, hindern uns daran, unsere unmittelbare Wirklichkeit wahrzunehmen, indem sie unseren Blick nunmehr nur auf sich lenken. Zudem funktionieren diese Screens wie tatsächliche Schirme, die unser Sehen abschirmen und uns am tatsächlichen Sehen hindern. Denn was diese Screens machen, ist, uns den Blick der Plattformen zurückzuwerfen beziehungsweise uns nur jene Objekte unseres Begehrens vorzuführen, die algorithmisch berechnet werden. Zugleich sind im Screen immer wir – psychoanalytisch gesprochen – das Objekt des Blicks beziehungsweise erscheint so unser unbewusstes Begehren oder, wie Jacques Lacan es formuliert: „Was ich erblicke, [ist] nie das, was ich sehen will“ (Lacan 2015: 109). Weil es uns aber erscheint, bekommt es Bildcharakter und will bearbeitet werden. Dabei haben wir es bei den digitalen Technologien nun mit „wirklichen“ Screens zu tun, welche die Grenze zwischen Subjektivität als Teil von sozialen und kulturellen Systemen und dem Unbewussten als schiere Subjektivität verschieben.

Ich sitze heute so gut wie nie vor dem Fernseher – ich besitze nicht einmal mehr einen. Aber mein Smartphone habe ich öfter in der Hand, als mir lieb ist – öfter sogar, als ich mir selbst eingestehen will. Ich swipe, scrolle, tippe und poste, share und like, ohne dass ich manchmal die Zeit vergehen sehe, bin in meiner Spektakel-Blase und blende die Realität um mich herum aus. Denn was den Kern unserer visuellen Kultur ausmacht, ist, im Unterschied zu früheren Massenmedien, der Umstand, dass wir immer mehr selbst aktiv eingebunden sind: Wir partizipieren an unserer eigenen (Ver-)Blendung. Der Fernseher funktionierte wie ein Fenster (zu einer etwas entfernten, aber nicht ganz fremden) Welt. Man sah ein klar umrissenes Bild, einen Ausschnitt, in den man (hinein)gezogen wurde, ein gesteuertes, passives Konsumieren, das man ein- und ausschalten konnte. Heute, angesichts digitaler Medien, befinden wir uns in einem anderen Register, das einer anderen Zeit und Bewegung unterliegt. Es gibt kein „Aus“ mehr. Nur noch „on“. Immer und überall „on“, ob bewusst oder unbewusst, gewollt oder ungewollt, ja sogar unabhängig davon, ob es uns physisch und psychisch guttut. Wir sind immer „on“. Jeder und alles wird sofort zum Bild und funktioniert nur noch in einer Bildlogik der Likes, Shares und viralen Zirkulation. Der virtuelle Raum ist nicht mehr ein Ort, den wir sporadisch besuchen, sondern der exklusive Handlungsraum, in dem Identität, Soziales und Politik entschieden werden. Die Grenze zwischen Innen (Privatheit) und Außen (Öffentlichkeit) gibt es nicht mehr: Alles fällt in eins. Und mein Selbst mache ich zu einem Teil davon. Mache mich zu einem Bild(-Objekt) und

funktioniere selbst als „armes Bild“. Ich produziere Bilder ohne Tiefe und Bilder einer Illusion, die ihrerseits nichts als ein Bild als Ursprung hat. Denn ich gehe nicht von einer Realität aus, die repräsentiert werden soll, sondern ahme präfabrizierte Bilder nach. Schnell, immer schneller. Keine Zeit zum Sehen. Es gibt auch nichts zu sehen mehr, kein Hinten und kein Vorne mehr. Nur noch „Jetzt“. Alles ist im „Jetzt“. So werden wir im Grunde am Sehen gehindert und über den Blick angesprochen, also über unser Begehren. Vor allem der Like-Button (oder ähnliche Feedback-Funktionen und erweiterte Reaktionssysteme) spielt hier eine große Rolle, da er doch direkt das Bild mit meinem/unserem Begehren verknüpft. Im Like-Button suchen wir den Blick des Anderen und orientieren uns an der Anzahl der Likes – lassen uns beeinflussen und blenden. In der heutigen Begehrensökonomie halten uns die vielen schillernden Screens in einer virtuellen Zeit des Jetzt – einem Imaginären – fest, indem sie unseren Blick nunmehr nur auf sich richten und uns einen algorithmischen Blick zurückwerfen –, sodass wir die Wirklichkeit (wie auch die Vergangenheit und Zukunft) nicht mehr ganz sehen.

Marie-France Rafael ist Professorin für „Art in Context“ am Departement Fine Arts der Zürcher Kunsthochschule. Sie hat an der Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne angewandte Filmwissenschaft und an der Freien Universität Berlin Kunstgeschichte und Filmwissenschaft studiert. Von 2011 bis 2015 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin und bis 2019 an der Muthesius Kunsthochschule Kiel im Bereich Raumstrategien/Räume des Kuratorischen tätig. In ihrer Arbeit untersucht sie die Verflechtung von zeitgenössischer Kunst mit kulturellen und sozialen Praktiken. Sie analysiert, wie die Digitalisierung in der zeitgenössischen Kunst eine neue Art von Präsenz angenommen hat: Sie ist nicht mehr nur eine virtuelle Sphäre der Sozialität, sondern zunehmend eine technologische Schnittstelle, die unsere verkörperten Erfahrungen strukturiert. Ihre Forschung und Lehre wird von kunst- und kulturgeschichtlichen Fragen, Geschlechterkonstruktionen, Bild- und Medientheorie geleitet. Weitere Schwerpunkte ihrer Forschung sind die Geschichte des Ausstellens sowie die künstlerischen Strategien des Präsentierens von Kunst als Reflexions- und Kommunikationsmittel, das Alltagskultur, Politik und Ökonomie auf besondere Weise ästhetisch verhandelt. Zu ihren Büchern zählen unter anderem *Raphaëla Vogel: Outside Form* (Floating Opera Press, 2023), *Passing Images: Art in the Post-Digital Age* (Floating Opera Press, 2022) und *Reisen ins Imaginativ: künstlerische Situationen und Displays* (Walther König, 2017).

Literatur

Crary, Jonathan, 2014. 24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus. Berlin

Debord, Guy, 1996a. Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin

Debord, Guy, 1996b. Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels. In: ders., Die Gesellschaft des Spektakels, S. 189–280. Berlin

Lacan, Jacques, 2015. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI. Wien, Berlin, 109.

Wark, McKenzie, 2011. Spectacles of Disintegration. In: Social Research 78 (4), 1115–1132

Wark, McKenzie / Jacques, Juliet (Interviewer). 2013. Spectacles of Disintegration. An Interview with McKenzie Wark. In: New Statesman, 16.5.2013. URL: <https://www.newstatesman.com/culture/2013/05/spectacle-disintegration> (12.9.2025)

[1] In der deutschen Ausgabe wird der Begriff der „Vorstellung“ als Übersetzung des französischen „représentation“ (Debord, La Société du Spéctacle, 15) verwendet, jedoch scheint hier m. E. der Begriff der „Repräsentation“ treffender, da er eine umfassendere sowohl faktische als auch gedankliche Dimension des Bereichs der Darstellung zulässt.

Einander zuhören in Zeiten des gesellschaftlichen Rechtsrucks

Fiona Jassmann



"Higher Potential" (2021),
Videoinstallation, Courtesy of the
artist



"The Factory" (2020),
Videoinstallation, Courtesy of the
artist



Fiona Jassmann im Gespräch mit Johannes Büttner über sein künstlerisches Schaffen und seine aktuelle Arbeit *Soldaten des Lichts*

Es gehe darum, wie „die Gesellschaft, in der wir leben und arbeiten, bestimmt, wie wir subjektiviert werden.“ Um „Menschen und wie sie sich organisieren, woran sie glauben, und um ihre Ängste“, erzählt Johannes Büttner über die Schwerpunkte in seinem künstlerischen Arbeiten. In seinen raumgreifenden Installationen, oft bestehend aus Videos, Skulpturen und Sound, stellt er sich und seinem Publikum diese Fragen. Er arbeitet mit unterschiedlichsten (sozio-)ökonomischen Phänomenen, beschäftigt sich mit Missständen auf unserer Welt und tut dies zumeist in enger Zusammenarbeit mit Menschen außerhalb des Kunstkosmos.

Büttners ernsthaftes Interesse an Menschen und ihren Geschichten ist ein roter Faden, der sich durch sein Schaffen zieht, und bringt ihn dazu, in seiner Kunst selten über, sondern eher mit Menschen zu sprechen. Dem liege eine Hoffnung auf Kommunikation oder Auseinandersetzung zugrunde, darauf, Menschen und Gruppierungen zu verstehen, so der Künstler.

Deutlich wird diese Hoffnung zum Beispiel in *The Factory* (2020), einer Arbeit, in der sich Büttner mit dem digitalen Arbeitsmarkt auseinandersetzt. Dabei interessiert er sich für die Menschen, die ihre digitale Arbeitskraft im Internet verkaufen, und die Möglichkeiten der Transformation, die in ihnen steckt.

Um einen authentischen Einblick in diese Welt zu erlangen, arbeitet er mit Personen zusammen, die ihre Arbeitskraft auf der Online-Plattform *Fiver* verkaufen. „Und das fand ich interessant,

wie diese Menschen sich selber sehen. Ob die sagen, wir sind eine Form von Working Class – oder sind wir eigentlich eher Digital Entrepreneurs?“

Den Personengruppen, um die es Büttner geht, die Deutungshoheit zu überlassen, sie zu fragen anstatt aus der Ferne zu bewerten – das zeigt ein Verlangen nach einer gewissen Augenhöhe bei der künstlerischen Zusammenarbeit. Hierbei folgt Büttner allerdings keinem festen Schema sondern differenziert. Seine Art des Umgangs passt er ganz individuell an, je nach dem, mit wem er gerade zusammenarbeitet.

Zu erkennen ist dieses Abwägen unter anderem bei der Arbeit *Higher Potential* (2021), in der er mit sogenannten „Life Coaches“ (Persönlichkeitscoaches, die ihre Produkte mit dem Versprechen verkaufen, dass sie das Leben der Käufer:innen optimieren) eine Art Geschäftsbeziehung eingeht. Die Coaches dürfen ihre Produkte via Büttners Videoinstallation in der Kunsthalle Mainz zum Verkauf anbieten. Jedes Mal, wenn Besucher:innen etwas kaufen, erhält Büttner eine Provision.

Es geht ihm hier um die Verteilung von Wohlstand, um Konkurrenz und darum, solche Themen nicht zu externalisieren:

„Wie sind wir denn selbst verstrickt in diese Krisen und wie ist unsere eigene Position damit verbunden? Ist nicht auch die Kunstwelt eine, die sehr kompetitiv ist, in der es sehr um Selbstoptimierung geht?“

Hier arbeitet Büttner also erneut eng mit einer Personengruppe zusammen, die Machtverhältnisse sind allerdings andere. Einerseits vermitteln ihm die Coaches das Gefühl, dass sie ihm hierarchisch und finanziell stark überlegen sind; andererseits ist sich Büttner auch bewusst, dass er schlussendlich die Kontrolle über seine Kunst (z. B. Schnitt, Kontextsetzung) hat.

Dazu sagt er selbst: „Ich finde, es muss eine gewisse Form von Augenhöhe geben, aber gleichzeitig bin ich mir auch bewusst, dass es diese Augenhöhe eigentlich nie gibt. Es ist ja immer ein hierarchisches Gefälle und dann kommt das so ein bisschen darauf an, mit wem ich zusammenarbeite, in welcher Form ich probiere, dieses hierarchische Gefälle zu behandeln, ein Stück weit aufzulösen oder vielleicht auch für einen Ausgleich zu sorgen.“

Mit ganz unterschiedlichen hierarchischen Strukturen und Machtverhältnissen war Büttner im Erarbeiten seines aktuellsten Projekts konfrontiert: *Soldaten des Lichts* (2025) ist ein Dokumentarfilm, der in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Julian Vogel entstand und im April 2025 auf dem 56. Dokumentarfilmfestival Visions du Réel Premiere feierte.

In ihrem Film begleiten Vogel und Büttner mehrere Protagonist:innen aus der Verschwörungstheoretiker:innen- und Reichsbürger:innen-Szene. Roh und ungefiltert, ohne jeglichen einordnenden Off-Kommentar wagt der Film einen Blick in eine Welt, die dem Großteil des Publikums unglaublich weit weg von der eigenen Lebensrealität erscheinen dürfte.

Um diesen intimen Einblick zu gewinnen, haben Vogel und Büttner ihre Protagonist:innen über einen langen Zeitraum hinweg begleitet. Dieser enge Kontakt ging nicht spurlos an ihnen vorüber. Die verschiedenen Formen von Ableismus, Klassismus, Antisemitismus und LGBTQIA+- Feindlichkeit, mit denen die beiden regelmäßig konfrontiert waren, und die (teils heftigen) Leidensgeschichten der Protagonist:innen führten schlussendlich zu der Entscheidung, nicht länger als vier bis fünf Tage am Stück zu drehen.

Trotzdem entwickelten sich unterschiedliche Verbindungen und verschieden starke Gefühle der Verantwortung den Protagonist:innen gegenüber: „Einem rechten Aktivist oder dem ‚König von Deutschland‘ gegenüber hatten wir das Gefühl, das ist eine Person, die steht eh schon in der Öffentlichkeit oder der ist auch tatsächlich ein politischer Aktivist. Da haben wir eine andere bzw. geringere Verantwortung als gegenüber einer Person, die vielleicht jung ist oder krank oder sich in dieser Hierarchie auf einer anderen Ebene bewegt.“

Die Frage, ob der Prozess des Filmens auch auf die Menschen vor der Kamera einen Einfluss hatte, verneint Büttner. Die entsprechenden Rückmeldungen seien eher nach der Veröffentlichung gekommen.

„Ich hatte aber im Nachhinein tatsächlich noch Gespräche mit Protagonisten, wo, ausgelöst durch den Film, es vielleicht so einen Ansatz eines Reflektierens oder, Umdenken wäre vielleicht zu viel – gegeben hat. Aber ich habe das Gefühl, es gibt da schon die Möglichkeit, noch-mals auf eine andere Art und Weise darüber nachzudenken.“ Der Film scheint also das Potenzial zu haben, für Menschen aus der Szene eine Art Startpunkt darzustellen, um ihre Überzeugungen zu hinterfragen; eine Möglichkeit, das eigene Umfeld aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten.

Ein solcher Einfluss scheint allerdings nicht von Beginn an die Zielsetzung gewesen zu sein. „Das ist tatsächlich im Prozess entstanden, weil uns am Anfang gar nicht klar war, worauf wir praktisch hinarbeiten.“

Doch je mehr Form das Projekt annahm, desto stärker wuchs der Wunsch, Betroffene zu unterstützen.

„Timos[1] Eltern haben von vornherein gesagt, sie möchten bei diesem Film mitmachen. Die beiden sind nicht in die rechtsextreme oder Verschwörungstheoretiker:innen-Szene involviert und waren ziemlich verzweifelt, dass ihr Sohn in diese Szene gerutscht ist. Durch ihr Auftreten in dem Film wollten sie versuchen, andere Betroffene zu warnen oder ihnen auch zu helfen. Ich glaube, dieses Anliegen ist auch eines, wo wir dankbar waren, es auch noch mal von Betroffenen so zu hören, dass sie die Möglichkeit darin sehen.“

Eine weitere Zielsetzung für Büttner und Vogel war es, der Motivation der Menschen auf den Grund zu gehen. Warum verbreitet man Verschwörungstheorien? Steckt dahinter das Verlangen nach Macht über andere Menschen? Ist es Verwirrung? Oder liegt dem tatsächlich ein „guter Wille“ zugrunde, das Verlangen andere Menschen aufzuklären und ihnen zu helfen?

„Ich glaube, das können wir schlussendlich nicht beantworten. Aber ich hatte das Gefühl, dass die Leute, mit denen wir zu tun hatten, nicht morgens aufstehen und denken, okay jetzt verarschen wir alle. Sondern, dass die schon ideologisch so gefestigt sind, dass sie wirklich davon ausgehen, das Richtige zu tun oder den Menschen irgendwie zu helfen.“ Dass diese Menschen ihre Verschwörungen und Mythen gleichzeitig monetarisieren und sich damit selbst bereichern, werde häufig als Gegenargument verwendet, berichtet Büttner weiter. Und dann könne es ja nicht sein, dass trotzdem ein ehrlicher und „guter Wille“ dahinterstecke.

„Das steht aber nicht in einem Widerspruch zueinander oder in einem Konflikt, sondern ist eigentlich auch nur eine Weiterführung des Wertesystems, in dem wir leben. Ein System in dem ökonomischer Erfolg mit der ‚Richtigkeit‘ des eigenen Handelns verbunden wird und auch als moralische Rechtfertigung genutzt wird“, meint der Künstler.

Und so gelangt Büttner auch in dieser Arbeit wieder vom Menschen und dessen persönlicher Geschichte auf die großen, systemischen Fragen.

Soldaten des Lichts ist nicht „nur“ ein Einblick in einen Teil der rechten Szene, der danach fragt, warum Menschen auf persönlicher Ebene Verschwörungstheorien verbreiten, und er will auch nicht „bloß“ Aufklärungsarbeit oder Unterstützung für Betroffene sein.

Er geht darüber hinaus und beschäftigt sich damit, was unser System mit diesen gesellschaftlichen Phänomenen zu tun hat. Büttner und Vogel wollen hinter die Oberfläche von Verschwörungstheorien blicken und ihrer gegenwärtigen gesellschaftlichen Relevanz auf den Grund gehen:

„Wir leben aktuell in einer sehr krisenbehafteten Zeit und gesellschaftlich gibt es unterschiedliche Reaktionen auf diese Krisen.

Sich mit ihnen auseinanderzusetzen, kann sehr frustrierend sein – gerade wenn man das auf einer materialistischen Ebene tut. Wenn man also anerkennt, dass viele der Krisen, die wir aktuell erleben, durch unser Wirtschaftssystem, also den Kapitalismus, bedingt sind.

Oder man macht sich die Auseinandersetzung mit Missständen leichter: Man ignoriert die Komplexität und sieht nur noch eine ‚gute‘ und eine ‚böse‘ Seite. Man entscheidet sich für die ‚gute‘ Seite und kann sich selbst so aus der Verantwortung ziehen, die man vielleicht innerhalb dieser Krisen trägt.“

In seiner Kunst bietet Johannes Büttner, sich selbst und seinem Publikum, die Möglichkeit sich dieser Verantwortung anzunähern: Er fragt sich selbst, welche Rolle er in unserem System spielt und was die Lebensrealitäten der verschiedenen Menschen, denen er begegnet, mit ihm zu tun haben. Dadurch erzeugt er Zugänge vom Persönlichen in das Politische und Räume für sein Publikum, um sich mit dem eigenen Wirken in unserer Welt auseinanderzusetzen.

„Ich wurde in linksradikalen Kreisen und durch autonome Zentren sozialisiert und habe deswegen seitdem schon immer die Idee, dass man Gesellschaft noch-mal auf eine ganz andere Art und Weise radikal verändern kann.

Das interessiert mich aus der jetzigen Warte heraus, es interessiert mich aber auch, was es da für historische Beispiele gibt. Was da vielleicht die Zukunft auch noch bringen kann“, erklärt Büttner seine Motivation.

Johannes Büttner wurde 1985 in Frankfurt am Main geboren. In seiner Kunst beschäftigt er sich mit verschiedenen Krisen und Missständen unserer Zeit und verknüpft diese mit sozioökonomischen und gesellschaftlichen Phänomenen. Er stellte unter anderem auf der Istanbul Biennale, in der Kunsthalle Schirn

und im K21 Düsseldorf aus und leitet seit 2022 die Grundklasse Bildhauerei der Freien Kunst an der HBK Braunschweig gemeinsam mit David Zink Yi. Seit 2025 ist er außerdem Teilnehmer des PhD-Programms der Hochschule für bildende Künste Hamburg.

Fiona Jassmann wurde 2002 in Hamburg geboren. An der HBK Braunschweig studiert sie Freie Kunst bei Sara Sejin Chang (van der Heide) und Kunstvermittlung bei Martin Krenn. Aktuell absolviert sie ein Erasmus Semester an der Malmö Art Academy.

[1] Timo ist einer der Protagonist:innen des Films Soldaten des Lichts. Er ist Teil einer Gruppe von Verschwörungstheoretiker:innen und versucht seine Halluzinationen und Angstzustände unter anderem durch eine roh-vegane Ernährung zu heilen.

Einflussnahme durch Architektur und Teilhabe im KinderKunstLabor St. Pölten

Lucas Yannic Lühr im Gespräch mit Mona Jas



Bild 1: KinderKunstLabor © Max Kropitz



Bild 2: Toshis Gabe © Max Kropitz



Bild 3: Archipelago © Ina Aydoğan



Bild 4: Lehm © Max Kropitz

Auf die Frage, wie Kunst auf soziale, politische und kulturelle Themen Einfluss nehmen kann, deren Ziel es ist, gesellschaftliche Veränderung zu ermöglichen, findet das 2024 eröffnete *KinderKunstLabor für zeitgenössische Kunst* in St. Pölten, Niederösterreich, erstaunlich konkrete Antworten. Mit der künstlerischen Leiterin Prof. Dr. Mona Jas durfte ich für die neue Ausgabe von appropriate! über diese Antworten sprechen.

Einflussnahme durch Teilhabeprozesse

Das *KinderKunstLabor* ist kein klassisches Museum, sondern kann eher als ein Konzept zwischen Ausstellungsort, Experimentierlabor, Lernlandschaft und Freizeitort für Kinder, Jugendliche und ihre Erwachsenen beschrieben werden. „Es ist ein neuer Ort, eine neue Institution, in der es darum geht, Kinder ins Zentrum zu stellen und in Dialog mit anspruchsvoller zeitgenössischer Kunst zu bringen. Es geht [...] darum, die parallelgesellschaftlichen Blasen von Kunst, Kultur und allem, was sonst in Gesellschaften passiert, zusammenzubringen“, erklärt Mona Jas im Interview. Dieser neue Ort wird als „erste Einrichtung dieser Art“ (Rustler 2026) beschrieben und bereichert damit Österreichs Kultur-landschaft als eines der bisher wenigen Kindermuseen maßgeblich (vgl. ebd.). Neben bis zu drei multimedialen Ausstellungen im Jahr in den Bereichen Videokunst und Fotografie, Malerei, Bildhauerei, Installation, Sound Art und Performance bietet das Kunstlabor kulturelle Teilhabe u. a. durch ein dichtes, thematisch verzahntes, inklusives, partizipatives und nahezu barrierefreies Vermittlungs- und Projektangebot. Im Veranstaltungskalender des *KinderKunstLabors* werden folgende Kategorien aufgelistet: offene Werkstätten von 0 bis 117 Jahre, Experimental- und Mitmachlabore, Walk-in-Formate, Künstler:innen- sowie Kurator:innenrundgänge, generationsübergreifende Lesestunden, mehrtägige Projektstage,



Bild 6: Bibliothek © Max Kropitz

wissenschaftliche Symposien sowie ein Traumbrunch (vgl. KinderKunstLabor 2025a).

Obwohl dieser neue Ort und die darin ablesbare kulturpädagogische Haltung auf den ersten Blick recht fortschrittlich klingen mag, ist die Kernidee keine neue, erklärt Jas: „Solche Gedanken oder Konzepte hat es schon sehr früh gegeben – hier vor Ort in der Region um Wien in sehr ausgearbeiteter Form. Eva Sturm hat bereits 1995/96 Großartiges über Kunstvermittlung im Museum geschrieben, vieles schon gesagt. Dies wurde dann von Personen wie Nora Sternfeld weiter fortgesetzt, eben auch aus Wien, jetzt in Hamburg. Und auch noch vor Eva Sturm gab es den Pionier Franz Čížek in der Wiener Secession, der schon 1906/1907 eine Jugendkunstklasse mit jungen Menschen gestartet hat. Was wir machen? Wir versuchen es einfach nur umzusetzen. Die Positionen von Čížek und Sturm beinhalten im Kern genau das, wofür das *KinderKunstLabor* gerne stehen möchte.“ Dass die neue Einrichtung also in Österreich und so nah an Wien lokalisiert ist, stellt für Mona Jas daher keinen Zufall dar. In Deutschland habe sie bis jetzt noch nichts Vergleichbares, in solch einer Form als Institution, gesehen, ähnliche Ansätze gebe es global betrachtet aber schon, zum Beispiel in Brasilien.

Durch die Mitgestaltungsorgane im *KinderKunstLabor* wie den Kinderbeirat und die Kunstideenwerkstatt werden demokratische Handlungen und kulturelle Teilhabe der jungen Menschen gestärkt und in den Grundstrukturen der „lernenden Institution“, zu der es sich selbst erklärt hat, verankert. Kinder lernen so schon in jungen Jahren, ihr komplexes Umfeld selbst mitzugestalten, und erkennen, dass sie ihre Welt verändern können und nichts so bleiben muss, wie es jetzt gerade ist. Die Kinder in diesen Gremien kommen aus verschiedenen Bildungskontexten, wie Kindergärten, Volksschulen – in Deutschland Grundschulen genannt – und Mittelschulen – vergleichbar mit deutschen Haupt- oder Realschulen –, und sind daher unterschiedlichen Alters. So werden die Kunst, die Ausstellungen, die Skulpturen im umliegenden Park und auch die Art und Weise, wie kuratiert wird, stetig von der eigenen Zielgruppe, die sie nutzt, beeinflusst. Werden neue Ausstellungen gestaltet, dürfen zuerst – bevor Erwachsene sie sich ansehen können – Kinder hinein und Änderungen vorschlagen, zum Beispiel ein Kunstwerk umplatzieren oder mehr Raum für Bewegung schaffen. „Wir verändern manchmal auch noch während der Laufzeit der Ausstellung etwas“, sagt Mona Jas, „wenn festgestellt wird, dass es noch an einer Stelle Bedarf gibt.“ Auf diese Weise wird Partizipation als Pluralisierung des institutionellen Wissens verstanden – wechselseitig und emanzipatorisch.

Die Herausforderung dabei ist, dass kein Kind alle Kinder vertritt: „Jedes Kind vertritt sich selbst an diesem Tag, und wenn es am nächsten Tag eine andere Meinung hat ... Erwachsene sind da nicht anders“, meint sie. „Und diese ganzen Vorbehalte, die oft gegenüber jungen Menschen geäußert werden, versuche ich aufzugreifen, ernst zu nehmen und mir dann eine Art Argumentation zu erarbeiten. Warum sollte das für Kinder anders sein als für Erwachsene? Kinder entscheiden sich an diesem Tag genau in dieser Situation *für* etwas. Und mit diesen Entscheidungen leben wir dann dreißig Jahre, aber die Kinder standen zu dem Zeitpunkt voll dahinter und wollten das so haben. Ich finde, wenn das für Erwachsene gilt, dann muss das auch für Kinder gelten. Gestalten die Kinder also mit? Ja – aber ich würde es fast eher als eine Art Resonanz bezeichnen, was auch extrem wichtig ist! Also das heißt, hinhören oder diese Resonanzen aufnehmen“, führt sie weiter aus. Kinder würden aber nicht ausschließlich über die Aussprache kommunizieren, sondern auch über Zeichnungen, körperliche Bezüge und andere Resonanzen als weitere Ausdrücke von Sprache, und manche Kinder in den Gremien seien außerdem gerade erst im lernfähigen Alter für das Lesen, Schreiben und Sprechen, sodass das ausschließliche Mitgestalten durch Sprache auch die Grenzen von Sprache und Text hätten, erklärt die künstlerische Leiterin. Wie in der Ausstellung in St. Pölten aus diesen Resonanzen dennoch etwas Neues entstehen kann, zeigt exemplarisch die gehäkelte, interaktive Textillandschaft *Toshis Gabe* おくりもの von Toshiko Horiuchi MacAdam, einer der weltweit bedeutendsten Textilkünstler:innen aus Japan. Wunschzeichnungen der Kinder aus dem Beirat mit Netzen „zwischen Himmel und Erde“ gaben den Impuls für ein Kunstwerk, das als eine transformierte Antwort dieser gezeichneten Wünsche verstanden werden kann. Ein Kunstwerk, das auch beklettert werden darf, denn „die Kinder wollten gerne bis zum Himmel klettern. Das können sie jetzt“, so Jas.

Ganz so einfach ist es aber nicht: „Wir beschäftigen uns aufgrund der Grenze der Sprache permanent mit Übersetzungsthemen. Es ist ja auch immer die Frage: Übersetze ich es richtig? Verstehe ich es richtig? Und das sehe ich eher als ein Unterfangen, das auch zum Scheitern verurteilt ist, in einem gewissen Sinne. Ich möchte deswegen immer viele Perspektiven dabei haben.“ Daher gibt es im *KinderKunstLabor* das Prinzip der Resonanzschleifen, einer iterativen Rückkopplung mit den Kindern aus den Beiräten. Entscheidungen werden gemeinsam reflektiert und erneut validiert – ein Vorgehen, das der Logik partizipativer Designforschung folgt, auf Augenhöhe mit den Kindern. Diese Form der „Resonanzarchitektur“ zeigt, wie ästhetische und räumliche

Entscheidungen hier nicht top-down, sondern relational getroffen werden.

Pädagogisch motivierte Architektur

Das *KinderKunstLabor* wird als ein weltweit einzigartiger Gebäudetyp beschrieben (vgl. Best Architects 2024), der konsequent Kinderperspektiven in die Planungs- und Gestaltungsprozesse integriert. Bereits eineinhalb Jahre nach Fertigstellung erhielt der Bau des Wiener Architekturbüros Schenker Salvi Weber sechs renommierte Architekturpreise, für einen weiteren Preis ist es nominiert (vgl. Jas 2024a). Das Architekturbüro habe zuvor bereits Bauprojekte für pädagogisch durchdachte Kindergärten erfolgreich umgesetzt, bevor es das *KinderKunstLabor* im Einklang mit den Kinderbeiratsgruppen und der künstlerischen Leitung realisierte, wie mir Mona Jas erklärt. Die zahlreichen Räume sind dabei entlang der Themen und Wünsche der jungen Menschen gestaltet. „Darüber hinaus ist das *KinderKunstLabor* ein Modellprojekt für Qualifizierung und Forschung zur Kunstvermittlung in Bildungs- und Kulturinstitutionen“ (Jas 2024b: 16) und hat mittlerweile weit über die Landesgrenzen hinweg Vorbildcharakter. Die architektonische Disposition des Hauses ermöglicht flexible partizipative Nutzungen, die soziale intergenerationelle Begegnungen, Zugehörigkeit und Empowerment fördern können, so mein Eindruck.

Auf die Frage, ob es sich bei dem Neubau um eine „Pädagogische Architektur“ handeln könnte, antwortet Mona Jas: „Ich würde sagen, dass es keine Architektur ist, die nicht pädagogisch ist. Und man liest das dem Gebäude auch ab, finde ich. Es gibt eine sehr große Zugewandtheit zu jungen Menschen, also der Eingangsbereich zum Beispiel ist ohne Treppen, du kommst einfach rein, stehst drinnen und deine Erfahrungen sind hier willkommen. Also es ist nicht so, dass du hier etwas empfängst, sondern umgekehrt. Du kannst das mitbringen, was du von draußen mitnimmst. Es gibt in allen Bereichen viele großzügige Glasfenster, dadurch besteht die Möglichkeit der Kontaktaufnahme von innen und außen, die Fenster sind aber auch durch Holzlamellen geschützt.“

Es sei kein White Cube, sondern ein sechseckiger Raumkörper, der Transparenz, Nicht-Linearität, Rückzug und Erkundung auf fünf Ebenen miteinander verbinde. „Trotzdem ist es nicht so, dass es eine durchsichtige Architektur ist, eine Überwachungsarchitektur im Foucault'schen Sinne, sondern ganz im Gegenteil. Es ist ganz fragmentiert, in zahlreiche unterschiedliche Bereiche, die viele Rückzugsorte erlauben“, so Jas weiter. Dort können sich die jungen Besucher:innen der

Aufmerksamkeit der Erwachsenen entziehen. Auch das Sichtbarmachen technischer Elemente, die der Organisation dienen, wie Leitungen und Klimaanlage, trage zu einem didaktischen Offenlegen des Baus bei. So würde nichts versteckt, sondern der Raum zum erfahrbaren Objekt. „Das macht die Architektur verständlicher, ohne Sichtschutzwände davor“, sagt sie.

Hinzu kommen differenzierte Raumhöhen zur Erzeugung atmosphärischer Vielfalt und eine nichtlineare Bewegungsführung. Damit wird eine Architektur realisiert, die weder zu viel vorgibt oder vorwegnimmt, noch infantilisiert, sondern Kindern konsequent zutraut, komplexe räumliche Strukturen zu erfahren und in ihnen zu navigieren sowie sich darin ganz selbstständig zu positionieren. Wie das Ausstellungshaus einmal sein sollte, wurde gemeinsam mit 200 Kindern aus unterschiedlichen Bildungseinrichtungen im Kinderbeirat entschieden, bevor das Gebäude 2019 überhaupt gebaut wurde, erinnert sich Jas. Im Forschungsfeld der Architektur wird dieser partizipatorische Schritt *Phase Null* genannt – ein co-kreativer dialogischer Prozess an der Schnittstelle zwischen Bauherr:innenschaft und den zukünftigen Nutzer:innen, zwischen den formulierten Anforderungen und dem Musterflächenprogramm sowie zwischen pädagogischem Leitbild und baulicher Umsetzung (vgl. Simonsen 2025). So sollen die Bedarfe der zukünftigen architektonischen Umgebung mit den Menschen, die sich später darin aufhalten werden, ausgelotet werden.

Die Institution hat sich damit „zu ihrem Publikum begeben und von dort ausgehend agiert“, wie Jas in der ersten Fachpublikation des *KinderKunstLabors* schreibt (Jas 2024b: 13). Dort formuliert die künstlerische Leiterin ebenfalls die Motivation für den Neubau und gleichzeitig eine gesellschaftliche Leerstelle: „Mit Ausnahmen [...] werden Gestaltungsmaße und Raumatmosphären in Museen und Ausstellungshäusern von Erwachsenen für Erwachsene konzipiert. Wer hier jung ist, wer Drang nach Bewegung, Spiel und Berührung hat, wer nicht lesen kann – und vieles mehr –, wird in den Ausstellungsräumen dadurch ausgeschlossen. Dabei können Bewegung, Spiel, Berührung und auf Sprachen- und Bildervielfalt setzende Räume umfassende Bildungsprozesse anregen. Kinder sind ab ihrer Geburt Kulturbürger:innen und haben das Recht auf Teilhabe an Kunst und Kultur. Dennoch mangelt es an einem breiteren gesellschaftlichen Bewusstsein für entsprechend gestaltete öffentliche Räume. Im *KinderKunstLabor* [...] möchten die für die Rechte der Kinder Engagierten in Zusammenarbeit mit ihren zukünftigen Nutzer:innen nun dazu beitragen, diese Lücke spezifisch für den Bereich der Bildenden Kunst zu füllen“ (vgl. ebd.: 15). Denn: „Die Welt der Erwachsenen und die Welt der

Kinder können sich durchdringen und unterschiedliche soziale Felder kommen zusammen“ (Jas 2024c). Durch die Fachpublikation wird außerdem transparent, dass Aktivitäten im *KinderKunstLabor* von Anfang an wissenschaftlich begleitet wurden und weiterhin werden. Durch wechselnde Researcher in Residence (vgl. Jas 2024b: 17) werden zudem unterschiedliche wissenschaftliche Expert:innen nach St. Pölten geladen, um durch externe Impulse auf einer Metaebene die „lernende Institution“ weiter wissenschaftlich zu beleuchten und zu betreuen.

Ökologie & Architektur der Verantwortung

Neben partizipativen Gesichtspunkten prägt ein ressourcenschonender Bau mit ökologischer Verantwortung das Modellprojekt maßgeblich mit: Die Verwendung nachwachsender Materialien, der Erhalt des Baumbestands im umliegenden Park mit entsiegelten Flächen, wasserdurchlässiger Wegeführung und dem Verzicht auf künstliche Beleuchtung im Außenbereich haben einen positiven Einfluss zugunsten der heimischen Flora und Fauna, zählt Mona Jas auf. „Dass die Bäume nachts keine Beleuchtung haben, ist keine Selbstverständlichkeit. Aber es hilft Insekten und Vögeln enorm, wenn nachts kein Licht ist.“ Was den Betrieb anbelangt, minimiere ein extensives Gründach den ökologischen Fußabdruck weiter. Dazu kommen stromsparende Aspekte wie beispielsweise eine starke Nutzung von Tageslicht mittels vieler Glaselemente und geringere Heizflächen durch eine weitläufige, zweigeschossige Terrasse in den oberen Stockwerken. Im Sommer könnten dort sogar Vermittlungsangebote draußen stattfinden. Durch elektrische Antriebsenergie sowie eine Wärmepumpe zur Heiz- und Kühlversorgung mittels Grundwasserintegration mit Erdsonden wird das Energiekonzept weiterhin optimiert (vgl. Wettbewerbe aktuell, 2024). Damit entspricht das Gebäude den modernen Ansprüchen eines Neubaus im 21. Jahrhundert, so Jas.

In einem Plädoyer fordern die Architektur- und Städteplanungsprofessoren Thorsten Bürklin, Michael Peterek und Jürgen Reichardt, die Architektur mehr in die Verantwortung zu nehmen (vgl. Bürklin/Peterek/Reichardt 2022: 97 ff). Sinngemäß schreiben sie, dass vor rund einem Jahrhundert die Moderne die Vision verfolgte, das Bauen grundlegend zu verbessern. Im Mittelpunkt stand der Anspruch, für alle Menschen gesunde Wohn- und Arbeitsbedingungen zu schaffen, mit ausreichendem Tageslicht, frischer Luft und Sonnenlicht. Angesichts weltweit weiterhin mangelhafter Lebensverhältnisse sei dieses Anliegen nach wie vor von großer Dringlichkeit. Zugleich sei es heute unerlässlich, diesen Anspruch zu erweitern: Architektur dürfe sich nicht nur am Menschen orientieren, sondern müsse ebenso den Schutz der Umwelt berücksichtigen und sich an die jeweiligen

regionalen sozialen, kulturellen und klimatischen Bedingungen anpassen (vgl. ebd.: 98 ff). Im *KinderKunstLabor* kann man diese Forderung in der baulichen Umsetzung eindeutig erkennen, es kann in meinen Augen daher zweifelsohne als eine *Architektur der Verantwortung* gelesen werden: Die Architektur erzielt einen positiven Einfluss durch einen minimalen ökologischen Fußabdruck auf die Zukunft der Erwachsenen von morgen. Nachhaltigkeit ist im *KinderKunstLabor* also kein ergänzendes Narrativ, sondern war von Beginn an ein fundamentaler Baustein, und sie zeigt sich nicht nur im Großen, sondern auch im Alltäglichen: „Was wir noch machen, ist, dass wir einen offenen Ausstellungskatalog haben, der fortsetzbar ist, also keine festen Kataloge.“ Auf der Webseite heißt es dazu, dass „Katalogtexte für bestimmte Gruppen verfasst [sind] und für andere Gruppen nicht, sei es durch die Sprache, den Sprachgebrauch, die Machart oder die Themen. Um hier inklusiver zu sein, wird im *KinderKunstLabor* der offene Katalog erprobt. Das Konzept der Grafikerin Anja Lutz sieht vor, dass eine Vielfalt an Texten und Abbildungen als Einzelseiten zur Verfügung steht: Werktexte in verschiedenen Sprachen, Abbildungen, Zeichnungen, Rezepte, Handlungsanleitungen und auch leere Seiten zur freien eigenen Gestaltung. Die Seiten hängen im Ausstellungsraum. Material zum selbst Binden und mehr findet sich in eigens dafür gestalteten modularen ausklappbaren Katalog-Tischen [...]“ (Jas 2024d). Neben dem Aspekt der Inklusion wirkt auch hier jener der Nachhaltigkeit in der Ressourcenschonung: sich nur das mitnehmen, was auch wirklich von Interesse ist, keine unnötig dicken Kataloge. Weiterhin werde versucht, vieles digital anzubieten, um überhaupt möglichst wenig drucken zu müssen. „Aber wenn wir drucken, benutzen wir Papier aus Mais, nicht mehr aus Holz“, betont Mona Jas gegen Ende des Interviews.

Mit dem *KinderKunstLabor* entstand exemplarisch eine neue Art von Ausstellungshaus, das architektonisch, pädagogisch und kuratorisch konsequent aus einem Grundsatz heraus entwickelt wurde: die Perspektiven von jungen Menschen substanziell mitzudenken und im großen Stil systematisch in interne Planungs-, Entscheidungs- und Vermittlungsprozesse miteinzubeziehen. Dadurch wird ihnen, von der Kunst ausgehend, der Raum gegeben, selbst zu entscheiden, wovon sie später profitieren können. In diesen Prinzipien lassen sich demokratiefördernde Elemente durch Beteiligungsformen erkennen, wodurch mündige Erwachsene von morgen geformt und geprägt werden können – jene kulturelle Teilhabe, die es braucht, um als junger Mensch nachhaltige Demokratie- und Kompetenzfähigkeiten zu erlernen, gerade in Zeiten von Rechtsruck, gesellschaftlichen Spaltungen sowie populistischen Tendenzen. Das *KinderKunstLabor* zeigt

ganz konkrete Wege auf, wie durch eine positive, selbstkritische Einflussnahme über eine pädagogisch motivierte Architektur sowie elementare Teilhabemöglichkeiten Kinder und Jugendliche spielerisch lernen können, sich in einer sich ständig verändernden Welt zu positionieren und für sich selbst einzustehen, um dem Agonismus, gesellschaftlichen Herausforderungen und komplexen Lebensrealitäten von morgen gewachsen zu sein.

Abschließende Worte kommen von mitwirkenden Kindern aus der Kunstideenwerkstatt des *KinderKunstLabors*: Auf die Frage, welche Bedeutung Kunst für die Gesellschaft haben kann, antwortete Emilia Bosch, damals 13 Jahre: „Ich finde es sehr wichtig, Kindern schon früh zu zeigen, wie man damit umgeht und Teil von etwas Großem sein kann“ (Tangente 2024). Ihrer Ansicht nach erhalten Kinder dadurch ein Gefühl dafür, wie Kunstwerke für den öffentlichen Raum entstehen können. Auf die Frage, ob Kinder generell mitentscheiden sollen, fügte Mudasar Alikhel, damals zwölf Jahre, hinzu: „Die Kinder sind ja die Zukunft für euch“ (ebd.). Neben über einhundert weiteren Kindern und Jugendlichen gestalten Emilia und Mudasar das künstlerische Programm des *KinderKunstLabors* mit (vgl. ebd.). Yaser Nabizoda ergänzte: „Am Anfang war es schon ein schönes Gefühl, weil wir mitarbeiten können. Ich dachte, dass ich schon erwachsen bin, dass ich mitarbeite – mit Künstler:innen und in einem Museum.“ Und weiter: „Ich wünsche mir als Erstes, dass dieses *KinderKunstLabor* sehr berühmt und beliebt wird und viele Leute es besuchen, auch von anderen Ländern. Zweitens, ich mag, dass es Frieden gibt, keine Streitereien und keinen Rassismus“ (KinderKunstLabor 2025b).

Prof.in Dr.in phil. Mona Marijke Jas, geboren 1963 in Rheden (Niederlande), ist seit 2021 künstlerische Leiterin im *KinderKunstLabor für zeitgenössische Kunst* in St. Pölten (Niederösterreich). Sie ist außerdem Hochschullehrende an der Weißensee Kunsthochschule Berlin. Als Künstlerin und Wissenschaftlerin forscht sie an der Schnittstelle von zeitgenössischer Kunst, Kuration und Vermittlung. Zu ihren bisherigen Stationen zählen die Mitgliedschaft in der faculty der documenta 14 (2017) und die Leitung der Vermittlung der 10. Berlin Biennale (2018). Bis 2021 leitete sie zudem das Forschungsprojekt „Künstlerische Interventionen in der kulturellen Bildung“ an der Universität Hildesheim.

Lucas Yannic Lühr, geboren 1998 in Wolfenbüttel, ist Tourismuskauflmann sowie Künstler und studiert seit 2021

Kunstpädagogik und Darstellendes Spiel im Kooperationsstudiengang an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, der Universität Hildesheim und der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover sowie Kunst und Kommunikative Praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. Lühr arbeitet im Georg-Eckert-Institut / Leibniz-Institut für Bildungsmedien und bewegt sich in seiner künstlerisch-wissenschaftlichen Praxis im Spannungsfeld von Kunst, Bildung und Gesellschaft, wodurch sich transmediale und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen ergeben.

Literatur

Best Architects, Schenker Salvi Weber Architekten, 2024. KinderKunstLabor St. Pölten.
<https://bestarchitects.de/de/2026/all/all/all/all/Schenker-Salvi-Weber-ArchitektenKinderKunstLabor-St-Poelten.473604.html>
(abgerufen am 01.12.2025)

Bürklin, Thorsten / Peterek, Michael / Reichardt, Jürgen, 2022. WENN WIR ÜBERLEBEN WOLLEN. An die Hochschulen und Universitäten: Plädoyer für eine Architektur der Verantwortung. In: Angela Weber, Lilli Eberhard (Hrsg.), Now! Die Welt gemeinsam gestalten. Bildung neu denken, S. 97-102. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839462249-005>

Jas, Mona, 2024a. KinderKunstLabor für zeitgenössische Kunst, Architektur.
<https://www.kinderkunstlabor.at/de/kennenlernen/architektur>
(abgerufen am 07.12.2025)

Jas, Mona, 2024b. Wenn das Museum zum Spielplatz läuft ... Eine Einleitung. In: Mona Jas, Aron Weigl (Hrsg.), Können Institutionen (laufen) lernen? Forschende Ansätze im KinderKunstLabor. Wien: Passagen Verlag

Jas, Mona, 2024c. Wissenstransfer und Wissen teilen. Von wechselseitigen Lernprozessen im Kontext einer Kunstinstitution.
<https://www.kubi-online.de/artikel/wissenstransferwissen-teilen-wechselseitigen-lernprozessen-kontext-einer-0>
(abgerufen am 11.12.2025)

Jas, Mona, 2024d. Offener Katalog.
<https://www.kinderkunstlabor.at/de/offenerkatalog> (abgerufen am 20.12.2025)

KinderKunstLabor, 2025a. Kalender
<https://www.kinderkunstlabor.at/de/ausstellungenundaktivitaeten/ka>

[lender?date=20-12-2025](#)

(abgerufen am 20.12.2025)

KinderKunstLabor, 2025b. Co-Kreativer Prozess für Skulpturen im Altoonapark | KinderKunstLabor & KOERNOE, 25.03.2025

[YouTube]. [https://youtu.be/vrvDoNurOUM?](https://youtu.be/vrvDoNurOUM?si=dB9NautNYOP1Mmk)

[si=dB9NautNYOP1Mmk](https://youtu.be/vrvDoNurOUM?si=dB9NautNYOP1Mmk), 05:50-06:08 min (abgerufen am 20.12.2025)

Rustler, Katharina, 2026. Klettern, kneten und mit Farbe werfen: Im Kinderkunstlabor ist alles Kunst. In: Der Standard (*Junge Kultur im Fokus*), 5. Januar 2026.

<https://www.derstandard.de/story/3000000301088/klettern-kneten-und-mit-farbe-werfen-im-kinderkunstlabor-ist-alles-kunst>

(abgerufen am 09.01.2026)

Simonsen, Jörn, 2025. Phase Null – Bildungsbauten.

<https://joernsimonsen.de/phase-null> (abgerufen am 19.12.2025)

Tangente St. Pölten, 2024. Nur Kinder verändern die Welt:

KinderKunstLabor. [https://www.tangente-st-](https://www.tangente-st-poelten.at/de/produktionen/nur-kinder-verandern-die-welt/821)

[poelten.at/de/produktionen/nur-kinder-verandern-die-welt/821](https://www.tangente-st-poelten.at/de/produktionen/nur-kinder-verandern-die-welt/821)

(abgerufen am 09.01.2026)

Wettbewerbe aktuell, 2024. Neubau „KinderKunstLabor St. Pölten“ und Parkgestaltung. [https://www.wettbewerbe-](https://www.wettbewerbe-aktuell.de/ergebnis/neubau-kinderkunstlabor-st-polten-und-parkgestaltung-137063)

[aktuell.de/ergebnis/neubau-kinderkunstlabor-st-polten-und-parkgestaltung-137063](https://www.wettbewerbe-aktuell.de/ergebnis/neubau-kinderkunstlabor-st-polten-und-parkgestaltung-137063)

(abgerufen am 20.12.2025)

Abbildungsverzeichnis (Bilder)

1. KinderKunstLabor, Foto: © Max Kropitz. Presseabteilung

KinderKunstLabor: <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>,

abgerufen am 20.12.2025

2. Toshis Gabe, Foto: © Max Kropitz. Presseabteilung

KinderKunstLabor: <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>,

abgerufen am 20.12.2025

3. Archipelago, Foto: © Ina Aydogan. Presseabteilung

KinderKunstLabor: <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>,

abgerufen am 20.12.2025

4. Lehm, Foto: © Max Kropitz. Presseabteilung KinderKunstLabor:

<https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>, abgerufen am

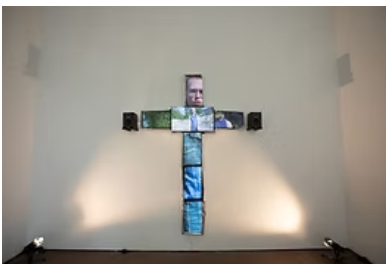
20.12.2025

5. Offener Katalog, Foto: © Raffaella Pretting. Offener Katalog
KinderKunstLabor:
<https://www.kinderkunstlabor.at/de/offenerkatalog>, abgerufen am
20.12.2025

6. Bibliothek, Foto: © Max Kropitz. Presseabteilung
KinderKunstLabor: <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>,
abgerufen am 20.12.2025

Disidentifikationen, lil cheap und ästhetische Potenziale bei der Produktion von Gender in der Trapmusik

Jonna Sophie Baumann



„cheap chapel“ (2024), sieben-Kanal-Videoinstallation, Courtesy of the artist



„Heilige Mutter Gottes“ (2024), 82cm x 20cm, Lasergravur auf Holz, Courtesy of the artist

In meiner künstlerischen Praxis eigne ich mir heteronormative und cis-normative Codes aus der Welt der Trapmusik und der Populärkultur an, die ich auf queere Weise neu interpretiere. In diesem Text verknüpfe ich meinen künstlerischen Ansatz mit allgemeineren Überlegungen zu den ästhetischen Potenzialen der zeitgenössischen Trapmusik für queere Kunst. Dabei werde ich den konzeptionellen Ansatz der Musik meines Alter Ego *lil cheap* vorstellen und in Bezug zu ihren Vermittlungsaspekt setzen. Ich versuche zudem, meine Position als *weiße* Rapperin hinsichtlich der Aneignung Schwarzer Kultur kritisch einzuordnen und herzuleiten, und gehe der Frage nach, in welchen Grenzen eine produktive Aneignung und queere *Disidentifikation* (nach José Esteban Muñoz) von Trap in Bezug auf meine eigene Arbeit stattfinden kann und welche ästhetisch- disidentifikatorischen Potenziale im Trap allgemein zu finden sind. Disidentifikationen sind produktive Aneignungen von Ästhetiken, kulturellen Logiken oder Mechanismen, die eigentlich Ausschlüsse produzieren. Disidentifikation bietet vielfältige Möglichkeiten der Einflussnahme, weil *Agency* durch die Aneignung zurückgewonnen wird, obwohl das Angeeignete die Handlungsmacht zuvor eingeschränkt hat.

Im Bereich der Trapmusik werden nach wie vor heteronormative, cis-normative und monogame Ideale vorgelebt. Teilweise ist dies gepaart mit offener Frauen- und Queerfeindlichkeit. Es gibt jedoch die Möglichkeit von Disidentifikationen und eines *détournement* (angelehnt an die Situationistische Internationale), also der Umkehrung der Bedeutung und der Entmachtung durch Zweckentfremdung des jeweiligen Bildregimes, indem es gegen sich selbst gewendet wird.

Laut Muñoz hat Disidentifikation eine identitätsstiftende und überlebenswichtige Rolle für Subjekte, die von der dominanten

Gesellschaft bestraft werden, sobald sie von der angenommenen Norm abweichen (Muñoz 1999: 4). Der Autor argumentiert, dass alle Personen komplexe und teils widersprüchliche Zugänge zu Identität haben, die Identitätsbildung für Mitglieder der Dominanzgesellschaft jedoch einfacher sei (ebd.: 5). Mitglieder der sogenannten Minderheiten würden ihre Identität in Opposition zu den Logiken der Heteronormativität, der weißen Vorherrschaft und der Misogynie formen, „kulturelle Logiken, die meiner Meinung nach die Staatsmacht untermauern“ (ebd.). Muñoz spricht von den *minoritären Gegenöffentlichkeiten*, die durch neue soziale Beziehungen gebildet würden.

Der Widerspruch, dass Identität fundamental kritisiert und zugleich in queerer Politik und queerem Aktivismus benutzt wird und benutzt werden muss, findet sich in vielen queeren Theorien. „Es wird zugleich *mit* einer, *an* einer und *gegen* eine hegemoniale Identität gearbeitet“ (Muñoz nach Susemichel/Kastner 2020: 124). Die kontinuierliche Weiterentwicklung von Identitäten und Begriffen liege in der Natur von Queerness, so Laufenberg (2022: 13). Daraus folge, dass Queerness und das, was mit dem Begriff beschrieben wird oder erreicht werden soll, in der Zukunft womöglich etwas ganz anderes umfasse als in der Gegenwart. In diesem Sinne kann Queerness auch als Ablehnung von abgeschlossenen Identitäten und als theoretisches Werkzeug für den Kampf gegen intersektionale Diskriminierungen verstanden werden.

Die Beschäftigung mit der Geschichte von Hip-Hop ist wichtig, um kulturelle Aneignungen kritisch betrachten zu können. Die rassistische Begründung, mit der Schwarze und Latinx-dominierte Stadtteile der USA systematisch ausgeblutet wurden („*benign neglect*“), spielt eine wichtige Rolle in der Formation von Hip-Hop als empowernde Gegenkultur (Chang nach Jakob 2013: 115). Während afroamerikanische Thematiken in den US-amerikanischen Medien der Zeit unterrepräsentiert waren, konnten sie im Hip-Hop selbstbestimmt und mit Bezug auf die eigene Geschichte aufgegriffen werden. Beispielsweise wurden mit dem Sampeln von Funk und R&B aus den 1960er- und 1970er-Jahren Bezugspunkte zur eigenen Schwarzen Geschichte hergestellt. MCs griffen zudem eigene Zeilen wieder auf oder zollten anderen MCs durch Zitate ihren Respekt, wodurch eine Selbstreferenzialität entstand (vgl. Jakob 2013: 140–141).

Die postkoloniale Analyse von Gayatri Spivak kann auch in Bezug auf Hip-Hop angewandt werden, da den Subalternen eine für die Dominanzgesellschaft hörbar gemachte Stimme gegeben wird (Jakob 2013: 150). Hip-Hop entwickelte sich jedoch schnell weiter

in Richtung Mainstream. Paul Gilroy kritisiert, je kommerziell erfolgreicher Hip-Hop mit der Zeit wurde, desto weniger widerständig, desto routinierter wurde die Erzählung der marginalisierten Position des Hip-Hop:

„Diejenigen, die die Marginalität von Hip-Hop behaupten, sollten erst einmal erklären, wo ihrer Meinung nach heute das Zentrum liegt“ (ebd.: 155).

lil cheap ist eine deutsche Musikerin und das Alter Ego der Autorin dieses Textes. Ihre Praxis umfasst zudem Performance, Installation und Video, während sie die Möglichkeiten des Trap- Genres ausreizt, um ihre eigene trans* Identität zu erkunden. Ihre Musik beschränkt sich zwar nicht auf Trap, ist aber hiervon maßgeblich beeinflusst. *lil cheap* klaut ihre Beats aus dem Internet, nimmt ihre Songs mit dem Handy und günstigen kabelgebundenen Kopfhörern auf, ohne sie zu mixen oder zu mastern. Sie veröffentlicht ihre Songs auf „soundcloud“ ohne Label, wo sie eine kleine Zuhörerschaft hat. *lil cheap* veröffentlichte am 26. April 2022 ihr erstes Album „Risse“ mit 29 Liedern. Am 13. Dezember 2023 gab sie ihr erstes Konzert, seitdem hat sie ihre Liveperformance und ihren Sound zu mehrstimmiger Autotune-Emotionalität weiterentwickelt. Die drei neueren EPs „ZOO“, „afterhours“ und „Buffy“ nahm sie zusammen mit der Rapperin *sadslavicslut* auf. Die beiden haben bereits mehrere gemeinsame Konzerte gespielt.

Die Schnelligkeit des Produktionsprozesses wird auch im Namen der Rapperin betont und die Texte erinnern an nebenbei geschriebene Tagebucheinträge. Einige wenige Beats sind experimentell selbst produziert, die anderen von Trap-lastigen Producern geklaut. Die Produktionsmechanismen im Rap haben sich zu einem „high speed dialectical network in which producers consume and consumers produce“ entwickelt (Jakob 2013: 132). Die Gleichzeitigkeit von Musikkonsum und -produktion zeigt sich bei *lil cheap* und *sadslavicslut* auch in vielen Coversongs, die sich eher experimentellem Pop als Trap zuordnen lassen.

Die Texte von *lil cheap* handeln von Beziehungen, Verliebtsein, Herzschmerz, Traurigkeit, Leidensdruck durch chronische Krankheit, Unsicherheiten und anderen intensiven inneren Prozessen. Sie zeichnen sich durch eine „Alltagspoesie“ aus, welche die Umgebung und Szenerie metaphorisch für innere Prozesse beschreibt. *lil cheap* dient zugleich als Experimentierraum für Gender-Identität. Lange vor ihrem eigentlichen trans* Awakening thematisierte sie bereits queeres Verlangen und trug beispielsweise in ihren Videos Kleider und Röcke. Später singt sie:

„Ich bin dead, du bist daddy / baby fick mich in deinem Caddy“ („daddy“, 2024).

In dem Musikvideo „IM NACKEN“ (2023) steht sie rauchend in Rock und bauchfreiem Top auf der Motorhaube eines alten VW Golfs mit polnischem Kennzeichen, während im Hintergrund ein industrielles Gebäude halb zu verfallen scheint. *lil cheap* sitzt auf der Motorhaube des fahrenden Autos und singt in einem harten Autotune:

„Die Sucht sitzt dir im Nacken wie süße kleine Äffchen /
Im Innenfutter des Jacketts wartet die zerknüllte Wut /
Appetitlosigkeit / Du kratzt dir die Armbeugen blutig“

Die Introspektion zwischen dem Zulassen und dem Betäuben von Gefühlen erinnert an das Stereotyp trauriger Emo-Soundcloud-Rapper:innen, die zu viele Drogen nehmen. Ihre Faszination für die Kunst der Musikvideos führte zur Weiterentwicklung zu Videoinstallationen und dem Thematisieren ihrer Musik in ihrer bildenden Kunst.

Die selbstreferenzielle Verschränkung von Kunst und Musik und die gegenseitige Vermittlung kann am besten am Beispiel der Sieben-Kanal-Videoinstallation „cheap chapel“ (2024) beschrieben werden. In ihrer Videoinstallation kreiert *lil cheap* eine sakrale Trap-Kapelle für sich selbst, wobei die Fernseher in Form eines christlichen Kreuzes an der Wand hängen und, angestrahlt von zwei LED- Scheinwerfern, am Boden einen altarähnlichen Schatten an die Wand werfen. Daneben hängt ein rustikales Regalbrett an der Wand, auf dem mit Laser eingraviert in Schreiftschrift „Heilige Mutter Gottes lass meine Trapkarriere wahr werden“ steht. Die an katholische Kirchen oder Kapellen erinnernde Installation ist zugleich Gebet und Protest. Die Vermittlung der Musik durch die Kunst zeigt *lil cheap*s eigentliche Priorität: Sie möchte Trapstar sein und bekannt werden.

Künstlerische Kunstvermittlung ist nach Mona Marijke Jas eine Vermittlung „von Kunst aus“ (Sturm nach Jas 2021: 64). Die Besucher:innen der Videoinstallation „cheap chapel“ sollen sich selbst als kreative Menschen wahrnehmen, die eine „ästhetische Mentalität“ (Maset nach Jas 2021: 63) entwickeln können. Zudem ist die Vermittlung auf systemische und situative Aspekte fokussiert: Es geht auch um politische Rahmenbedingungen und Institutionenkritik.

Die Performativität und die Sprechakttheorie nach Butler sind fester Bestandteil der Vermittlung (ebd.: 65). Performative Sprechakte bei *lil cheap* sind die wiederholten Textpassagen, die die ergebnisoffene Transition der eigenen Identität ausloten. Dies bezieht sich auf die oben erwähnte Offenheit von *Queerness* als theoretisches Werkzeug. Eine weitere Eigenschaft künstlerischer Kunstvermittlung nach Jas ist die Dekonstruktion; in sozialen Vermittlungsprozessen werden Uneindeutigkeit und Widersprüche betont (ebd.: 66). Ebenso entzieht sich *lil cheap* der Eindeutigkeit. Erfahrungswissen und minoritäres Wissen spielen in der künstlerischen Kunstvermittlung insofern eine große Rolle, als künstlerische Forschung (die viel mit künstlerischer Kunstvermittlung gemeinsam hat) laut Jas nicht hypothesen-, sondern erkenntnisgeleitet ist (ebd.: 70). Die Positionierung von *lil cheap* als trans* Frau lässt sie aus ihrer spezifischen Position Musik und Kunst machen sowie Kunst vermitteln. Eine weitere sehr direkte Vermittlungssituation ist das Konzert, bei dem die Zuhörer:innen zudem mit der „Uneindeutigkeit“ ihres trans* Körpers konfrontiert sind. Dies meint die Dekonstruktion von cis-normativen Körpervorstellungen. Die Sichtbarkeit, die mit solchen Performances einhergeht, ist als trans* Frau ein zweiseitiges Schwert. Trans* Frauen, die nicht als cis passen, erfahren von der Dominanzgesellschaft Gewalt, während politische Sichtbarkeit (auch in der Kunst) zunehmend wichtig ist und bleibt.

Hip-Hop ist ein Genre des Tabubruchs, deswegen liegt die Erweiterung auf oft tabuisierte queere Themen nahe. Die Tabubrüche, die *lil cheap* vornimmt, provozieren innerhalb eines Kunstkontextes eher weniger, trotzdem haben explizite Texte ein empowerndes Potenzial. Selbstkritisch könnte angemerkt werden, dass die Aneignung von Schwarzer Kultur in der Musik von *lil cheap* mehr thematisiert werden sollte und der Respekt für Schwarze Kultur artikulierter sein könnte sowie dass für die Beats bezahlt werden müsste.

Hinsichtlich der Aneignung verschiedener Aspekte aus dem Hip-Hop kann keine allgemeingültige Schlussfolgerung gezogen werden, da dies sehr vom jeweiligen Kontext abhängt. Sich als Mitglied einer „Dominanzkultur“ etwas von einer „minoritären“ Kultur anzueignen, ist nicht unmöglich, sollte aber mit explizitem Respekt und dem Verweis auf den Ursprung geschehen. Im Falle einer Gewinnschöpfung sollten zudem die Mitglieder der minoritären Kultur am Gewinn beteiligt werden. Außerdem sollten natürlich die Grenzen geachtet werden, die von Personen geäußert werden, die von Rassismus betroffen sind.

lil cheap eignet sich Teile von hegemonialer Männlichkeit, aber auch Teile Schwarzer Kultur an. Disidentifikation funktioniert am „einfachsten“, wenn aus einer minoritären Position Dinge angeeignet werden, die aus der Dominanzkultur stammen oder diskriminierende Anteile haben. Sobald (beidseitig) intersektionale Achsen hinzukommen, wird es komplizierter. Kann ich mir beispielsweise als *weiße trans** Frau *Doechiis* selbstbewusste Weiblichkeit disidentifikatorisch aneignen, weil sie eine cis weibliche Rapperin ist? In diesem Fall sollten Diskriminierungen nicht gegeneinander aufgewogen werden und die unterschiedlichen Positionen sind sorgfältig in Betracht zu ziehen. Cis weibliches Selbstbewusstsein, knappe Outfits und Nacktheit im Allgemeinen hingegen kann ich mir sehr wohl aneignen und *trans** umdeuten. Am „einfachsten“ im disidentifikatorischen Sinne wäre es allerdings, mir zum Beispiel einen weißen, deutschen, cis männlichen Schlagersänger oder die Position von Alice Weidel, angelehnt an *Vaginal Davis*' Personifikation des Rassisten *Clarence*, anzueignen (vgl. Muñoz 1999: 103).

Was sind nun die ästhetischen und subversiven Potenziale bei der Konstruktion von Gender im Trap? *Trans** Menschen können im Rap die Transition ihrer Identität verhandeln – Rap ist ein gutes Medium, um aus einem minoritären Erfahrungswissen zu erzählen. Zudem kann das *Sampling* von kulturellen Produkten aus der „eigenen“ Geschichte ein wichtiges Werkzeug sein, um sich Unterdrückungsverhältnisse vor Augen zu führen und sich davon zu befreien. Es ist möglich, Körperideale in Musikvideos oder bei Konzerten disidentifikatorisch zu brechen. Rap hat außerdem als performativer Sprechakt das Potenzial, Identitäten ergebnisoffen und selbstbestimmt umzudeuten.

Jonna Sophie Baumann aka lil cheap ist freie Künstlerin, Musikerin und studiert zur Zeit als Meisterschülerin an der HGB Leipzig bei Anna Ehrenstein. Sie organisiert Musikworkshops für *trans** femmes, ein Bildhauereisymposium für deutsch-tschechischen Austausch und ist Teil zahlreicher Ausstellungen und Konzerte. Ihre Praxis umfasst Videoinstallation, Performance, Vermittlung und Skulptur.

Literatur

Jakob, Andreas, 2013. *To the 5 Boroughs: Hip Hop as Cultural Movement in New York City*. Marburg: Tectum

Jas, Mona Marijke, 2021. Mit Kunstvermittlung die Welt verändern?
Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim

Laufenberg, Mike, 2022. Queere Theorien zur Einführung.
Hamburg: Junius

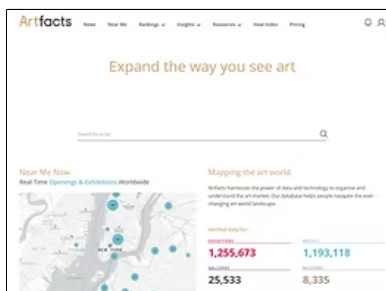
Muñoz, José Esteban, 1999. Disidentifications: Queers of Colour
and the Performance of Politics. Minneapolis: University of
Minnesota Press

Seeliger, Martin, 2013. Deutscher Gangstarap: Zwischen
Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth

Susemichel, Lea / Kastner, Jens, 2020. Identitätspolitiken:
Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken.
2. Auflage. Münster: Unrast

NotFound – Über Online- Werkverzeichnisse und mögliche Alternativen

Gordon Endt



Screenshot von Artfacts, aufgerufen am 20.11.25

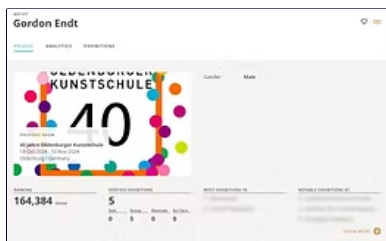


Bild 2: Screenshot von <https://artfacts.net/artist/gordon-endt>, aufgerufen am 20.11.25



Screenshot von <https://npiece.com/?l=de>, aufgerufen am 25.11.25

Der Status quo von im Internet nutzbaren Werkverzeichnissen ist nicht zufrieden-stellend. Oft entwickeln sich die Plattformen durch Algorithmen und Monetarisierung in eine Richtung, in der es um Profit und Aufmerksamkeit geht, Inhalte sind nur bedingt einsehbar. User:innen treten großflächig ihre Rechte an den eigenen Arbeiten ab. Das Kunstkollektiv Unit 404 möchte mit dem Webart-Projekt NotFound ein neues Werkzeug entwickeln, das nicht monetarisiert, frei und open source ist.

Ein Werkverzeichnis dokumentiert ganzheitlich das Werk einer:ines Kunst-schaffenden. Findet sich eine Arbeit in dieser Auflistung, so kann dadurch die Echtheit und Provenienz geprüft werden. Gleichzeitig dokumentiert ein Werk-verzeichnis auch die Chronologie des Schaffens und ist so für Museen und andere Institutionen ein wichtiges Werkzeug, wenn es um die Kuratation von Kunst geht.

Das klassische Werkverzeichnis wird von einer Institution angefertigt, kann aber auch von den Künstler:innen selbst ins Leben gerufen werden.

Mit den sozialen Medien und der damit einhergehenden Schnelligkeit im Konsum von Kunst hat sich das klassische Werkverzeichnis grundlegend verändert. Während einige Künstler:innen ihre Arbeiten auf Plattformen wie Instagram präsentieren, dokumentieren andere ihre Werke auf der eigenen Website – oder verzichten ganz auf eine öffentliche Online-Präsenz und setzen stattdessen auf das gedruckte Portfolio.

Daneben existieren Plattformen, die sich der Aufgabe verschrieben haben, möglichst umfassende Kunstkataloge zu erstellen. Die wohl bekannteste Website dieser Art ist Artfacts. Diese erstellt Künstler:innen-Rankings und erfassen automatisiert

Ich selbst habe an mehr als zwanzig Ausstellungen mitgewirkt, auf Artfacts sind davon jedoch nur fünf aufgeführt. Möchte man das sogenannte „einzigartige Ranking-System“ eigenständig ergänzen, stellt man schnell fest, dass man lediglich drei Ausstellungen eintragen kann; danach ist ein kostenpflichtiges Upgrade erforderlich.

Die günstigste Mitgliedschaft kostet 15 Euro im Monat, die teuerste 45 Euro. Erst ab 20 Euro monatlich ist es überhaupt möglich, eigene Ausstellungen ein-zutragen. Das bedeutet 240 Euro im Jahr – nur um auf einer Plattform sichtbar zu sein, die ohne die Künstler:innen überhaupt nicht existieren würde. Das größte Problem jedoch ist, dass die Künstler:innen-Seiten automatisch und ohne Zustimmung erstellt werden. Ebenso werden Ausstellungen ohne Ein-verständnis eingetragen. Artfacts erstellt sogenannte „public pages“, auch wenn man nie auf der Seite registriert war. Erst durch „claimen“ kann man seine „eigene“ Seite zurückholen und selbstständig bearbeiten. Das Löschen eines solchen Profils ist kompliziert und nur über eine direkte Anfrage beim Support möglich. Dieses Vorgehen, Menschen ungefragt zu erfassen und zu veröffentlichen, widerspricht völlig dem erklärten Ziel, die Kunstwelt „transparenter“ zu machen. [2]

Tatsächlich entscheiden hier – wie so oft – Algorithmen darüber, was als relevant und wichtig gilt. Angesichts der laut eigenen Angaben über 1.184.000 erfassten Künstler:innen ist fraglich, in welchem Maße die Daten tatsächlich überprüft werden. [3] Auch die angebliche Transparenz bleibt letztlich eingeschränkt: Viele Informationen sind nur für zahlende Nutzer:innen zugänglich, während weiterführende Details hinter einer Paywall [4] verborgen bleiben.

Als Plattform für das eigenständige Erstellen von Werkverzeichnissen ist Artfacts nicht geeignet, da die elementaren Unterschiede zwischen einem bezahlten und einem freien Konto dazu führen, dass nicht alle Werke und Ausstellungen ein-getragen werden können. Außerdem ist beim Hochladen von Bildmaterial Vorsicht geboten: Wirft man einen Blick auf die Nutzungsbedingungen, wird man – sofern man die verklausulierte Sprache entziffert bekommt – feststellen, dass man sehr weitreichenden Einstimmungen zustimmt, wenn man die Platt-form benutzt.

Die Nutzungsrechte sind weltweit dauerhaft und damit unbefristet, unwider-ruflich (man kann die Erlaubnis später nicht zurücknehmen), unterlizenzierbar (die Plattform darf diese Rechte

weitergeben), übertragbar (sie darf diese Rechte auf andere Firmen übertragen), kostenlos und zweckungebunden (sie darf die Inhalte für jeden Zweck nutzen). Mit dem Benutzen der Seite verzichten die User:innen außerdem auf ihre Urheberpersönlichkeitsrechte – das heißt, Artfacts darf ein Werk benutzen, ohne den Namen des:der Schaffenden zu erwähnen – und die Arbeit darf verändert werden (Verzicht auf das Recht auf Schutz vor Entstellung des eigenen Werkes). Zuletzt gibt man das Einverständnis, das Recht abzugeben, wie das Werk veröffentlicht wird.

Diese Bestimmungen sind weitreichend und sollten ernst genommen werden. Wenn Benutzer:innen eigene Kunstwerke, Texte oder Fotos hochladen, sollten sie sich bewusst sein, dass die Kontrolle über deren weitere Nutzung weitgehend abgegeben wird. Artfacts darf Bildmaterial beispielsweise in Werbung, Marketing oder eigenen Kooperationen nutzen – ohne die Autor:innen vorher zu fragen und ohne eine Art von Bezahlung. Autor:innen können außerdem später nicht verlangen, dass etwas entfernt oder nicht weiter benutzt wird. [5] Es ist also festzustellen, dass Artfacts zwar wie ein Werkverzeichnis aufgebaut ist, durch seine inhärente Ranking-Struktur, die Algorithmen und den Fokus auf Popularität sowie die Ungleichheit durch Monetarisierung als Werkverzeichnis zum Dokumentieren der eigenen Arbeit eher unbrauchbar ist.

Mit einem Blick auf NPiece soll nun exemplarisch eine Website genauer analysiert werden, die von Künstler:innen für Kunstschaffende initiiert wurde.

NPiece

Die Plattform NPiece wurde im Jahr 2009 von Marius Wilms gegründet und versteht sich als professioneller Ort zur Präsentation künstlerischer Arbeiten. Laut der internen Statistik der Website sind derzeit über 160 Künstler:innen auf der Plattform registriert. Für die Anmeldung muss zunächst ein Formular eingereicht werden; nach einer Prüfung wird der Account manuell freigeschaltet. Überprüft werden dabei Name, E-Mail-Adresse sowie die eigene Website oder ein Social-Media-Profil. Alternativ kann man auch über einen sogenannten „Token“ direkt eingeladen werden.

Auf NPiece können Bilder, Videos, Texte und PDF-Dateien hochgeladen werden. Die Nutzung ist grundsätzlich kostenfrei. Es besteht jedoch ein Upload-Limit von 20 Dateien mit einem maximalen Gesamtspeicher von 200 MB. Wer mehr Speicherplatz benötigt, muss diesen kostenpflichtig freischalten. Besucher:innen der Website sehen auf der Startseite zufällig ausgewählte Werke

aus dem aktuellen Upload-Bestand. Darunter befindet sich ein Diagramm, das die Aktivitäten der Nutzer:innen visualisiert: Wer Inhalte hochlädt oder bearbeitet, erscheint auf diesem Aktivitätsgraphen. Die einzelnen Spitzen lassen sich anklicken und zeigen an, welche Inhalte zu diesem Zeitpunkt verändert wurden.

Ein weiteres interessantes Element der Website ist die Übersicht über kommende Ausstellungen. Diese werden chronologisch geordnet angezeigt und bieten einen Einblick in aktuelle Projekte der Community.

Wie bei Artfacts sollen so Kunstschaffende präsentiert werden, wobei sich Artfacts getreu seines Credo der Popularität von Autor:innen verschreibt, während NPIECE Kunstwerke per Zufallsprinzip anzeigt und neueste Aktivitäten darstellt.

Mit einem kostenlosen Account kann man bei NPIECE eigene Werke hochladen und behält dabei alle Rechte an der eigenen Arbeit. Die moderaten Preise ermöglichen eine gute Alternative zu einer eigenen Website, um seine Arbeiten digital zu erfassen. NPIECE ist eine einfach gehaltene Kunst-Plattform, eine interaktive Form des Portfolios der eigenen Arbeiten. Experimentelle Formate oder ein Verändern des Designs ist hier nicht angedacht. [6]

Die Plattform NPIECE kommt der Idee des Werkverzeichnisses deutlich näher als Artfacts. Die Benutzer:innen haben eine größere Freiheit bei der Erstellung ihrer Beiträge und behalten ihre Eigentumsrechte; man kann alle Beiträge ohne Bezahlung öffentlich einsehen. Dennoch gibt es, wenn man ein umfangreiches Portfolio auf der Website präsentieren möchte, die monetäre Hürde des Mitgliedsbeitrages.

NotFound.Wiki

Ausgehend von diesen Plattformen, den Hindernissen und dem Wunsch, eine freie Plattform zu schaffen, wurde NotFound ins Leben gerufen. Diese Plattform soll für immer kostenfrei und ohne Algorithmen funktionieren. NotFound.Wiki ist ein Internetprojekt des deutschen Kunstkollektivs Unit 404 aus dem Jahr 2025. Die Plattform nutzt die Open-Source-Bibliotheken und Codes von Wikimedia. User:innen können eigene Einträge erstellen, Bilder hochladen, Links einfügen und Unterseiten anlegen. Außerdem ist es möglich, Querverweise zu bestehenden Beiträgen herzustellen – etwa um eine Gruppenausstellung zu dokumentieren und dabei teilnehmende Künstler:innen miteinander zu verknüpfen.

Alle hochgeladenen Werke bleiben urheberrechtlich gesehen Eigentum der Schaffenden, geteilt wird nur die Dokumentation, also die Text- und Bildbeiträge. Rechtlich gesehen laufen alle Nutzungsrechte unter der sogenannten GNU-Lizenz (General Public License) für freie Dokumentation 1.3 oder höher. [7]

Im Unterschied zu den zuvor besprochenen Plattformen geht das Erstellen von Inhalten hier weit über das bloße Ausfüllen vorgefertigter Vorlagen hinaus. Man kann so zum Beispiel eigene Artikel oder Essays verfassen, die nicht mit Quellen belegt sein müssen. Spekulative Beiträge sind ebenso willkommen wie vollkommen fiktionale Inhalte. Man kann auf dieser Plattform also auch werdende Projekte zeigen, wöchentliche oder tägliche Updates in Bezug auf Projekte ergänzen oder die Seite als künstlerisches Tagebuch verwenden.

Unit 404 beschreibt das Projekt folgendermaßen:

NOT FOUND. ist eine Möglichkeit, unwahrscheinliche Konzepte und unmögliche Kunstwerke zu realisieren. Ein Kunstwerk des Geistes ist von unbegreiflicher Schönheit und übersteigt bei weitem die Möglichkeiten der Materie. Der Magier verwandelt Materialabfälle in erhabene Objekte, ohne sie jemals zu berühren. [...]

NOT FOUND. ist ein Zufluchtsort für alle Kunst, die durch die Formalitäten der Verwirklichung eingeschränkt ist. Es skizziert die Leere des nicht realisierten Potenzials. NotFound.Wiki versteht sich als kostenfreie, mit einem Einladungslink benutzbare und offene sowie gemeinschaftlich nutzbare Alternative zu kommerziellen Kunstplattformen.

Jede Nutzerin und jeder Nutzer besitzt dieselben Rechte; es gibt keine Funktionen, die nur gegen Bezahlung verfügbar wären, es gibt keine Werbeanzeigen. Auch scheinbar banale Dinge wie ein Zeichen-limit für Texte sind hier nicht vorhanden. Die Moderation ist bewusst auf ein Minimum reduziert. Das Kollektiv Unit 404 behält sich lediglich vor, Inhalte zu entfernen, die den Weiterbetrieb der Website gefährden.

Das Projekt ist also vielmehr eine Schnittstelle zum Internet als ein klassisches Werkverzeichnis. Benutzer:innen können beispielsweise ihren Webspace für Hosting verwenden, sie können, ähnlich wie bei Github, eigene Codes bereitstellen. Denkbar ist auch der Zugriff auf die Website mittels APIs, um digitale Live-Vorhaben zu entwickeln. Als offene Speicherstelle können aber eben auch unfertige, im Prozess befindliche Projekte wie Notizen eingetragen und geteilt werden. Es geht hier nicht um

die reine Außenwirkung, sondern vielmehr um die professionelle Präsentation der eigenen Arbeit. Die Plattform soll über die Zeit wuchern und zu einer mysteriösen Wunderkammer des Internets werden, wo Besucher:innen eingeladen sind, zu suchen, zu erkunden und sich in neuen Welten zu verirren.

Der Zugang zur Plattform erfolgt über personalisierte Einladungslinks. Damit kann ein Konto eröffnet werden. Beiträge selbst sollen, wie es bei Werk-verzeichnissen üblich ist, unter dem Klarnamen veröffentlicht werden. Auf diese Weise bleibt nachvollziehbar, wer welche Beiträge publiziert hat. Das entstehende Netzwerk bildet zunächst den engeren Kreis des Kollektivs, soll jedoch mit der Zeit organisch wachsen. Ziel ist es, kein anonymes Portal, sondern ein lebendiges, offenes Netzwerk zu schaffen, in dem sich Künstler:innen gegenseitig verorten können.

Eine der größten Herausforderungen für das Projekt ist die langfristige Moderation der Inhalte. Mit zunehmender Nutzer:innenzahl wird es notwendig werden, Strategien für eine gemeinschaftliche Qualitätssicherung zu entwickeln. Im Idealfall entsteht ein selbstregulierendes System, das durch das gemeinsame Interesse an einer freien und demokratischen Plattform getragen wird.

Wenn Sie, liebe Leser:innen, zu der Plattform beitragen möchten, noch weitere Fragen haben oder selbst gerne Ihre Arbeiten dort präsentieren möchten, so können Sie Unit404 jederzeit kontaktieren über: mail@unit404.net.

NotFound bleibt 100% kostenfrei und unmonetarisiert und stets im Dienst gemeinschaftlicher „Nützlichkeit“.

Unit 404

Wenn ein Link fehlt, erscheint die Fehlermeldung 404. Unit 404 ist ein Kollektiv von Multimedia-Künstler:innen, das diese losen Enden zusammenführt, um etwas Neues zu schaffen, wobei Technologie sowohl Werkzeug als auch Inhalt ist.

<https://unit404.net/>

Gordon Endt ist ein audiovisueller Multimedia-Künstler und Gründungsmitglied des Kunstkollektivs Unit 404. Er studierte Bildende Kunst an der HBK Braunschweig und hat einen Master in Visual Arts & Multimedia an der Polytechnischen Universität in Valencia abgeschlossen. Neben dem Deutschlandstipendium

hatte er ein Stipendium in der Künstlerstadt Kalbe, studierte an der Vilnius Academy of Arts und war Stipendiat der Oldenburger Kunstschule.

www.gordonendt.com

[1] <https://artfacts.net/about>, abgerufen am 07.11.2025

[2] „Why is my artist profile on Artfacts?“, <https://artfacts.net/faq>, abgerufen am 14.01.2025

[3] „Mapping the art world“, <https://artfacts.net/>, abgerufen am 07.11.2025

[4] Paywall: Funktion auf Internetseiten, die den Zugang zu bestimmten Inhalten erst nach Entrichtung einer Gebühr zulässt. Siehe

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Paywall>, abgerufen am 30.11.2025.

[5] „Terms“, <https://artfacts.net/info/terms>, zuletzt abgerufen am 07.11.2025

[6] <https://npiece.com/about?!=de#terms>, zuletzt abgerufen am 07.11.2025

[7] GNU-Lizenz für freie Dokumentation 1.3 oder höher, <https://www.gnu.org/licenses/fdl-1.3.html>, abgerufen am 25.11.2025

Unfolding, Blooming

Hye Hyun Kim



Intervention auf der Straße „Hinter
Liebfrauen“, 2024 © Gloria May
Berthold



Intervention auf der Straße „Hinter
Liebfrauen“, 2024 © Gloria May
Berthold

Im Projekt „Unfolding, Blooming“ wird erfahrbar, dass gemeinsames Handeln im öffentlichen Raum erst im Kleinen entsteht – im Vorübergehen, im Öffnen und im Teilen. Begegnung wird dabei zu einem sozialen Vorgang, in dem Aushandlung, Rücksichtnahme und Zuhören eingeübt werden, und genau darin findet das gesellschaftliche Miteinander seinen gelebten Ausdruck. In einer Zeit, in der Effizienz, Strukturierung und digitale Plattformlogiken immer stärker bestimmen, wie wir einander begegnen, gewinnt eine künstlerische Form, die sich allein durch Anwesenheit und Augenblick entfaltet, eine besondere Relevanz. Sie tritt als zeitlich begrenzte Teilhabeform und als reale Kontaktfläche im öffentlichen Raum auf.

Seit mehreren Jahren beschäftige ich mich mit städtischen Räumen als Orten des Vorübergehens, der alltäglichen Wege und der Begegnungen. Mich interessiert der Moment, in dem ein reines Nebeneinander in eine Begegnung übergeht. „Unfolding, Blooming“ entstand aus dieser Idee und aus langfristiger Präsenz und Wahrnehmung vor Ort. Das Projekt wurde im Sommer 2024 in Braunschweig als Intervention auf der Straße „Hinter Liebfrauen“ und als anschließende Ausstellung im Allgemeinen Konsumverein e.V. Braunschweig realisiert. Aus skulpturalen Experimenten entwickelte sich der Blick auf die Straße als sozialen Raum, in dem Geschichten, Bewegungen und Nachbarschaften ineinandergreifen. Im Folgenden erläutere ich, wie sich die Form im Stadtraum entfaltet und wie daraus Momente des Austauschs entstehen.

Der Ausgangspunkt des Projekts war ein Buch über Straßennamen in Braunschweig. Beim Durchsehen fielen mir einige Bezeichnungen auf, die weder bekannten Ereignissen noch Persönlichkeiten zugeordnet waren und dennoch eine eigene



Ausstellung im Allgemeinen
Konsumverein Braunschweig, 2024
© Kimberley Rataj



Ausstellung im Allgemeinen
Konsumverein Braunschweig, 2024
© Kimberley Rataj



Ausstellung im Allgemeinen
Konsumverein Braunschweig, 2024

Präsenz vermittelten. Ich begann diese Straßen aufzusuchen und sie ohne festes Ziel abzuschreiten. Dabei entdeckte ich in der Straße Hinter Liebfrauen ein Wollgeschäft mit einem koreanischen Namen im Schaufenster. Dieser Fund markierte den Wechsel vom Vorübergehen zur Begegnung.

Mit der Zeit besuchte ich nach und nach die Läden der Straße und kam mit den dort arbeitenden Menschen in Kontakt. Besonders in Hinter Liebfrauen führten die Gespräche mit den Geschäftsinhaber:innen zu einem tieferen Verständnis dieses kleinen Straßenraums. Im Wollgeschäft, im afrikanischen Lebensmittelmarkt, in der Schneiderei und im Massagesalon traf ich auf unterschiedliche Lebenswege, Sprachen und Formen des Zusammenhalts. So zeigte sich die Straße als alltäglicher Ort, in dem verschiedene Gemeinschaften parallel existieren und sich im und sich im unmittelbaren Austausch berühren.

All diese Begegnungen zeigten mir, dass eine Straße weit mehr ist als nur eine Aneinanderreihung von Geschäften. Es sind die Menschen, die ihr eine Identität verleihen, ihre Geschichten, ihre Herkunft, ihre Erfahrungen und die Orte, in denen sich Kulturen überlagern, Traditionen weiterleben und neue Verbindungen entstehen. Und während ich diese Räume betrat, wurde mir bewusst, dass ich nicht nur Beobachterin war, sondern selbst Teil dieser Geschichte wurde.

Die in dieser Straße gesammelten Erzählungen entfalten ein vielfältiges Panorama des städtischen Lebens, in dem Migration, kulturelle Prägung und Gemeinschaftsbildung eng miteinander verwoben sind. Diese Zusammentreffen verdeutlichen, dass das Stadtleben und der öffentliche Raum von jenen geformt werden, die sie nutzen – oft von Menschen, deren Geschichten im Stadtbild unsichtbar bleiben. Gerade kleine Läden und interkulturelle Netzwerke ermöglichen soziale Teilhabe und bewahren jene Geschichten, die im täglichen Stadtgeschehen oft verloren gehen. Welche Stimmen werden gehört, welche bleiben verborgen?

In meinem Projekt griff ich diese Dynamik auf, indem ich die gesammelten Erzählungen mit einer auffaltbaren Skulptur verknüpfte. Aus den sich entfaltenden Geschichten und Begegnungsmomenten entstand die Idee, eine Form zu entwickeln, die dieses Öffnen verkörpert und die sonst übersehenen Lebensgeschichten im Stadtraum gemeinsam erfahrbar macht. Während sich die Erzählungen und Lebenswege entfalten, entfaltet sich auch die Skulptur – als räumliche Geste, die verborgene Perspektiven sichtbar werden lässt. Das etwa zwei Meter hohe Werk verweist auf einen Zustand zwischen Beginn und Entfaltung und wird durch gemeinsames Bewegen zu einer erfahrbaren Präsenz im städtischen Raum.

Am Tag der Intervention stellte ich diese Skulptur in Hinter Liebfrauen auf. Sie erschien in halb geöffneter Form, die in ihrer Gestalt an eine noch nicht vollständig aufgegangene Blüte erinnerte. Sie konnte von zwei Personen gemeinsam bewegt werden, wodurch kurze Begegnungen und Austauschsituationen entstanden. Einige Bänke wurden daneben positioniert, sodass Passant:innen dort verweilen konnten. Nach und nach blieben Menschen stehen, setzten sich oder fragten nach dem Zweck der Arbeit. Während der Aktion ergaben sich kurze Gespräche über das Material, die Handhabung und den Ort der Präsentation. Manche beobachteten lediglich, andere bewegten die Skulptur gemeinsam und erlebten ihre Funktionsweise im Straßenraum direkt. Die Kinder reagierten besonders spontan und probierten das gemeinsame Öffnen aus. So entstand eine Abfolge von kurzen Kontakten, Blickwechseln und Austauschmomenten, die aus dem alltäglichen Durchgangsraum eine geteilte Situation machten.

Nach der Straßenintervention wurde die Skulptur in einen Ausstellungsraum transferiert, wo sie in stärker entfalteter Form installiert wurde. Besucher:innen hatten die Möglichkeit, die gesammelten Geschichten und dokumentierten Eindrücke aus der Straße einzusehen. Zusammen mit der Skulptur präsentierte ich umfangreiches Begleitmaterial, wie Fotografien, ein Audiointerview, eine Videoarbeit sowie kurze Textdokumentationen. Die Fotografien sind analoge Schwarzweißaufnahmen, die während mehrerer Spaziergänge gemacht wurden und meinen Blick auf die Straße festhalten. Das Audiointerview gibt ein Gespräch mit der Inhaberin des Wollgeschäfts wieder. Darin beschreibt sie, welche Rolle das Stricken für ihr eigenes Leben spielt, wie sie den Kontakt zu ihren Kund:innen erlebt und welche Bedeutung sie der Straße als alltäglichem Raum zuschreibt. Die Filmsequenzen vermittelten den Besucher:innen die Grundidee und zeigen Ausschnitte der Intervention auf der Straße. Die Textdokumentationen bestehen aus tagebuchartigen Notizen, die ich über ein Jahr hinweg bei wiederholten Besuchen der Straße anfertigte. Sie enthalten Gespräche, Beobachtungen und stimmungsbedingte Eindrücke. Diese Aufzeichnungen waren die Grundlage des Projekts. Sie zeigen, wie sich Geschichten erst durch wiederholte Nähe im Laufe der Zeit entfalten. Der Transfer in den Ausstellungsraum ermöglichte eine vertiefte Auseinandersetzung mit den vor Ort erlebten Situationen.

Die beiden Präsentationsformen – auf der Straße und im Innenraum – bildeten gemeinsam eine Erzählungsebene. Was im öffentlichen Raum als spontanes Öffnen, Ansprechen und temporäres Zusammenkommen entsteht, erhält im Ausstellungsraum Zeit, Material und Kontext, um betrachtet und

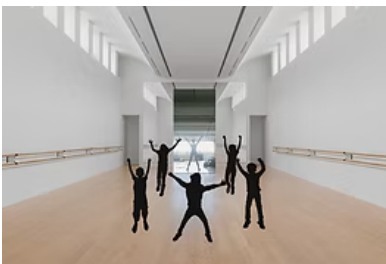
erinnert zu werden. Die Skulptur wandert nicht nur physisch, sondern auch in ihrer Funktion – vom Anlass zum Gespräch hin zu einer Form, die Erfahrungen sammelt, hält und weiterträgt.

Die Straße trägt ihre Geschichten bereits und die Intervention verschiebt nichts und ersetzt nichts. Sie legt frei, sie hält offen. Wirkung entsteht durch Gegenwärtigkeit. Vielleicht liegt der Effekt solcher künstlerischen Prozesse gerade in ihrer Begrenztheit. Dort, wo nichts erklärt wird und nichts abgeschlossen werden muss, entsteht ein Raum, in dem Wahrnehmung offen bleibt. Für eine Stunde, einen Blick, eine Berührung wird der Alltag sichtbar gemacht, nicht als Spektakel und nicht als Ausnahmezustand, sondern als das, was er in seiner Einfachheit bereits ist. Die Form steht da und Menschen nähern sich ihr, gehen weiter, kehren zurück oder fragen nach. Die Straße bleibt, wie sie war, und trotzdem wird sie für eine Zeit lang anders erlebt. Vielleicht genügt es, dass sie für einen Moment da war und gesehen werden konnte.

Hye Hyun Kim, geboren 1991 in Daegu, Südkorea, studierte Freie Kunst bei Prof. Nasan Tur sowie Kunstvermittlung bei Prof. PhD Martin Krenn an der HBK Braunschweig und ist derzeit Meisterschülerin bei Prof. Tur. Als Künstlerin konzentriert sie sich auf künstlerische Formate, die Austausch und Teilhabe fördern. In ihren Workshops und Projekten zeigt sie, wie Kunstvermittlung als soziale Brücke wirken und gemeinsames Denken und Gestalten hervorbringen kann.

„Ich brauche Bewegung!“ – ein dynamischer Ansatz in der Kunstvermittlung

Julika Teubert



Stopptanz im „Proberaum“ der Ausstellung „Dolorem Ipsum“ der Künstlerin Anna K.E., Kestner Gesellschaft Hannover, 2024, Originalfoto: Volker Crone, Fotomontage: Julika Teubert

„Ich brauche Bewegung!“ – dieser spontane Ausruf während eines Workshops steht am Anfang dieser Arbeit. Er ist nicht nur Ausdruck eines konkreten körperlichen Bedürfnisses, sondern wird in seiner unmittelbaren Äußerung zum Ausgangspunkt einer grundsätzlichen Reflexion darüber, was Kunstvermittlung sein kann und sollte.

Denn in der beschriebenen Situation war es mir nicht nur wichtig, auf den Ausruf zu reagieren – es schien beinahe unmöglich, es nicht zu tun, so stark war die Resonanz, die er in mir auslöste. Der Moment eröffnete mir auf direkte Weise, dass Kunstvermittlung nicht als lineares, durchgeplantes Programm funktioniert, sondern dass es notwendig ist, dialogisch auf die Menschen einzugehen und die Vermittlung gemeinsam zu verhandeln.

Kunstvermittlung nach einem offenen, dynamischen Ansatz begreift sich als prozessual, kontextabhängig und beziehungsorientiert. Die Rolle des Kunstvermittlers/der Kunstvermittlerin wandelt sich dabei von einem Experten/einer Expertin mit Wissenskapital hin zu einer aufmerksamen Begleitung der Besucher:innen, die Auseinandersetzungen ermöglicht, ohne sie zu dirigieren.

Resonanz, Performanz und die unwissende Lehrperson

Wie lässt sich ein Vermittlungsverständnis beschreiben, in dem wechselseitige Einflussnahme nicht als Störung oder Machtdemonstration, sondern als produktives Prinzip verstanden wird? Die Resonanztheorie des Soziologen Hartmut Rosa bietet hierfür einen hilfreichen Ausgangspunkt.

Basierend auf der akustischen Metapher der Resonanz geht seine Theorie davon aus, dass Menschen, Dinge oder Kunstwerke permanent Impulse und Schwingungen in ihre Umwelt abgeben, die in anderen, sich in deren Resonanzraum befindlichen Individuen einen unmittelbaren Widerhall – anders gesagt: eine Resonanz – erzeugen (Rosa 2016: 284). Es „herrscht überall Resonanz, anstatt Abfolge oder Korrespondenz“ (Deleuze/Guattari 1996: 30). Dieser Resonanzraum lässt sich auch als Einflussraum verstehen: ein dynamisches Feld, in dem Kunstwerke, Vermittler:innen und Teilnehmer:innen aufeinander einwirken.

Wenn Resonanzen den Impuls auslösen, aktiv zu werden, dann nennt man diesen auch Performanz. Im Wechselspiel von Resonanz und Performanz entsteht ein Kreislauf: Impulse lösen Performanzen aus, die ihrerseits neue Resonanzen erzeugen. Im Kontext der Resonanztheorie verwendet Hartmut Rosa auch den Begriff Synchronresonanz. Im Sinne eines „Berührens und Berührtwerdens“ (Rosa 2016: 284) führt hierbei die gegenseitige Einflussnahme zu einer Annäherung der Beteiligten, bis hin zur Synchronisierung (Breyer et al. 2017).

Solche Prozesse prägen auch die Stimmung, die sich aus vielen Faktoren zusammensetzt. Darunter auch Gefühle und Bedürfnisse sowie Mimik und Gestik einzelner Personen, die die Stimmung aller verändern oder verstärken können, sowie äußere Umstände, wie Licht, Klang, Kunst oder die Atmosphäre eines Raumes (Rupert-Kruse 2012).

Für die Kunstvermittlung bedeutet dies: Kunst zeigt sich nie objektiv, sondern „erscheint“ subjektiv in der Begegnung. Die Kunstpädagogin Kerstin Hallmann spricht deshalb von der „Praxis des Erscheinens“: Es gehe nicht darum, Kunst auf klassische Weise zu erklären und Informationen zu vermitteln, sondern sich bewusst mit dem Moment auseinanderzusetzen, in dem die Kunst „erscheint“, also wahrnehmbar und erfahrbar wird. Eine solche persönliche Interaktion mit Kunst vermag Resonanzen auszulösen, die eine Reaktion in Form von Performanz hervorrufen können (Hallmann 2017: 79–90).

Doch wie kann ein:e Vermittler:in in diesen Schlüsselmomenten gelingend auf ihr Gegenüber eingehen? Hier kommt das Konzept der „unwissenden Lehrperson“ ins Spiel, das Jacques Rancière entwickelt hat. Es beruht auf dem Prinzip der „Gleichheit der Intelligenzen“ (Rancière 1987: 16), wonach jeder Mensch die Fähigkeit besitzt, selbstständig zu lernen, wenn er sich herausgefordert und motiviert fühlt. Nora Sternfeld sieht in Rancières Grundannahme der Gleichheit der Intelligenzen den

„Ausgangspunkt emanzipatorischer Pädagogik“ (Sternfeld 2008), in der sich Vermittlungspersonen bewusst für einen Abbau des pädagogischen Machtgefälles entscheiden, um Raum für selbstständiges Lernen zu schaffen. Indem Vermittler:innen sich als „unwissend“ positionieren, öffnen sie einen Raum, in dem Teilnehmer:innen Einfluss auf den Verlauf nehmen können, und das nicht als Störung eines Plans, sondern als konstitutives Element des gemeinsamen Lernprozesses. Es geht primär darum, partizipierende Anreize für eine eigenständige Auseinandersetzung zu schaffen, um Lernprozesse anzustoßen. Das kann zum Beispiel dadurch geschehen, dass die Vermittlungsperson, anstatt Informationen bereitzustellen, Fragen und Diskussionen anregt.

Jedoch verlangt eine solche Arbeitsweise Ambiguitätstoleranz, also die Fähigkeit, mit Mehrdeutigkeiten konstruktiv umzugehen. So erhalten sich diese Vermittler:innen eine Offenheit gegenüber nichtlinearen Prozessen und Unbekanntem, was die eigene Kreativität fördern und „zu Prozessen des Um- und Andersdenkens“ führen kann (Schnurr 2021: 148).

„Ich brauche Bewegung!“ – ein Praxisbeispiel

Im Rahmen meines Praktikums in der Kestner Gesellschaft in Hannover war ich an einem Workshop beteiligt, in dem eine Gruppe von sechs- und neunjährigen Kindern die Ausstellung „Dolorem Ipsum“ der Künstlerin Anna K.E. erkundete. Ich möchte nun eine für mich sehr einprägsame Situation beschreiben, die den Ausgangspunkt für diesen Text und seine Überlegungen darstellt. Sie ereignete sich, als ich mich mit der Gruppe im sogenannten „Proberaum“, dem zweiten Raum der Ausstellung, befand.

Die Künstlerin Anna K.E. hatte entlang der Wände hölzerne Barren angebracht und an der Stirnseite des Raums einen flächendeckenden Spiegel installiert. Die Kinder erkannten, dass die Haltestangen und der Spiegel denen aus Tanzstudios glichen. Einige von ihnen erzählten, dass sie selbst tanzten oder früher getanzt hatten. Außerdem befand sich in dem großen Raum ein hoher, frei stehender Bildschirm. Darauf liefen abwechselnd zwei Videos, in einem der beiden konnten wir der Künstlerin in Lebensgröße dabei zusehen, wie sie nacheinander die Buchstaben der Wörter „HAPPY BIRTHDAY“ tanzte.

Ich hatte die Gruppe dazu eingeladen, alles ganz genau zu betrachten. Der Raum war groß, der Boden frei und die Spiegel regten zur Interaktion an. Die Kinder hatten viele

Anknüpfungspunkte an die Installation. Während wir uns durch den Raum bewegten, erzählten sie von ihren eigenen Erfahrungen mit dem Tanzen und wie sie sich dabei fühlten. Ich erzählte ihnen von Anna K.E.s Verbindung zum Ballett: Sie hatte in ihrer Kindheit und Jugend professionell getanzt. Doch das Tanzen war für sie über viele Jahre von einem Gefühl von Machtverlust und Zwang geprägt gewesen, bis sie sich nach einer langen Pause dem Tanzen auf ihre persönliche Weise annäherte und in eigenen Bewegungen endlich ein befreiendes Gefühl und Freude empfinden konnte.

Plötzlich rief ein Junge laut und deutlich: „Ich brauche Bewegung!“ und begann voller Energie auf und ab zu hüpfen. Sofort spürte ich, wie sich eine allgemeine Unruhe ausbreitete. Dem Ablauf nach sollte ich nun die Entdeckungstour in der Ausstellung fortsetzen. Doch ohne lange darüber nachzudenken, entschied ich anders. Ich fragte die Kinder, ob sie gern Stopptanz spielen wollten. Das Angebot wurde mit Begeisterung angenommen und die Gruppe begann, sich wild und voller Freude durch den Raum zu bewegen. Auf mein „Stopp!“ froren sie in ihrem Tanz ein und blickten in den großen Spiegel an der Stirnwand, der es ermöglichte, die eigene Pose und die der anderen zu betrachten. Auf mein „Weiter“ wurde das Spiel fortgesetzt. Nach etwa drei solcher Unterbrechungen fragte ich in die Runde: „Wer möchte denn als nächstes ‚Stopp‘ sagen?“ Alle Kinder wollten und durften so nacheinander in die Rolle der Person schlüpfen, die die Entscheidungsmacht über Stopp- und Weitersignal (einschließlich mir) besaß. Nachdem die Kinder ihre Energie über Spiel und Tanz ausgelassen hatten, setzten wir uns zusammen und sprachen darüber, wie sich die verschiedenen Rollen angefühlt hatten.

Wie ein dynamischer Ansatz die Kunstvermittlung beeinflussen kann

Die beschriebene Situation resultierte aus den Impulsen, die von den Installationselementen, wie dem Großraumspiegel, den Ballettstangen und der Videoarbeit ausgingen und in den Kindern auf resonanzfähige Individuen traf. Doch nicht nur die Kunstwerke standen in einer Resonanzbeziehung mit den Workshopteilnehmer:innen, auch die Atmosphäre des Raums „stimmte“ die Gruppe ein. Die Kinder nahmen die in ihnen mitschwingenden Impulse des Raums und ihre eigene Stimmung wahr, und verarbeiteten all dies weiter, indem sie sich verbal austauschten und körperlich aktiv wurden. Besonders deutlich wurde der Übergang von Resonanz zur Performanz, als ein Junge „Ich brauche Bewegung!“ ausrief.

Ich entschied mich dazu, die Energie im gemeinsamen Tanzspiel zu bündeln, da sich so für alle die Möglichkeit bot, dem Drang nach Bewegung sowie der sich entwickelnden Synchronresonanz experimentell nachzugehen. Indem ich das Angebot des Stopptanzes machte, nahm ich Einfluss darauf, wie die Kinder ihre Resonanzen auf die Installation weiterverarbeiten konnten – nicht, indem ich dirigierte, sondern indem ich einen Möglichkeitsraum eröffnete: als Raum für die eigene Bewegung und Auseinandersetzung mit Themen wie Tanz, Bewegung, Macht und Befreiung.

Die Kinder konnten die Differenz zwischen ihren eigenen Erfahrungen und Gefühlen beim Tanzen denen der Künstlerin gegenüberstellen und im Stopptanzspiel als Tänzer:in oder Entscheider:in erfahren, wie es sich anfühlte, sich frei bewegen zu dürfen oder innehalten und unter hoher Körperkontrolle in einer Pose verharren zu müssen.

Der Ablauf des Vermittlungsformats orientierte sich an der Herangehensweise einer „unwissenden Lehrperson“, die den Kindern von Beginn an ermöglicht, Fragen zu stellen, und dazu einlädt, in den Dialog zu gehen. Die flache Hierarchie macht es leichter, Gedanken, Gefühle oder Bedürfnisse („Ich brauche Bewegung!“) zu äußern oder sogar selbst Einfluss auf den Verlauf des Formats zu nehmen. Entscheidend ist jedoch, dass die Teilnehmer:innen Angebote – wie hier den Stopptanz – auch ablehnen dürfen. Erst dann haben sie eine echte Antwortmöglichkeit. Diese Situation kam zwar nicht zustande, ist aber ein durchaus realistischer Verlauf, der mich vor eine neue Herausforderung gestellt hätte und auf den man sich einlassen sollte.

Eine strukturelle Frage?

Das beschriebene Beispiel zeigt, wie dynamische Kunstvermittlung funktionieren kann, wenn die Rahmenbedingungen es zulassen. Doch die Möglichkeit, sich als Vermittler:in von Teilnehmer:innen beeinflussen zu lassen, hängt maßgeblich davon ab, welchen Einflüssen der:die Vermittler:in selbst ausgesetzt ist.

Es braucht institutionelle Rahmenbedingungen, in denen Vermittler:innen nicht nur ausführen, sondern mitgestalten können, mit ausreichend Zeit zur Vorbereitung, fairer Bezahlung und dem Vertrauen, dass Ergebnisoffenheit, Ambiguität und gemeinsames Lernen zentrale Ressourcen für echte Bildungsprozesse sind.

Hier schließt sich der Kreis der Einflussnahme: Institutionen nehmen durch ihre Ressourcen- und Zeitvergabe Einfluss darauf, ob Vermittler:innen überhaupt in der Lage sind, flexibel auf Impulse zu reagieren. Prekäre Arbeitsbedingungen, Zeitdruck und ökonomischer Erwartungsdruck wirken als strukturelle Barrieren, die verhindern, dass Vermittler:innen und Teilnehmer:innen eine Resonanzbeziehung zueinander eingehen können (Mörsch 2012). Damit bestimmt die Institution auch wie Teilnehmer:innen Kunst erleben: ob als offenen Dialog oder als durchgetaktetes Programm.

Kunstvermittlerische Qualität entsteht nicht allein aus Haltung, sie benötigt strukturelle Ermöglichung. In einer Zeit, die von digitaler Beschleunigung und Aufmerksamkeitsökonomie geprägt ist, braucht es Räume der Verlangsamung und des echten Austauschs. Kunstvermittlung, die einen dynamischen Ansatz verfolgt und die hierfür notwendigen Rahmenbedingungen erfährt, birgt die Chance, diese Räume zu öffnen.

Julika Teubert, geboren 1995 in Berlin, studiert Freie Kunst bei Nasan Tur und Kunstvermittlung bei Martin Krenn an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Sie ist Mitbegründerin des Journals „appropriate!“ und wirkte in den ersten vier Ausgaben als Redaktionsmitglied und Tutorin mit. Im Rahmen der Zusatzqualifikation Kunstvermittlung reichte sie im Frühjahr ihre Abschlussarbeit ein.

Endnote

Dieser Text ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung der Abschlussarbeit „Ich brauche Bewegung! Wie verändert ein offener, dynamischer Ansatz das Verständnis von Kunstvermittlung?“ von Julika Teubert, eingereicht im April 2025 im Rahmen der Zusatzqualifikation Freie Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Literatur

Breyer, Thimo / Buchholz, Michael B. / Hamburger, Andreas / Pfänder, Stefan / Schumann, Elke, 2017. Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: transcript Verlag

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, 1996. Was ist Philosophie? Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Hallmann, Kerstin, 2017. Zwischen Performanz und Resonanz. Potenziale einer Kunstvermittlung als Praxis des Erscheinens. In: Pierangelo Maset, Kerstin

Hallmann (Hrsg.), Formate der Kunstvermittlung: Kompetenz – Performanz – Resonanz, S. 79–90. Bielefeld: transcript Verlag

Mörsch, Carmen, 2012. Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating. <https://whatsnext.net/107> (abgerufen am 10.04.2025)

Rancière, Jacques, 2007. Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien: Passagen-Verlag

Rosa, Hartmut, 2016. Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp

Rupert-Kruse, Patrick, 2012. Atmosphären: Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung. <https://arthist.net/archive/3033> (abgerufen am 22.03.2025)

Schnurr, Ansgar, 2021. Hans-Christoph Koller im Gespräch (Interview Ansgar Schnurr). In: Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik, S. 148. Bielefeld: transcript Verlag

Sternfeld, Nora, 2008. Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und Lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault. Wien: Turia + Kant

Buchrezension: Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert – Institutionen, Strukturen, Handlungsräume

Benno Hauswaldt



Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert: Institutionen, Strukturen, Handlungsräume.
©Verlag Dietrich Reimer

Nachdem 2021 bereits der Band *Kunsthistorikerinnen 1910–1980* [1] herausgekommen ist, ist 2025 *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert – Institutionen, Strukturen, Handlungsräume* im Reimer Verlag erschienen. Der von K. Lee Chichester, Annette Dogerloh, Brigitte Sölch und Jo Ziebritzki heraus-gegebene Band behandelt nun – anstatt wie zuvor chronologisch vorzugehen und einzelne Kunsthistorikerinnen exemplarisch zu beleuchten – die Institutionen (Museen, Kunstmarkt), in denen Kunsthistorikerinnen tätig waren.

Während die kritische Reflektion und historische Korrektur eines von Männern dominierten Kanons von Künstlern (sic!) spätestens 1971 mit Linda Nochlin Einzug in die Historie von Künstler:innen gefunden hat, sind Reflektionen über Kunstwissenschaftler:innen, Kunsthistoriker:innen, Kunstkritiker:innen, Museums-leiter:innen und weitere nicht cis-männliche Personen, die im Feld der Kunst tätig, aber nicht primär Künstler:innen waren, bisher überschaubar geblieben. Insbesondere die Aufarbeitung der Historie der Frauen, die vor 1970 in Kunst-markt, Wissenschaft, Lehre und Vermittlung tätig waren, lässt zu wünschen übrig. Diese Leerstelle wird mit der Herausgabe der beiden Bände umfassend in den Blick genommen und bietet ein Fundament für weitere Forschungen.

Mit dem Beitrag von Jo Ziebritzki über die Geschlechterverhältnisse in der Wiener Schule – insbesondere unter Strzygowski und Dvořák –, der den Band eröffnet, finden wir einen Rückbezug zu den Anfängen der Disziplingeschichte, die in der Vergangenheit oft an den Rand des kunsthistorischen Diskurses verschoben wurden.[2] Der Beitrag erörtert die Frage, welche Relevanz und Rolle geschlechtsbasierte Differenzen in den beiden simultan bestehenden Wiener Seminaren von 1910 bis

1930 gespielt haben und wie ehemalige Studentinnen diese im Nachhinein dargestellt haben. Er führt aus, welchen Hürden Studentinnen durch die geschlechtsbasierte Kategorisierung der Institute wie durch die aufkommenden antifeministischen und antisemitischen Bewegungen ausgesetzt waren. Gerade die mehrfache Diskriminierung scheint in bisherigen Betrachtungen eher vernachlässigt worden zu sein – was wohl nicht zuletzt an der herausfordernden Quellenlage liegt.

Dass es in einem Studiengang, der zahlenmäßig schon lange von weiblichen Akteur:innen dominiert wurde und wird, feministische Ansätze *avant la lettre* und Strukturkritik vor der Aufnahme feministischer Kunstgeschichtsschreibung in die Disziplin gibt, ist so wenig überraschend wie dass diese aufgrund der Dominanz männlicher Akteure innerhalb der Institute und Institutionen wenig Aufmerksamkeit bekamen. Der Beitrag von Lee Chichester beschreibt beispielsweise, wie zweifelnd und kontrovers zu Anfang des 19. Jahrhunderts die künstlerisch-schaffende Befähigung von Frauen und Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Kreativität diskutiert wurden. Die erkämpfte Öffnung der Universitäten für Studentinnen mag hier neue Perspektiven gebracht haben. Frauen waren plötzlich in einem Feld präsent, in dem zuvor über „die Frau“ immer nur ohne „die Frau“ gesprochen und gedacht wurde. Der Beitrag untersucht die essentialistischen und strukturalistischen Ansätze anhand der Schriften der ersten promovierten Kunstwissenschaftlerin Erika Tietze-Conrat (Promotion 1905) und der Kunstkritikerin und sozialistischen Theoretikerin Lu Märten. So beleuchtete die Autodidaktin Märten 1914 in ihrer Schrift *Die Künstlerin* sowohl die Darstellung von Frauen als auch die künstlerische Produktion von Frauen aus einer innovativen sozialgeschichtlichen Perspektive. Tietze-Conrat schrieb über die von der Autorin des Beitrags als Meilenstein bezeichnete Ausstellung *Die Kunst der Frau*, die 1910 in der Wiener Secession stattfand.

Nicht alle Schriften dieser Zeit, die im Hinblick auf geschlechtsbasierte Fragen eine progressive Perspektive einnehmen, sind frei von einer Prägung durch „germanische“ Rassenideologien. Einige bewegen sich in dieser Hinsicht innerhalb der verbreiteten nationalistischen und rassistischen Strömungen der Epoche. Die Autorin weist darauf hin, dass gerade dort noch Forschungsarbeit zu leisten sei, wo sich Parallelen zwischen dem völkisch-nationalem Feminismus und heutigen rechten Positionen finden lassen.[3]

Abschließend enthält der Band ein Interview mit dem Kunstwissenschaftler Heinrich Dilly, der sich mit

disziplingeschichtlichen Fragen beschäftigte. Im Interview wird die *Causa Schulze* thematisiert – Ingrid Schulze war 40 Jahre lang am kunsthistorischen Institut Halle tätig und zugleich als *Interner Mitarbeiter* (sic!) im Ministerium für Staatssicherheit aktiv. Ein Fall, der nicht nur durch die doppelte geschlechtliche Sonderstellung in gleich zwei „Männer-domänen“ brisant ist. Ebenso sticht er hervor, weil Schulze die kritische Auseinandersetzung mit im Nationalsozialismus tätigen Kunstwissenschaftlern wie Hans Sedlmayer als eine der ersten vorangetrieben hat.

Die Nachkriegszeit der Disziplin in Deutschland und Österreich war davon geprägt, dass sie im Zuge des Nationalsozialismus – wie viele andere Disziplinen – den Großteil ihrer fortschrittlichsten Vertreter:innen durch Vertreibung, Verfolgung und Ermordung verloren hatte. Übrig blieben parteitreue Kunsthistoriker:innen, die von einer Indienstnahme durch die national-sozialistische Ideologie zu einer reinen und wenig kritischen Historie zurückkehrten. Dass viele Künstler:innen, die während des Nationalsozialismus erfolgreich tätig waren, nach 1945 so weiterarbeiten konnten, als wäre ihre Arbeit auf einmal antifaschistisch geworden, gilt ebenso für die Kunstwissenschaftler:innen, wie im Beitrag von Friederike Sigler zu lesen ist. Sigler fokussiert sich auf weibliche Kunstakteur:innen im Nationalsozialismus – so trug Bettina Feistel-Rohmeder zu völkisch-faschistischen Agenda und zur Kunstkonzeption des NS wesentlich bei. Dass Feistel-Rohmeders Einfluss bisher eher zu gering eingeschätzt wurde, verdeutlicht einerseits, dass die Rolle und der Einfluss von Frauen allgemein ein vernachlässigtes oder sogar unsichtbar gemachtes Thema ist und andererseits, dass sie spezifisch im Männerstaat des NS noch mehr untergehen.

Der Band bietet Einblicke in verschiedenste Aktivitäten und Einflüsse von Frauen innerhalb von mehr als 100 Jahren Kunstgeschichte. Aufgrund der zuvor bestehenden Leerstelle, die diese Beiträge zu füllen suchen, haben viele einen einführenden Charakter. Sie evozieren Neugier und neue Fragen in einem Maß, wie dies nicht vielen Publikationen gelingt.

Insgesamt stellt *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert* einen so zeitgemäßen wie wichtigen Beitrag zur kritischen Disziplingeschichte dar. Es bleibt zu hoffen, dass dieser Anstoß weitere Diskussionen hervorbringen wird.

http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618

[1] K. Lee Chichester et al., *Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken*, hg. von K. Lee Chichester und

Brigitte Sölch, Berlin 2021.

[2] Vgl. Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte e. Disziplin*, Frankfurt (Main) 1. Aufl.1979, 13.

[3] Vgl. K. Lee Chichester et al. (Hg.), *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert. Institutionen, Strukturen, Handlungsräume*, Berlin 2025, 263.

Buchrezension: Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie

Moriz Hertel



Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Wolfgang Ullrich. © 2022 Verlag Klaus Wagenbach.

Wolfgang Ullrichs Buch *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, das 2022 im Wagenbach Verlag erschien, baut grundlegend auf der Abgrenzung von post-autonomer zu autonomer Kunst auf. Es ist keine streng wissenschaftliche Arbeit, sondern ein essayistischer Band, der Ullrich beim Denken zeigt. Diese formale Schwammigkeit wirft ihre Schatten jedoch auf den Inhalt. Statt der Abhandlung eine Diskussion des Autonomiebegriffs voranzustellen, führt Ullrich diese stotternd über 173 Seiten. Die autonome Kunst lehnt er stark am Verständnis der Avantgarde des 20. Jahrhunderts an, die Autonomie mit Autorität gleichsetzte – die Autorität der Kunst, mit ihrer eigenen Geschichte zu brechen und sich selbst neue Beurteilungskriterien zu geben (Ullrich 2022: 41). Wem hier gedanklich Robespierre auf der Schulter erscheint, der erinnere sich an dessen Ende. Nach immerhin 116 Seiten relativiert Ullrich nämlich in einem Hauptsatz, der wie ein Nebensatz klingt, die Idee einer absoluten Autonomie, an die „im Übrigen“ auch nicht „die ersten Verfechter der Autonomie-Idee“ wie Schiller geglaubt hätten (Ullrich 2022: 116).

Im Gegensatz dazu zeichnet sich laut Ullrich postautonome Kunst in erster Linie dadurch aus, dass sie Bedeutung erlangen will, indem sie sie außerhalb des Kunstfeldes sucht. Dazu gehören für Ullrich sowohl Künstler-Sneaker wie die *TZ-BS-06s* von Takashi Murakami, der sich in den Bereich von Mode und Ware begibt, als auch Ai Weiweis Arbeit *Law of the Journey* (erstmalig 2017), in der er sich mit der Flüchtlingsthematik beschäftigt (Ullrich 2022: 10, 128 f.). Dabei liegt eine Sache m. E. klar auf der Hand: Die Aufmerksamkeit, die Künstler:innen in diesen anderen Feldern generieren, verdanken sie ihrer Anerkennung im Feld der Kunst – wer sich also nach außen orientiert und dabei vergisst, das Kunst-

feld zu bedienen, aus dem er kommt, läuft Gefahr, dort Anerkennung einzu-büßen.

Diesem Risiko zu entgehen, scheint mir einfach, wenn man sich dafür entscheidet, im eigenen Teich zu fischen. Ullrich versteht die von ihm beobachtete Entwicklung von autonomer zu postautonomer Kunst nicht per se negativ – auch wenn der Buchtitel Gegenteiliges suggeriert. Er findet Beispiele, die sich einer politischen Botschaft verschreiben und trotzdem formal gelungen sind, darunter Kerry James Marshalls Gemälde *Untitled (Underpainting)* von 2018, in dem Marshall Form und Inhalt clever verzahnt. Durch den Titel verweist er nicht nur auf sein kunstgeschichtliches Wissen – der Titel kann als Zitat der Concept Art gelesen werden –, sondern auch auf sein technisches. Ein *Underpainting* wurde traditionell in Grau- oder Brauntönen gehalten, um die Verteilung der Kontraste zu überprüfen. Die eigentlichen Farben folgten erst später. Bei Marshall sind nicht zufällig alle dargestellten Personen schwarz. Er verschränkt vermeintlich technische Notwendigkeit mit inhaltlicher Repräsentation von Schwarzen, die oft genug aus dem Museumsbetrieb ausgeschlossen wurden, und transportiert seine Botschaft so auf humoristische Weise.

Eine Einordnung Marshalls in den kunstgeschichtlichen Kontext wäre hier sicher sinnvoll gewesen, schließlich ist seine Praxis im Spannungsfeld von Autonomie und politischem Engagement verortet.

Anschaulich wird dieses Spannungsfeld bei der Betrachtung eines der bekanntesten Topoi der Kunstwelt: dem *L'art pour l'art*. Wörtlich „die Kunst für die Kunst“ und sinngemäß „die Kunst um der Kunst willen“, bildet *L'art pour l'art* den Kern der modernen Autonomiedebatte. Während realistische Kunst, beispielsweise eines Courbet, die Dinge darstellte, wie sie waren, und politisch deshalb war, weil sie Sujets zeigte, die dem gängigen Darstellungsrepertoire nicht entsprachen, verfolgten die Künstler:innen der *L'art-pour-l'art*-Bewegung ein anderes Ziel. Literaten wie Flaubert wollten die Wirklichkeit nicht beschreiben, sondern Realität durch ihr Schreiben erschaffen (Bourdieu 2010: 157). *L'art pour l'art* ist daher ein ästhetisches Programm, das jedoch nur auf den ersten Blick apolitisch ist. Denn ebenso wie der Mann ohne Eigenschaften Musils eine Eigenschaft hat, nämlich die, keine zu haben, ist *L'art pour l'art* nicht von Gott gegeben, sondern ein Abgrenzungsmechanismus: die Abkehr einer deutlich auf die soziale Realität bezogenen Kritik.

Die Frage nach der Freiheit der Kunst ist demnach zugleich die Frage danach, wovon sie denn frei sei, wovon die Akteur:innen des Kunstfeldes sich ab-grenzen. Während die Dada-Bewegung vor dem Hintergrund des ersten Weltkriegs dem Nihilismus frönte, waren die Künstler:innen der Neuen Sach-lichkeit nur wenig später schon auf der Suche nach dem neuen Menschen. Kunst ist allzeit politisch, sei es der Form oder dem Inhalt nach, unterschiedlich sind nur Mittel und Maßstab. Und gerade wegen ihrer politischen Relevanz wird ihr in der Verfassung ein eigener Passus gewidmet. Aber nicht, weil die Kunst nach Artikel fünf des Grundgesetzes frei ist, genießt sie eine gewisse Auto-nomie, sondern weil die Verfasser des Grundgesetzes der Kunst einen besonderen Wert zumaßen, wollten sie sie gegen Angriffe schützen. Die Auto-nomie der Kunst wird jedoch nicht durch das Grundgesetz hergestellt, sondern lediglich verbrieft. Die Freiheit der Kunst realisieren die Künstler:innen durch ihr Handeln. Die Stärke der Kunst liegt darin, dass sie dies im kulturellen und symbolischen Raum tun.

Obwohl nämlich der Neoliberalismus immer weiter in das Kunstfeld eindringt und es korrumpiert, ist er so lange zum Scheitern verurteilt, wie es Künstler:innen gibt, die sich nicht von der ökonomischen Zugkraft des Kunstmarktes verleiten lassen und ihre Arbeit an dessen Struktur anpassen. Der Ausgangs-punkt der künstlerischen Produktion ist der Mensch, die Verschränkung von Körper und Geist als Speicher von Wissen, das sich schließlich im Kunstwerk materialisiert und nicht diskursiv ist. Es ist nicht einmal für einen selbst zugänglich, nur bruchstückweise können wir es nutzen. Der:die Künstler:in hat ein Wissen, von dem er:sie selbst nichts weiß. Die Freiheit der Kunst ist daher die Unverfügbarkeit des eigenen Wissens für alle.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Double Bind des L'art pour l'art nur aus dem historischen Abstand identifiziert werden kann, schließlich mussten die Künstler:innen des 19. und 20. Jahrhunderts zuerst einmal an ihr Programm glauben, um es verwirklichen zu können.

Deswegen lässt sich die Opposition von autonomer und postautonomer Kunst letztlich nicht anders beschreiben als unzulänglich. Bei Ullrich steht die Zeit still. Weil er nur den Autonomiebegriff historisiert, ohne gleichzeitig die eigene Verkennung der Avantgarde als Motor für die Entwicklung des Autonomie-begriffes zu thematisieren, bleibt die Verbindung von autonomer zu postauto-nomer Kunst lose. Die beiden Begriffe stehen zusammenhanglos neben-einander, verbunden einzig

durch ihre sprachliche Wurzel. Dabei eröffnet sich genau in der Erkenntnis, dass die Autonomie der Kunst – egal was sie propagierte – nur eine relative war, die Möglichkeit, die Spur von autonomer zu postautonomer Kunst nachzuverfolgen. Mit dem Anspruch, dieser Spur nach-zugehen, eröffnete Ullrich das Buch. Was dabei herauskommt, ist leider vor-rangig die Behauptung eines Paradigmenwechsels, nur unter Verwendung von Beispielen, die diese Behauptung auch unterstützen. Das Buch ist zweifellos anschaulich und informativ; und wie jedes gute wirft auch dieses viele Fragen auf, nur leider lässt uns der Autor mit ihnen ziemlich allein.

Literatur

Bourdieu, Pierre, 2010. Die Regeln der Kunst (Ersterscheinung 1992). Frankfurt a. M.

Ullrich, Wolfgang, 2022. Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin

Moriz Hertel, geboren 1998 in Bamberg, studiert Kunstwissenschaft im Master und Freie Kunst im Diplom. In seiner Arbeit befasst er sich aktuell mit Olfaktorik und performativen Praktiken.

Editorial

Benno Hauswaldt, Martin Krenn

Translated by Tanja Ohlsen

At first glance, the term “influence” seems to be broad, vague and kind of arbitrary, since it can be applied to nearly any area of society. However, the question of which kinds of influence people today are exposed to, and which new forms of influence are becoming more and more important, is particularly interesting, because the global, parallel processes of fascisation and digitalisation today reach all areas of social life. The speed at which nearly every aspect of life is increasingly being shaped and controlled by technology and algorithms makes a critical reflection necessary. This refers to both socio-technological influence on art, culture, politics, economy and society as well as conversely the impact these have on technological and social processes.

A synergy of capitalism, digitalisation and artificial intelligence contributes to the market capitalism of a small group of global IT companies who aim it is to maximise the circulation of data. Users support this development “voluntarily” by disclosing their data, permanently producing new content and rating other users. In addition, the development of AI makes it increasingly difficult to distinguish between human and AI-generated content.

In this context, it is nearly always unnoticed, whose mainly supports the development of artificial intelligence: the invisibilised data labour of millions of people worldwide. Precariously employed and underpaid workers are forced to view, sort and mark large quantities of data sets, so that the machines can “understand” them. Simultaneously, so-called shadow libraries violate and use author’s rights without their consent, to provide material for large language models. These data sets are then used to train AI-systems. Corporations outsource this work out to people

who—on account of their political or economic circumstances—have little other choice.

The belief in a positive future, in progress and global democratisation held by the pioneers of internet, has been replaced by dystopic visions of the future and scenario marked by escapism. With the help of right-wing and far-right propaganda, spreading through the echo chambers of social media into the mainstream discourse, global justice movements, anti-discrimination initiatives and socially engaged segments of the civil society are being systematically discredited by for example labelling them as naïve, “woke” or as expressions of supposed moral do-goodism. Based on a nostalgically marked and backward-looking ideology sexism, antisemitism, racism and other forms of oppression are being legitimised. The will to change and to create a just society is to be stifled right in the beginning.

At this point it is important to ask, where art still can have an impact today, how in the time of multiple global crises and ever less public funding it can be able to initiate aesthetic and political changes. Art that denies the current imperative of speed and immediacy and that is complex, unspectacular and contradictory while demanding time and attention from its audience, finds it increasingly difficult to survive within the current attention economy.

Whether, how and where art and art mediation can create meaning and have influence on social, political and cultural issues in spite of all this, is one of the central questions of this issue.

Nina Franz shows in her contribution, that the forms of algorithm governance and control should not be seen as an entirely new phenomenon, but need to be placed into a historical and critical context. The essay looks at the psychological programmes of control, power and influence, particularly based on the example of Hugo Münsterberg's psychotechnics.

With her own memories and experiences as a starting point. Marie-France Rafael reflects on how the “society of the spectacle” has changed and a colonisation of our desire has taken place by our exposure to social media. She examines the economy of desire and the regime of visibility created by feedback and reaction systems of our digitally shaped present from a media-historical perspective.

Malin Kuht refers to the programme of cyberfeminist currents around 2000, that tried to link emancipatory and abolitionist approaches productively to an affinity for technology. Various

thinking collectives tried to reach a symbiosis which might have been prophylactic then but now is necessary. It is precisely this necessity that makes the historical perspective of Kuht even more relevant.

Nowadays, most exhibitions are no longer experienced in person, but via a digital formalisation. Within the growing universe of online databases and digital documentation, Gordon Endt looks at some examples for artist databases like *NPIECE* and *ArtFacts* to find out what power structures and intransparencys the digital infrastructure brings. Alternative possibilities of digital archiving are explored through the web art project *NotFound*—a wiki conceived as an artistic project.

In her artistic practise, Jonna Sophie Baumann appropriates hetero- and cis-normative codes from trap music and popular culture in order to reinterpret them from a queer perspective. Using her alter ego *lil cheap* as an example, she examines the aesthetic potential of trap music for queer art and how disidentification, according to José Esteban Muñoz, can function as a productive form of appropriation. Simultaneously, she critically reflects on her position as a white rapper in order to discuss the limits and possibilities of sensitive, queer engagements with Black culture.

“I need to move!” The spontaneous exclamation of a child during a workshop at the Kestner Gesellschaft in Hannover provides the starting point for Julia Teubert’s text. It points beyond a mere physical need—to an approach to art mediation that is not planned linearly but responds dialogically to participants and situations. From this processual, resonance-oriented perspective, mediation shifts from schematic explanation towards attentive accompaniment that enables encounter and negotiation without prescribing them.

The artist Hye Hyun Kim describes by means of her project *Unfolding, Blooming*, how collective action within public space emerges on a small scale—in passing, opening and sharing. Encounters with the other, the unfamiliar as well as the familiar strange, but also the familiar, are the focus of her sculptural art. In participatory settings she explores processes of negotiation, consideration and listening. In a time shaped by efficiency and digital logics such artistic practise is of particular relevance.

In conversation with Mona Jas, director of the KinderKunstLabor for contemporary art in St. Pölten, Austria, Lucas Yannick Lühr addresses the question of whether and how institutions can

develop programmes and offers that are not oriented towards an adult gaze. The focus lies on analysing how social change begins already in mediation and architecture, and how art can exert influence on political, social and cultural issues when we move away from patronising and infantilising adult perspectives.

Fiona Jassmann speaks with Johannes Büttner about his artistic discourse with society, production methods and economic living conditions. He is particularly interested in people's fears, belief systems and forms of organisation. In *The Factory* (2020), Büttner examines the digital labour market and the self-images of online workers situated between working-class identities and digital entrepreneurship. In *Soldaten des Lichts*, a film realised together with Julian Vogel, he accompanies protagonists from conspiracy-theory and the so-called Reichsbürger scenes.

In his discourse with Wolfgang Ullrich's book *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* from 2022, Moritz Hertel discusses the proclaimed freedom from influence—the autonomy—of art. From a historical perspective, Hertel questions and comments on the discussion of a paradigm shift from the ideal of autonomous art towards an art increasingly entangled with commerce.

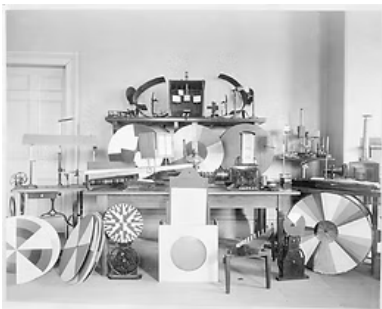
Today, it is standard within the humanities, that history is always embedded in relations of power, should be approached from multiple perspectives and needs constant renegotiation in order to make omissions visible. This makes it even more striking that a discipline like art history has relatively little disciplinary reflection on its own history. Following the first volume published in 2021 (*Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, Reimer), a second volume appeared in 2025 focusing on that gap: *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert – Institutionen, Strukturen, Handlungsräume*, reviewed by Benno Hauswaldt.

With “influence” as a leitmotiv, the contributions in this issue show that influence does not arise of itself but arises from a complex web of reciprocal relations. The issue explores how artistic and art-mediating processes can be forces of resistance in this context, and how they can provide impulses for a broader social cohesion and a pluralistic, resilient democracy.

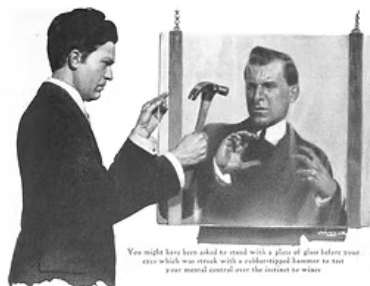
Benno Hauswaldt, Martin Krenn
Editorial of issue 7: Einflussnahme / Taking Influence

Hugo Münsterbergs Technology of Subliminal Control

Nina Franz



Harvard Psychological Laboratory
in Dane Hall: Instruments for
Experiments on Sight



Fictionalized depiction of a
Münsterberg experiment setup from
a report in *Cosmopolitan Magazine*,
1915

Users of digital platforms such as Google, Instagram, Facebook, and Amazon are regularly exposed to more or less subtle forms of algorithmic control, which, as Thomas Berns and Antoinette Rouvroy have emphasised, is based on “the automated collection, aggregation and analysis of big data so as to model, anticipate and pre-emptively affect possible behaviours” (Berns/Rouvroy 2013). In this context, social psychologist Shoshana Zuboff speaks of the exploitation of “behavioral surplus”: interests, emotions, and personality patterns become a resource for data extraction, on the basis of which users’ behaviour can be profitably guided and controlled (Zuboff 2019: 21). Awareness of such forms of subliminal control—for which the methods of predictive artificial intelligence stand as the most recent example—is, depending on users’ level of knowledge, barely or only slightly developed. This brief article aims to place today’s digital technologies for predicting and influencing behaviour within the context of a history of “Psychotechnics” that dates back over a century. Drawing on a self-proclaimed science of “psychological influence and control” (Münsterberg 1914: 136), in his 1914 work *Grundzüge der Psychotechnik* Hugo Münsterberg outlined a programme for shaping virtually every aspect of human life. A careful reading of Münsterberg’s writings today is enlightening in that they reveal the connection between the early history of psychological experimentation and the ideological programmes of eugenics—a heritage, that arguably laid the groundworks for today’s psychological approaches to how humans interact with technology.

knot-working against not-working networks

Malin Kuht



Page 8 from the Very Cyberfeminist International reader, 2002, photos: old boys network/Linda Putzenhardt

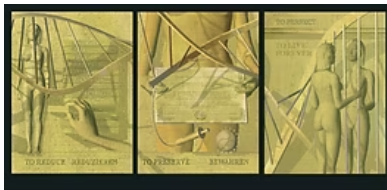


Abbildung auf dem Poster von Jill Scott, 2001, Foto: Jill Scott



Still from En-counter-ing Cyberfeminism, 2021, Photo: Malin Kuht

Translated by Tanja Ohlsen

A review on the entangles futures of cyberfeminism and the Old Boys Network

“What is the old boys network?” “utopia—mistaken for reality”, answers Claudia Reiche. “An ongoing crisis; a big misunderstanding”, replies Cornelia Sollfrank. “An unstoppable dissolving structure”, says Helene von Oldenburg (von Oldenburg/Reiche 2002: 16). All three statements are from texts to the panel “net working, knot working, not working?”, which took place at the *Very Cyberfeminist International 2001* in Hamburg. The *Old Boys Network* (OBN) was simultaneously utopia and reality, productive crisis and dissolving structure. It was a network founded as the “first international cyberfeminist organisation”, that spent four years with questioning itself.

Cyberfeminismus as Interface

When the OBN was founded in 1997 and invited people to the *First Cyberfeminist International* to Kassel, it denied to define itself. Instead 100 antitheses were collectively formulated: “Cyberfeminism is not an ism”, “Cyberfeminismus is not art”, “Cyberfeminism is not lady-like”. The term was to remain as open as possible, a “feminist user interface”, that allowed a wide range of applications (Draude 2000). Since the early 1990s, artistic experiments (VNS Matrix), theoretical interventions (Sadie Plant), and activist projects (subRosa) were brought together under this term in order to hack patriarchal codes with the help of technology. Donna Haraways cyborg figure—hybrid, contradictory, ironic—was a central reference point (Haraway 1985). Cyberfeminism was described as a practise that was concerned with “ideas, irony, appropriation and hands-on skilling



Still from En-counterings
Cyberfeminism, 2021, Photo: Malin
Kuhnt

up in the data-terrain” (Pierce 1997: 10). It was a field of experimentation which made feminism technologically engaged and through which technology could be read through a feminist lens.

OBN saw itself not primarily as a technical, but a social network. Its slogan was “The mode is the message—the code is the collective”, which pointed to the network’s attitude in respect to conditions of representation and production. In contrast to Marshall McLuhan’s motto “The medium is the message”, here the *mode*—the way of acting—is the message. Organisational functions and responsibilities were to be shared and they had no leader. Work was organised in autonomous project groups, which had to be communicated via a mailing list (von Oldenburg/Reiche 2002: 17). The stated goal was to develop various kinds of cyberfeminism, that could and should contradict one another in the name of the “principle of disagreement” (ibid.). This kind of fluid organisation form was oriented on the then new digital infrastructures like email lists, personal websites and curated search engines. The mailing list *FACES*, founded in 1997, enables (until today) self-organised connections across all continents. Email lists became tools of a living, non-hierarchical solidarity. The three cyberfeministic internationals were at the centre of this shared practise. The poster format of the *Very Cyberfeminist International* in 2001 demonstrates this structure in a radical way: in a large space 20 to 30 participants presented their answers to the question: “What is your vision of cyberfeminism?” with the help of a A2 poster and in a maximum of 10 minutes. It was a deliberate break with hierarchical conference formats (cf. von Oldenburg/Reiche 2002: 6).

Two contributions presented during this conference shall be an example for the concrete questions, cyberfeminists then dealt with—and the critiques which already at that time were being postulated. In an online discussion with Russian feminists, Andrea Hapke and Andrea Jana Korb reflected on the ambivalence of their position. They found themselves in the conflicting roles of being travellers and hosts at the same time. Did they create a hospitable space for others or did they enter one? (Hapke/Korb 2002: 70). *Hospitality*, a term, Irina Aristarkhova introduced, became a critical tool: what happens, when the host is not an owner? (Aristarkhova 2002: 120). Questions like this point to the material and symbolic conditions of digital encounters. Hospitality not only implies technical access, but the deliberate decision in favour of connection—in virtual as well as in physical spaces. The technical barriers were real: Cyrillic encoding in a web dominated by ASCII, different time zones, unequal access to computers.

Hapke and Korb speak of the instability of cyberfeministic infrastructures—the website of the *Cyberfemin Club St. Petersburg* suddenly disappeared and with that, they lost the basis for their project. “Anchoring”—to ground, to visualise, to archive—became a political necessity. (Hapke/Korb 2002: 72). Hapke and Korb describe how they had to defend themselves against the supposed incompatibility of so-called reality and virtuality (ibid.: 71). Both spheres are closely intertwined and confront us nowadays as a continuum. It claims to be seamless and immediate, yet the problems stated by Hapke and Korb still exist.

The question of the material conditions of digital practise was raised by *TechnoTricksterTank* in an even more self-critical way. The collective called for a reorientation of cybefeminism, directing its critique against an overemphasis on symbolic gestures: “Do you really think it helps to sublimate the fear of technosphere by doing your fancy website and endless PowerPoint animations?” (Bath et al. 2002: 64). Instead, they argued for transdisciplinary alliances and the not only subversive use of technologies, but to intervene in their production. There was more than to undermine “evil” technology in its use. They demanded: “Engage yourself in the construction and development of technology while being aware of mechanisms of in-/exclusions!” (ibid.: 65) Faith Wilding and her collective *subRosa* argued similarly, and claimed that cyberfeminism had to address the material consequences as well as the in-/exclusions of the human-machine interface, and that not only for highly skilled knowledge workers, but especially for feminised forms of digital labour (Wilding/subRosa 2002: 69). Thus, focus shifted from playful experiments with identity towards material analyses of working conditions in IT production, biotechnological instrumentalisation of bodies, and global feminist division of labour. These perspectives were introduced into the discourse by cyberfeminists and continue to shape—directly or indirectly—the discussion about who programmes and produces technologies and for whom. The question is no longer whether technology can be emancipatory, but under what conditions—and who has to pay the price. Current feminist critiques of technology ask: whose labour is being exploited by AI? Whose bodies are being captured in biometric databases? Whose work becomes (in)visible through interface? Those questions were already asked in 2001, however, in the context of platform capitalism and generative AI they gain new importance.

Not-working: From Cyberspace to Platform Critique

Officially, OBN has never been dissolved, but it ceased to function. Many participants wished for more political aims and common demands from OBN. This, however, was in disagreement with the “principle of disagreement”, which practically dictated a refusal to unite and speak with one voice. Later, Cornelia Sollfrank described another incompatibility. The informal ways of working could not be united with the economies of the art world, the activism or the academy, which are based on authorship, attribution and valorisation (Sollfrank 2018: 112). The wish not to have a fixed structure, collided with the requirements of those very fields in which the network operated. This text tries to tell a possible story of something that resisted to be told.

When asked about the future of the OBN, its participants answered in 2001: “utopia, waiting” (Reiche), “to be historical?” (Sollfrank), “a myth referring to an X—with 1001 possibilities to be told” (von Oldenburg) (von Oldenburg/Reiche 2002: 16). Those answers anticipated the impending end. Thus, the network became a kind of myth, an open narrative. The history of the OBN has up to now not really systematically been documented. It refuses to adapt to classical archival logics, because it is based on evasive practises: on collective working methods, situational alliances, ironic gestures, or email threads. While there are images of early cyberfeminists—often depoliticised and aestheticised—the processes, conflicts and contradictions remain invisible. The digital sphere exacerbates the problem: websites disappear, servers are shut down, mailing-list archives are lost. Knowledge is being privatised, connections monetised and commons fragmented.

Knot-working: weaving solidarity

The title of this essay, *knot-working against not-working networks*, refers to the panel of 2001. It describes a practise of resistant entangling against those networks that may function technically, but are not useful for emancipatory purposes. Today’s platforms are based on surveillance, data extraction and fragmentation—they are not-working networks.

Knot-working, in contrast, means organising in an entangled, unstructured way. It is not a quantifiable network, but a network that resists classical control. According to Helene von Oldenburg’s “experimental spider science”, *knot-working* is an arachnoid method, weaving threads, connecting loose ends and sees the net as an activity (von Oldenburg 1997). Historicising, too, can be a practise of knot-working. It is less about preservation than about sustaining and to transfer practises, about reconnecting with only half realised futures, about the reactivation of lost seeds of possibilities. Mindy Seu’s Cyberfeminist Index 1990–2020 shows that cyberfeminist practises emerged worldwide—including in

places where the term itself was never explicitly used. Hackfeministas in Mexico, queer-feminist tech collectives in East Asia, Black cyberfeminism and decolonial network practises complicate a genealogy that had long been centred on Europe, the United States and Australia.

What remains? Alternatives to dominant net logistics are still existing. At the same time, the conditions for collective organisation have undergone fundamental changes. The early internet promised decentral, self-organised structures, while today a few corporations dominate the digital infrastructure. Email lists like FACES do still exist, however, their role as tool for non-hierarchic solidarity has become precarious.

New forms of collective organisations like Mastodon instance, the Fediverse, mesh networks, pads and encrypted messengers present themselves as alternatives. However, these spaces, too, are under attack, they depend on unpaid labour and remain often invisible to those who are not yet connected. Collective organisation is possible, though fragile. Technologies are not neutral, but malleable. Feminism and technology are not separate fields; they mutually shape one another. Initiatives like *Algorithmic Justice League*, *Feminist AI Projects* or decolonial tech collectives work at this intersection. The question of *Hospitality* comes up continually when moderating digital spaces, while the “principle of disagreement” becomes relevant in disputes about cancel culture. Today, the influence of cyberfeminism becomes visible more in a shift in attitude than in explicit references. Technology is not seen as emancipatory, but as a terrain of ongoing negotiation. In times of algorithmic control and privatised infrastructures it is necessary to gather together in solidary entanglements. *Knot-working* is not a solution; it is a practise. The careful interweaving of resistant threads—against forgetting, against isolation, against the functional, but not functioning networks of the present.

Malin Kuht works as an artist and mediator. They studied political science, art education, and visual communication at the Universität/Kunsthochschule Kassel. Against the backdrop of a present shaped by digital infrastructures, their work repeatedly returns to the origins of digital cultures and their legacies, seeking emancipatory and queer-feminist approaches to technologies and archives.

Malin Kuht's work has been shown, among other venues, at Kunstraum Dock 20 in Lustenau, at the Hamburg Short Film Festival, and at Kassel Dokfest. From 2023 to 2025, they taught on the MA programme in Art Education at HFBK Hamburg, is a founding member of the association *para-education*, and is currently realising the “reference library on Public Art in Hamburg

and beyond". In 2025, they participated in the Goldrausch Künstlerinnenprojekt, Berlin.

malinkuht.com

References

Aristarkhova, I. (2002). Hosting the other. In H. von Oldenburg & C. Reiche (Eds.), *Very cyberfeminist international* (pp. 120–127). Berlin: b_books.

Bath, C., Peter, U., Draude, C., Weber, J., & Gössner, A. (2002). TechnoTricksterTank4Today. In H. von Oldenburg & C. Reiche (Eds.), *Very cyberfeminist international* (pp. 64–65). Berlin: b_books.

Draude, C. (2000). *Introducing cyberfeminism*.
https://obn.org/obn/reading_room/writings/html/intro.html

Hapke, A., & Korb, A. J. (2002). Travelling hostesses in cyberfemspace. In H. von Oldenburg & C. Reiche (Eds.), *Very cyberfeminist international* (pp. 70–73). Berlin: b_books.

Haraway, D. (1985). A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Socialist Review*, 80, 65–108.

Oldenburg, H. von. (1997). *Feministische Aspekte der experimentellen Spinnenkunde*.
https://obn.org/obn/reading_room/writings/html/spinnenkunde.html

Oldenburg, H. von, & Reiche, C. (Eds.). (2002). *Very cyberfeminist international*. Berlin: b_books.
https://obn.org/obn/obn_pro/downloads/reader3.pdf

Seu, M. (2022). *Cyberfeminism index*. London: Inventory Press.

Sollfrank, C. (2018). *Die schönen Kriegerinnen: Technofeministische Praxis im Netz*. Vienna: Transversal Texts.

Wilding, F., & subRosa. (2002). Strategies and tactics for feminist/cyberfeminist collaborations. In H. von Oldenburg & C. Reiche (Eds.), *Very cyberfeminist international* (pp. 66–69). Berlin: b_books.

The Colonisation of Desires

Marie-France Rafael

Translated by Tanja Ohlsen

With a bright smile, a woman mops the floor in a large, sunny living room—she mops under the sofa, over various surfaces and pieces of furniture. A close-up shows how dust motes are attracted to the white cloth at the end of the mop as if magnetised. The oversized dust motes try to escape, but finally they realise that they don't stand a chance and flee from the flat. The woman sends them a triumphant look, and the next cut shows how she easily removes the cloth and throws it into a dustbin.

I remember vividly to have watched such advertisements on TV as a child. I was sitting in our living room and, as far as I can remember, every time I ran to my mother—who always seemed to have something or other to do in another room—telling her what I just had seen and trying to convince her to buy this—or any other—product. My mother would then tell me not to believe everything I saw on TV. I, however, was convinced that the advertisement was right. More than that, its influence was so great that—had I been allowed to do so—I had sprinted to the next supermarket to buy the product. What I actually did later, as soon as I was old enough and had my own money—resulting in more or less disappointment. After all, I only need a fraction of all the things I am tempted to buy. Still I find myself being voluntarily influenced again and again. Worse: I knowingly participate in various mechanisms with increasing influence—on our consumerism, on sociopolitical conditions and last but not least on subject constituting processes in general.

However, there is a big difference between “then” and “now”—between advertising that was shown on the classic mass media TV and our contemporary digital culture: since the emergence of internet and—even more decisively—the proliferation of smartphones coming with its flood of social-media apps and the

increasing prevalence of purely image-based features online, a paradigmatic change in the patterns of our behaviour and the structures of our desire can be observed. This leads to a basic change in the kind of influence technical media nowadays exert. The increasing symbiotic and prosthetic connection between body and smartphone or with digital networks has the effect, that we produce and consume in a mediated way anytime and anywhere. Digital media and its images are an integral part of our everyday practises today, through which we act consciously and by means of which we create actively new, speculative futures. As medially networked individuals, we live in a post-digital and image-based reality, dominated by an endless flood of images via production, circulation and consumption. One characteristic of the new status of mass circulation and procession of images is the role of recipients and producers which has become much more fluid than it was in the age of classical mass media like TV and radio, where roles were still clearly delineated. In the 1960s, Guy Debord described how media worked in his book *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) by using the concept of the “spectacle”. For Debord, the spectacle is marked by a condition in late capitalism in which a “mutual alienation” takes place, which is “the essence and the support of existing society” (Debord 1996a: 6), and in which “everything that was directly experienced” became a remote “representation” (ibid. 3,9) or rather, where everything becomes a mere representation. In his *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels* (1988), Debord himself describes how the spectacle developed over time, or rather, how its nature changed in order to permeate social life with a new intensity and completeness (cf. Debord 1966b: 189-280, Crary 2014: 64). For Debord, the essential change lay in the development from a “diffuse” (1960) toward an “integrated spectacle” (1980s), “seeking to assert itself globally” (Debor 1966b: 200). According to Debord, the integrated spectacular is at the same time “concentrated and diffuse” (ibid.), since only in this way it can control those parts of society which had hitherto escaped it. That is possible, because it has “integrated itself into reality”, thereby restructuring it from within. Thus, the spectacle is no longer “opposed to reality as something alien”, but it has “merged with reality and contaminated it radioactively” (ibid. 201). In the face of digital technologies and digital networks, the spectacle transformed once more—a change McKenzie Wark describes as “disintegrating spectacle” (Wark 2011: 1117). This means that the spectacle still exists, but now it is fragmented: “Social media and the internet made it microscopic—still centrally controlled, but diffuse, and reproduced and reiterated through fragments” (Wark/Jacques 2013). Within the contemporary digital platform economy, algorithmic systems generate circular spectacle

bubbles in which we are no longer mere spectators and/or consumers, but at the same time active producers. And above all, we become objects of consumption. In other words, the self becomes a hybrid figure consisting of a desubjectivized, depersonalised consumer and consumption object, as Jonathan Crary puts it (Crary 2014: 87). He points out that in the context of digital networks we are confronted with a “systemic colonisation of the individual experience”, where it is not most important to “capture the attention by a specific object (a film, a TV-programme or music) [...], but its (attention) transformation to repetitive processes and reactions that permanently overlap with viewing or listening” (ibid.: 48). My hypothesis is, that this colonisation does not affect experience alone, it begins already earlier, at the level of desire. The “transformation” Crary means—given a “systemic colonisation of the desire”—a reshaping of desires towards repetitive desire loops. This manifests itself already in the act of reaching for the smartphone which embeds us within a structure of desire. Here, desire does no longer work through the external projection onto unattainable commodities or ideals, but is rather permanently and circularly modulated through algorithmic anticipation. In the face of digital media, we are faced with a new economy of desire.

Every reach for the smartphone, every digital image practise, whether posting, liking (even not-liking), lingering longer on one image, scrolling (whether faster or slower), clicking, sharing and further processing of images (to name just a few), is in itself an expression for our embeddedness within a digital, circular structure of desire which is bound up with the gaze. The many shimmering screens determining our everyday life prevent us from perceiving our immediate reality by directing our gaze exclusively towards them. Thus, they work as literal “screens”, shielding our vision and preventing us from truly seeing. These screens reflect the view of the platform and present only those objects of our desire that have been algorithmically calculated.

Psychoanalytically spoken, it is always ourselves who are the object of gaze on the screen, where our unconscious desires appear. Jacques Lacan said: “What I see is never what I want to see” (Lacan 2015: 109). But because it appears on the screen, it acquires the character of an image and demands to be processed. The digital technologies provide “real” screens that move the boundary between subjectivity as a part of social and cultural systems and the subconscious as pure subjectivity.

Today, I nearly never watch TV. I don't even own one. But I use my smartphone more often than I would like—even more often than I am willing to admit to myself. I swipe, scroll, tap and post, I share and I like—sometimes without remembering the time that passes while I am in my spectacle loop screening out the reality around

me. The essence of our visual culture today is that, in opposition to earlier mass media, the fact that we ourselves are increasingly actively involved: we participate in our own dazzlement. The TV was a window to a (somewhat distant, but not completely alien) world. We saw a clear image, a segment into which we were sucked. It was a controlled, passive kind of consumption that could be turned on or off. With digital media, however, we find ourselves within another register, controlled by different temporality and movement. There is no “off” any longer, only “on”. Anytime, anywhere “on”, whether conscious or subconscious, willingly or unwillingly—even regardless of whether it is good for us or not. We are always “on”. Everything and everybody instantly becomes an image and functions only within the image logics of likes, shares and viral circulation. The virtual space is no longer a place we visit sporadically, but the exclusive arena for action, where identity, social matters and politics are negotiated and decided. The border between inside (privacy) and outside (public) is no longer existent: everything is one. And I make my self a part of it. I turn myself into an image(object) and work as a “poor image”. I produce pictures without depth and images of an illusion which itself has no other origin than an image. Because my starting point is no longer a reality that can be represented, but I am imitating prefabricated images. Faster, ever faster. No time to see. And there is nothing more to see, no before, no behind. Only “now”. Everything is “now”. Thus we are in principle prevented from seeing and instead addressed through the gaze—that is, our desire. The like-button in particular (or other feedback functions and extended reaction systems), plays a major part in this, since it directly links the image to our desire. With the like-button we search for the gaze of others and orient ourselves by the number of likes—we allow ourselves be influenced and dazzled. In today’s economy of desire, the many shimmering screens hold us back in a virtual time of now—an imaginary—by redirecting our gaze solely towards themselves and returning an algorithmic gaze to us, so that we are no longer able to see reality (as also past and future) as a whole.

Crary, J. (2014). *24/7: Schlaflos im Spätkapitalismus*. Berlin, Germany: Verso.

Debord, G. (1996a). *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, Germany: Edition Tiamat.

Debord, G. (1996b). Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels. In G. Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (pp. 189–280). Berlin, Germany: Edition Tiamat.

Lacan, J. (2015). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar. Buch XI* (p. 109). Vienna & Berlin: Turia + Kant.

Wark, M. (2011). Spectacles of disintegration. *Social Research*, 78(4), 1115–1132.

Wark, M., & Jacques, J. (2013, 16 May). *Spectacles of disintegration: An interview with McKenzie Wark*. *New Statesman*. <https://www.newstatesman.com/culture/2013/05/spectacle-disintegration>

Marie-France Rafael (Dr. phil) is a professor for "Art in Context" at the Zurich University of the Arts. She studied Art History and Film Studies in Berlin and Paris. From 2011 to 2015 she was a research associate at the Free University of Berlin and until 2019 at the Muthesius University Kiel, Department of Spatial Strategies/Curatorial Spaces. In her research, writing, and teaching, she seeks to theorise the role played by contemporary art in human agency and social practises. In work she explores how the entanglement of art with cultural and social practises is always reflective of a historical moment. This has led her to focus on how digitalisation in contemporary art has taken on a new kind of presence—it is no longer just a virtual sphere of sociality, but increasingly, a technological interface that structures our embodied experiences. Her research and teaching is guided by questions on art and cultural history, gender constructions, image and media theory. Her books include among others *Raphaëla Vogel: Outside Form* (Floating Opera Press, 2023), *Passing images: art in the post-digital age* (Floating Opera Press, 2022) and *Reisen ins Imaginativ: künstlerische Situationen und Displays* (Walther König, 2017).

[1] In the German edition, the term "Vorstellung" is used as a translation of the French "représentation" (Debord, *La Société du Spectacle*, 15); however, in my opinion, the term "Repräsentation" seems more appropriate here, as it allows for a broader, both factual and conceptual, dimension of the realm of representation.

Listening in Times of a Social Shift to the Right

Fiona Jassmann



"Higher Potential" (2021), video installation, courtesy of the artist
(credit: Neven Allgeier)



"The Factory" (2020), video installation, courtesy of the artist



Translated by Tanja Ohlsen

Fiona Jassmann in conversation with Johannes Büttner about his artistic work and his current work *Soldaten des Lichts (Soldiers of Light)*

It is about how the society we live and work in determines, how we are subjectivised. About people and how they organise themselves, and their fears, explains Johannes Büttner when asked about the focus in his artistic work.

With his expansive installations which often consist of videos, sculptures and sound, he poses these questions both to himself and to his audience. Working with various (socio-)economic phenomena, he engages with grievances in the world, often in close collaboration with people outside the art world.

Büttner's serious interest in people and their stories is like a common thread through his work. The result is, that in his art he speaks seldom about but rather with people. He says that this is based on the hope for communication and discussion and on the hope to understand people and groups.

This hope is evident for example in *The Factory* (2020), a work in which Büttner engages with the digital job market. Here he is interested in people selling their digital labour online, and the inherent possibilities of transformation.

In order to gain an authentic insight into this world, he works together with people selling their labour on the online platform *Fiver*. "I thought it interesting how these people see themselves. Do they say we are a form of working class—or are we rather digital entrepreneurs?"

Portrait of Johannes Büttner,
courtesy of the artist, photo credit:
Neven Allgeier

Büttner allows the relevant groups of persons an interpretative authority and asks them rather than observing them from a distance. This reveals his desire to work with them on eye level in artistic collaboration.

However, Büttner does not follow a strict scheme, but makes distinctions. He adapts his behaviour individually according to the person he is currently collaborating with.

This weighing up becomes apparent among others in the work *Higher Potential* (2021), where he enters into a kind of business relationship with “life coaches” (personal development coaches who sell their products with the promise to optimise their clients’ lives). The coaches are permitted to offer their products via Büttner’s video installation at the Kunsthalle Mainz. Every time a visitor buys something, Büttner receives a commission.

He is concerned with the distribution of wealth and the importance not to externalise such issues:

“How are we ourselves involved in these crises, and what do they have to do with our own position? Isn’t also the art world a highly competitive one, one driven by self-optimisation?”

Here again, Büttner works closely together with a group of people, but here the power dynamics are different.

On one hand the coaches make him feel that they are superior to him in respect to hierarchy and finance, on the other hand Büttner is well aware that it is ultimately he himself who has control over his art (for example through editing and contextual framing).

He himself says: “I think there should be a kind of eye level, but at the same time I know that this eye level does not really exist. There is always a hierarchical imbalance. Then it depends a bit on whom I work with, how I try to address this hierarchical imbalance, whether I try to dissolve it in parts, or to create a balance.”

When working with his last project, Büttner was confronted with very different hierarchical structures and power relations.

Soldaten des Lichts (2025) is a documentary created together with director Julian Vogel. Premiere was in April 2025 at the 56th documentary film festival Visions du Réel.

In their film, Vogel and Büttner follow several protagonists from the conspiracy theorist and *Reichsbürger* scenes. Raw and unfiltered, without any explanatory voice-over, the film dares to cast light on a world that for most viewers must seem incredibly far from their own reality.

In order to gain this intimate insight, Vogel and Büttner followed their protagonists over a long period of time. This close contact

did not leave them unaffected. The various forms of ableism, classicism, antisemitism as well as LGBTQIA+-hostility they were regularly confronted with as well as the sometimes intense personal stories of their protagonists ultimately led them to the decision not to film for more than four or five days at a time. Nevertheless they developed different connections and thus varying degrees of responsibility towards their protagonists: "With a right-wing activist or the "King of Germany" we felt, this is already some kind of public person or actually a political activist. In this case we have a different, maybe a lesser sense of responsibility than for somebody who is very young, or maybe ill, and moves on a very different level in that hierarchy."

Büttner denies that the filming process had any influence on the people in front of the camera. Feedback came only after the film's release.

"Afterwards, however, I spoke to some protagonists, where the film triggered some kind of reflection. It's probably too much to speak of 'rethinking'. But I had the feeling there was the possibility to think about things again in a different way." Thus, the film seems to have the potential to give people from the scene the possibility to reconsider their convictions, a chance to review their own environment from another perspective.

Such an influence, though, seems not to have been the initial goal. "This actually developed during the process, since we were not sure from the beginning what we were really working toward." But as the project took form, the desire to support those affected, grew.

"Timo'si parents declared from the beginning that they wanted to take part in the film. Both are not involved in the far-right or conspiracy theorist scene and were quite desperate that their son had slipped into it. By their appearance in the film they were trying to warn others who might be affected or to help them. I think we were grateful to hear from people actually affected that they saw the possibilities in the film."

Another goal for Büttner and Vogel was to search for people's motivation. Why are conspiracy theories spread? Is it the desire for power over others? Is it delusion? Or is there actually a "good intention" behind it, the desire to enlighten others and to help them?

"I don't think we have an ultimate answer to that. But I had the feeling that those we were dealing with, don't wake up in the morning and say, okay, now we are going to fool everyone. They are rather so ideologically convicted that they really believe to do the right thing or that they are helping people in some way." The fact, that they monetise their conspiracies and myths and profit personally from them, is often used as an argument against that,

says Büttner—this would contradict the assumption of sincere intentions.

“But it is not really a contradiction or a conflict, but rather a continuation of the value system we are living in: a system, where economic success is seen as the “rightness” of our own actions and is also used as a kind of moral justification”, the artist says. Thus, Büttner also in this project moves from the individual and their personal story to the larger systemic questions.

Soldaten des Lichts does not “only” offer insight into a part of the right-wing scene that asks on a personal level why people are spreading conspiracy theories, nor does the film aim to raise awareness or support those affected.

It goes beyond that and asks, what our system has to do with those societal phenomena. Büttner and Vogel try to look beyond the surface of conspiracy theories and want to get to the bottom of their current social relevance.

“We are presently living in a time of crises, and there are many different societal reactions to those crises. It can be extremely frustrating to engage with them — particularly when doing this from a materialist perspective, when acknowledging that many of those current crises arise on account of our economic system, capitalism.

Or you make it easier for yourself to deal with injustices: you ignore the complexity and just looks at a “good” and a “bad” side. By choosing the “good” side you free yourself from the responsibility you might have within those crises.”

In his art, Johannes Büttner offers both himself and his audience the possibility to approach this responsibility: He asks himself what role he has within our system and what the lived realities of the people he encounters, relate to him. Thus he creates access from the personal to the political as well as spaces for his audience where they can think about their own role within our world.

“I was socialised in radical left circles by autonomous centres. Therefore I have always had the idea that society can be radically changed in a completely different way. This is interesting from my current point of view, but I am also interested in historical examples. And what future might still have in stow for us”, Büttner explains about his motivation.

Johannes Büttner was born in Frankfurt am Main in 1985. In his art, he approaches different crises and injustices of our times and links them to socio-economic and societal phenomena. His work has been shown among other places at the Istanbul Biennial, the Kunsthalle Schirn and the K21 Düsseldorf. Since 2022 he has led the basic class for sculpture in fine arts at the HBK together with

David Zink Yi. Since 2025 he has also participated in the PhD-programme of the Hochschule für bildende Künste Hamburg.

Fiona Jassmann was born in Hamburg in 2002. She studies Fine Arts with Sara Sejin chang (van der Heide) and Art Education with Martin Krenn at the HBK Braunschweig. She currently spends an Erasmus semester at the Malmö Art Academy.

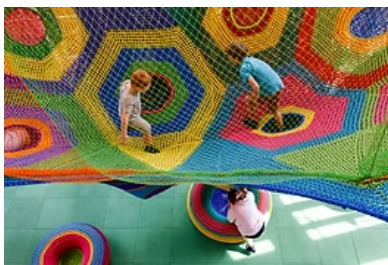
[1] Timo is one of the protagonists of the film *Soldaten des Lichts*. He is part of a group of conspiracy theorists and tries to heal his hallucinations and anxiety through – among other things – a raw vegan diet.

Influence Through Architecture and Participation at the KinderKunstLabor St. Pölten

Lucas Yannic Lühr in conversation with Mona Jas



KinderKunstLabor © Max Kropitz



Toshis Gabe © Max Kropitz



Archipelago © Ina Aydogan



Clay © Max Kropitz

Translated by Tanja Ohlsen

The *KinderKunstLabor für zeitgenössische Kunst* (Children's art laboratory for contemporary art) in St. Pölten, Austria has surprisingly concrete answers to the question, how art can influence social, political and cultural aspects aiming to achieve changes in society. I was able to speak about these answers for the new issue of *appropriate!* with the art director Prof. Dr. Mona Jas.

Influence through participation processes

The *KinderKunstLabor* is not a classical museum, rather a concept between exhibition space, experimental laboratory, learning landscape and leisure environment for children, adolescents and their accompanying adults. "It is a new place, a new institution, where the main aim is to put children at the centre and to bring them into a dialogue with sophisticated contemporary art. It is [...] about bringing together the parallel societal bubbles of art, culture and everything else happening in society", Mona Jas explains in the interview. This new place is described as "the first of this kind" (Rustler, 2026). As one of the hitherto very few museums for children it has a strong influence on the cultural landscape of Austria (cf. *ibid.*). Besides three multimedia exhibitions per year in the fields of video art and photography, painting, sculpture, installation, sound art and performance, the art laboratory fosters cultural participation, amongst others by a dense, thematically interlinked, inclusive, participatory and almost barrier-free range of mediation and projects. The event calendar of the *KinderKunstLabor* lists the following categories: open workshops from 0 to 117 years, laboratories for experiments and cooperation, walk-in events, tours with artists and curators, reading-sessions for



library © Max Kropitz

all generations, multi-day projects, academic symposia as well as a dream brunch (cf. *KinderKunstLabor* 2025a).

Although the new place and its cultural-pedagogical attitude might seem very progressive at first sight, the idea itself is far from new, explains Jas: “Ideas and concepts like this have existed already very early—and here around Vienna they were pretty extensive. As early as 1995/96 Eva Sturm wrote amazingly about art mediation in museums and already said a lot about the subject. People like Nora Sternfeld—also from Vienna, now based in Hamburg—continued the work. And already long before Eva Sturm there was the pioneer Franz Čižek from the Vienna Secession. He started a youth art class with young people already in 1906/07. What we are doing? We are simply trying to put this into practise. Basically, the positions of Čižek and Sturm contain exactly what the *KinderKunstLabor* wants to be.”

For Mona Jas it is no coincidence that the new institution is located in Austria and so close to Vienna. In Germany, there is no comparable institution. However, there are similar approaches globally, for example in Brazil.

The participatory bodies at the *KinderKunstLabor* such as the Children Advisory Board and the Art Ideas Workshop strengthen democratic practises and cultural participation among young people and anchor them within the basic structures of the “learning institution” that the *KinderKunstLabor* wants to be. Thus, children learn from an early age to take an active part in the creation of their complex environment and to recognise that they are able to change their world and that nothing has to remain as it currently is. The children within these bodies come from various educational contexts like kindergartens, primary schools and lower secondary schools. Therefore they are of different ages. In this way art, exhibitions, the sculptures from the nearby park and also the modes of curating are permanently influenced by the very target group that uses the institution. When new exhibitions are designed it is the children who get to see them first—not adults—and they are encouraged to propose changes, such as relocating an object or creating more space for movement. “Sometimes, changes are even made during the exhibition period when we find out that it is necessary at a certain point”, says Mona Jas. This way, participation is perceived as a pluralisation of institutional knowledge—mutual and emancipatory.

The challenge is that no child represents all children. “Every child represents itself and might have another opinion next day ... This is the same with adults”, Jas says. “I try to address the prejudices

against young people, to take them seriously and then I try to develop a kind of argumentation. Why should it be different for children than for adults? On a specific day, in a specific situation, children make a decision. We then have to live with these decisions the next thirty years, but the children were at that point convinced and wanted it to be like this. I think, if this is true for adults, it has to be valid for children as well. Do children co-create? Yes—but I would rather call it a kind of resonance, which is extremely important. That means to listen and to act on these resonances”, she explains further. Children don’t communicate exclusively through spoken language, so Jas, but also by means of drawings, body language and other resonant forms of expression. Furthermore, some children in the bodies are just entering the age where they learn to read, write and speak, which implies that co-creating exclusively with the help of language would inevitably meet the limits of language and text. The crocheted, interactive textile landscape *Toshis Gabe おくりも* 〇 by Toshiko Horiuchi McAdam, one of Japan’s most famous textile artists, is an example for something new in the exhibition in St. Pölten, emerging from those resonances. Drawings from the Children’s Advisory Board depicting “between heaven and earth” was the starting point for a work of art that can be seen as a transformed answer to these drawn wishes—an artwork that can also be climbed. “They wanted to climb up into the sky”, says Jas. “Now they can.”

However, it is not quite so easy. “Due to the limits of language, we are permanently dealing with issues of translation. We always have to ask ourselves: Do I translate this correctly? Do I understand it correctly? I see this as something which, in a certain way, is bound to fail. That’s why I want to include many perspectives.” For this reason, the *KinderKunstLabor* follows the principle of resonance loops, an iterative feedback process with the children from the advisory boards. Decisions are jointly reflected upon and revalidated, following the logics of participatory design research, only on an equal footing with children. This form of resonance architecture shows, how aesthetic and special decisions are not made top-down, but relationally.

Pedagogically motivated architecture

The *KinderKunstLabor* is being described as a worldwide unique kind of building (cf. Best Architects, 2024), where the perspective of children has consistently been included in the planning and designing process. Already one and a half years after its completion, the building of the architectural firm Schenker Salvi Weber from Vienna received six renowned architecture awards and has been nominated for another (cf. Jas, 2024a). Mona Jas

explains that the firm had previously successfully realised buildings for pedagogically designed kindergarten projects, before developing the *KinderKunstLabor* together with the children's advisory groups and the artistic direction. The many rooms have been designed in accordance to the themes and wishes of the young people. "Above this, the *KinderKunstLabor* is a model project for qualification and research in art mediation within educational and cultural institutions" (Jas, 2024b: 16) and has by now become an ideal far beyond the borders of the country. According to my impression, the architectural disposition of the building enables flexible participatory that foster intergenerational social encounters, a sense of belonging and empowerment.

The question, whether the new building has a "pedagogic architecture", Mona Jas answers: "I would say there is no architecture which is not pedagogic. And I think you can see it in the building itself. It is very much opened up towards young people. The entrance, for example, has no steps—you just enter, are inside and your experiences are welcome here. It is not like you would receive something here, rather vice versa. You can bring with you what you found outside. Everywhere, there are many large windows which enable the contact between inside and outside, while these windows themselves are protected by wooden louvres."

It is not composed as a white cube, but a hexagonal spatial body combining transparency, non-linearity, retreat and exploration across five levels. "Yet it is not a transparent architecture, no surveillance architecture in the sense of Foucault. Quite contrary, it is fragmented, divided into many different areas allowing for many spaces of retreat", Jas explains. Here, the young visitors can withdraw from the attention of the adults. Leaving technical elements of organization—like conduits and ventilation systems—visible, adds to a didactic disclosure of the building. Nothing is hidden, the space itself becomes an experiential object. "Not hiding this behind walls makes the architecture more comprehensible", she says. Additional features include differentiated ceiling heights that create atmospheric diversity and a non-linear circulation concept. The result is an architecture that neither overdetermines nor infantilizes but instead consistently trusts children to experience complex spatial structures, navigate them, and position themselves independently within them. The vision for the exhibition house was developed together with 200 children from various educational institutions in the advisory board before construction even began in 2019, Jas recalls. In architectural research, this participatory step is referred to as *Phase Zero*—a co-creative, dialogical process at the intersection

of clients and future users, between articulated requirements and spatial programming, and between pedagogical guiding principles and architectural realisation (cf. Simonsen, 2025).

Thus the institution “approached its audience and worked from there”, as Jas writes in the first academic publication of the *KinderKunstLabor* (Jas, 2024b: 13). Here she also describes the motivation for the new building and names a social vacuum: “With few exceptions [...], structural dimensions and spatial atmospheres in museums and exhibition halls are designed by adults for adults. Those who are young, who need to move, to play and to touch, those who cannot read—and many things more—are thereby excluded from these exhibition spaces. Yet movement, play, touch, and spaces that embrace linguistic and visual diversity can initiate comprehensive educational processes. Children are cultural citizens from the moment they are born and they have a right to participate in art and culture. However, there is a lack of broader societal awareness for appropriately designed public spaces. In the *KinderKunstLabor*, those committed to children’s rights want to contribute—together with their future users—to fill this vacuum specifically for the field of art” (cf. *ibid.*: 15). Because “the world of adults and that of children can permeate one another and make different social fields come together” (Jas, 2024c). Above this, the publication makes transparent that activities at the *KinderKunstLabor* are being scientifically accompanied. Changing researchers in residence (cf. Jas, 2024b: 17) invite various academic experts to St. Pölten, in order to further reflect upon and support the “learning institution” from a meta-level through external impulses.

Ecology and an Architecture of Responsibility

In addition to participatory aspects, the model project is significantly shaped by a resource-efficient construction guided by ecological responsibility. Mona Jas lists the use of renewable materials, the preservation of existing trees in the surrounding park, unsealed surfaces, permeable pathways, and the absence of artificial lighting outdoors as factors that positively impact local flora and fauna. “It is not self-understood that the trees are not illuminated at night, but it is an immense help for insects and birds when there is no light during the night.” A large green roof further minimises the ecologic footprint. Energy-saving measures include extensive use of daylight through glass elements and reduced heating requirements thanks to a spacious two-storey terrace on the upper floors, which can even host educational programmes outdoors in summer. The energy concept is further optimised by electric drive energy and a heat pump system for heating and cooling based on groundwater with geothermal earth probes (cf.

Wettbewerbe aktuell, 2024). Thus, the building meets the requirements of contemporary standards for a new building in the 21. Century, explains Jas. In a manifesto, the professors for architecture and urban design, Thorsten Bürklin, Michael Peterek and Jürgen Reichhardt demand a more responsible architecture (cf. Bürklin/Peterek/Reichardt 2022: 97f.). They write that one hundred years ago modernism tried to fundamentally improve building conditions—claiming healthy living and working conditions with enough daylight, fresh air and sun for everybody. Since living conditions globally are still deficient, this claim is still valid today. Additionally, it is necessary to expand this claim: Architecture mustn't be human-centred, but also protect the environment and adapt to the relevant regional social, cultural and climatic conditions (ibid.: 98 f.). In the *KinderKunstLabor* these demands have been embodied in the building. In my eyes it can doubtlessly be read as *architecture of responsibility*: Through a minimised ecologic footprint the architecture has a positive impact on the future of tomorrow's adults. Sustainability is not an additional narrative at the *KinderKunstLabor*, but a basic element from the outset, manifest not only on a macro level, but also in everyday use: "What we do is, we have an open exhibition catalogue. It can be continued; it is not a fixed catalogue." The website mentions in relation to the catalogue, that "catalogue texts are written to reach certain groups, others not, due to language, its use, its design or subjects. In order to include more people, the *KinderKunstLabor* tries to work with an open catalogue. The concept developed by the graphic designer Anja Lutz provides a multitude of texts and illustrations on individual pages, including texts on works in several languages, illustrations, drawings, recipes, instructions or blank pages for personal design. Those pages are available in the exhibition space. The material to bind these pages together can be found among other things on the specially designed modular folding tables [...] (Jas, 2024d). Beyond inclusion there is also the aspect of sustainability: visitors take only what they need and what is really interesting—no unnecessarily thick catalogues. Furthermore, as much as possible is offered digitally so that the need to print is minimised. "But when we print something, we use paper made of corn, not wood", Mona Jas points out at the end of the interview.

With the *KinderKunstLabor*, a new type of exhibition house has emerged—one that is architecturally, pedagogically, and curatorially developed from a single guiding principle: to fundamentally consider young people's perspectives and systematically integrate them into internal planning, decision-making, and mediation processes on a large scale. Through art, children are given the space to decide for themselves what they

may later benefit from. These principles reveal democracy-promoting elements through participatory practises, shaping empowered adults of the future—forms of cultural participation necessary for young people to acquire democratic and civic competencies, especially in times of rightward political shifts, social polarisation, and populist tendencies. The *KinderKunstLabor* demonstrates concrete ways in which pedagogically motivated architecture and fundamental opportunities for participation enable children and adolescents to playfully learn how to position themselves in a constantly changing world and stand up for themselves in the face of societal challenges and complex future realities.

The children working with the art ideas workshop of the *KinderKunstLabor* should contribute the concluding statements: Emilia Bosch, 13 years then, asked about what influence art can have on society: “I think it is important to show children early on how it is to be part of something bigger.” (Tangente, 2024). In her opinion, children get a feeling for how works of art for public space can emerge. When asked whether children in general should be included in decision processes, Mudasar Alikhel, then 12 years old, said: “Children are your future, too” (ibid.). Together with one hundred other children and adolescents, Emilia and Mudasar helped to design the artistic programme of the *KinderKunstLabor* (ibid.). Yaser Nabizoda added: “It was a nice feeling in the beginning, because we were able to work together. It felt like I was already grown up enough to work with artists and in a museum.” And later: “First I wish that this *KinderKunstLabor* becomes very famous and popular and that many people come to visit it, also from other countries. And then I wish there would be peace, no more quarrels and no racism” (KinderKunstLabor, 2025b).

Prof. Dr. phil. Mona Marijke Jas, born 1963 in Rheden (Netherlands), has been scientific director of the *KinderKunstLabor für Zeitgenössische Kunst* for contemporary Art in St. Pölten, Austria, since 2021. Furthermore she teaches at the Weißensee Kunsthochschule Berlin. As an artist and scholar she researches at the interface of contemporary art, curatorial practise and mediation. She was a member of the faculty for *documenta 14* (2017) and mediation manager for the 10th Berlin Biennale (2018). Until 2021, she led the research project „Künstlerische Interventionen in der kulturellen Bildung“ at the Universität Hildesheim.

Lucas Yannic Lühr, born 1998 in Wolfenbüttel, is travel agent and artist. Since 2021, he has been studying Art Education and Theatre Education in a cooperative degree programme at the Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, the Universität Hildesheim and the Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, as well as Art and Communicative Practise at the Universität für angewandte Kunst in Vienna. Lühr works at the Georg Eckert Institute / Leibniz Institute for Educational Media and situates his artistic-academic practise at the intersection of art, education, and society, which results in transmedial and cultural studies-based discourses.

References

Best Architects & Schenker Salvi Weber Architekten. (2024). *KinderKunstLabor St. Pölten*. Retrieved December 1, 2025, from <https://bestarchitects.de/de/2026/all/all/all/all/Schenker-Salvi-Weber-ArchitektenKinderKunstLabor-St-Poelten.473604.html>

Bürklin, T., Peterek, M., & Reichardt, J. (2022). Wenn wir überleben wollen. An die Hochschulen und Universitäten: Plädoyer für eine Architektur der Verantwortung. In A. Weber & L. Eberhard (Eds.), *Now! Die Welt gemeinsam gestalten. Bildung neu denken* (pp. 97–102). transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839462249-005>

Jas, M. (2024a). *KinderKunstLabor für zeitgenössische Kunst, Architektur*. Retrieved December 7, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/kennenlernen/architektur>

Jas, M. (2024b). Wenn das Museum zum Spielplatz läuft ... Eine Einleitung. In M. Jas & A. Weigl (Eds.), *Können Institutionen (laufen) lernen? Forschende Ansätze im KinderKunstLabor*. Passagen Verlag.

Jas, M. (2024c). *Wissenstransfer und Wissen teilen. Von wechselseitigen Lernprozessen im Kontext einer Kunstinstitution*. Retrieved December 11, 2025, from <https://www.kubi-online.de/artikel/wissenstransferwissen-teilen-wechselseitigen-lernprozessen-kontext-einer-0>

Jas, M. (2024d). *Offener Katalog*. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/offenerkatalog>

KinderKunstLabor. (2025a). *Kalender*. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/ausstellungenundaktivitaeten/kalender?date=20-12-2025>

KinderKunstLabor. (2025b, March 25). *Co-creative process for sculptures in Altoonapark | KinderKunstLabor & KOERNOE* [Video]. YouTube. Retrieved December 20, 2025, from <https://youtu.be/vrvDoNurOUM>

Rustler, K. (2026, January 5). Klettern, kneten und mit Farbe werfen: Im KinderKunstLabor ist alles Kunst. *Der Standard*. Retrieved January 9, 2026, from <https://www.derstandard.de/story/3000000301088/klettern-kneten-und-mit-farbe-werfen-im-kinderkunstlabor-ist-alles-kunst>

Simonsen, J. (2025). *Phase Null – Bildungsbauten*. Retrieved December 19, 2025, from <https://joernsimonsen.de/phase-null>
Tangente St. Pölten. (2024). *Nur Kinder verändern die Welt: KinderKunstLabor*. Retrieved January 9, 2026, from <https://www.tangente-st-poelten.at/de/produktionen/nur-kinder-veraendern-die-welt/821>

Wettbewerbe aktuell. (2024). *Neubau „KinderKunstLabor St. Pölten“ und Parkgestaltung*. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.wettbewerbe-aktuell.de/ergebnis/neubau-kinderkunstlabor-st-polten-und-parkgestaltung-137063>

List of Illustrations

Picture credits: Kinderkunstlabor Presseabteilung
<https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>, © Fotografie Max Kropitz, from Dec., 20th, 2025

KinderKunstLabor. (n.d.). *KinderKunstLabor* [Photograph]. Photo: Max Kropitz. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>

KinderKunstLabor. (n.d.). *Toshis Gabe* [Photograph]. Photo: Max Kropitz. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>

KinderKunstLabor. (n.d.). *Archipelago* [Photograph]. Photo: Ina Aydogan. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>

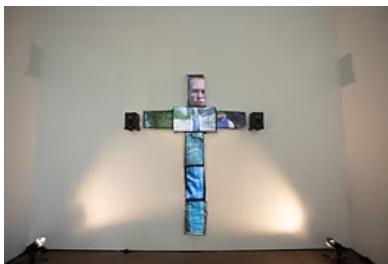
KinderKunstLabor. (n.d.). *Lehm* [Photograph]. Photo: Max Kropitz. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/presse>

KinderKunstLabor. (n.d.). *Offener Katalog* [Photograph]. Photo: Raffaella Pretting. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.kinderkunstlabor.at/de/offenerkatalog>

KinderKunstLabor. (n.d.). *Bibliothek* [Photograph]. Photo: Max Kropitz. Retrieved December 20, 2025,

Disidentifications, lil cheap and esthetical potentials in the production of gender in trap music

Jonna Sophie Baumann



"cheap chapel" (2024), seven-channel video installation, Courtesy of the artist



(„Heilige Mutter Gottes“ (2024), 82 cm x 20 cm, laser engraving on wood, courtesy of the artist

Translated by Tanja Ohlsen

Practising my art I collect heteronormative as well as cisnormative codes from the worlds of trap music and pop culture to reinterpret them in a queer way. In this text, I will connect my artistic approach with general considerations on what kind of aesthetic potentials contemporary trap music has for queer art. To do this, I will present the conceptual approach of the music of my alter ego, *lil cheap*, and relate it to its mediating aspect. Furthermore, I will try to deduct and critically place my position as white female rapper in relation to the appropriation of Black culture and I will examine the limits within which productive appropriation and queer disidentification (according to José Esteban Muñoz) of trap is possible in relation to my own work and which aesthetic and disidentificatory potentials can be found in trap in general. Disidentifications are productive appropriations of aesthetics, cultural logics or mechanisms which in themselves produce exclusions. Disidentification offers many possibilities for intervention, because by appropriation, *agency* is gained, although what has been appropriated, constrained this very agency before.

Heteronormative, cisnormative and monogamous ideals still dominate the field of trap music, combined with open misogyny and hostility to queer people. However, there is the possibility of disidentification and a *détournement* (as proposed by the Situationist International). This means reversing the meaning and disempowering the prevailing image regime by deliberately misusing it and turning it against itself.

According to Muñoz disidentification plays an identity-forming and essential meaning for those who are punished by the dominant society for deviating from the assumed norm (Muñoz 1999: 4). The

author argues that every individual has complex and partly conflicting approaches to identity. However, it is easier to form an identity as a member of the dominant society (ibid.: 5). Members of the so-called minorities would form their identity in opposition to the logics of heteronormativity, white supremacy and misogyny, “cultural logics, which in my opinion, support the state power” (ibid.). Muñoz talks about the minority counterpublics, which form new social relations.

The contradiction which underlies the fundamental criticism of identity by simultaneously using it in queer politics and activism can be found in many parts of queer theory. “One works at the same time with, on and against a hegemonic identity” (Muñoz, cited in Sussemichel/Kastner 2020: 124). Permanent development of identities and terms is inherent to queerness, says Laufenberg (2022: 13). That implies that queerness, and what the term describes or tries to achieve, might mean something completely different in future. Thus, queerness can also be seen as the refusal of fixed identities and as a theoretical tool for the fight against intersectional discrimination.

In order to critically evaluate cultural appropriations, it is important to look at the history of Hip-Hop. The systematic disinvestment in predominantly Black and Latinx neighbourhoods in US cities – a policy described as “benign neglect” - played a vital part in the emergence of Hip-Hop as an empowering counterculture (Chang, cited in Jakob 2013: 115). While African American themes were underrepresented in the media, Hip-Hop made it possible to refer to them independently and in relation to one’s own history. Thus sampling of Funk and R&B from the 1960s and 1970s created reference points to Black history. MCs, in addition, recited their own lyrics or honoured other MCs by citing them. This led to a form of self-referentiality (see Jakob 2013: 140-141).

Gayatri Spivak’s postcolonial analysis can be applied to Hip-Hop, since subalterns received a voice audible to the dominant society (Jacob 2013: 150). However, Hip-Hop soon went mainstream. Paul Gilroy criticised that as Hip-Hop became more and more commercially successful, it also lost its oppositional force, and the History of the marginalized positions became mere routine. “Those claiming the marginality of Hip-Hop should first explain, where in their opinion the centre lies today” (ibid.: 155).

lil cheap is a German musician and the alter ego of the author of this text. In addition to music she works with performance, installation and video, while pushing the possibilities of the trap-genre to explore her own trans* identity. While her music isn’t exclusively trap, it is mainly influenced by it. *lil cheap* steals her

beats from the internet, and records her songs with her mobile and inexpensive wired headphones without mixing or mastering them. She releases her songs on "SoundCloud" without label, where she has a small audience. Her first album, *Risse* with 29 songs, was published on April 26, 2022. December 13, 2023 she gave her first concert. Since then she further developed her live performance and her sound to multi-layered autotuned emotionality. The three latest EPs *Zoo*, *afterhours* and *Buffy* she recorded together with the rapper *sadslaviclut*. They already performed several concerts together.

The musician's name also emphasises the speed of the production process, while the lyrics remind of casually drawn diary entries. Only some few beats are self-produced experimentally, the rest is taken from trap-oriented producers. The production mechanisms in rap have developed into a "high speed dialectical network in which producers consume and consumers produce" (Jakob 2013: 132). Consumption as well as production of music exist simultaneously side by side. This is evident in the many cover songs of *lil cheap* and *sadslaviclut*, which are closer to experimental pop than to trap.

lil cheap's lyrics are about relations, love, heartache, sadness, the strain of chronic illness, insecurities and other intensive inner processes. They are marked by an "everyday poetry" using surroundings and scenery metaphorically for inner processes. At the same time, *lil cheap* serves as experimental space for gender identity. Long before her own trans* awakening, she made queer desires a topic and, for example, wore dresses and skirts in her videos. Later she sings:

„Ich bin dead, du bist daddy / baby fick mich in deinem Caddy“ (I am dead and you are daddy / baby, fuck me in your caddy) (*daddy*, 2024).

In the music video *IM NACKEN* (2023) she sits in skirt and cropped top on the bonnet of an old VW Golf with Polish number plates, smoking. In the background, a half decayed factory can be seen, while she sings in a heavy autotune:

„Die Sucht sitzt dir im Nacken wie süße kleine Äffchen /
Im Innenfutter des Jacketts wartet die zerknüllte Wut /
Appetitlosigkeit / Du kratzt dir die Armbeugen blutig“
(Addiction breathing down your neck like sweet little monkeys
/
Crumpled rage waiting in the lining of your jacket /
No appetite / Scratching the crook of your arms until they
bleed.)

The introspection between welcoming and numbing feelings reminds of the stereotype of sad emo SoundCloud rappers taking too many drugs. Her fascination for the art of music videos led her to produce video installations and make music a topic within her visual art. The self-referential connection of art with music, and their mutual mediation can best be illustrated through the seven-channel video installation *cheap chapel* (2024). In this video installation *lil cheap* creates a sacral trap chapel for herself. Monitors are mounted on the wall in form of a Christian cross and – with the help of two LED spotlights – throw an altar-like shadow. Beside a rustic shelf is mounted on the wall, bearing the laser-engraved inscription “Heilige Mutter Gottes, lass meine Trapkarriere wahr werden”. (Holy Mother of God, let my trap career come true). This installation reminds of catholic churches or chapels and it is at the same time a prayer and a protest. The mediation of music through art shows *lil cheap*’s real priority: she wants to be a trap star and become famous.

According to Mona Marijke Jas, artistic art mediation is a form of mediation “from art” (Sturm, cited in Jas 2021: 64). Visitors to the video installation *cheap chapel* are supposed to perceive themselves as creative individuals, capable of developing an “aesthetic mentality” (Maset, cited in Jas 2021: 63). Mediation is moreover focused on systemic and situational aspects: it addresses political frameworks and institutional critique. Performativity and speech-act theory according to Butler are an integral part of mediation (ibid.: 65). In *lil cheap*’s works, performative speech acts take the form of repeated text passages exploring the open-ended transition of her own identity. This refers to the above mentioned openness of queerness as a theoretical tool.

According to Jas, another quality of artistic art mediation is deconstruction, where uncertainties and contradictions are emphasised in social mediation processes. *Lil cheap*, too, evades unambiguousness (ibid.: 66). Experienced knowledge and minoritarian knowledge play an important part in artistic art mediation, since art research (which has much in common with artistic art mediation) is, according to Jas, not hypothesis-driven, but guided by experience (ibid.: 70). *Lil cheap*’s position as trans* woman enables her to make music and art from her specific position as well as to mediate art.

Another very direct form of mediation is the concert, where her listeners are additionally confronted with the “ambiguity” of her trans* body. This means the deconstruction of cisnormative body ideas. The visibility that comes with these performances, is kind of a double-edged sword for a trans* woman. Trans* women who are

not perceived as cis, experience violence from the dominant society, while political visibility (also in art), is becoming more and more important.

Hip-Hop is a genre of broken taboos, thus it is natural to extend it to often tabooed queer themes. *Lil cheap*'s taboo breaks are less provocative within an artistic context, however, explicit lyrics have an empowering potential. From a self-critical perspective, it should be noted, that the appropriation of Black culture in the music of *Lil cheap* should be discussed more and that the respect for Black culture could be more pronounced. Also, payment should be made for the beats.

Considering the appropriation of various aspects of Hip-Hop we can't draw any general conclusions, since this depends heavily on the specific context. For a member of the "dominant culture" it is not impossible to appropriate elements from a "minoritarian" culture, however, it should be done with explicit respect and reference to the source. In cases, where profit is generated, the members of the minoritarian culture should get a share.

Furthermore, the limits people suffering by racism, should, of course, be respected.

Lil cheap appropriates parts of hegemonial masculinity, but also from Black culture. Disidentification is "easiest" when elements from the dominant culture or with discriminating traits are appropriated from a minoritarian position. As soon as (mutually) intersecting axes come into the play, it is getting more complicated. Can I, as a *white* trans* woman appropriate *Doechii*'s confident femininity in a disidentificational way, because she is a cis female rapper? In this case discriminations shouldn't be weighed up against each other, and the different positions have to be carefully considered. But cis female confidence, revealing outfits and nudity can very well be appropriated and reinterpreted in a trans* way. In a disidentificatory sense, it would be easiest to appropriate the position of a white German, cis male schlager singer or of Alice Weidel, in reference to *Vaginal Davis*' personification of the racist *Clarence* (cf. Munoz 1999: 103).

So, what are the aesthetic and subversive potentials in the construction of gender in trap? Trans* people can negotiate the transition of their identity – rap is a good medium to articulate minoritarian experiences. Furthermore, the sampling of cultural products from one's own history can serve as an important tool to visualize oppressive conditions and working towards liberation from them. In concerts or music videos, it is possible to break body ideals in a disidentificatorial way. As a performative speech act rap has in addition the potential to reinterpret identities in an open-ended and self-determined way.

Jonna Sophie Baumann, aka lil cheap, is a free artist and musician currently studying as a postgraduate student at the HGB Leipzig with Anna Ehrenstein. She organises music workshops for trans* femmes, a sculpture symposium for German-Czech exchange, and is part of numerous exhibitions and concerts. Her practice ranges from video installation and performance to mediation and sculpture.

Literature

Jakob, A. (2013). *To the 5 boroughs: Hip hop as a cultural movement in New York City*. Marburg: Tectum.

Jas, M. M. (2021). *Mit Kunstvermittlung die Welt verändern?* Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.

Laufenberg, M. (2022). *Queere Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.

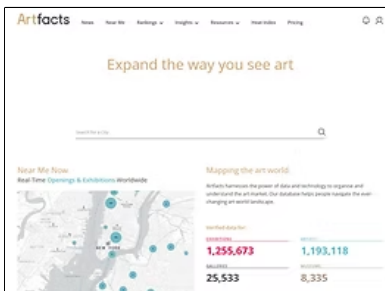
Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Seeliger, M. (2013). *Deutscher Gangstarap: Zwischen Affirmation und Empowerment*. Berlin: Posth.

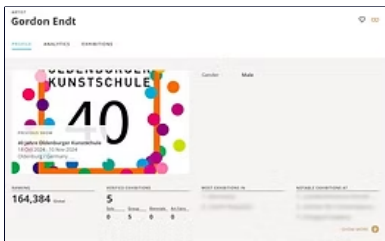
Susemichel, L., & Kastner, J. (2020). *Identitätspolitiken: Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken* (2nd ed.). Münster: Unrast.

NotFound—About Online raisonnés and Possible Alternatives

Gordon Endt



Screenshot of Artfacts, visited
20.11.25



Screenshot of Artfacts,
<https://artfacts.net/artist/gordon-endt>, visited 20.11.25



Screenshot of nPiece
<https://npiece.com/?l=de>, visited
25.11.25

Translated by Tanja Ohlsen

The current state of catalogues raisonnés available online is not satisfying. These platforms often develop through algorithms and monetisation strategies in ways that prioritise profit and attention, while contents are only accessible in a limited way. Users often waive the rights to their own works. With the web-art project *NotFound*, the art collective Unit 404 wishes to develop a new tool which is not profit oriented, free and open source.

A catalogue raisonné documents the complete work of one artist. If a work appears in such a catalogue, its authenticity and provenance can be verified on that basis. At the same time, a catalogue raisonné records the chronology of an artist's practise and thus forms an important tool for museums and other institutions when it comes to the curation of art. A classical catalogue raisonné is compiled by an institution, but it can also be initiated by the artists themselves.

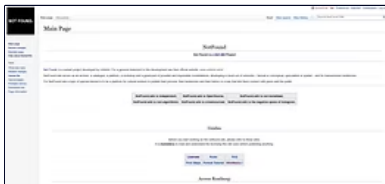
Social media and the ensuing acceleration of consumption of art changed the classic catalogue raisonné radically. While some artists present their work on platforms like Instagram, others document them on their own website—or dispense with a public online presence in favour of a printed portfolio.

Alongside this, there are other platforms dedicated to compile art catalogues that are as comprehensive as possible. Probably the most important of these is *Artfacts*. It provides artist rankings and automatically records exhibition activities – independent from the artists' own involvement. If you are a part of the art world, you are probably listed there.

At the other end of the spectrum are platforms created by artists for artists, similar to producer galleries. This practise report wants to have a look at the platform *nPIECE* as an exemplary case, a platform enabling artists to upload and manage their works

| Year | Month | Exhibition Title | Location | Artist |
|------|---------|------------------|-------------------|----------------|
| 2024 | January | PROJEKT DER TÜR | Frankfurt am Main | Markus Schöler |
| 2024 | October | WEG IN DIE ZONE | Walden | Markus Schöler |
| 2023 | August | PROJEKT DER TÜR | Frankfurt am Main | Markus Schöler |
| 2023 | July | PROJEKT DER TÜR | Frankfurt am Main | Markus Schöler |
| 2023 | June | PROJEKT DER TÜR | Frankfurt am Main | Markus Schöler |

Screenshot of nPiece
<https://npiece.com/?l=de>, visited on
 25.11.25



Screenshot of
https://lib.notfound.wiki/Main_Page,
 visited on 26.11.25

independently. Another possibility for online catalogues is offered by the non-commercial platform *NotFound*, which will be presented at the conclusion. This essays focus lies on how contemporary art becomes visible and accessible online and how digital catalogues raisonnés function today.

ArtFacts

The website *ArtFacts.net* is a platform listing art works and artists according to a ranking system. Founded in 2001, it states its mission on the website as follows:

“Since 2001, we have been collecting data on the global primary art market. We are proud to say that our information is being carefully checked prior to publication, since it forms the basis of *ArtFacts*’ unique ranking system. Our artist rankings have become an industry-acknowledged benchmark. It is being used by curators, galleries and collectors in order to assess the position of an artist within the world of art. *ArtFacts* is the idea of its founder, Marek Claassen, and originated from a simple goal: to quantify and digitise facts about art in order to make the art world more transparent and to enable everybody to expand their knowledge and to make more informed decisions when dealing with art.” [1]

This mission statement reveals the fundamental problem of *ArtFacts*: the platform is focused on a ranking, an evaluation based on measurable criteria and numbers. The more exhibition an artist can present, the higher their ranking. The problem here is that many exhibitions are not recorded at all – particularly smaller or independently organised projects. Visible are mainly larger institutions with the respective online presence.

I myself took part in more than twenty exhibitions, but on *ArtFacts* only five of them are listed. If you want to supplement the “unique ranking system” independently, you will soon find out that you can only enter three exhibitions, beyond that a paid upgrade is required.

The cheapest membership is 15 € a month, the most expensive comes at 45 €. Only 20 € onward it is even possible to add one’s own exhibitions. That makes 240 € a year only to be visible on a platform which would not exist without the artists. The biggest problem, however, is that the pages for the artists are being created automatically and without consent. Likewise, exhibitions are entered without authorisation. *ArtFacts* creates so-called “public pages”, even though one never registered on the website. Only by “claiming” you can get your “own” page back and can

edit it. To delete such a profile is complicated and only possible by contacting support directly. This process to register and publish artists without asking them, is the complete opposite of the declared goal: to make art world more “transparent”. [2]

In reality here—as so often—it is algorithms that determine on what is relevant and important. In the face of—according to their own statement—more than 1,840,000 registered artists it is doubtful, how carefully information is really verified. [3] The promised transparency also is limited: a lot of information is only accessible for paying users, further details are hidden behind a paywall.

As a platform for the independent implementation of catalogues raisonnés *ArtFacts* is not suitable, since the elementary differences between a paid and a free account lead to the fact that not all works and exhibitions are entered.

Furthermore, one has to be careful when uploading images: A look at the terms of use reveals—if you manage to understand the legal jargon—that you agree to very far-reaching restriction when using the platform. Usage rights granted are global and perpetual, meaning unlimited in time and irrevocable (you cannot withdraw your consent later), they are sublicensable (the platform can transfer these rights), transferable (it can transfer these rights to other companies), free of charge and unrestricted in purpose (the content may be used for any purpose). When using the site users waive their copyrights, which means that *Artefact* can use a work without mentioning the name of the artist – and the work can be altered (waiver of the right to protection against distortion of one’s work). And finally, they waive the right to decide how the work is published.

These terms are extensive and should be taken seriously. When users upload works, texts or photographs, they should be aware that they practically relinquish control over their further use.

Artefact is allowed to use image material for example in advertising, marketing or its own collaborations—without consent and without any kind of compensation. Furthermore, authors cannot demand the removal of content or prevent its further use.

[4]

It can thus be concluded that while *ArtFacts* may look like a catalogue raisonné to document the work of an artist, it is rather useless as such —on account of its inherent ranking structure, the algorithms and the focus on popularity, as well as the inequalities produced by monetisation.

A look on *NP/IECE* now shall serve as an example for a website initiated by artists for artists.

NPIECE

The platform *NPIECE* was founded in 2009 by Marius Wilms and saw itself as a professional space to present works of art. According to its internal statistics the website lists currently more than 160 artists. To be registered, a form has to be submitted, after its evaluation the account is opened manually. Name, e-mail address and the own website or profile on social media are thereby verified. Alternatively, artists can be invited directly via a “token”.

Images, videos, texts and PDF files can be uploaded to NPIECE. The use is generally free. However, there exists an upload limit of 20 files with a maximum storage capacity of 200 MB. More storage can be unlocked for a fee. On the homepage, visitors see randomly picked works from the current pool of uploads. Below it is a diagram showing user activity: those uploading or editing content appear in this graph. The individual peaks in this graph can be clicked to reveal what content was modified at a given point of time.

Another interesting element of the website is the overview over coming exhibitions. They are in chronologic order and offer insight into current projects of the community. As at *Artefacts* artists are to be presented, but where *Artefacts* is clings to the credo of popularity, NPIECE displays works of art randomly and presents recent activity.

With a free account users can upload their own works to NPIECE, while retaining all rights to their own works. Moderate prices offer a good alternative to a personal website for the digital documentation of one's works. NPIECE is a simply structured art platform, an interactive form of a portfolio presentation. Experimental formats or a customised design are not intended. [5] The platform *NPIECE* is much closer to the idea of a catalogue raisonné than *Artefacts*. Users are more free to design their contributions and maintain their owner rights. All contributions can be publicly seen for free. Yet there is still a financial barrier in form of a membership fee when presenting a comprehensive portfolio on the platform.

With these platforms as a starting point, and the wish to create a free platform, *NotFound* has been established. Its aim is to function forever free of charge and without any algorithms.

NotFound.Wiki is an online project of the German art collective *Unit 404*, launched in 2025. The platform uses the open-source libraries and code from WikiMedia. Users can create their own entries, upload images, add links and build subpages.

Furthermore, it is possible to implement cross-references to existing entries – for example in order to document a group exhibition and to link the participating artists to one another.

All works uploaded on the platform remain the property of the artists in terms of copyright, only documentation, i.e. text and image material, is shared. Legally, all usage rights are governed by the GNU licence (Free Documentation Licence), version 1.4 or later. [6]

In contrast to the platforms named above, creating content here is much more than to fill in prefabricated templates. Users can, for example, write their own essays or articles which don't need to be supported by sources. Speculative contributions are just as welcome as fictional content. Thus, also works in progress can be shown on the platform, weekly or daily updates on projects can be given, or the site can be used as an artistic diary. *Unit 404* describes the project as follows:

"NotFound offers the possibility to realise improbable concepts and impossible works of art. An artwork of the mind is of incomprehensible beauty and surpasses all possibilities of the matter. The magician turns material waste into sublime objects without even touching them. [...] *NotFound* is a refuge for all art that is limited by the formalities of realisation. It outlines the void of potential not realised."

NotFound.Wiki presents itself as a free, invitation-based, open and collaboratively usable alternative to commercial art platforms.

Every user has the same rights; there are no paid features and no advertisements. Even seemingly trivial limitations, such as character limits for texts, are absent. Moderation is deliberately kept to a minimum. The collective *Unit 404* merely reserves the right to remove content that threatens the continued operation of the website.

The project is thus more an interface to the internet than a classical catalogue raisonné. Users can use their web space for hosting, or they can provide their own code similar to GitHub. The website can also be accessed via APIs, which enables the development of digital live projects. In such an open repository,

also unfinished projects in progress – such as notes – can be entered and shared. The emphasis is not on outward visibility alone, but more on professional presentation of the works. The platform is meant to grow over time and to become a mysterious cabinet of curiosities within the internet, inviting visitors to search, to explore and to lose themselves among new worlds. Access to the platform is granted via personalised invitation links. They can be used to open an account. The contributions themselves are to be published under real names, just as in normal catalogues raisonnés. In this way, the publication of contributions is traceable. The resulting network initially consists of the collective's close circle but is intended to grow organically over time. The goal is not an anonymous portal, but a living, open network in which artists can situate one another. One of the project's greatest challenges is the long-term moderation of content. As the number of users increases, it will become necessary to develop strategies for collective quality assurance. Ideally, a self-regulating system will emerge, sustained by a shared interest in a free and democratic platform.

If you, dear reader, want to contribute to the platform, have questions or want to present your works there, please contact *Unit 404* at any time via mail@unit404.net.

NotFound remains 100% free of charge, non-monetised and consistently / the service of common "usefulness".

Unit 404

When a link is missing, a 404 error message appears. Unit 404 is a collective of multimedia artists that brings these loose ends together to create something new, using technology as both a tool and content.

<http://unit-404.net>

Gordon Endt is an audiovisual multimedia artist and a founding member of the art collective Unit 404. He studied fine arts at the HBK Braunschweig and earned a master's degree in Visual Arts & Multimedia from the Polytechnic University of Valencia. In addition to the Germany Scholarship, he received a scholarship in the artists' town of Kalbe, studied at the Vilnius Academy of Arts, and was a scholarship recipient at the Oldenburg Art School.

<http://www.gordonendt.com>

[1] <https://artfacts.net/about>, retrieved 11/7/2025

[2] „Why is my artist profile on Artfacts?“, <https://artfacts.net/faq>, retrieved 01/14/2025

[3] „Mapping the art world“, <https://artfacts.net/>, retrieved 11/7/2025

[4] „Terms“, <https://artfacts.net/info/terms>, retrieved last 11/7/2025

[5] <https://npiece.com/about?!=de#terms>, retrieved last xx.xx.xxxx

[6] GNU-licence 1.3 or later, <https://www.gnu.org/licenses/fdl-1.3.html>, retrieved 11/25/2025

Unfolding, Blooming

Hye Hyun Kim



Street intervention "Hinter Liebfrauen", 2024 © Gloria May Berthold



Street intervention "Hinter Liebfrauen", 2024 © Gloria May Berthold



Translated by Tanja Ohlsen

The project "Unfolding, Blooming" makes clear that collective action within the public space first begins on a small scale—through passing by, opening up, or sharing. Hereby, meeting becomes a social process, where action, consideration and listening are trained. Thus, social cooperation finds its active expression. At a time when efficiency, structuring and the logics of digital platforms have more and more influence on how we meet each other, an artistic form revealing itself by its mere presence and the moment is particularly relevant. It appears as a temporally limited form of participation and as real surface of contact within public space.

For several years now, I have been working with urban spaces as places of passing through, of everyday routes, and encounters. I am interested in the moment when mere passing by turns into an encounter. "Unfolding, Blooming" has its origin in this idea and in long-term presence and observation on site. The project was realised in summer 2024 in Braunschweig as an intervention on the street "Hinter Liebfrauen". Afterwards it presented as an exhibition at Allgemeiner Kunstverein e.V. Braunschweig. From sculptural experiments emerged the view on the street as a social space where stories, encounters and neighbourhoods interweave. In the following, I will explain, how the form reveals itself in an urban space and how moments of exchange emerge from it.

Starting point for the project was a book about the street names of Braunschweig. I came upon some names which could not be ascribed to known events or persons, yet conveying a presence of their own. I began to visit these streets and to walk them aimlessly. In the street Hinter Liebfrauen I discovered a yarn shop with a

Exhibition at the Allgemeiner
Konsumverein Braunschweig, 2024
© Kimberley Rataj



Exhibition at the Allgemeiner
Konsumverein Braunschweig, 2024
© Kimberley Rataj



Exhibition at the Allgemeiner
Konsumverein Braunschweig, 2024
© Kimberley Rataj

Korean name in the window. This discovery made the passing by to an encounter. Over time, I visited the shops in this street and came into contact with the people working there. The discussions with the shop owners lead to a deeper understanding of this small street space. In the yarn shop, the African grocery store, the tailoring workshop and the massage salon, I met various life paths, languages and forms of solidarity. The street revealed itself as an everyday place where various communities existed side by side and touched each other through direct exchange.

All those encounters showed that a street is much more than just a row of shops. They gain their identity from their inhabitants with their stories, their origin, their experience, as well as the places where cultures overlap, traditions continue and new connections are made. As I entered these spaces, I was aware that I was not only an observer, but became a part of this story.

The stories collected in this street show a multifaceted panorama of urban life, where migration, cultural influence, and the formation of communities are closely connected. Those encounters make it clear that urban life and the public space are formed by those using them – often by people whose stories remain invisible within the cityscape. Small shops and intercultural networks, in particular, enable social participation and preserve those stories which often get lost in the everyday flow of the city. Which voices are heard, which remain hidden?

In my project, I took up this dynamic by connecting the collected stories with an foldable sculpture. The unfolding stories and moments of encounter gave me the idea to create a form embodying this opening and to make the otherwise invisible life stories within the city space tangible to all. As stories and life paths unfold, so the sculpture unfolds—as spatial gesture that makes hidden perspectives visible. The work, approximately two meter high, points to a status between beginning and unfolding and becomes an experiential presence in the urban space through common movement.

On the day of intervention, I installed the sculpture in the street Hinter Liebfrauen. It appeared in half-open form, its shape reminding of a flower not yet fully in bloom. It could be moved by two people together, which encouraged short encounters and situations of exchange. Beside it some benches were placed, where passersby could sit. Gradually, people stopped, sat down or asked what purpose the work had. During the action short conversations emerged about the material, its handling and the place of the presentation. Some people were mere observers,

some moved the sculpture together and saw its function within the street directly. Children reacted particularly spontaneously and tried out the act of opening it together. In this way, a series of short encounters, looks and moments of interaction developed which turned the everyday thoroughfare into a shared situation.

After the street intervention, the sculpture was transferred to an exhibition space, where it was installed in a more fully unfolded way. Visitors had the opportunity to look at the collected stories and documented impressions from the street. I presented a large body of accompanying material together with the sculpture, including photographs, an audio interview, a video work and short textual documentation. The photographs are analogue black-and-white pictures taken during my street walks, documenting my view on the street. The audio interview presents a conversation with the owner of the yarn shop. She describes the role knitting plays in her own life, how she experiences the contact with her customers and what significance the street as an everyday space has for her. The film sequences present the basic idea and show excerpts from the intervention in the street, while the textual documentation consist of diary-like notes I made during my many visits to the street over the course of a year. They contain conversations, observations and mood-based impressions. These notes formed the basis of the project. They show how stories unfold themselves during repeated proximity over time. The transfer to the exhibition space enabled a deeper engagement with the situations experienced on site.

Both forms of presentation—on the street and in a room—form a common narrative layer. What emerges in public space as spontaneous opening, addressing and temporary meeting, is given time, materiality and context in the exhibition space, allowing it to be contemplated and remembered. The sculpture does not only migrate physically, but also in its function – from an occasion for conversation to a form collecting, keeping and transferring experiences.

The street already has its stories and the intervention does not shift or replace anything. It reveals, keeps open. The effect arises from presence. Maybe the effect of such artistic processes lies in their limitation as such. Where nothing is explained and nothing needs to be concluded, a space is created where perception remains open. For an hour, a glance, a touch, everyday life becomes visible. Not as a spectacle or a state of exception, but as what it is in its simplicity.

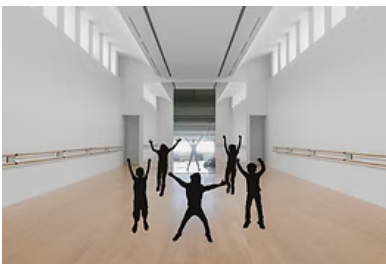
The form is there and people approach it, pass, return or inquire. The street remains as it was, however, it is experienced differently

for a short time. Maybe it is enough that it was there for a moment to be seen.

Hye Hyun Kim, born 1991 in Daegu, South Korea, studied Fine Arts with Prof. Nasan Tur as well as Art Education with Prof. PhD Martin Krenn at the HBK Braunschweig and is presently master student under Prof. Tur. As an artist, she concentrates on artistic projects promoting exchange and participation. In her workshops and projects, she shows, how art mediation can act as a social bridge, enabling collective thinking and creative collaboration.

“I need to move!”—A dynamic approach to the mediation of art

Julika Teubert



Stop dance in the “rehearsal room” of the exhibition “Dolorem Ipsum” by artist Anna K.E., Kestner Gesellschaft, Hanover, 2024; Original photo: Volker Crone, photomontage: Julika Teubert

Translated by Tanja Ohlsen

“I need to move!”—This exclamation, made spontaneously during a workshop, is the beginning of this paper. This spontaneous exclamation is not only an expression of an explicit bodily need, it is going to be the starting point for a general reflection on what art mediation can and should be.

In this situation it wasn’t only important to me to react to the exclamation—it seemed almost impossible not to do it, so strong was the reaction it triggered in me. This moment made it immediately clear to me, that art mediation does not work as a linear, planned programme. It is, in contrast, necessary to engage in a dialogue with people and to negotiate mediation together with them.

Art mediation with an open, dynamic approach can be understood as being a process, context-dependent and relation oriented.

Thus, the role of an art mediator ranges from being an expert with a wealth of knowledge to that of an attentive companion to visitors, enabling a discussion without directing it.

Resonance, performance and the ignorant schoolmaster

How to describe an understanding of mediation where mutual influence is not perceived as a disturbance or a demonstration of power, but as a productive principle? Here, the resonance theory of the sociologist Hartmuth Rosa offers a useful starting point. Based on the acoustic metaphor of resonance, his theory assumes that people, objects or works of art permanently emit impulses and vibrations into their environment, creating an echo—in other words: a resonance—in other individuals located within their resonance space (Rosa 2016: 284). “Everywhere is resonance, rather than procession or correspondence” (Deleuze/Guattari 1996: 30). This resonance space can also be

regarded as a space of influence: a dynamic field where works of art, mediators and participants affect one another.

When resonances trigger the impulse to be active, it is called performance. The alteration between resonance and performance forms a circle: impulses generate performances which in turn trigger new resonances. Hartmut Rosa uses also the term synchronous resonance within the context of resonance theory. In a sense of “touching and being touched”, mutual influence leads to rapprochement among the participants, leading up to synchronisation (Breyer et. al. 2017).

Processes like this also mark the atmosphere, which consists of many factors, as for instance feelings and needs such as the facial expressions and gesticulation of individuals, which change or reinforce the moods of all others, as well as external circumstances like light, sound, art or the atmosphere of a room (Rupert-Kruse 2012).

For art mediation this means that art is never objective when we meet it, but “appears” to be subjective. Therefore, art educator Kerstin Hallmann speaks about the “practise of appearance”: It is not about explaining art in a classical way and to convey information, but to deal deliberately with the moment in which art “appears”, meaning, when it becomes perceivable and experiential. Such personal interaction with art can trigger resonances that provoke a response in the form of performance (Hallmann 2017: 79–90).

But how can a mediator successfully engage with their audience? Here the concept of an “ignorant schoolmaster”, developed by Jacques Rancière, comes into the picture. It is based on the principle of “equality of the intelligences” (Rancière 1987: 16). According to Rancière everyone has the ability to learn independently when being challenged and motivated. Nora Sternfeld regards Rancière’s basic assumption or the equality of intelligences as the “starting point of emancipatory pedagogy” (Sternfeld 2008), where mediators deliberately choose the reduction of the pedagogical power hierarchies in order to enable autonomous learning.

By positioning themselves as “ignorant”, mediators create a space where participants can influence the process, not as a disruption of a plan, but as a constitutive element of the shared learning process. Primarily, it is about to create participatory incentives for independent engagement in order to initiate learning processes. This can for example be achieved, when the mediator does not provide information, but encourages questions and discussions. Such a working method, however, demands a tolerance for ambiguity, meaning the ability to deal constructively with uncertainties and multiplicity. In this way, those mediators maintain openness towards non-linear processes and the unknown, which

promotes their own creativity and can lead to “processes of thinking new and differently” (Schnurr 2021: 148).

“I need to move!”—A practical example

During my internship at the Kestner Gesellschaft in Hanover I was involved in a workshop, in which six- to nine-year-old children explored the exhibition *Dolorem Ipsum* by the artist Anna K.E. I would like to describe a situation which made a strong impression upon me, and which serves as the starting point for this text and its reflections. It happened in the so called “rehearsal room”, the second room of the exhibition. The artist, Anna K.E., had installed wooden barres along the walls and covered the front wall with a wall-length mirror. The children noticed that barres and the mirror were like those in dancing studios. Some of them explained, that they themselves danced or had danced before. Also in the room was a large freestanding screen. Two videos alternated on it. In one of them, we could watch the artist dancing the letters of the words “HAPPY BIRTHDAY”.

I invited the group to look at everything very carefully. The room was spacious, the floor unobstructed and the mirrors encouraged interaction. The children had many points of connection with the installation. While we moved through the room, they talked about their own experiences with dancing and how they felt about it. I told them about Anna K.E.’s connection to ballet: during her childhood and adolescence she had danced professionally. However, for many years, dancing for her was connected with a feeling of power loss and coercion. After a long break, she approached dance again in a more personal way and was finally able to find a sense of liberation and joy through her own movements.

Suddenly a boy called loud and clear: “I need to move!” and began to jump up and down energetically. Immediately, I sensed the restlessness spreading through the group. According to the plan I should have continued the tour through the exhibition. But without much thinking I decided to do otherwise. I asked the children if they wanted to play freeze dance. They were enthusiastic about the offer and started moving wildly and joyfully through the room. When I said “stop!” they froze in their dance and looked at the large mirror on the front wall which allowed them to see their own poses as well as that of the others. When I said “go!” they resumed their dance. After about three rounds I asked: “Who wants to say “stop” next?”. All of them wanted to and so they took turns in taking the role of the person with the power to say “stop” or “go”. When the children had spent their energy with playing and dancing, we sat together and talked about how the different roles had felt.

How a dynamic approach can influence art mediation

The situation described consisted of impulses emitted by the elements of the installation - the mirror wall, the ballet barres and the video work—which in the children met individuals capable of resonance. But not only the works of art themselves entered into a resonance relationship with the participants of the workshop, the atmosphere of the room, too, prepared the group. The children perceived the impulses of the room resonating within them, as well as their own mood, and they processed all this through verbal exchange and bodily activity. The transition from resonance to performance became particularly clear when a boy called out: “I need to move!”

I decided to engage that energy in the dancing game, since it offered everybody the opportunity to pursue the urge to move as well as the emerging synchronous resonance in an experimental way. By offering the freeze dance, I influenced how the children could further process their resonances with the installation—not by directing them, but by opening up an opportunity: a space for their own movement and for engaging with subjects like dance, movement, power and liberation.

The children were able to compare their own experiences and feelings while dancing with those of the artist. In the freeze dance game, they could experience, both as dancers and as decision-makers, how it felt to move freely, to stop and to hold a pose using high body control.

The process of mediation was based on the approach of an “ignorant schoolmaster” which enabled the children from the beginning to ask questions and invited them into discussion. Flat hierarchy makes it easier to express thoughts, feelings or needs (“I need to move!”), or to influence the process of the event. However, it is decisive that the participants can also refuse offers such as the freeze dance. Only then they have a genuine possibility of response. This situation did not occur, but it is a realistic scenario which would have challenged me, and which would have to be actively embraced.

A structural question?

The given example shows how dynamic art mediation can work when the framework conditions allow it. However, the extent to which mediators can allow themselves to be influenced by participants depends largely on the influences to which the mediators themselves are exposed. Institutional framework is necessary, where the mediator is not only executing instructions, but can also participate in shaping processes, given sufficient time to prepare, fair compensation and the trust that openness of outcome, ambiguity and shared learning are central resources for real education processes.

Here, the circle of influence closes: Through the allocation of resources and time, the institutions exert influence, deciding thereby whether or not mediators are able to react flexibly to impulses. Precarious working conditions, time pressure and economic performance expectations act as structural barriers preventing mediators and participants from entering into a resonance relationship with one another (Mörsch 2012). Thus, the institution decides how participants experience art: as an open dialogue or as a tightly scheduled programme.

The quality of art mediation does not arise from attitude alone; it requires structural enablement. In a time marked by digital acceleration and attention economics, spaces for deceleration and genuine exchange are needed. Art mediation with a dynamic approach and with the support by the necessary framework conditions, has the chance to open up those spaces.

Julika Teubert, born 1995 in Berlin, studied Fine Art with Nasan Tur and Art Mediation with Martin Krenn at the Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. She is a co-founder of the journal appropriate! and was a member of the editorial team as well as tutor in its first four issues. As part of the additional qualification in art mediation, she submitted her final thesis in spring 2025.

Endnote

This text is an abridged and revised form of the final paper “I need to move!”— How can an open, dynamic approach change the understanding on art mediation?” by Julika Teubert, submitted in April 2025 as part of the additional qualification Free Art Mediation at the Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

References

Breyer, T., Buchholz, M. B., Hamburger, A., Pfänder, S., & Schumann, E. (2017). *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. transcript Verlag.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Was ist Philosophie?* Suhrkamp. (Original work published 1991)

Hallmann, K. (2017). Zwischen Performanz und Resonanz: Potenziale einer Kunstvermittlung als Praxis des Erscheinens. In P. Maset & K. Hallmann (Eds.), *Formate der Kunstvermittlung: Kompetenz – Performanz – Resonanz* (pp. 79–90). transcript Verlag.

Mörsch, C. (2012). *Sich selbst widersprechen: Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating*. <https://whatsnext.net/107>

Rancière, J. (2007). *Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Passagen-Verlag.

Rosa, H. (2016). *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Suhrkamp.

Rupert-Kruse, P. (2012). *Atmosphären: Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*. <https://arthist.net/archive/3033>

Schnurr, A. (2021). Hans-Christoph Koller im Gespräch (Interview Ansgar Schnurr). In *Mehrdeutigkeit gestalten: Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik* (p. 148). transcript Verlag.

Sternfeld, N. (2008). *Das pädagogische Unverhältnis: Lehren und Lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault*. Turia + Kant.

Women Art Historians in the 20th Century – Institutions, Structures, Spheres of Influence

Benno Hauswaldt



*Kunsthistorikerinnen im 20.
Jahrhundert: Institutionen,
Strukturen, Handlungsräume.*
©Verlag Dietrich Reimer

Translated by Tanja Ohlsen

After the publication of *Kunsthistorikerinnen 1910–1980* [1] in 2021, the Reimver Verlag published *Kunsthistorikerinnen im 20.*

Jahrhundert – Institutionen, Strukturen, Handlungsräume in 2025. Edited by K. Lee Chichester, Annette Dogerloh, Brigitte Sölch and Jo Ziebritzki, the volume focuses not on chronology and some exemplary women art historians, but on the institutions (museums, art market), where art historians were active.

While critical reflection on and the historical correction of a canon of artists dominated by men became a fact latest in 1971 with Linda Nochlin, reflections on art scholars, art historians, museum directors and other, not cis-male individuals working in the field of art without necessarily being artists, have remained comparatively limited. Particularly, the reassessment of the history of women*, active in the art market, science, education and mediation before 1970, has been rare. This void is now comprehensively addressed with the edition of the two volumes, which offer a basis for further research.

Jo Ziebritzki's opening contribution on the gender ratio in the Vienna School – particularly under Strzygowski and Dvořák – looks back to the beginnings of the discipline's history which has earlier often been marginalised within the art historical discourse.[2] The essay discusses the relevance and the role of gender-based differences in the two simultaneously existing seminars in Vienna between 1919 and 1930, and how former female students later described these. It tells of the obstacles female students had to overcome on account of the gender-based categorisation of institutes and the rise of antifeminist and antisemitic movements. Multiple discrimination, in particular, seems to have been neglected in earlier studies—which is not least due to the challenging situation of sources.

It is not surprising, that in a degree programme dominated by women there were feminist approaches *avant la lettre* as well as structural critique even before the incorporation of feminist art history into the discipline. Just as little surprising is the fact, that these received little attention—due to the dominance of men within the institutes and institutions. Lee Chichester's contribution describes for example, how sceptically and controversially the artistic capability of women and the differences between male and female creativity were discussed at the beginning of the 19th century. The hard-won opening of the university for female students surely introduced new perspectives. Suddenly, women were present in a field where "the woman" was only spoken and thought about in absence of "the woman". The essay explores the essential and structural approaches by means of the writings of the first woman to achieve a doctor's degree in art science, Erika Tietze-Conrat (degree in 1905) and the art critic and social theorist Lu Märten. In her text *Die Künstlerin*, autodidact Märten explored the representation of women as well as their artistic production from an innovative socio-historical perspective. Tietze-Conrat wrote about the exhibition *Die Kunst der Frau* at the Wiener Secession in 1910, which Lee Chichester calls a milestone.

Not all writings of that time with a progressive perspective on gender issues are free from the influence of "German" racial ideology. Some of them remained closely aligned to the then popular nationalist and racist currents. The author points out that a lot of research work has to be done, especially where there are parallels between *völkisch*-nationalist feminism and the right-wing positions of today can be found.[3]

Finally, the book includes an interview with the art historian Heinrich Dilly, who worked on questions about the history of the discipline. The interview is about the *Causa Schulze* – Ingrid Schulze worked at the institute of art history in Halle for forty years, while also being an internal collaborator (sic!) for the Ministry of State Security. This case is explosive, not only because of her position in two male dominated areas, but also because Schulze was one of the first to advance critical engagement with art historians under the National Socialism, such as Hans Sedlmayr. After the war the discipline in Germany and Austria was marked by the fact that – like many other disciplines – it had lost most of its most progressive representatives under the National Socialism through expulsion, persecution and murder. What was left were art historians that were loyal to the party. After serving the National Socialist ideology they returned to a pure and rarely critical kind of art history. Friederike Sigler writes in her contribution, that, after 1945, not only artists, but also art historians who were successful

under National Socialism, worked as if their work had suddenly become antifascist. Sigler focuses on female actors in the art world under National Socialism. Bettina Feistel-Rohmeder for example, contributed significantly to the völkisch-fascist agenda and to the NS-conception of art. The fact, that her influence hitherto has been nearly underestimated, highlights mainly, that the role and the influence of women generally is a subject that has been neglected or even made invisible, but also that women were even more overlooked in the male dominated state of the NS regime.

The book offers insights into a wide range of activities and influences of women within more than 100 years of art history. Since the contributions are to fill a previously existing gap, many of them have an introductory character. They arouse curiosity and lead to new questions to a degree achieved by only few publications.

Overall, *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert* is an important contribution to the critical history of the discipline. Hopefully, this impetus will lead to further discussion.

http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14618

[1] Chichester, K. L., & Sölch, B. (Eds.). (2021).

Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken. Berlin, Germany.

[2] Dilly, H. (1979). *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin* (1st ed.). Frankfurt am Main, Germany, p. 13.

[3] Chichester, K. L., Dogerloh, A., Sölch, B., & Ziebritzki, J. (Eds.). (2025). *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert: Institutionen, Strukturen, Handlungsräume*. Berlin, Germany, p. 263.

Book Review: Art After the End of its Autonomy

Moriz Hertel



Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Wolfgang Ullrich. © 2022 Verlag Klaus Wagenbach.

Translated by Tanja Ohlsen

Wolfgang Ullrich's book *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (*Art After the End of its Autonomy*), published in 2022 by Wagenbach Verlag, is mainly based on the difference between autonomous and post-autonomous art. It is not a purely academic book, but an essayistic volume which shows Ullrich's thinking. This formal ambiguity, however, casts its shadow on the content. Instead of discussing the term "autonomy" at the beginning of the book, he haltingly pursues it over 173 pages. He places autonomous art very close to the understanding of the avant-garde of the 20th century, for which autonomy was synonym to authority, meaning the authority of art trying to break with its own history and to find new criteria of evaluation (Ullrich 2022: 41). Those who think of Robespierre now, might as well recall his fate. Because, after as much as 116 pages Ullrich relativises the idea of an absolute autonomy in a main sentence that sounds like a subclause, an absolute autonomy in which "by the way" not even "the earliest advocates for the idea of autonomy", like Schiller, had truly believed (Ullrich 2022: 116).

According to Ullrich, post-autonomous art is in contrast mainly marked by its desire to gain importance by seeking it outside the field of art. To such art Ullrich counts artist-sneakers like the *TZ-BS-06* by Takashi Murakami, who entered the field of fashion and commodities, as well as Ai Weiwei's work *Law of the Journey* (published first 2017), that engages with the subject of refugees (Ullrich 2022: 10, 128f.). In my opinion, one thing is clear: the attention, artists gain in those other areas, is owed to the respect they earned in the field of art—that implies that those, who turn outwards while neglecting the field of art they come from, are in danger to lose respect there.

It should be easy to avoid this risk by deciding to make use of one's own sources. Ullrich does not regard the development of autonomous art itself as negative—even though the book's title might suggest otherwise. He gives examples of art with a political message while remaining formally successful, such as Kerry James Marshall's painting *Untitled (Underpainting)* from 2018, in which Marshall cleverly intertwines form and content. The title not only hints to his art-historical knowledge—it can be read as a quotation of Concept Art—but also to his technical knowledge. Traditionally, an underpainting was done in gray or brown tones, in order to control the distribution of contrasts. The actual colours were applied later. It is no coincidence that all of Marshall's depicted figures are black. He combines the assumedly technical necessity with the representation of Black people, who have often been excluded from the museum apparatus, thus conveying his message in a humorous way.

It would have been useful to place Marshall within the art historical context, since his practice is situated at the intersection of autonomy and political engagement.

This tension is clearly visible when we look at one of the best-known topoi of the art world: *l'art pour l'art*.

Literally it says “art for the art”, meaning “art for art's sake”. It marks the essence of the modern dispute around artistic autonomy. While realist art like that of Courbet depicted the world as it were, and was political on account of the subjects which did not correspond to the common repertoire, the artists of the *l'art-pour-l'art*-movement had a different aim. Writers like Flaubert didn't want to describe reality, but to create reality through their writing (Bourdieu 2010: 157). *L'art pour l'art* is rather an aesthetic program which, however, is apolitical only at first sight. Just as Musil's *Man without Qualities* does have a quality—namely, that he does not have one—*l'art pour l'art* is not divinely given, but a mechanism of distinction: turning away from a critique explicitly aimed to social reality.

Thus, the question of freedom of art is at the same time the question of what it should be free from and what the protagonists of the art want to distinguish themselves from. While the Dada movement, emerging after the First World War, indulged in nihilism, the artists of the *Neue Sachlichkeit* shortly after were looking for the “new human”. Art is always political, either in form or content, only means and the scale are different. Precisely because of this political relevance, it has its own provision in the German constitution. But not because art is free, according to Article Five of the German Constitutional Law, it enjoys a certain autonomy, but because the authors of the Constitutional Law attributed particular value to art and wanted to protect it from

attacks. Freedom of art is not created by the constitution, merely chartered. Artists realise the freedom of art by their actions. The strength of art lies in the fact, that they do this within a cultural and symbolic sphere.

Neoliberalism is more and more penetrating and corrupting the arts, however it is bound to fail as long as there are artists who don't give in to the economic pull of the art market and don't adapt their work to its structures. The starting point of artistic production is the human being, the combination of body and mind as a repository of knowledge materializing itself in the work of art without being discursive. It isn't even fully accessible to the artists themselves, and we can only use it in parts. The artist owns a knowledge unknown to themselves. Freedom of art thus lies in the unavailability of one's own knowledge for everybody.

Thus, it is small wonder that the double bind of *l'art pour l'art* can only be identified from a historical distance. Artists of the 19th and 20th century first had to believe in their program, in order to realise it.

The opposition of autonomous and post-autonomous art can therefore only be described as inadequate. In Ullrich, time seems to stand still. The connection between autonomous and post-autonomous art stays vague, since he only historicizes the concept of autonomy, without mentioning the avantgarde's misunderstanding of themselves as the driving force for its development. The two terms stand side by side incoherently, linked only by their common linguistic root. However, the knowledge, that the autonomy of art has always been only relative, regardless of what it proclaimed, opens the possibility to trace the trajectory from autonomous to post-autonomous art. Ullrich's book began with the claim to follow this trace. The result is, unfortunately, the assertion of a paradigm shift, supported only by examples confirming this claim. The book is undoubtedly clever and raises many questions—like any good book should—however, the author leaves us pretty much alone with them.

References

- Bourdieu, P. (2010). *Die Regeln der Kunst* (1st ed., 1992). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ullrich, W. (2022). *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*. Berlin: Wagenbach.

Moriz Hertel, born in Bamberg in 1998, is studying art history for a master's degree and fine arts for a diploma. His current work focuses on olfaction and performative practices.

