

appropriate!

Kunstvermittlung als künstlerische Praxis
Art mediation as an artistic practice

ISSUE 4 | Machtverhalten | 2023

INHALT

Editorial Issue 4 3

Lena Göttinger, Paula Andrea Knust Rosales, Martin Krenn,
Julika Teubert, Mahlet Wolde Georgis

Documenta fifteen:

an Attempt of Restructuring Power Relations 8

Interview mit Dan Perjovschi von Lena Göttinger, Mahlet Wolde Georgis

Freundschaft oder Dienstleistung?

– die sobat-sobat der documenta fifteen 13

Interview mit Nick Schamborski von Anna Darmstädter & Julika Teubert

Kunstawards im Machtgefüge –

Exklusionen nach Geschlecht und Herkunft 18

Gastbeitrag von Johanna Franke, Katrin Hassler

Your Relations are of Power 26

Gastbeitrag von Lennart Koch, Esra von Kornatzki

Wissen dekolonisieren 30

Gastbeitrag von Isabel Raabe

Kunstvermittlung in der Praxis 36

Praxis von Maja Zipf

Ever Been Friendzoned by an Institution? 42

Buchrezension von Julika Teubert

Greifbarkeiten – Gedanken zu Ritualen

in Kunst und Kunstvermittlung 45

Praxis von Nicola Feuerhahn

„... this has nothing to do with art ...”

Notizen zu counter-amnesischen Praktiken

und der Kunst der Kritik 52

Gastbeitrag von Araba Evelyn Johnston-Arthur

Editorial

Lena Götzinger, Paula Andrea Knust Rosales, Martin Krenn, Julika Teubert, Mahlet Wolde Georgis

Obwohl die Gegenwartskunst nach Autonomie strebt und über weite Strecken liberale Positionen vertritt, ist der globalisierte Kunstbetrieb von den vorherrschenden gesellschaftlichen Machtverhältnissen nicht ausgenommen. Sowohl Kunstschaffende, Kunstaustellende, Kunstvermittler:innen, Kunstkritiker:innen als auch Kunstrezipient:innen sind von Neoliberalismus, Diskriminierung und ungleichen ökonomischen Verhältnissen in unterschiedlichem Ausmaß betroffen. Innerhalb von und zwischen diesen Gruppen existieren Abhängigkeitsverhältnisse und die Akteur:innen sind gezwungen, sich in diesem komplexen Wechselspiel der Macht zu bewegen und zu positionieren. Entscheidungen über die Verteilung von und den Zugang zu Mitteln im Kunstbetrieb – wie beispielsweise die Vergabe von Stiftungsförderungen und Stipendien, öffentliche und private Ankäufe von Kunst – oder auch die Kunstvermittlung in Bildungsinstitutionen wie Schulen oder Universitäten sind als zentrale Faktoren dafür (mit-)verantwortlich, wer welche Kunst machen kann und welche Kunstpraktiken sich etablieren können. Aus diesem Grund ist es wichtig, in Projekten, Institutionen und Ausstellungssituationen zu reflektieren, wer in welcher Position agiert, und zu fragen, unter welchen Umständen diese Positionen verändert oder erweitert werden sollten.

Was passiert, wenn etwa Künstler:innen zu Kurator:innen oder Kunstvermittler:innen/Kurator:innen zu Künstler:innen werden? Welche Möglichkeiten, aber auch welche neuen Machtverhältnisse resultieren daraus?

Die Machtanalysen des französischen Philosophen Michel Foucault und der Literatur, die seine Ansätze weiterführt, haben die Konzeptkunst, institutionskritische Kunst und kritische Kunstvermittlung maßgeblich beeinflusst. Macht wird als etwas begriffen, das sich einer eindeutigen Definition entzieht, prozesshaft wirkt und in der Gesellschaft zirkuliert. Das bedeutet: Die Individuen einer Gesellschaft haben nicht einfach mehr oder weniger Macht, sondern sie sind dazu gezwungen, Macht auszuüben und diese zur selben Zeit zu erfahren. Das

Machtverhalten einer Person, Gruppe oder Institution ist demnach keine individuelle Praxis mehr, sondern das Produkt und der Ausdruck eines Diskurses. Sprache selbst wird zu einer diskursiven Praxis und jede:r kann in sie und durch sie in vorherrschende Machtverhältnisse eingreifen.

In heutigen identitätspolitisch geprägten Diskursen bleibt jedoch die Frage offen, ob ein rein diskursives Machtverständnis tatsächlich ausreichend ist, um politisch etwas zu bewegen. Wenn etwa die konkrete Umverteilung von Macht und ökonomischen Mitteln in einer Institution angestrebt wird, dann müssen die engagierten Akteur:innen die „akademische Komfortzone“ verlassen und meist auch ein persönliches Risiko eingehen, damit das jeweilige Ziel erreicht werden kann. Politisches Engagement kann schließlich auch zu einer Verschlechterung der eigenen Situation führen und politische Kämpfe erfordern von den Akteur:innen Durchhaltevermögen. Kämpfe gegen Diskriminierung ziehen sich meist über mehrere Generationen. In diesem Issue des Webjournals „appropriate!“ werden deshalb auch historische Kämpfe gegen Rassismus thematisiert und welche Bedeutung sie für den Aktivismus von heute haben.

Insgesamt neun Beiträge beschäftigen sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit dem Thema Machtverhalten.

Unter anderem wurden zwei Gespräche geführt, die sich mit der documenta fifteen befassen: Die letzte documenta wurde erstmals von einem Kollektiv, der indonesischen Gruppe ruangrupa, kuratiert, die mit lumbung eine neue kuratorische und künstlerische Praxis in den Fokus der Weltöffentlichkeit rückte. Ziel war es, neue Verteilungsmodelle von Ressourcen einzuführen, die Solidarität zwischen allen beteiligten Künstler:innen zu stärken und Sichtbarkeit für künstlerische Positionen des globalen Südens zu schaffen. Darüber, ob diese Ambitionen erfolgreich umgesetzt wurden und wertvolle Perspektiven für Möglichkeiten der Umgestaltung von Kunstinstitutionen und Machtstrukturen liefern, haben Lena Götzinger und Mahlet Wolde Georgis mit dem Künstler Dan Perjovschi gesprochen, der in seiner eigenen Praxis politische, institutionelle und soziale Machtstrukturen reflektiert und auf der documenta fifteen ausstellte.

Anna Darmstädter und Julika Teubert sprachen mit Nick Schamborski, ehemalige:r sobat, über den Konflikt zwischen dem Konzept ruangrupas und den durch die documenta gGmbH vorgegebenen Rahmen- und Arbeitsbedingungen der sobat-sobat genannten Kunstvermittler:innen auf der documenta fifteen. Außerdem sprachen sie darüber, wie sich die organisierten sobat-sobat das lumbung-Konzept aneigneten. Schließlich teilte Nick Schamborski mit uns Gedanken und Ideen dazu, wie sich die Situation für Kunstvermittler:innen auf zukünftigen Ausstellungen verbessern ließe.

Im Praxisteil finden sich drei Beiträge, die in unterschiedlichen Kontexten Aspekte von Machtverhalten untersuchen. Maja Zipf beschäftigt sich aus ihrer Erfahrung als Kunstvermittlerin mit der Frage, wie sich nicht nur mittels kritischer Kunstvermittlung der Kunst ästhetisch angenähert werden kann, sondern auch wie existierende, implizite Machtverteilungen im Kunstbetrieb hinterfragt und über die Beschäftigung mit Kunst neu verhandelt werden können.

Rituale können für Nicola Feuerhahn Formen von Selbstermächtigung sein. In ihrem Text, der von Ritualen in der Kunst und ihrer Vermittlung handelt, untersucht sie, wie Wertesysteme und Machtzuschreibungen ein Stück weit unabhängig vom strukturell vorgegebenen gemacht werden können. Lennart Koch und Esra von Konatzki berichten von einer kollaborativen Fotoarbeit und einer in diesem Kontext konzipierten Ausstellung, die in Büroräumen des Kunstvereins Braunschweig zu sehen sein wird. Durch das Einbeziehen von vertraulichem Archivmaterial des Kunstvereins bilden sie einen Dialog zwischen dem Objekt und dem Ort der Ausstellung und untersuchen diese Partner auf ihre jeweiligen Inhalte und Verhältnisse. Das Private und das Öffentliche im Kontext von Professionalität, Arbeitsumfeld und der Diversität von Macht stehen dabei im Fokus ihrer Analyse.

Neben einer Besprechung der vor Kurzem von den sobat-sobat der documenta fifteen herausgegebenen Publikation „Ever Been Friendzoned by an Institution?“ finden sich in dieser Ausgabe drei Gastbeiträge: von Johanna Franke und Katrin Hassler, von Araba Evelyn Johnston-Arthur sowie von Isabel Raabe.

Johanna Franke und Katrin Hassler untersuchen in ihrem gemeinsamen Textbeitrag geschlechts- und herkunftsabhängige Machtverhältnisse im Kunstfeld anhand der empirischen Auswertung von Statistiken zur Vergabe dreier renommierter deutscher Museumspreise. Dabei decken sie nicht nur bemerkenswerte Geschlechterasymmetrien auf, sondern ermitteln außerdem, wie intersektionale Verschränkungen zwischen Geschlecht, Herkunft und dem Aufenthaltsort von Künstler:innen die Vergabe von Kunstpreisen beeinflussen.

Die Autorin Araba Evelyn Johnston-Arthur bezieht sich in ihrem Beitrag auf ihre Forschungen zu den antikolonialen Widerständen im postnazistischen Österreich, die antikoloniale Rassismuskritik von PASUA (Pan African Students Union of Austria) und ihrer Vorsitzenden Unokanma Okonjo, die bereits in den frühen 1960er-Jahre aktiv war, und darauf, wie diese Kämpfe ihre eigene Arbeit und aktivistische Praxis bereichern bzw. wie historische antirassistischen Kämpfe in Wien in der Gegenwart weitergeführt werden können.

Isabel Raabe schreibt darüber, welche Rolle die Dekolonisierung von Wissen spielt, um kolonial geprägte eurozentristische, weiße Machtstrukturen aufzubrechen. Dabei spricht sie unter anderem über das von ihr mit initiierte Projekt „TALKING OBJECTS – Decolonizing Knowledge“, das nach dem Prinzip der Polyperspektivität von einem Team aus Senegal, Kenia und Deutschland kuratiert wird. Sie erklärt, wie epistemische Gewalt von Museen und Institutionen in Europa ausgeübt wird, und widmet sich der Frage, was es braucht, um die herrschenden Machtverhältnisse zu überwinden.

Die Redaktion des Issue 4: Machtverhalten setzt sich zusammen aus: Lena Götzinger, Paula Andrea Knust Rosales, Martin Krenn, Julika Teubert, Mahlet Wolde Georgis

Lena Götzinger, geboren 1999 in Wolfsburg, ist seit 2020 Studentin der Freien Kunst sowie der Kunstvermittlung an der HBK Braunschweig und seit Issue 4 Teil der appropriate!-Redaktion. Während ihrer Schulzeit verbrachte sie ein Jahr als Austauschschülerin in den USA und absolvierte nach ihrem Abschluss ein Freiwilliges Soziales Jahr beim Projekt "Für Demokratie Courage zeigen".

Paula A. Knust Rosales, geboren 1998, studiert Freie Kunst, aktuell in der Klasse der Professorin Natalie Czech sowie Kunstvermittlung bei Professor Martin Krenn. Seit der zweiten Ausgabe des „appropriate! – Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst“ ist sie beständiges Mitglied der Redaktion.

Martin Krenn, PhD, geboren 1970 in Wien, ist Künstler, Kurator und Professor für freie Kunst mit dem Schwerpunkt Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig sowie Dozent im Vienna Master of Arts in Applied Human Rights an der Universität für angewandte Kunst Wien. Krenn verschränkt in seiner Praxis Kunst mit sozialem Engagement. Seine dialogischen Vermittlungsprojekte, Fotoarbeiten und Filme widmen sich schwerpunktmäßig der Rassismuskritik sowie der Erinnerungs- und Gedenkarbeit. Er ist Herausgeber diverser Kunstpublikationen und Autor zahlreicher Texte zu sozialer Kunst und Kunstvermittlung.

Julika Teubert, geboren 1995 in Berlin, ist sowohl Künstlerin als auch Kunstvermittlerin und studiert aktuell Freie Kunst bei der Professorin Isabel Nuño de Buen sowie Kunstvermittlung bei Professor PhD Martin Krenn an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie ist Mitbegründerin des „appropriate! – Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst“ und arbeitet seit zwei Jahren als ständiges Redaktionsmitglied und Autorin an der Entwicklung und Umsetzung der bisherigen vier Ausgaben des Webjournals.

Mahlet Ketema Wolde Georgis (*1997) ist seit 2019 Studentin der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und studiert Kunstwissenschaft mit dem Nebenfach Geschichte an der Technischen Universität Braunschweig. Ihr Ziel ist es, sich auf zeitgenössische afrikanische Kunst zu konzentrieren und mehr darüber zu erfahren, wie Kunst und Kunstinstitutionen dazu beitragen können, Dialoge zwischen verschiedenen Welten einzuführen und Räume für Begegnungen zu schaffen.

Documenta fifteen: an Attempt of Restructuring Power Relations / in Conversation with Dan Perjovschi

Lena Götzing, Mahlet Wolde Georgis



Kunst (2000) Dan Perjovschi,
Zeichnung auf Papier ©Dan
Perjovschi

Mentioning last year's documenta fifteen under the terms of this issue is a necessity. There we were introduced to the practice of lumbung by the Indonesian collective ruangrupa, who curated this version of documenta. The word lumbung originates from the Indonesian language and describes a communal rice barn where the surplus harvest is stored for the benefit of the community [1]. Documenta fifteen was supposed to function along these principles of solidarity and community to create a space where networks of long-lasting connections could be formed between the people involved and thus challenge the hierarchy and power structures within the art world.

We had the chance to talk to Dan Perjovschi about whether these ambitions have been successful and possibly hold valuable prospects for new ways to restructure art institutions and power relations.

Entering his first attendance at documenta, he did not have any expectations or plans beforehand.

Since he is used to working alone or only with few other people, it was quite a new experience for him to get in touch with thousands of artists and to learn about their approaches and ways of thinking before the show. As a white male with a European passport, Dan Perjovschi did not depend on the space that got arranged for connecting and networking as much as less privileged colleagues of his did. Although he is not a person to work in a collective, since he fought for his authorship and individuality all of his life, he experienced that it can be great to have a collective output in some projects.

Documenta fifteen wanted to do things differently, starting with the fees they paid the artists to realize their visions – something that barely any major exhibition does.

In the beginning all the artists and collectives were put into so-called mini groups via Zoom where they got to know each other and were also given a budget to negotiate about. As money is also power and responsibility, a huge budget of money is a privilege not everyone has, which is why negotiations were taking place to talk about the artists' different needs. In case that the budget was not spent completely, it could be given to somebody who needed it

more. For example, to pay for the visa and flight costs. The only regulations from the management were technic- and money-related, otherwise the artists were fully free and trusted in what they did. Though part of the planning was quite fixed by ruangrupa, new ideas came out of many regular discussions and everything could be completely changed within the process. Just like Dan Perjovschi's own role at documenta fifteen, who was invited quite late and initially got asked to illustrate a publication of the exhibition.

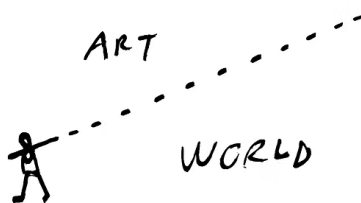
"Imagine, I started with a pocket-sized book idea and end up drawing on half of Kassel!"

Dan Perjovschi is aware of his influence as an artist and wants to use it for what he thinks is a common good, which is why his work often incorporates activist contents and objectives. He sees his art as belonging to democracy.

This can take things into account that are often barely considered. When, for example, he works in countries which do not value democratic rights enough, he makes sure of their boundaries so that the employees of the institution, such as the curators, will not be left with what he calls a bomb and get into trouble because of him. He views it critically that many impactful artists impose their own criticism of circumstances on others and then just leave the people working in these institutions, on whom it will fall back, alone with it. Correspondingly he does not agree with Hito Steyerl's decision to remove her work from the exhibition which also fuelled the narrative of reducing documenta 15 to the topic of antisemitism.

In this context, the way in which the German media dealt with the debate around antisemitic symbolism in the painting Peoples Justice by the Indonesian collective Taring Padi was also highly critical. While Dan Perjovschi himself agrees that the work should never have been shown at the exhibition, he still does not think it is right that one topic confiscated all the other important ones at documenta fifteen in the coverage.

First of all it is important to state that any kind of antisemitism is to be harshly condemned and cannot be tolerated. Though it is a fact that people from different parts of the world do not have the same sensibilities as people in Germany and some do not understand the gravity of certain images and symbols. As people working together we need to learn about each other's sensibilities and negotiate to find a common ground, without sacrificing the values of antidiscrimination and equality within the process. Dan Perjovschi saw it as his mission to contribute to that by creating a space at documenta fifteen where these conversations could be held, adding some humor that was in his eyes urgently needed. "You know, I'm not thinking the same as the Palestinian artists, I'm not thinking the same as my friends from Syria but I understand their position. I understand what they claim and I understand sometimes the radicality of what they have to do. I'm in a different position but there's this moment where you have to show solidarity."



andrei cadere & art & world (2019)
Dan Perjovschi, Zeichnung auf
Papier ©Dan Perjovschi



Press is Gone (1999), Dan
Perjovschi, Zeichnung auf Papier
©Dan Perjovschi

It is this strong sense of solidarity that last year's documenta managed to establish among everyone involved. And this, while not concealing the issues of the show, deserves to be highlighted. There were many interesting approaches, as for instance the communal resources that were shared at documenta fifteen, like the lumbung press and the lumbung gallery that were financed by the institution but also supported by artists with spare money from their budgets. Different kinds of economies as such enable us to challenge the principles of the market. Also, and maybe due to this collective use of resources, there was no strong pressure of competition to be felt that is otherwise systemic in wide parts of the art world.



Artartist (2009) Dan Perjovschi,
Zeichnung auf Papier ©Dan
Perjovschi

Of course, there are things the curators, artists and everyone else involved could have done better. One of the issues Dan Perjovschi criticized about the curation was that there were no artists from Ukraine invited to the show. Documenta fifteen was planned to mostly create a platform for positions of the global south and give attention to voices that are oftentimes ignored in global discourses. What happens in Ukraine was (and is) a white man's conflict, as he was told by the curators. All of this is valid. But when something that drastic happens in the north, the concept should be a little more elastic to it. Russia's war of aggression against Ukraine can simply not be ignored. While it might have been difficult to invite any artists last minute, at least some efforts could have been made to contact Ukrainian groups to hold lectures and presentations.



Art Market (2009) Dan Perjovschi,
Zeichnung auf Papier ©Dan
Perjovschi

Though, nobody ever made a claim of completeness. Documenta fifteen is rather to be seen as a big scale experiment of the lumbung idea – after all it is called lumbung 1 and is thought to be continued and improved in the process.

There are many problems within the art world, especially the excessive role that money plays. Luckily there are also interesting people with good ideas in the system with whom we, as people who are involved can connect, form networks and alliances. What is essentially missing today are more utopian model projects that open up perspectives to restructure the existing system. Through the eyes of Dan Perjovschi, the lumbung model, despite some weak spots, is already a kind of utopia.

“Documenta fifteen was an interesting attempt to challenge how the art world functions and in my eyes it succeeded.”

The following example underlines this quite humorously: At the beginning of the exhibition only Dan Perjovschi and three other artists had a gallery representation. As this is a must usually, this time the artist's scale of notoriety and success were no crucial conditions to be invited. There were barely any world stars showing their work at documenta fifteen, instead of this 1.500 in parts hardly known artists were given the chance to exhibit and now have the name of this major exhibition in their CVs, which takes away a bit of its highly prestigious and exclusive status.

Ruangrupa managed to break down the hierarchy quite a bit and completely cut out the market. By doing so they created a lot of sympathy and also a lot of hate, as it very often happens when a

running system is being targeted and people fear losing parts of their power and privileges.

Dan Perjovschi also emphasizes that, contrary to other opinions he encountered, he does not think it is right to completely crush the documenta as an institution. On the one hand because the people working there did everything in their power to enable the artists' visions, but on the other hand – and more importantly – because the institution has a huge impact and visibility all over the world. It is the only exhibition on the planet that can spend 42 million euros and give full freedom to the curators. This power should be preserved for the future, to be reformed by the revolutionary ideas that are yet to come.

An existing model which is unique to Germany and Austria and in Dan Perjovschi's eyes has many similarities to lumbung is the model of the Kunstverein as a special form of art institution that creates an accessible space to connect, discuss and experiment. Financed by membership fees, it is also the only model that is sustainable and can survive an economic crisis. There are great approaches to be found everywhere, we simply have to start looking for them. The importance of connecting with each other and forming alliances is crucial to create different spaces and economies that represent our values.

“Nobody will give us this power. We have to create it.”

Dan Perjovschi (*1961) is an internationally successful artist showing his sketches and drawings in prestigious museums as well as small artist-run spaces all over the world.

Grown up in Rumania under the communist dictatorship of Nicolae Ceaușescu (1918–1989), he began targeting current social, political and environmental issues in his art from early on, fighting against the government's repressive censorship. Due to the simplicity of lines, motives and written words in addition to his ability to depict topics in a humorous, yet serious way, his drawings are easily accessible and understandable for people worldwide.

Mahlet Ketema Wolde Georgis (*1997) is a student of Braunschweig University of Fine Arts since 2019. Growing up between the German and Ethiopian culture, she has been interested in dialogs, expressions and the space between cultures ever since. After having the possibility to travel to different countries and starting to study architecture at University of Applied Sciences in Duesseldorf, she decided to focus on art theory and aesthetics combined with history studies at Technical University Braunschweig. Her goal is to focus and learn more about contemporary African art, how art and art institutions can help to open up conversations and spaces for people to come together.

Lena Göttinger (*1999) began studying fine arts and art mediation at the Braunschweig University of Fine Arts in 2020 and is a

member of the editorial staff of appropriate! since Issue 4. She has been interested in the aesthetic, philosophical and political aspects of how we shape and construct our social cohabitation since her time in school, which was amplified during the year she spent in the USA as an exchange student. Following this interest, she worked on the project Showing Courage for Democracy in the course of a voluntary social year in 2019/2020, planning and conducting workshops for students with the ambition of opening up a creative room for exchange and discussion on socially relevant topics. In her artistic practice she explores themes like the depiction of FLINTA* [2] persons in art, self-(re)presentation and the tradition of architecture and painting, mainly focussing on the mediums of painting, sculpting and installation art while interlinking these fields with each other.

[1] documenta fifteen, lumbung in glossary (visited December 21, 2022) <https://documenta-fifteen.de/en/glossary/>

[2] The term FLINTA* is used in the German language and stands for people who identify themselves as females, lesbians, intergender, nonbinary, transgender and agender. It is an expression to describe a group of people that suffers from patriarchal discrimination because of their (gender) identity and does specifically not mean cis-men.

Tagesspiegel, The Queer Dictionary (visited January 15, 2023) <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/was-bedeutet-flinta-3387385.html>

Freundschaft oder Dienstleistung? – die sobat-sobat der documenta fifteen

Anna Darmstädter und Julika Teubert im Gespräch mit Nick Schamborski



Nick Schamborski, sobat auf der
documenta fifteen,
© Huizi Yao

Scheinbar neu konzipiert war die Kunstvermittlung der documenta fifteen. Angefangen beim Namen für die Kunstvermittler:innen: sobat-sobat, der indonesische Begriff für Freund:innen oder Gefährt:innen [1]. Doch weniger um Freundschaft im Sinne einer langwierigen zwischenmenschlichen Beziehung, als vielmehr um einen Ansatz für eine Gesprächshaltung sollte es auf der documenta fifteen gehen. Eine Vermittlung nicht als Vortrag, sondern als Gespräch, in dem Zugänge zu Räumen, Geschichten und Arbeitsweisen der lumbung-Praxis [2] erforscht werden. Die sobat-sobat begleiten durch die Ausstellung, sie führen nicht. Helfen soll dabei die Praxis des Storytelling – das Erzählen von Geschichten. Ein Vorgehen, das durchaus in das Konzept von ruangrupa passt, das keine konservative Kunstvermittlung im Sinne des schlichten Bereitstellens von Informationen intendierte. Vermitteln sollten sich die Kollektive im Sinne der partizipativen Praxis des lumbung ursprünglich selbst, umgesetzt wurde das beispielsweise in Workshops und anderen Veranstaltungen [3]. Doch konservative Kunstvermittlungsformate sind fester Bestandteil der documenta und wurden als solche von der documenta Leitung eingefordert. Hier tat sich ein Konflikt zwischen dem Konzept ruangrupas und den letztendlichen Rahmenbedingungen der documenta fifteen auf, der in erster Linie auf Kosten der Vermittler:innen ausgetragen wurde, so Nick Schamborski im gemeinsamen Gespräch (s. u.). Vor allem aber wurden die Kunstvermittler:innen dieser documenta erneut durch prekäre Arbeitsbedingungen belastet.

Wo die Neukonzipierung der Kunstvermittlung begann, endete sie bereits. Den Verdross illustrieren ein offener Brief [4] der organisierten sobat-sobat und eine darauf folgende Publikation. Der kollektiv entstandene Brief wurde am 04.08.2022 intern an das Management der documenta und Museum Fridericianum gGmbH, die Abteilung Bildung und Vermittlung und das Artistic Team gesendet. Alexander Farenholtz, nach dem Rücktritt von Sabine Schormann Interimsgeschäftsführer der documenta und Museum Fridericianum gGmbH, bot zwar Gespräche an, doch die Reaktion blieb unbefriedigend, bis heute gibt es keine Pressemitteilung der documenta zum offenen Brief der organisierten sobat-sobat.

Wir sprachen mit Nick Schamborski, ehemalige:r sobat, über die Kunstvermittlung der documenta fifteen. Darüber, wie es zu dem

offenen Brief kam, welche Umstände die Arbeit der Kunstvermittler:innen erschwerten und wie sich die Situation für kommende Ausstellungen tatsächlich verbessern könnte. Nick Schamborski ist Medienkünstler:in, Kurator:in und Kunstvermittler:in mit einem Fokus auf diskriminierungskritische Kulturarbeit und erwarb 2021 das Diplom in Freier Kunst an der Hochschule für Bildende Künste. Außerdem absolvierte Nick Schamborski während des Studiums die Zusatzqualifikation Kunstvermittlung, zu der auch das appropriate! Journal gehört. Vor dem Hintergrund unserer Gemeinsamkeiten im Studium interessierte uns besonders, welche Erfahrungen Nick Schamborski als Kunstvermittler:in auf der documenta fifteen gemacht hat.

Nick Schamborski sieht die Aufgabe als Kunstvermittler:in darin, „kritische:r Freund:in einer Institution zu sein. Das bedeutet, dass man kritisch die Kunst begleitet und kritisch in den Diskurs tritt mit den Leuten, die da hinkommen und sich die Kunst angucken wollen.“ Statt ein:e kritische:r Freund:in der Institution sollte ein:e sobat jedoch ein:e informative:r Begleiter:in durch die Ausstellung sein, so gibt es die documenta gGmbH vor. Die sobat-sobat wurden in ihrer Expertise nicht ernst genommen und sahen sich außerdem prekären Arbeitsbedingungen ausgesetzt, berichtet uns Nick Schamborski. „Wie ist es möglich, mit den Besucher:innen über die lumbung-Werte wie Großzügigkeit oder Transparenz zu sprechen, wenn wir gleichzeitig dermaßen ausgebeutet werden?“, fragt Nick Schamborski.

Die documenta fifteen bot von Anfang an ein hohes aktivistisches Potenzial, denn „diese documenta wurde von Leuten geleitet, die selbst nicht institutionell denken, sondern eben diese Gedankenmuster hinterfragen“, so Nick Schamborski. Daher hatten sich unter den Kunstvermittler:innen viele beworben, die Interesse an einer kritischen Auseinandersetzung in ihrer Praxis hatten und schließlich in Eigeninitiative den Raum für kritische Diskurse öffneten, obwohl „der Raum eindeutig nicht dafür gedacht war“. Die lumbung-Werte wurden sich somit von den sobat-sobat angeeignet, um aufzubegehren.



Protestaktion der sobat-sobat am 27 August 2022 vor dem Fridericianum,
© Theseas Efsthopoulos

Neben Protestaktionen, wie dem Aufhängen ihrer Arbeitshirts vor dem Fridericianum [5] oder der Einladung zum Gespräch über die eigenen Arbeitsbedingungen, wurde die Infrastruktur, beispielsweise die lumbung Press, genutzt, um die Publikation zu drucken, die „ein Weg und ein Werkzeug gewesen ist, um nicht nur aktiv zu sein, sondern auch die Gemeinschaft zusammenzubringen und über die documenta hinaus weiterlaufen zu lassen“, erzählt uns Nick Schamborski und erklärt, dass sich die Probleme, die für die sobat-sobat entstanden sind, differenzieren lassen zwischen inhaltlichen Schwierigkeiten und strukturellen institutionellen Schwierigkeiten. Inhaltlich seien sie nicht ausreichend vorbereitet worden auf Themen wie die Antisemitismusdebatte und Rassismus oder darauf, wie man sich verantwortungsbewusst mit der eigenen epistemischen Gewalt auseinandersetzt, also der Form von Gewalt, die mit unserem gelernten und angewendeten Wissen zusammenhängt. „Um künstlerische Positionen, die als ‚aus dem globalen Süden‘ markiert wurden, zu vermitteln, brauchte es nicht nur weitaus mehr Bildung, sondern es besteht eine große Gefahr,



Die Arbeitshirts der sobat-sobat
vor dem Fridericianum,
© Theseas Efsthopoulos

koloniale und rassistische Gewalt zu reproduzieren und zu festigen.“ Strukturelle und organisatorische Schwierigkeiten seien unter anderem gewesen, dass die sobat-sobat durch den ihnen zugeteilten Veranstaltungspass zu spät Zugang zu den Veranstaltungsorten hatten, was ihre Vorbereitungsarbeit erschwerte. Dazu seien erhebliche Probleme mit dem Buchungssystem gekommen und unzureichende Zugänglichkeitskonzepte, mit denen die Kunstvermittler:innen allein gelassen wurden. „Dadurch kam es zu einer enormen psychischen Belastung, die unsichtbar gemacht wurde“, bedauert Nick Schamborski.

Auf uns macht es den Eindruck, als sei der offene Brief der organisierten sobat-sobat aufgrund seiner Dringlichkeit unvermeidbar gewesen. Wenige Wochen vor dem Ende der documenta fifteen führte er zwar leider nicht mehr zu großen Veränderungen während der Laufzeit. Doch er bewirkte zumindest, „dass man nicht in Harmonie auseinanderght, sondern diese Ungerechtigkeiten manifestiert wurden“, sagt Nick Schamborski. In erster Linie fordere der Brief aber die Anerkennung der Vermittlungsarbeit bei der documenta. Gleichzeitig strebe er eine langfristige Veränderung der ausbeuterischen Strukturen im Kulturbereich an.

Ruangrupa ist es gelungen, die documenta fifteen auf eine Art und Weise zu kuratieren, die sich deutlich von allen vorhergegangenen documentas unterscheidet. Der Kunstvermittlung wurde das Loslösen von alten Mustern jedoch ungleich schwerer gemacht, sowohl in ihrer inhaltlichen Arbeit als auch in Bezug auf die strukturellen Rahmenbedingungen. Der offene Brief und die Publikation der sobat-sobat zeigen deutlich, dass sich die Arbeitsbedingungen für Kunstvermittler:innen der documenta kaum verbessert haben, noch immer sind die Umstände prekär, wie bereits seit vielen Jahren. Auf der letzten documenta hatte es innerhalb der Kunstvermittlung beispielsweise die kritische Gruppe doc14_workers [6] gegeben, die offen über ihre Arbeitsverhältnisse reflektierten und das Gespräch suchten. Doch auch schon auf der documenta 12 wurde über die schwierige Lage der Kunstvermittlung der documenta diskutiert, die einerseits kritische und unabhängige Arbeit leisten wollte, jedoch von der Geschäftsführung der documenta eindeutig in das Feld der Dienstleistung gerückt wurde, mit der Erwartung, betriebswirtschaftlich zu denken. [7]

Wir wollten von Nick Schamborski wissen, was aus Nicks Perspektive tatsächlich zu einer Verbesserung der Situation für die Kunstvermittlung der nächsten documenta führen könnte. „Essenziell ist, dass die Kuration und die Vermittlung zusammengedacht werden und nicht auseinander. Die kuratorische Leitung müsste eine Möglichkeit bekommen, autonom eine Vermittlungsstrategie zu entwickeln, und diese muss personell direkt Teil des künstlerischen Teams sein, welches die documenta organisiert.“ Tatsächlich ist Susanne Hesse-Badibanga, die Leiterin der Abteilung Bildung und Vermittlung der documenta fifteen, die unter anderem für die sobat-sobat zuständig ist, nicht von ruangrupa ausgewählt worden. Es wäre sinnvoll gewesen, hätte sich ruangrupa bewusst für die hier zuständige Person

entscheiden können, da das Kollektiv die Vermittlung als Teil der ausgestellten Arbeiten versteht.

Nicht nur im Kontext der documenta ist es ein Problem, wenn die Kunstvermittlung erst nachträglich konzipiert wird und nicht von Anfang an als Partner der Kuratation mitgedacht wird. Das lässt sich leicht am Beispiel unzugänglicher Begleittexte erkennen, die häufig verfasst werden, ohne die wichtige Expertise der Kunstvermittler:innen einzubeziehen. Dass auch auf der documenta fifteen die Qualitäten von Kunstvermittler:innen nicht richtig anerkannt und aktiviert werden, berichtet Nick Schamborski: Während der Vorbereitungszeit auf die documenta fifteen nahmen die sobat-sobat an Workshops teil, die nur mangelhaft auf die kommende Ausstellung vorbereiteten. „Jede:r Vermittler:in bringt bestimmtes Wissen, Forschungen und Erfahrungen mit, diese Ressourcen wurden gar nicht erst gesehen. Hätte jede:r von uns selber einen Workshop gegeben, über kunstvermittlerische Theorien oder Praxis, wäre das vielfach nachhaltiger gewesen. Das ist ja das Problem, wenn von der Institution die Ressourcen und Potenziale gar nicht erkannt werden, die vorhanden sind. Eigentlich könnte daraus so viel entstehen und damit so viel bewegt werden.“ Bei der Frage danach, welche Rolle der Kunstvermittlung zugedacht wird, geht es nicht zuletzt darum, wer die Entscheidungsmacht über bestimmte Prozesse der Ausstellungskonzeption, -umsetzung und -begleitung innehat. „Sobald ein System primär auf Hierarchien aufgebaut ist, gibt es immer diesen Machtmissbrauch und den gab es dort in der Institution documenta die ganze Zeit“, sagt Nick Schamborski. „Es geht nicht darum, weniger Verantwortung zu übernehmen, sondern dass die Hierarchien abgebaut werden und gemeinschaftlich gearbeitet wird.“

Die Erfahrungen als sobat bestärkten Nick Schamborski darin, dass „das Resultat immer nur so viel wert ist wie die Prozesse, die dazu geführt haben.“ Ein Prozess sollte gerecht, sichtbar und wertschätzend sein und genug Raum zugestanden bekommen, anderweitig lohne es sich nicht, für das Endprodukt zu arbeiten.

Nick Schamborski ist Medienkünstler:in, Kurator:in und Kunstvermittler:in mit einem Fokus auf diskriminierungskritischer Kulturarbeit. Im letzten Jahr bekam Nick Schamborski den Bundespreis für Kunststudierende verliehen, kuratierte auf dem European Media Art Festival und arbeitete im Art-Education-Department auf der documenta fifteen in Kassel. Gleichzeitig schloss Nick Schamborski das Meister*inschüler*innenstudium bei dessen langjähriger Professorin Candice Breitz ab.

[1] <https://documenta-fifteen.de/glossar/> (Zugriff: 10.12.2022)

[2] Im Glossar der documenta fifteen steht Folgendes: „lumbung ist die konkrete Praxis auf dem Weg zur documenta fifteen im Jahr 2022 und danach. Aus dem Indonesischen übersetzt bedeutet es ‚Reisscheune‘. In indonesischen ländlichen Gemeinschaften wird die überschüssige Ernte in gemeinschaftlich genutzten

Reisscheunen gelagert und zum Wohle der Gemeinschaft nach gemeinsam definierten Kriterien verteilt. Dieses Prinzip steht für die Lebens- und Arbeitspraxis von ruangrupa und wird für ein interdisziplinäres und gemeinschaftliches Arbeiten an künstlerischen Projekten genutzt.”

[3] <https://documenta-fifteen.de/kalender/>: beispielsweise ein Skateboardkurs der Mr. Wilson Skatehalle von Baan Noorg Collaborative Arts and Culture in der documenta Halle oder eine Open Kitchen von Gudskul im Fridericianum

[4] <https://sobatsobatorganized.files.wordpress.com/2022/08/open-letter.sobat-sobat.18.08.22.pdf> (Zugriff: 10.12.2022)

[5] <https://www.hessenschau.de/kultur/documenta-beschaefigte-in-kassel-protestieren-gegen-arbeitsbedingungen-v2,documenta-arbeitsbedingungen-100.html> (Zugriff: 10.12.2022)

[6] <https://kw.uni-paderborn.de/en/kunst-musik-textil/nachricht/silogespraechе-doc14-workers-feeling-free-to-talk-about-working-conditions-1> (Zugriff: 10.12.2022)

[7] <https://www.kubi-online.de/artikel/glauben-mir-kein-wort-entwicklung-kunstvermittlung-zwischen-documenta-x-documenta-14> (Zugriff: 10.12.2022)

Kunstawards im Machtgefüge – Exklusionen nach Geschlecht und Herkunft

Johanna Franke, Katrin Hassler

„Girls run the world. That’s arguably especially true in the art world“.
[1] Dieses Zitat des Kunstkritikers Brian Boucher ist eine gewagte These. Denn die Aussage steht im Widerspruch zu zahlreichen Aktivismen, die auf die persistenten Geschlechterasymmetrien im Kunstfeld aufmerksam machen – „Art and Feminism“, „Feminist Art Coalition“ oder auch „Mehr Mütter für die Kunst“ [2], um nur einige zu nennen. Boucher beruft sich hier auf die große Anzahl mächtiger und einflussreicher Kunstberaterinnen, Spezialistinnen in Auktionshäusern und Galeristinnen, die im internationalen Feld agieren [3]; wenngleich die Betitelung professioneller Kunstakteurinnen mit „Mädchen“ von einem eher geringen gendertheoretischen Reflexionsvermögen zeugt.

Diskussionen um geschlechtsabhängige Machtverhältnisse im Kunstfeld erlangten in den vergangenen Jahren regelmäßig Aufmerksamkeit, in den Wissenschaften wie in den populären Medien gleichermaßen. Im Art Basel Report ist die Analyse von Geschlechterdifferenzen auf dem Kunstmarkt seit mehreren Jahren fester Bestandteil. [4] Bereits in den 1970er-Jahren diskutierte Linda Nochlin Machtstrukturen im Kunstfeld anhand von Genderkonfigurationen und der Exklusion von Frauen aus der Kunstgeschichte. Autonome Tätigkeiten werden, so die Kunsthistorikerin, von Individuen beeinflusst – die Qualität des Kunstwerks hängt von sozialen Strukturen ab. Nochlin verweist dabei auf den Ausschluss von Künstlerinnen von Kunsthochschulen und verdeutlicht, inwiefern die Tätigkeit kunstschaffender Frauen per se als dilettantisch abgehandelt wurde. [5] Unstrittig ist: Auch nach 50 Jahren Aktivismus und kunsthistorischem Genderdiskurs bestehen Machtstrukturen fort, die einen genderspezifischen Ausschluss von Künstlerinnen begünstigen. Sie finden sich in diversen Ausprägungen, abhängig von Akteurskonstellationen, Reputation oder auch der historischen Genese des jeweiligen Bereiches des Kunstfelds. [6] Inwiefern genderspezifische Machtkonstellationen auch in einer intersektionalen Verschränkung die Verleihung von Kunstawards prägen, verdeutlicht die folgende Darlegung des National Museum of Women in the Arts: „Only 29% of the winners of the Turner Prize, one of the best-known visual art awards, have been women—though several women have won over the past decade. In 2017, Lubaina Himid became the first woman of color to win.“ [7]

Bislang in der Forschung wenig beachtet zeigen sich Kunstpreise als aufschlussreicher Untersuchungsgegenstand bei der Analyse von Geschlechterasymmetrien im Feld der Kunst. Denn nicht zuletzt können solche von Museen verliehenen Preise als wirkmächtige Konsekrationsinstrumente in der Formung von Künstler:innenkarrieren begriffen werden. So lassen sich im Folgenden mittels einer Gegenüberstellung von drei renommierten Kunstpreisen deutscher Museen [8] – Wolfgang-Hahn-Preis (1994–2022), Preis der Nationalgalerie (2000–2021) und Kurt-Schwitters-Preis (1996–2022) – strukturelle Exklusionen im Feld veranschaulichen. Die Verleihung der Preise von 1994 bis 2022 weist interessanterweise eine ähnliche Relation auf, wie sie auch beim Turner Prize beobachtet wurde: Von 45 prämierten Künstler:innen waren 14 weiblich, woraus sich ein Künstlerinnenanteil von 33% ergibt. [9]

	Northwest		Southwest		Northeast		Southeast	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Allgemein	45	82	6	11	2	3,5	2	3,5
Künstlerinnen	14	66,6	4	19,1	2	9,5	1	4,8
Künstler	31	91,2	2	5,9	-	-	1	2,9
Wolfgang-Hahn-Preis	26	87	2	6,5	-	-	2	6,5
Künstlerinnen	8	80	1	10	-	-	1	10
Künstler	18	90	1	5	-	-	1	5
Kurt-Schwitters-Preis	12	92	1	8	-	-	-	-
Künstlerinnen	3	75	1	25	-	-	-	-
Künstler	9	100	-	-	-	-	-	-
Preis der Nationalgalerie	7	58,4	3	25	2	16,6	-	-
Künstlerinnen	3	42,8	2	28,6	2	28,6	-	-
Künstler	4	80	1	20	-	-	-	-

Geographische Herkunft der Preisträger:innen nach Region und Geschlecht (Quelle: Franke, Johanna, 2022, Abbildung 5)

Als machtvoll, strukturierendes Merkmal bei der Verleihung der Preise erwies sich neben dem männlichen Geschlecht des Weiteren eine Herkunft aus Staaten des globalen Nordwestens, wie aus Tabelle 1 hervorgeht.

Weniger als ein Fünftel aller Preisträger:innen stammt aus einer nicht nordwestlichen Region der Welt. [10] Durchschnittlich weisen 68% der Preisträger:innen beide Merkmale auf – sie sind männlich und stammen aus den genannten Regionen. Auch eine Differenzierung nach Geschlecht bei der Gegenüberstellung der Künstler:innen mit nicht nordwestlicher Herkunft verdeutlicht eine Genderasymmetrie der ausgezeichneten Künstler:innen: Während im Durchschnitt 34% der Künstlerinnen entweder aus dem Südwesten (19%), Nordosten (10%) oder Südosten (5%) stammen, weichen die Werte bei ihren männlichen Kollegen deutlich ab. Letztere weisen zu 9% eine nicht nordwestliche Herkunft auf, 6% stammen aus dem Südwesten sowie 3% aus dem Südosten.

Im Vergleich dazu stammen je nach Fallbeispiel 80% bis 100% der Künstler aus einer nordwestlichen Region, während es bei Künstlerinnen zwischen 43% und 80% sind.

Wie lässt sich dieses Phänomen – immerhin eine Differenz von knapp 40 Prozentpunkten zwischen Künstlerinnen und Künstlern – erklären? Als aufschlussreich erweist sich diesbezüglich eine Untersuchung der Reputation der einzelnen Preise. Vergleicht man diverse Indikatoren wie die Position der jeweiligen Museen im Kunstfeld, das mit der Auszeichnung verbundene Preisgeld oder auch zusätzliche Konditionen wie eine mit dem Award verbundene Einzelausstellung oder eine Publikation, ergibt sich ein durchaus interessantes Bild: Das Museum mit dem höchsten Wert an nicht nordwestlichen Künstlerinnen (Preis der Nationalgalerie) ist zugleich mit dem geringsten Kapital sowie der geringsten Reputation ausgestattet. Daraus lässt sich schließen, dass Künstlerinnen nicht nordwestlicher Herkunft – vor allem aber bei einem Zusammenkommen beider Strukturmerkmale – laut

Wie lässt sich dieses Phänomen – immerhin eine Differenz von knapp 40 Prozentpunkten zwischen Künstlerinnen und Künstlern – erklären? Als aufschlussreich erweist sich diesbezüglich eine Untersuchung der Reputation der einzelnen Preise. Vergleicht man diverse Indikatoren wie die Position der jeweiligen Museen im Kunstfeld, das mit der Auszeichnung verbundene Preisgeld oder auch zusätzliche Konditionen wie eine mit dem Award verbundene Einzelausstellung oder eine Publikation, ergibt sich ein durchaus interessantes Bild: Das Museum mit dem höchsten Wert an nicht nordwestlichen Künstlerinnen (Preis der Nationalgalerie) ist zugleich mit dem geringsten Kapital sowie der geringsten Reputation ausgestattet. Daraus lässt sich schließen, dass Künstlerinnen nicht nordwestlicher Herkunft – vor allem aber bei einem Zusammenkommen beider Strukturmerkmale – laut der Daten eher dann mit einem Award ausgezeichnet werden, wenn dieser mit einer geringeren Reputation verbunden ist. Demzufolge erzielen Frauen insbesondere dann Präsenz im Kunstfeld mittels einer Auszeichnung, wenn der Reputationsgewinn vergleichsweise gering ist. Diese Beobachtungen verdeutlichen, dass Künstlerinnen dann eine höhere Chance auf globalen Erfolg haben, wenn sie nicht aus an kunstfeldbezogenen Ressourcen reichen Ländern stammen.

Land	Jahr	Rang	Score	Land	Jahr	Rang	Score
Deutschland	2015	11	0,779	Dänemark	2012	7	0,778
Frankreich	2019	15	0,781	Deutschland	2021	11	0,796
Großbritannien	2009	15	0,740		2015	11	0,779
	2021	23	0,775	Großbritannien	2007	11	0,744
USA	2013	23	0,739	Schweiz	2009	13	0,743
	2013	23	0,739		2009	13	0,743
	2015	28	0,740	Kanada	2006	14	0,716
	2020	30	0,763	Frankreich	2015	15	0,761
Argentinien	2019	30	0,746	USA	2010	19	0,741
Polen	2017	39	0,729		2014	20	0,746
USA	2017	49	0,718		2006	23	0,704
Mexiko	2013	68	0,692		2008	27	0,718
Brasilien	2019	92	0,691	Frankreich	2011	48	0,702
Rep. Korea	2018	115	0,657	USA	2017	49	0,718
Pakistan	2007	126	0,551	Guyana	2022	53	0,728
Dem. Rep. Kongo	2021	151	0,576	China	2016	99	0,676

Herkunftsländer der Preisträger:innen seit 2006 (Quelle: Franke, Johanna, 2022, Abbildung 6)

Hier erweist sich ein Blick in den Global Gender Gap Report als hilfreich, der den weltweiten Gender Gap der Geschlechter analysiert. [11] Tabelle 2 zeigt eine an den Report angelehnte Berechnung des Mittelwerts des Rangs bzw. des dazugehörigen Scores der Herkunftsländer der Künstler:innen in den jeweiligen Verleihungszeiträumen. Für die Künstlerinnen ergibt sich ein durchschnittlicher Rang von 52 und ein Score von 0,714, für die Künstler ein durchschnittlicher Rang von 27 sowie ein Score von 0,786. [12]

Der im Gegensatz zu den Künstlern niedrige Rang der Herkunftsländer der Künstlerinnen wird besonders durch die als prekär eingestufte Lage in Brasilien, der Demokratischen Republik Kongo, Mexiko, Pakistan und der Republik Korea beeinflusst, während aufseiten der männlichen Künstler nur in China ein großer Gender Gap vorzufinden ist. Dagegen beeinflussen die oberen Ränge von Dänemark, Deutschland, Kanada und der Schweiz den relativ guten bis durchschnittlichen Rang. Aus der Ranganalyse des Global Gender Gap Report lässt sich schließen, dass Erfolg im Kunstfeld für Frauen eher dann möglich ist, wenn die Profession als Künstler:in in ihrem Heimatland mit verhältnismäßig wenig gesellschaftlicher Reputation verbunden ist sowie mit vergleichsweise weniger symbolischem Kapital behaftet. [13]

Betrachtet man darüber hinaus die Aufenthaltsorte von Künstler:innen, fällt auf, dass diejenigen, die nicht aus dem globalen Nordwesten stammen, sich meist dennoch in westlichen Kunstzentren aufhalten, um in jenen Ländern Anerkennung und Reputation zu erhalten. Ein Brain-Drain-Muster

zwischen der Abwanderung aus der Peripherie ins Zentrum eröffnet demnach ein weiteres Spannungsverhältnis im Kunstfeld. Künstler:innen sollten sich in nordwestlichen Regionen und Kunstmetropolen aufhalten, um am Kunstgeschehen teilnehmen zu können. [14]

Zusammenfassend kann durch die Auswertung der empirischen Daten zwar bewiesen werden, dass Künstlerinnen im Laufe der Zeit häufiger ein Award gewidmet wurde als zu Beginn des Verleihungszeitraums. Diese zunächst positive Entwicklung muss gleichwohl aus einer intersektionalen Perspektive neu gefasst werden: Die Herkunft aus einem westlichen Kunstfeld ist nach wie vor zentral für die Erlangung von Reputation. Diese Vormachtstellung des Westens bildet zusammen mit dem nach wie vor wirksamen Konzept des männlichen Künstlergenies die zentrale Machtkonstellation des Feldes. Diese Mechanismen, die nur zu gern einer Verschleierung unterliegen, sollten sensibel und mit einem geschärften Blick analysiert und in den Fokus gerückt werden – so positiv die verstärkte Inklusion von Künstlerinnen in die Reputationsmechanismen des Feldes bei der Verleihung von Kunstawards auch ist.

Literatur

Boucher, Brian, 2015. 25 Women Curators Shaking Things Up. In: Artnet-News, March 17, 2015.

Buchholz, Larissa/Wuggenig, Ulf, 2005. Cultural globalization between myth and reality: The case of the contemporary visual arts. In: ART-e-Fact: Strategies of Resistance, an online magazine for contemporary art & culture: Omnimedia D.O.O. Zagreb. Nach: Galtung, Johan, 2000. Globale Migration. In: Butterwege, Christoph/Hentges, Gudrun (Hg.), 2000. Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Dressel, Kathrin/Wanger, Susanne, 2004. Erwerbsarbeit: Zur Situation von Frauen auf dem Arbeitsmarkt. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.), 2004. Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: Springer-Verlag. S. 489–498.

Franke, Johanna, 2022. Gender(a)symmetrien in der Verleihung von Kunstpreisen- Die Relevanz von Gender bei Auszeichnungen an Künstlerinnen. Masterarbeit, Leuphana Universität Lüneburg.

Galtung, Johan, 2000. Globale Migration. In: Butterwege, Christoph/Hentges, Gudrun (Hg.), 2000. Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Graw, Isabelle, 2003. Die bessere Hälfte, Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln: DuMont Verlag.

Hassler, Katrin, 2017. Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld. Bielefeld: transcript Verlag.

Hausmann, Ricardo/Tyson, Laura D./Zahidi, Saadi, 2006. Global Gender Gap Report 2006. World Economic Forum. Genf. <https://www3.weforum.org/docs/> (visited, April 19,2022).

McAndrew, Clare (2022): The Art Market 2022. <https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market> (visited, December 21,2022).

National Museum of Women in the Arts, 2022. Get the facts. <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/> (visited, December 11,2022).

Nochlin, Linda, [1971] 2021. Why have there been no great women artists? 50th anniversary edition. London: Thames & Hudson.

Scheidegger, Nicoline/Osterloh, Margit, 2004. One network fits all? Effekte von Netzwerkcharakteristika auf Karrieren. In: Pasero, Ursula/Priddat, Birger P. (Hg.), 2004. Organisationen und Netzwerke: Der Fall Gender. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 199–226.

Wetterer, Angelika, 1999. Integration und Marginalisierung. Das Verhältnis von Profession und Geschlecht am Beispiel von Ärztinnen und Juristinnen. Vortragsmanuskript/27.04.1998. FernUniversität – Gesamthochschule in Hagen.

Katrin Hassler (Dr. phil.), Kulturwissenschaftlerin mit Schwerpunkt in der Kunstsoziologie und den Gender Studies, ist Mitarbeiterin im Projekt Geschlechteraspekte im Blick sowie Referentin für Karriereentwicklung von Wissenschaftlerinnen an der Leuphana Universität Lüneburg. Sie lehrt an der Leuphana sowie an der NABA (Nuova Accademia die Belle Arti) in Mailand.

Johanna Franke ist Kulturwissenschaftlerin und studierte in Hildesheim, Lüneburg und in Finnland mit den Schwerpunkten Kunst- und Medienwissenschaften. In ihrer Abschlussarbeit analysierte sie Genderasymmetrien im zeitgenössischen Kunstbetrieb und Machtgefüge von Kunstawards. Als Projektmanagerin in einer Kreativagentur beschäftigt sie sich mit digitalen Technologien wie Augmented Reality und Virtual Reality sowie immersivem Storytelling für Unternehmen und Kulturinstitutionen.

[1] Boucher 2015.

[2] Siehe dazu <https://artandfeminism.org/>; <https://feministartcoalition.org/>; <http://mehrmuetterfuerdiekunst.net/> [21.12.2022].

[3] Vgl. Boucher 2015.

[4] siehe dazu zum Beispiel McAndrew 2022; siehe dazu auch Hassler 2017: 226 ff.

[5] vgl. Nochlin [1971] 2021.

[6] siehe dazu Hassler 2017. Die Reduktion der Geschlechtervariable auf eine weibliche und eine männliche Genusgruppe beschreibt eine paradoxe Problematik, indem ein Denken in dichotomen Geschlechterkategorien erhalten wird, das im Grunde bekämpft werden soll (siehe dazu auch Graw 2003: 10). Dieses von poststrukturalistischen wie dekonstruktivistischen Ansätzen der Geschlechterforschung zu Recht kritisch hinterfragte Vorgehen bedarf einer Erklärung. Trotz des Wissens um die soziale Konstruktion von Geschlecht zeigt sich eine Geschlechterdichotomie im Kunstfeld nach wie vor als persistent. Ausgehend von diesem Faktum liegt der Fokus der Analyse auf der Sichtbarmachung dieser geschlechtsbedingten sozialen Ungleichheiten und dichotomen Strukturen, um sie zu hinterfragen und ihnen letztlich entgegenwirken zu können. In diesem Sinne dient die Untersuchung auch dazu, den Stimmen entgegenzuwirken, die sich auf den heute ausgeglichenen Zugang zum Bildungssystem und eine gleichwertige Inklusion in professionellen Feldern berufen. Neben den zweifelsohne erfolgten Veränderungen dürfen die nach wie vor tief in unseren gesellschaftlichen Strukturen und Denkschemata verankerten dichotomen geschlechtlichen Herrschaftsverhältnisse nicht außer Acht gelassen werden. Sie können dann aufgebrochen werden, wenn sie reflektiert, entschleiert und sichtbar gemacht werden – die Studie leistet hierzu einen Beitrag. Offen bleibt eine Sichtbarmachung queerer Positionen, die in Ermangelung nutzbarer Daten in diesem Rahmen nicht dargestellt werden konnten. Ein Dilemma, das in der Forschung dringend stärkere Beachtung finden muss (siehe hierzu auch Hassler 2017: 153 ff.).

[7] National Museum of Women in the Arts 2022.

[8] Die Bezugnahme auf diese Preise basiert auf einem Ranking von artfacts.net, das nach dem Prestige der dort ausgestellten Künstler:innen erstellt wurde. Da in der Analyse ausschließlich zeitgenössische Künstler:innen im Fokus standen und sich die Preise nicht auf ein bestimmtes Genre beziehen sollten, wurden die drei genannten Preise ausgewählt. Siehe dazu Grafik „Die erfolgreichsten Kunstmuseen Deutschlands, ermittelt durch die Punktezahl der Künstler:innen der Sammlung“ (Daten zur Verfügung

gestellt von Artfacts.net, in persönlicher Korrespondenz mit Marek Classen, 28.09.2021).

[9] Die Analyse zu Genderasymmetrien von Kunstawards wurde im Rahmen einer Masterarbeit an der Leuphana Universität Lüneburg im Studiengang Kulturwissenschaften von Johanna Franke vorgelegt. Siehe dazu Franke 2022.

[10] Die Einteilung Northwest, Southwest, Northeast und Southeast erfolgt nach Johan Galtung. Um die Position des Westens zu analysieren, erweist sich eine Einteilung nach Regionen als sinnvoll. Galtungs Einteilung der Welt in „the four corners of the world“ bietet hierfür eine Strukturierungsmöglichkeit. Somit kann nicht nur zwischen europäischen Kunstmetropolen sowie den USA und der restlichen Welt unterschieden werden, vielmehr zwischen vier Regionen: „The ‚Northwest‘ encompasses Anglo-Saxon North America and Western Europe (countries of the EU in the borders before 2004); the ‚Northeast‘ includes the former Soviet Union, Eastern Europe, Turkey, the former Soviet republics with a Muslim majority, Pakistan and Iran. The ‚Southwest‘ comprises Latin America, Mexico, the Caribbean, West Asia, the Arab world, Africa, South Asia and India; the ‚Southeast‘ East Asia, Southeast Asia, the Pacific Islands, China and Japan.“ (siehe dazu auch Buchholz/Wuggenig 2005. Nach: Galtung 2000.

[11] Der Global Gender Gap Report wird jährlich vom World Economic Forum (WEF) in Kooperation mit der Harvard Universität und der University of Berkeley veröffentlicht. Erstellt werden Länderrankings auf der Grundlage nationaler Geschlechterungleichheiten nach ökonomischen, politischen, bildungs- und gesundheitsbasierten Kriterien. Vgl. Hausmann/Tyson/Zahidi 2006.

[12] Der Global Gender Gap Report ermittelt eine Punktzahl (Score) zwischen 0 und 1 zur Verdeutlichung der Geschlechtsungleichheiten. Je höher der Wert, desto geringer ist der ermittelte Gender Gap. Hinsichtlich dieses Scores werden die Länder im Ranking platziert (Rang).

[13] siehe dazu auch Hassler 2017: 196.

[14] Ähnliche Ergebnisse finden sich auch in der Analyse des internationalen Feldes zur Einnahme von Spitzenpositionen. Hier konnte insbesondere für Europa und Afrika eine gegenläufige Tendenz der Geschlechterasymmetrie in der Besetzung von Positionen im Kunstfeld und der vom WEF definierten globalen Geschlechterungleichheit gezeigt werden. Afrika, ein Kontinent mit relativ starken Differenzen nach Geschlecht, wies in der Analyse einen vergleichsweise hohen Künstlerinnenanteil im Spitzenfeld der Kunst auf. In Europa, einem Kontinent mit relativ geringer Ungleichheit nach Geschlecht, bestand hingegen eine verhältnismäßig schwache Inklusi-

on von Künstlerinnen. Im Anschluss an Konzepte der vertikalen Segregation ließ sich im Hinblick auf diese entgegengesetzte Ausrichtung der globalen und der kunstfeldbezogenen Geschlechterasymmetrie schlussfolgern, dass Künstlerinnen insbesondere dann Präsenz im Kunstfeld erhalten, wenn vergleichsweise geringe Chancen vorliegen, über diesen Beruf Reputation und Macht zu erlangen (siehe dazu Hassler 2017: 195 ff).

YOUR RELATIONS ARE OF POWER

Lennart Koch, Esra von Kornatzki

Die Ausstellung „YOUR RELATIONS ARE OF POWER“, die im Februar 2023 in einem der Büroräume des Braunschweiger Kunstvereins stattfinden soll, besteht aus zwei verschiedenen Komponenten: einmal einem Künstlerbuch, das als Leporello angefertigt wurde und Bilder aus verschiedensten Medien in Bezug auf Machtverhältnisse überprüft, und zum anderen dem Büroraum des Kunstvereins als Ausstellungsort. Das Künstlerbuch wird begleitet von einem Ordner mit Recherchematerial. Den Ordner haben wir ausgehend vom Archiv des Kunstvereins Braunschweig zur Ausstellung „Kunst aus Los Angeles der 60er bis 90er Jahre“ angelegt. Dies bedeutet aber nicht, dass das Künstlerbuch innerhalb der Ausstellung als hierarchisch wichtigstes Element zu sehen ist. Uns ist spezifisch wichtig, dass das Leporello im Rahmen dieses Arbeitsraumes gezeigt wird. Linear, innerhalb dieses funktionellen Environments: zwischen Bürotischen und Stühlen, Ordnern und Papieren, aktuellen Zeitzeugnissen, gewählten oder überlassenen Einrichtungsgegenständen. Das Leporello entstand aus einem kollaborativen Prozess. Da wir uns innerhalb unserer künstlerischen Positionen mit ähnlichen Themen, wie zum Beispiel dem Verhältnis von Machtpositionen innerhalb von zwischenmenschlichen Beziehungen, dem Professionalisierungszwang und dem daraus folgenden Wettbewerb innerhalb des Neoliberalismus oder auch mit der ideologischen Verwendung von Bildern und Symbolen und der damit verbundenen Machtausübung auseinandersetzen, ist für uns das Fotobuch ein kollaboratives Medium, in dem wir diese verschiedenen Themen verarbeiten und neu zusammensetzen konnten. Das Fotobuch dient hier als Werkzeug, das es uns ermöglicht, Bilder anzueignen und innerhalb des Buches in einen neuen Kontext zu verschieben.

Da zum Leporello eine begleitende Ausstellung als Präsentationsform geplant war, haben wir nach einem sinnvollen Ort gesucht, um diese durchzuführen. Der Kunstverein Braunschweig stellte uns diesen Raum zur Verfügung, nachdem wir ihnen unser Konzept vorgestellt hatten. Ebenfalls wollten wir den spezifischen Ort des Kunstvereins mit in die Ausstellung einbeziehen. Es war für uns wichtig, diesen nicht bloß auszuwählen, weil es sich hierbei um die einzige Institution für zeitgenössische Kunst in Braunschweig handelt, sondern wir wollten auf dessen Ausstellungsgeschichte zurückgreifen.

Daraufhin haben wir beim Kunstverein Material zur Ausstellung „Kunst aus LA der 60er bis 90er Jahre“ aus dem Jahr 2007 angefragt, um uns bei der Planung unserer Ausstellung auf sie beziehen zu können. Uns wurden mehrere Ordner mit diversem Archivmaterial zur LA Ausstellung zur Verfügung gestellt. Dieses reichte von Texten über die teilnehmenden Künstler:innen über Dokumentationsfotos der Ausstellung bis zu vertraulichen E-Mails des Kunstvereins im Kontakt mit Galerien, Sammler:innen und Ähnlichem.

19/10/2006 15:04 +4933114737 KUNSTVEREIN BRUNSCHWIG S. 08/12

Leihschein	Loan form
Ausstellung Exhibition:	Kunst aus Los Angeles der 60er bis 90er Jahre Datum: 02.12.2006 Date: 16.02.2007
Name des Künstlers: Artist's name:	Mike Kelley
Titel des Werkes: Title of the work:	Plush Kuddelstil Chakra Zwi
Erstausstellungsjahr: Date:	1987
Technik: Medium:	Stofftiere
Masse: Dimensions:	660 cm x 60 x 60 cm
Versicherungswert Insurance Value:	1.300.000 €
Name des Leihgebers: Lender's name:	Herrn [redacted] Tel. [redacted] [redacted] Fax [redacted]
Wo soll das Werk abgeholt werden: Where should the work be picked up:	Brunschwiger Platz 11, 38100 Lüneburg
Wie wünscht der Leihgeber im Katalog genannt zu sein: How should the lender's name should be listed / not be listed in the catalogue:	Sammlung Pücklenberg, Hamburg
Datum: 23. August 2006 Date:	
Unterschrift Leihgeber: Signature Lender:	Unterschrift Leihnehmer: Signature Borrower: KUNSTVEREIN BRUNSCHWIG KUNSTVEREIN BRUNSCHWIG Lüneburger Platz 11, 38100 Lüneburg Tel. 05131 4810 Fax 05131 4811

30. 10.06

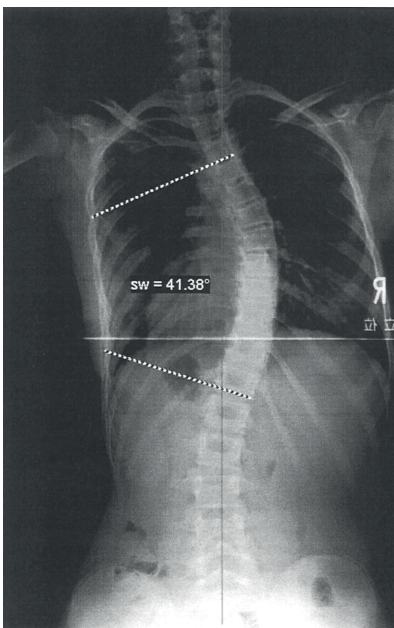
Leihschein eines Kunstwerks von Mike Kelly

Aus diesem Material haben wir zusätzlich zur Ausstellung einen Ordner erstellt, der als erklärendes Medium agieren soll und den Besucher:innen eine weitere Auseinandersetzung mit dem Konzept der Ausstellung ermöglichen soll. Da der Ordner nicht nur die gescannten Dokumente rund um die LA Ausstellung des Kunstvereins enthält, sondern auch von uns um ausgewählte für uns wichtige Texte von verschiedenen Schriftsteller:innen erweitert wurde, stellt er eine Art Reader dar. Die Ausstellung wäre auch ohne den Ordner möglich, jedoch soll dieser wie ein Mediator zwischen den Künstler:innen und den Betrachter:innen funktionieren. Ausgewählte Seiten aus dem Archiv, die Texte oder Abbildungen der Werke der eingeladenen Künstler:innen zeigen, beziehen sich inhaltlich ebenfalls auf unser Leporello und den Akt des Ordnererstellens.

Voraussetzung für die Verwendung dieser Dokumente ist natürlich das Schwärzen bzw. unkenntlich Machen von jeglichen privaten und sensiblen Informationen. Da es uns hierbei nicht um die Offenlegung einer bestimmten Information, sondern um die Verwendung dieser sonst privaten, nicht für die Öffentlichkeit vorgesehenen Dokumente geht, sehen wir diesen Kompromiss nicht als Einschränkung an. Die Ausstellung „Kunst aus LA der 60er bis 90er Jahre“ beinhaltet nicht nur wichtige Referenzen für unsere jeweiligen Positionen, sondern ist innerhalb des Kontextes unserer Klasse von Bedeutung. Die Klasse Frances Scholz hat sich 2019 bei einer performativen Intervention in der Kestner Gesellschaft Hannover auf die CalArts bezogen, die im engen Zusammenhang mit der frühen Geschichte der Konzeptkunst steht. Beispielsweise haben hier Künstler:innen wie John Baldessari, Michael Asher, Mike Kelley oder auch Douglas Huebler studiert und gelehrt.

Den Büroraum sehen wir exemplarisch als produktiven Ort des alltäglichen Schaffens, aber auch als Austragungsort der Verhältnisse zwischen Menschen, des Einflusses der Freundschaft und Feindschaft. Ist es immer von Nachteil, dass unsere Beziehungen von Macht geprägt sind, oder können

wir daraus auch Vorteile ziehen? Macht ist nicht nur als Struktur zu lesen, die Körper unterdrückt und beeinflusst, sondern auch als produktive Kraft. Somit ist sie nicht bloß vertikal von oben nach unten geformt, sondern gleichzeitig auch horizontal. Zudem ist dieser Büroraum operativer Teil einer Kunstinstitution, eine Cultural Factory, in der Entscheidungen getroffen und umgesetzt werden. Als Cultural Factory verstehen wir hier den Kunstverein als Institution, die nicht nur zeitgenössische Kunst ausstellt und damit der Öffentlichkeit zugänglich macht, sondern die auch diesen Kunstdiskurs beeinflusst und formt. Dadurch, dass der Kunstverein in der Position ist, diesen zu bestimmen, indem er auswählt, welche Künstler:innen ausgestellt werden und welche nicht, produziert er hiermit unbewusst den Diskurs und schließt damit mögliche Positionen aus und integriert andere gleichzeitig. Im Gegensatz zum White Cube oder anderen für die Präsentation von Kunst ausgelegten Ausstellungsräumen nistet sich die Ausstellung hier in diesen vorhandenen Raum ein und es ist für die Betrachtenden auf den ersten Blick nicht klar, welche Gegenstände zur Ausstellung gehören und welche die Künstler:innen arrangiert, also für die Betrachtenden platziert haben. Der Ausstellungsraum soll den Betrachter:innen bewusst werden. Die Recherche, die wir im Büro des Kunstvereins neben den Mitarbeiter:innen betrieben haben, ist ebenfalls eine Art von Eindringen in das sonst private Arbeitsumfeld. Die Intervention in diesem spezifischen Raum öffnet den Zugang zu neuen Kontexten und lässt das gezeigte Künstlerbuch nicht nur als alleinstehendes Objekt, sondern als Objekt innerhalb eines neuen Umfeldes zu.



Als Medium sehen wir das Künstlerbuch als Zeugnis einer Zusammenarbeit, eines sich stetig verändernden und zu verhandelnden Prozesses, in dem dieses Heft nur eine aktuelle Form dessen ist, aber niemals abgeschlossen, vollkommen, vollständig. Die Zusammensetzung der Bilder hat sich innerhalb des Prozesses andauernd verändert. Einige wurden hinzugefügt oder entfernt. Aufgrund dessen könnte man annehmen, dass das Leporello als solches sich ins Unendliche weiterziehen könnte oder dass es unzählige Versionen mit verschiedenen Reihenfolgen geben könnte. Es ist also mehr ein Stream of Consciousness, wie eben beschrieben ein Bewusstseinsstrom, der sich autonom immer und immer weiter zieht. Somit ist das Buch quasi der Filmstreifen einer laufenden Kamera, der Zufälliges und Unbewusstes einfängt und sichtbar macht. Der Inhalt des Leporellos reicht von autobiografischen Bildern über Scans aus Filmprogrammheften bis zu Blitzerfotos und Aufnahmen von Wildtierkameras. Es geht uns darum, die ausgewählten Bilder zu untersuchen.

Röntgenaufnahme,
© Lennart Koch, Esra von Kornatzki

Ein Mittel dazu ist das extreme Hineinzoomen in hochauflösende Scans, was die Struktur und Beschaffenheit des Bildes zeigt, ein anderes die Verwendung von Bildern niedrig auflösender Überwachungstools.

Die Aneignung und der Missbrauch dieser Werkzeuge, die benutzt werden, um Körper zu überwachen, zu kontrollieren und zu kategorisieren, sind für uns Mittel, um diese Funktionen sichtbar zu machen. Beispielsweise „schießt“ eine Wildkamera beim Aufbau ein Bild der Person, die diese aufstellt, und der Künstler ist dieser somit schonungslos ausgesetzt. Das Medium der Fotografie und speziell des Fotobuchs war zwar der Ausgangspunkt dieser Arbeit, diese beschränkt sich jedoch nicht auf ein bestimmtes Medium und hat sich innerhalb des Prozesses eigenständig weiterentwickelt. In unserem Schaffen haben uns zweifellos die Künstler:innen (hauptsächlich weiße heterosexuelle Männer, wie wir wissen) der Minimal und Conceptual Art beeinflusst – ein geschlossenes Universum, das wir zu öffnen suchen. Da die Verwendung von Büroartikeln und die Veränderung der Wahrnehmung des Ausstellungsraumes aus einer Tradition der Konzeptkunst stammen, sehen wir unsere Intervention als eine Weiterführung dieser Praxis. Michael Asher hat sich beispielsweise seine gesamte Karriere lang mit der subtilen Veränderung des Ausstellungsraumes, meist eines White Cubes, beschäftigt. Er zeigte im Jahr 1974 in der Claire Copley Galerie in Los Angeles eine Intervention, in der er die Wand zwischen dem Ausstellungsraum und dem Büroraum der Galerie entfernt und somit für die Betrachter:innen sichtbar gemacht hatte. Die Person, die dort arbeitete, ist somit für alle Besucher:innen im Laufe der Ausstellung zum einzigen Objekt geworden.



Aufnahme einer Wildkamera,
© Lennart Koch, Esra von Kornatzki



Aufnahme einer Überwachungskamera,
© Lennart Koch, Esra von Kornatzki

Die Schwelle zwischen Privatem und Öffentlichem ist für uns der Schwerpunkt. Dabei tauchen Dokumente auf, die das Spektrum der Organisation dieser Ausstellung von Werkanfragen und Kontaktaufnahmen mit den Künstler:innen über Leihverträge bis hin zum Dinnermenü aufschlüsseln. Eine ganzheitliche Ansicht der situativen Faktoren, die das Ausstellen von Kunst bedingen. Die Grenzen zwischen Öffentlichem und Privatem, zwischen künstlerischer Inszenierung und alltäglicher Authentizität verwischen.

Lennart Koch studiert Freie Kunst an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig in der Klasse von Frances Scholz mit dem Schwerpunkt in Malerei.

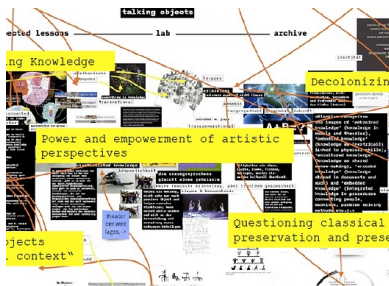
Esra von Kornatzki lebt und arbeitet in Hannover-Langenhagen. Sie studierte Freie Kunst mit dem Schwerpunkt Bildhauerei bei Frances Scholz an der HBK Braunschweig und Ahmet Ögüt an der UDK Berlin.

Wissen dekolonisieren

Isabel Raabe

„Es gibt keine politische Macht ohne Kontrolle über das Archiv, wenn nicht gar über das Gedächtnis. Die wirkliche Demokratisierung bemisst sich stets an diesem essenziellen Kriterium: an der Partizipation an und am Zugang zum Archiv, zu seiner Konstitution und zu seiner Interpretation.“

— Jacques Derrida, „Mal d'Archive“, 1995



Ausschnitt der TALKING OBJECTS
Mind Map,
© TALKING OBJECT

Wissen ist Macht. Das Recht, definieren zu dürfen, was Wissen zu sein hat, ist ein klares Zeichen von Machtausübung. Beginnend mit der Kolonialisierung wurde systematisch Wissen ausgelöscht, das nicht den Kriterien des europäischen Wissenskanons entsprach. Der portugiesische Soziologe Boaventura de Sousa Santos spricht von einem „Epistemizid“.

Macht hat auch, wer die Deutungshoheit über die Geschichte hat. Um eurozentristische, weiße Sichtweisen und kolonial geprägte Machtstrukturen aufzubrechen, die tief im europäischen Kultur- und Wissensverständnis verwurzelt sind, braucht es folglich andere Perspektiven und Narrative. Wissen zu dekolonisieren, bedeutet in diesem Zusammenhang, die Deutungshoheit zurückzuerobern und die Machtverhältnisse zu verändern. Ich möchte in diesem Text auf das von mir mit initiierte Projekt „TALKING OBJECTS – Decolonizing Knowledge“ eingehen und vor dem Hintergrund herrschender Machtstrukturen, in denen wir uns zwangsläufig bewegen, unsere kuratorische Praxis betrachten.

Wie verorten wir uns in diesen Strukturen? Wie positionieren wir uns innerhalb und außerhalb von Institutionen? Wie arbeiten wir miteinander? An welche Grenzen stoßen wir? Was kann Wissen heute sein, jenseits europäischer Wissenssysteme und Geschichtsschreibungen? Welches Wissen steckt in Objekten und Kulturgütern – in unserem Fall vom afrikanischen Kontinent – und wie bringt man sie ins Sprechen? Diesen Fragen geht das Projekt TALKING OBJECTS nach. Es besteht aus der Think-Tank-, Artist-Residency- und Ausstellungsreihe TALKING OBJECTS LAB und dem TALKING OBJECTS ARCHIVE, einem digitalen Archiv für dekoloniales Wissen.

Ganz bewusst ist das Projekt nicht an eine Institution gebunden, sondern wird von einem kuratorischen Team aus Senegal, Kenia und Deutschland entwickelt: El Hadji Malick Ndiaye (Musée Théodore Monod, Dakar), Chao Tayiana Maina (African Digital Heritage, Nairobi), Njoki Ngumi (The Nest Collective, Nairobi), Mahret Ifeoma Kupka (Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am

Main) und Isabel Raabe (freie Kuratorin, Berlin). Diese dezentrale Struktur ermöglicht es uns, jenseits institutioneller und patriarchal geprägter Machtstrukturen auf beiden Kontinenten freier zu agieren und zu reagieren. Wir arbeiten prozessual. Wir nehmen uns die Zeit, unsere Arbeit zu reflektieren, und entwickeln aus diesen Erkenntnissen den nächsten Schritt, das nächste Projekt. Fünf Themenfelder stehen in unserer Forschungsarbeit im Vordergrund: (1) Dekolonisierung von Erinnerung, (2) Dekolonisierung von Wissen, (3) die Neubewertung von Objekten aus sogenanntem kolonialem Kontext, (4) Empowerment und Chancen durch zeitgenössische künstlerische Perspektiven und (5) Fragen an klassische museale Formen des Bewahrens und Präsentierens.

Unexpected Lessons

In verschiedenen künstlerischen und diskursiven Formaten laden wir Künstler:innen und Wissenschaftler:innen vom afrikanischen Kontinent, der Diaspora und aus Europa ein, sich transdisziplinär den pluralen Wissensformen und -praktiken des afrikanischen Kontinents zu widmen. Dabei immer im Blick behaltend: Wer spricht wo, worüber und für wen? So fand die Kick-off-Veranstaltung „UNEXPECTED LESSONS – Decolonizing Memory and Knowledge“ parallel in Berlin und in Nairobi statt. Wir wollten bewusst mit der Praxis brechen, zur Diskussion von dekolonialen Fragestellungen Künstler:innen und Referent:innen vom afrikanischen Kontinent nach Deutschland einzuladen, sie auf die Bühne und anschließend wieder ins Flugzeug zu setzen. Wir blieben und bleiben hybrid und dezentral. Mal war das Berliner Publikum in Nairobi zugeschaltet, mal andersherum, und mal trafen wir uns im World Wide Web. Die gleichberechtigte Verflechtung der Programmteile ermöglichte erst einen echten und gleichwertigen Austausch. Ein Raum in Nairobi öffnet sich anders für ein Gespräch, zwischen kenianischen Künstler:innen und Theoretiker:innen zum Beispiel zum Thema Restitution, als ein Raum in Deutschland. Auf die Frage, was Reisen nach Europa für Personen von anderen Kontinenten als Europa und Nordamerika im Einzelnen heißen kann, gehe ich später in diesem Text ein.



Maam Njaré, Fotografie, Ibrahima Thiam (2020),
© Ibrahima Thiam

Ganz bewusst fanden auch die ersten TALKING OBJECTS Artist Residencies in Dakar und nicht in Deutschland statt. Während den Residencies arbeiten Künstler:innen mit sogenannten ethnologischen Objekten aus dem Musée Théodore Monods in Dakar. Ich möchte an dieser Stelle Malick Ndiaye zitieren, Mitglied unseres kuratorischen Teams und Kurator am Musée Théodore Monod, der darauf hinwies, dass die Objekte erst durch die Kolonisatoren „ethnologisiert“ und „westernisiert“ wurden. „Western came later. And if Western came later, we can remove Western“, sagte er in einem internen Workshop, in dem wir versuchten, ein dekoloniales Archiv zu imaginieren. Die Sammlung des Musée Théodore Monod mit über 9000 Objekten überwiegend westafrikanischer Kulturen wurde einst von französischen Kolonialherren zusammengetragen. Es ist Malick Ndiaye ein Anliegen, die Objekte seiner Sammlung wieder mit den Menschen im Senegal zu verbinden. Es ist wichtig, das Wissen, das in Objekten archiviert ist, zu reaktivieren und in neue epistemische

Methodologien zu überführen. Der Künstler Ibrahima Thiam aus Dakar arbeitete im Rahmen einer TALKING OBJECTS Residency zu Trommeln aus der Sammlung des Musée Théodore Monod und untersuchte den Klang als Mittler zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren. Es stellte für Malick Ndiaye als Leiter des Museums kein Problem dar, die Trommeln aus dem Depot ins Freie tragen zu lassen und den von Thiam eingeladenen Performer:innen zu erlauben, diese zu spielen. Ndiaye versucht, sein Museum durchlässig zu machen, zu demokratisieren, Macht abzugeben. Der senegalesische Künstler Viyé Diba widmete sich im Rahmen seiner Residency der Materialität von Objekten und den Geschichten, die im Material und seiner Verarbeitung verborgen liegen. Die Künstlerin Élise Fitte-Duval aus Martinique suchte aus einer feministischen Perspektive nach weiblichen Spuren in der Sammlung des Museums. All diese Künstler:innen sind in unseren Augen wichtige Vermittler:innen, die mit künstlerischen Mitteln plurales Wissen neu definieren und übersetzen können. Dies ermöglicht eine völlig neue Betrachtung von Objekten.

Wenn ethnologische Museen in Europa und im globalen Norden die Deutungshoheit über Objekte behalten und über deren Aufbewahrung und Präsentation entscheiden, dann üben sie epistemische Gewalt aus. Zum Beispiel werden Sammlungen in einigen Museen noch immer nach den kolonialen Eroberern und Sammlern geordnet und präsentiert. Wir müssen diese hegemoniale Sicht auf die Welt aufzubrechen, um, wie es die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy fordert, eine andere Zukunft und eine neue Ethik der Beziehungen zu gestalten. Dies gilt auch für den Umgang mit Restitution.

Njoki Ngumi aus unserem Kurator:innenteam ist der Überzeugung, dass die physische Rückgabe von Objekten der einfachere Schritt ist. Schwieriger ist die danach folgende Arbeit, in der es um die Hinterfragung von hegemonialem Wissen und Strukturen und um die Dekolonisierung der Beziehungen zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden geht. „Decolonial Labour is Emotional Labour.“

Ein leerer Stuhl in Reykjavik

Zusammen mit unseren kenianischen Kolleginnen Njoki Ngumi und Chao Tayiana Maina weiteten wir den Objektbegriff aus und wandten uns der Natur zu. Unter dem Titel „Anti-colonial Approaches to Nature“ luden wir Künstler:innen, Wissenschaftler:innen und Aktivist:innen verschiedener Disziplinen zu einem Think Tank nach Nairobi ein. Wir sprachen über verlorenes indigenes Wissen, über Pflanzen, Medizin, Ernährung, über Essen als kulturelle Praxis und Landschaft als Archiv der Geschichte und Erinnerung. Wir hinterfragten die Dichotomie Kultur/Natur und sprachen über politisierte grüne Räume. All diese Themen zeigen die kolonialen Verstrickungen auf, in denen wir uns befinden. Wer bestimmte, welche Getreidesorten zur Ernährung der Welt genutzt werden sollten und welche nicht? Und wer definierte, welche Medizin- und Heilmethoden sich durchsetzen? Wie wirken diese Kolonialitäten bis heute?



UNEXPECTED LESSONS #2 -
Decolonizing Nature in Reykjavik,
Auf dem Screen Chao Tayiana
Maina,
© Nordic House Reykjavik

Der Workshop in Nairobi diente zur Vorbereitung des Programms „UNEXPECTED LESSONS – Decolonizing Nature“, mit dem uns das Goethe-Institut im September 2022 als Gastspiel des Festivals GOETHE Morph* nach Reykjavik, Island, eingeladen hatte. Blicken wir doch in diesem Zusammenhang einmal hinter die Kulissen des Kulturbetriebs. Anhand unseres Gastspiels mit dem Programm „UNEXPECTED LESSONS – Decolonizing Nature“ in Island lässt sich beispielhaft zeigen, was es bedeutet, kulturellen Austausch zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden zu praktizieren.

Zwei Personen aus dem Kurator:innenteam sowie zwei Künstler:innen aus Nairobi (alle Schwarz) benötigten ein Visum zur Einreise. Einer Person aus Nairobi wurde das Visum verweigert. Einer anderen wurde das Visum erst nach monatelanger Wartezeit, in der man den Pass einbehält, am Tag des Abflugs ausgehändigt. Zu spät, um den Flug zu bekommen, sodass wir einen neuen, wesentlich strapaziöseren Flug buchen mussten. Alle waren gezwungen, eine erniedrigende Visapraxis zu ertragen, zu der die Vorlage eines polizeilichen Führungszeugnisses, Nachweise des Einkommens der letzten sechs Monate sowie die Offenlegung der familiären Situation gehören, was die Rückkehr ins Heimatland sicherstellen soll. Auch zahlen sie sehr viel höhere Gebühren für den Visaantrag als ich es mit dem Privileg eines europäischen Passes tue, wenn ich in Nairobi einreisen möchte.

Diese Vorkommnisse sind keine Ausnahme, sondern die Regel, auch wenn sie meist im Verborgenen bleiben. Sie fordern von afrikanischen Künstler:innen und Referent:innen, die im Rahmen von internationalen Kulturprojekten nach Europa eingeladen werden, einen hohen Preis. Sie müssen sich willkürlichem Machtverhalten und Rassismus aussetzen, ihre Privatsphäre wird verletzt, ihr Alltag wird unplanbar, Racial Profiling führt zu intensiveren Kontrollen an europäischen Flughäfen (im Internet finden sich dazu unzählige Berichte). Sie erleiden Gewalt. Europäische Kulturinstitutionen, Kurator:innen und Festivalleiter:innen müssen sich bewusst machen, dass es diese Geschichten sind, die ihre Gäste mitbringen, wenn sie in Europa aus dem Flugzeug steigen. Wenn dann – und das war bei unserem Gastspiel in Reykjavik leider der Fall – auch noch weitere Probleme vor Ort wie mangelhafte Künstler:innenbetreuung dazukommen, so stellt sich die Frage: Cui bono? Wer profitiert? Und wer zahlt welchen Preis? Für Mahret Ifeoma Kupka und mich bestand die einzige „Herausforderung“ darin, rechtzeitig am Flughafen in Frankfurt oder Berlin zu sein. Wie begegnen wir uns vor diesen unterschiedlichen Erfahrungshintergründen also in Reykjavik? Wie können wir einander schützen und Verantwortung füreinander übernehmen? Eine schwierige Situation für unser Kurator:innenteam.

Die doppelzüngige Politik, die einerseits den internationalen Austausch („auf Augenhöhe“) möchte oder gar fordert und andererseits eine Visapraxis voller bürokratischer Hürden betreibt, muss sich grundlegend ändern.

Der „Dritte Raum“

Als Mitglieder eines kuratorischen Teams aus Kenia, Senegal und Deutschland in einem mit deutschen Geldern geförderten Projekt hinterfragen wir beständig unsere internen Strukturen und Arbeitsweisen. Das Prinzip der Polyperspektivität spiegelt sich bereits in unserem Team, das afrikanische Perspektiven, eine afro-diasporische und eine weiße Perspektive vereint. Vielleicht ist „vereint“ das falsche Wort. Wir handeln aus, wir diskutieren, wir sind verletzlich und wir geben aufeinander acht.

Wir treffen uns im „Dritten Raum“, wie der indische Postkolonialismustheoretiker Homi K. Bhabha ihn nennt. In seinem zentralen Werk „The Location of Culture“, erschienen 1994 (dt.: „Die Verortung der Kultur“, 2000), analysiert er das Verhältnis zwischen den Kolonisierenden und den Kolonisierten. Kulturen sind für Bhabha dynamisch, fluide und können auf verschiedene Weise machtvoll sein. Treffen sie aufeinander, gibt es demnach automatisch Machtgefälle. Bhabha unterscheidet zwischen „kultureller Diversität“ und „kultureller Differenz“. Während „Diversität“ für ihn impliziert, dass Kulturen klar definiert und von statischer Natur sind – was sie in der Realität nicht sind – bedeutet „Differenz“ für Bhabha nicht allein die Unterschiedlichkeit kultureller Praxen und Gepflogenheiten, sondern den Prozess „wechselseitiger Infragestellung“ und „Übersetzung“. Wir müssen die Perspektive wechseln, uns durch andere Augen betrachten, um die eigene Position zu reflektieren. Durch diesen Prozess entstehen wechselseitig Übersetzung und neue kulturelle Praxen. Die Idee einer Leit- oder Dominanzkultur verstellt den Zugang zum „Dritten Raum“.

Um die herrschenden Machtverhältnisse zu verändern und die Dichotomie Eigenes/Fremdes zu überwinden, müssen wir den „Dritten Raum“ durchschreiten und gemeinsam etwas Neues schaffen.

Isabel Raabe ist Kuratorin und lebt in Berlin. Sie ist Co-Initiatorin des preisgekrönten RomArchive – Digitales Archiv der Sinti und Roma (www.romarchive.eu). 2022 erschien im Ch. Links Verlag ihr, aus dem RomArchive hervorgegangenes Buch „Widerstand durch Kunst – Sinti und Roma und ihr kulturelles Schaffen“ (Hrs. Raabe/Rose/Pankok). 2019 initiierte sie das Projekt TALKING OBJECTS - Decolonizing Knowledge, das sie gemeinsam mit Mahret Ifeoma Kupka und einem Kurator*innenteam aus dem Senegal und Kenia kuratiert (www.talkingobjectslab.org).

Literatur

Weitere Informationen zu TALKING OBJECTS:
www.talkingobjectslab.org

Bhabha, Homi K., 1994. The Location of Culture. London/New York: Routledge

Derrida, Jacques, 1995. Mal d'Archive: une impression freudienne. Paris: Édition Gallilée

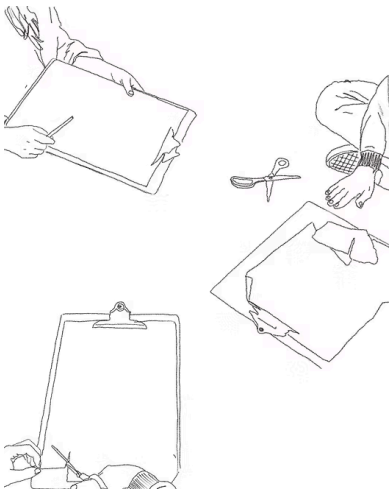
Ngumi, Njoki / Chuchu, Jim / Maina, Chao Tayiana, 2021. Decolonial Labour is Emotional Labour. UNEXPECTED LESSINS – Decolonizing Memory and Knowledge. <https://talkingobjectslab.org/de/decolonization-labour-is-emotional-labour> 9. January 2023)

Ngumi, Njoki / Chuchu, Jim, 2021. Wenn den Kolonialmächten die Kraft ausgeht, werden die Objekte zurückkehren. In: Journal der Künste, Akademie der Künste. Berlin. S.54–56

de Sousa Santos, Boaventura, 2014. Epistemologies of the South – Justice Against Epistemicide. London/New York: Routledge

Kunstvermittlung in der Praxis

Maja Zipf



Kreatives Arbeiten im Workshop /
Auseinandersetzung mit dem
Thema Widerstand durch
Papier/Material.
© Maja Zipf 2022

„Wieso soll ich das denn jetzt kaputt machen?“ fragte mich Lena mit großen Augen. Lena hatte mit ihrer Schule einen Ausflug in den Kunstverein Wolfenbüttel gemacht und befand sich in einem meiner Workshops über die gezeigte Ausstellung „Eigentum und Sicherheit“ von Nadine Fecht. Sie saß an einem Tisch und vor ihr lagen verschiedene Papiere und Pappen, Scheren, Bleistifte und Cutter. Die Schüler:innen waren dazu eingeladen sich dem Thema Widerstand anzunähern. Sie konnten beispielsweise ausprobieren, wie nachgiebig oder robust ein Material ist, wie sich Widerstand anfühlt oder welche eigenen Widerstände in einem vorhanden sein können, wenn etwas absichtlich zerstört wird. Lena wirkte irritiert.

Als Kunstvermittlerin fragte ich mich, wie ich mit Lenas Frage umgehen werde. Die Situation mit den Schüler:innen zeigte mir mal wieder, wie eng unser Bildungssystem gestrickt ist und wie wenig Spielraum für Experimente in den Schulen existiert. In der Schule sind wir es gewohnt, nach vorne zur Tafel zu schauen, einer Stimme zuzuhören, die uns erklärt was richtig und was falsch ist. Es werden Aufgaben gestellt, Abgabetermine festgesetzt und Zensuren verteilt. Neben dem affirmativen Unterricht sollen Gruppenaufgaben, Referate und Projekte einen Ausgleich darstellen. Aber eins haben all diese Lernformen gemeinsam, nämlich den klaren Arbeitsauftrag, den Erwartungshorizont und die Zensur am Ende. Dadurch wird den Schüler:innen stark vorgegeben, was gemacht werden soll. Solche Machtverhältnisse existieren nicht nur in den Schulen, wie beispielsweise die Hierarchie zwischen Lehrer:innen und Schüler:innen, sondern auch in der Kunst, in den Museen und in der Kunstvermittlung selbst. Umso wichtiger ist eine emanzipierte und kritische Kunstvermittlung, die solche impliziten Machtverhältnisse widerspiegelt und kritisch hinterfragt. Auch in meiner eigenen Praxis erlebe ich häufig implizite Machtverteilungen. Vor allem in Workshops mit Schüler:innen, die durch die Schule einen affirmativen Unterricht gewohnt sind. Durch das Verhalten der Schüler:innen wird deutlich, dass diese davon ausgehen, dass ich als Vermittlerin eine höhere Machtposition habe, da ich den Workshop anleite. Doch genau solche Rollenverteilungen dürfen hinterfragt und gebrochen werden. Denn in einer kritischen Kunstvermittlung spielt nicht die vermittelnde Person oder

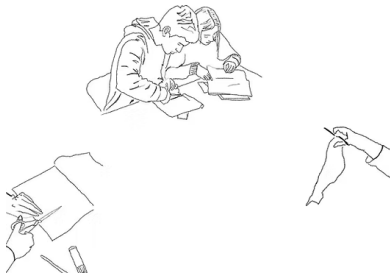
ausschließlich die Kunst eine zentrale Rolle, sondern alle Beteiligten. Durch gemeinsames reflektieren, erfahren und sich austauschen können sowohl die Schüler:innen, als auch die Vermittler:innen zu neuen Denkanstößen gelangen. Unsere Möglichkeiten zu Lernen sind vielfältig. Selbstbestimmte Herangehensweisen, die eigenen Erfahrungen und ein spielerischer Umgang sind ebenso wichtig, wie die Erklärungen im Frontalunterricht. Der Mensch lernt durch beobachten, ausprobieren und Fehler machen. In der Schule bezieht sich unser Lernen vor allem auf das „was“ und nicht auf das „wie“ (Gompertz, 2016, S. 201). Lernen scheint für die Wiedergabe von Wissen zu stehen und sich weniger mit der Frage auseinanderzusetzen, wie das Lernen gelernt werden kann. Die Folgen sind ein zu hohes Lernpensum und ein Verlust an Neugierde, Spontanität und Flexibilität.

So saß Lena da und ich versuchte sie zu motivieren sich dem Thema anzunähern. Ich setzte mich neben sie und fragte, was genau sie gerade schwierig findet. Als Kunstvermittlerin benutze ich gerne die Frage als Möglichkeit ein Gespräch zu eröffnen. Wenn jemand eine Frage stellt, wird im besten Fall nach einer Antwort gesucht. Durch dieses Suchen wird die Urteilsbildung angeregt. Es braucht dabei nicht immer eine klare Antwort. Allein die eigenen Überlegungen oder die Feststellung, dass man sich unsicher ist, können aufschlussreich sein und zu neuen Erkenntnissen führen. Durch die Auseinandersetzung mit der Frage wird sich einem Sachverhalt angenähert. Die Kunstvermittlung versucht dem Individuum einen gedanklichen Raum zu eröffnen, in dem beispielsweise eigene Zugänge zu einer künstlerischen Arbeit thematisiert werden. Neben dem spielt ästhetische Bildung eine relevante Rolle für die Kunstvermittlung. Ästhetische Bildung beschreibt vereinfacht gesagt ein sinnlich orientiertes Wahrnehmen und Deuten von Wirklichkeit (Schiefer 2006, S. 11). Somit beschreibt die Vermittlung von ästhetischer Bildung einen Gegenpol zu einem rein logischen und begrifflich orientierten Weltzugang. Ästhetische Bildung verstärkt nicht nur die Sensibilität des Individuums, sondern auch die Kreativität, Fantasiefähigkeit und die eigene Urteilsbildung, die wiederum einen Einfluss auf die Identitätsbildung haben kann (Schiefer 2006, S. 17).

Dementsprechend wird in der Kunstvermittlung nicht nur der Inhalt einer künstlerischen Arbeit thematisiert, sondern auch die Frage was das Individuum sehen, wahrnehmen und fühlen kann. Die Frage: „Was hat diese Arbeit mit mir zu tun?“ kann helfen individuelle Zugänge zur künstlerischen Arbeit herzustellen. In meiner Praxis wird deutlich, dass die Geschmäcker und Ansichten über Kunst nicht unterschiedlicher sein können. Daher spielt Kommunikation und Partizipation eine entscheidende Rolle. Denn durch einen gemeinsamen und kritischen Diskurs über Kunst, können wir aufgrund unserer unterschiedlichen Meinungen, Geschmäcker und Erfahrungen voneinander lernen und profitieren.

Lena antwortete: „Ich weiß nicht, was genau ich jetzt machen soll und verstehe den Sinn dahinter nicht. Das ist komisch?“ Ich sagte zu ihr, dass diese Gefühle, die sich in ihr eröffnen, die ersten Schritte sein können sich dem Thema Widerstand anzunähern. Sie kann selbst gerade erleben, dass sie Widerstände in sich spürt.

Irritation kann eine Chance sein neue Eindrücke zu bekommen. Die daraus resultierenden Anstöße, Anregungen und Impulse, können zu einer Erweiterung der eigenen Vorstellungskraft führen (Schiefer 2006, S. 12). Durch ungewohnte Situationen können wir uns selbst auf eine bisher unbekannte Art und Weise erleben. Durch den Abgleich zwischen dem Subjekt und den äußeren Einflüssen entsteht die Frage „Wer bin ich im Verhältnis zum Anderen, zum Fremden, zum Neuen etc.?“. Dabei ist die Reflexion der eigenen Wahrnehmung ein wichtiger Bestandteil, um die persönliche Urteilsbildung anzuregen (Schiefer 2006, S. 12).



Freies Arbeiten im Workshop /
Schulklasse im Workshop,
© Maja Zipf 2023

Lena wirkte etwas verduzt, als sie feststellte, dass sie wirklich diesen Widerstand in sich fühlte. Ich bot ihr an, die Gefühle, die in ihr ausgelöst wurden zum Ausdruck zu bringen und erklärte ihr, dass sie jetzt die Möglichkeit hat etwas auszuprobieren, was sie sonst nicht tun würde. In einem Nebensatz sagte ich zu ihr: „Mach dir keine Sorgen, es gibt hier keine Noten und auch kein richtig oder falsch.“ In den Workshops mit Schüler:innen wird deutlich, dass der freie Umgang mit Kunst zu neuen Perspektiven über einen selbst und der eigenen Umgebung führen kann, die losgelöst sind von den Maßstäben, Regulatorien und Zensuren des Schulbetriebes.

Neben der Frage, was die Kunstvermittlung vermitteln soll, steht immer auch die Frage im Raum wie eine erfolgreiche, kritische Kunstvermittlung gestaltet werden kann. In meinem zweiten Beispiel thematisiere ich das Potenzial von Kunst im öffentlichen Raum und der damit einhergehenden Vermittlung.

In meinem Praktikum im Kunstverein Wolfenbüttel habe ich die Ausstellung KiöR- Bestandaufgabe als Kunstvermittlerin begleitet. In dieser Ausstellung haben regionale Künstler:innen unterschiedliche Plätze innerhalb und außerhalb der Stadt Wolfenbüttel bespielt. Das Thema der Ausstellung bezog sich auf die Frage, wie mit alten Beständen umgegangen wird, wie neuer Bestand entstehen kann und wie die Künstler:innen die Stadt widerspiegeln. Neben dem Vorteil, dass der Außenraum während der Covid-19 Pandemie eine gute Möglichkeit darstellte Kunst zu rezipieren, wollte der Kunstverein auch Menschen erreichen, die sich sonst weniger für Kunst interessieren.

Für die Ausstellung KiöR wurden Künstler:innengespräche und Workshops angeboten. Zusätzlich sollten Kunstvermittler:innen sich bei ausgewählten Orten platzieren und versuchen mit den vorbeikommenden Menschen ins Gespräch zu kommen.

Ausgestattet mit einem beschrifteten T-Shirt, ein paar Flyern und Stadtplänen ging ich zu meiner Tagesstation, die in einem kleinen Stadtpark lag. Als ich dort ankam wusste ich nicht, wie ich mich am besten platzieren sollte. Die künstlerische Arbeit stand auf einer Wiese, die hinter ein paar Büschen und Bäumen versteckt lag. Um die Arbeit betrachten zu können, musste erst einem kleinen Weg gefolgt werden. Die zweite Möglichkeit bestand darin weiter in den Park zu gehen und von einer Brücke aus auf die künstlerische Arbeit zu schauen. Der Nachteil daran war, dass die Arbeit dann nur aus der Distanz betrachtet werden konnte. So musste ich mich zwischen diesen beiden Positionen entscheiden, die ihre Vor- und Nachteile beinhalteten. Ich entschied mich für den kleinen Weg, in der Hoffnung ein paar Menschen zu motivieren sich die gezeigte Arbeit von Nahem anzuschauen. Neben der Frage nach einer geeigneten Platzierung, war auch meine Sichtbarkeit schwierig. Da wir keine Stände oder Tische hatten, musste das bedruckte T-shirt ausreichen, um meine Funktion als Kunstvermittlerin erkennbar zu machen. Die Flyer legte ich auf die Erde. In diesem Moment fühlte ich mich wenig professionell. So stand ich am Wiesenrand und wartete darauf, dass Leute vorbeikamen. Nach einer Weile fuhren ein paar Fahrradfahrer:innen vorbei, die ich natürlich nicht anhalten konnte. Es folgten Spaziergänger:innen, die allerdings häufig in einem Gespräch vertieft waren, wodurch sich bei mir Hemmschwellen aufbauten. Ich wollte nicht unhöflich sein und die Menschen in ihrem Gespräch unterbrechen. Dazu kam, dass die künstlerische Arbeit nicht direkt gesehen werden konnte, was es zusätzlich schwieriger machte die Aufmerksamkeit auf mich zu lenken. Es wurde deutlich, dass ich die Initiative ergreifen musste, um ein Gespräch zu initiieren. Am besten gelang es mir Personen anzusprechen, die neugierig schauten. Dann fragte ich sie, ob sie von der aktuellen Ausstellung KioR vom Kunstverein Wolfenbüttel gehört hätten. Mit einigen ging ich anschließend gemeinsam zur Wiese um die künstlerische Arbeit zu betrachten. Anderen gab ich nur ein paar Informationen zu den bespielten Plätzen in der Stadt und verwies auf den Kunstverein.



Kunstvermittlung im öffentlichen Raum
© Maja Zipf 2023

Im Kontrast zu der Situation im Park war die Vermittlung in der Stadt eine ganz andere. Am nächsten Tag stand ich in der Nähe des Stadtzentrums direkt neben der künstlerischen Arbeit. Dort traf ich Menschen, die etwas von der Ausstellung gehört hatten und sich diese bewusst ansehen wollten. Durch das Interesse der Besucher:innen war es einfacher ein Gespräch zu eröffnen. Ein interessanter Aspekt des KiöRs war die Tatsache, dass Hemmschwellen nicht nur bei den Betrachter:innen abgebaut werden mussten, sondern auch bei den Vermittler:innen selbst.

Im Kontrast zur Kunstvermittlung im Museum braucht die Vermittlung im öffentlichen Raum andere Herangehensweisen. Im Museum müssen die Kunstvermittler:innen nicht spontan Personen ansprechen, wodurch Momente der Störung entstehen, sondern

kommunizieren mit einer Gruppe, die sich im Vorfeld für eine Führung oder ähnliches entschieden hat. Das impliziert eine bewusste Entscheidung und Erwartungshaltung von den Besucher:innen und schafft somit den Rahmen für einen Diskurs. Trotz der Hürde ein Gespräch zu eröffnen, bekommt die Kunstvermittlung in der Konstellation vom KiöR eine Chance, genau die Menschen zu erreichen, die sich sonst wenig bis gar nicht aus sich heraus für Kunst interessieren und nur zufällig an einer künstlerischen Arbeit vorbei kamen. Durch diese Spontanität können beispielsweise mögliche Schwellenängste überwunden werden. Es gibt keine Eintrittskosten, keine einschüchternde Gebäude und kein fein gekleidetes Personal. Dazu kann Kunst im öffentlichen Raum teilweise berührt oder verändert werden und spiegelt gesellschaftliche Prozesse wider. Es können Anregungen für ein Gespräch mit Freunden und Familie entstehen, die wiederum zu neue Perspektiven und Gedanken führen. Kunst im öffentlichen Raum ist ein mächtiges Werkzeug um Missstände zu visualisieren, Orte zu verändern und dadurch einen Einfluss auf den Alltag vieler Menschen zu haben. Kunst im öffentlichen Raum ist nicht nur für ein fachspezifisches Publikum da, sondern für all diejenigen, die sich damit beschäftigen wollen.

Egal, wo wir der Kunst begegnen, entscheidend ist unsere eigene Haltung zu ihr. Der Mehrwert von Kunst und Kunstvermittlung wird erst erfahrbar, wenn wir die Bereitschaft haben uns der Kunst zu öffnen und uns mit ihr auseinandersetzen. Durch eine kritische Kunstvermittlung können wir uns der Kunst annähern und existierende, implizite Machtverteilungen hinterfragen und neu verhandeln. So kann ein Status Quo einer kritisch, emanzipierten Kunstvermittlung etabliert werden, die durch die Partizipation der Beteiligten geprägt wird. Kunstvermittlung tritt in Interaktion mit den Beteiligten und schafft verbindende Erlebnisse, die wiederum Einfluss haben können auf die subjektiven Empfindungen und Gedanken über und zur Kunst.

Maja Zipf ist Künstlerin und Kunstvermittlerin. In ihrer künstlerischen Arbeit arbeitet sie multimedial mit dem Schwerpunkt auf Video und Malerei. Thematisch beschäftigt sie sich mit Körper(idealen), Selbstoptimierung und der Visualisierung von Gefühlszuständen. Neben dem Studium an der HBK Braunschweig bei Wolfgang Ellenrieder, begleitet sie Workshops und Ausstellungen im Kunstverein Wolfenbüttel.

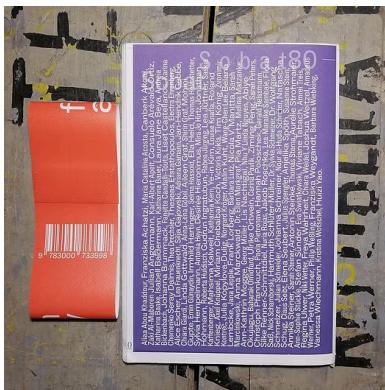
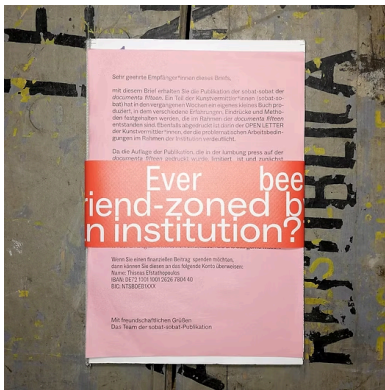
Referenzen

(1) Gompertz, Will: „Denken wie ein Künstler: Wie Sie Ihr Leben kreativer machen.“ Dumont, 2016.

(2) Schiefer Ferrari, Markus, Kirchner Constanze, and Spinner, Kaspar H.: „Ästhetische Bildung und Identität.“ Kontext Kunstpädagogik Band 8, 2006.

Buchrezension: Ever Been Friendzoned by an Institution?

Buchrezension von Julika Teubert



„Ever Been Friendzoned by an Institution?“ sobat-sobat Publikation Vorderseite und Rückseite, © Julika Teubert

Während der Laufzeit der documenta fifteen 2022 veröffentlichten die Kunstvermittler:innen (sobat-sobat) der Großausstellung eine eigene Publikation, die ich an dieser Stelle rezensieren möchte. Das schmale Buch ohne Cover mit dem Titel „Ever Been Friendzoned by an Institution?“ wurde in der lumbung Press in einer ersten Auflage von etwa 450 Stück gedruckt. Viele Kontakt- und Referenzpersonen wie Künstler:innen, Vermittler:innen, Kulturarbeiter:innen oder auch Institutionen bekamen eine Ausgabe zugesandt und so fand eine der Publikationen ihren Weg in die Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Die Projektorganisation samt künstlerischer Leitung und redaktioneller Koordination trugen Theseas Efstathopoulos und Viviane Tabach. Im Vorwort der Publikation kündigen sie an, dass sich das Buch auf individuell gemachte Erfahrungen der sobat-sobat mit dem Konzept *ruangrupas* bezieht, auf die Zusammenarbeit zwischen der Bildungsabteilung und der documenta gGmbH und auf Gespräche mit Besucher:innen und Bewohner:innen Kassels sowie Künstler:innen der documenta. „This book is a combination of what has been developed so far and what is still in progress. Together we brainstormed relevant topics that constitute our work in documenta. [...] We write from our personal perspectives, but we share and recognise ourselves in each other“, heißt es in der Einleitung.

Insgesamt füllen 30 Beiträge die 80 Seiten des Buchs, die von 30 Personen verfasst wurden. Manche Texte stammen von einer Person, andere von bis zu vier Personen und selbst die Liste der Mitwirkenden ist lang. Das Werk macht den Eindruck, als seien kollektive Prozesse für das sobat-sobat Team der Publikation nicht nur relevant, sondern auch essenziell, um Projekte umzusetzen. Davon zeugt das Buch, dem man ansieht, dass es mit der Hilfe vieler Hände in der lumbung Press der documenta fifteen gedruckt und gebunden worden ist. Ebenso die Inhalte der Texte, die von dem starken Netzwerk und der Kommunikation sprechen, die sich innerhalb der sobat-sobat entwickelt haben.

Die Publikation beinhaltet verschiedene Perspektiven, Meinungen und Erfahrungen und es macht den Eindruck, als habe das Team der Publikation Wert darauf gelegt, diese anzunehmen und ihnen Raum zu geben. So sind die Texte in Deutsch oder Englisch verfasst, um es den Autor:innen zu ermöglichen, sich in der

bevorzugten Sprache bestmöglich auszudrücken. Die Vielfalt zeigt sich außerdem in den unterschiedlichen Beitragsformen: Es finden sich neben Texten auch Interviews, Vermittlungsmethoden, Mind Maps und Illustrationen.

Ein wichtiger Grundstein für die Publikation scheint ihr erster Beitrag zu sein. Es handelt sich um einen vom 08.07. bis zum 04.08.2022 durch einen kollektiven Schreibprozess entstandenen offenen Protestbrief der sobat-sobat. Darin sprechen sie von dem Zwiespalt, einerseits das Konzept ruangrupas erfüllen zu wollen, andererseits unter den Bedingungen der documenta gGmbH arbeiten zu müssen, die nicht nur als prekär und problematisch beschrieben werden, sondern oft auch einer Umsetzung des Vermittlungskonzepts ruangrupas entgegenwirkten. In einem der institutionskritischen Beiträge wird ein historischer Bezug zum Protest der Kunstvermittler:innen der documenta 14 hergestellt. Im Gegensatz zu öffentlich geführten Debatten zur documenta fifteen dreht sich diese Publikation nicht um die Kritik am Konzept ruangrupas. Es findet sich stattdessen ein Interview mit Farid Rakun, einem Mitglied des Kuratorenkollektivs, in dem die Probleme der sobat-sobat auf tiefgreifende institutionelle Missstände zurückgeführt werden, die ihre Wurzeln nicht nur in der documenta haben.

Die Beiträge in diesem Buch machen auf mich den Eindruck, als hätten viele der sobat-sobat mit großer Motivation die lumbung-Werte und -Methoden ausprobiert und angewendet. So finden sich viele sogenannte Harvests, also Sammlungen von Informationen und Ergebnissen zu einem Thema in unterschiedlicher Form: Mind Maps, Notizen, Timelines, Dialoge und vieles mehr. Eigentlich ist die Publikation selbst ein Harvest. Die Ernte eines Austauschs von Kunstvermittler:innen der documenta fifteen. Die Anwendung der lumbung-Werte und -Methoden wird in diesem Buch spielerisch verdeutlicht und die vielen entwickelten Formate und kreativen Umsetzungen sind umso bemerkenswerter, wenn man sie neben Texten liest, die sich mit den schwierigen Arbeitsbedingungen der Kunstvermittler:innen auf der documenta fifteen befassen.

Tatsächlich verweisen dieses Buch und der offene Brief auf eine wichtige Kernaussage ruangrupas, nämlich auf das aktivistische, schaffensfreudige, politische Potenzial, das kollektiven Prozessen innewohnt. Auf eine sehr schöne Art und Weise wurde für die Verwirklichung des Buchs und des Briefs auf Ressourcen zurückgegriffen, die Teil der Ausstellung und des Konzepts waren, wie zum Beispiel die lumbung Press. Trotz allem hätte ich mir der Vollständigkeit halber neben der Reflexion über die Zusammenarbeit zwischen den sobat-sobat und der documenta gGmbH sowie dem Education Department auch eine kritischere Reflexion der Kuration gewünscht.

Die bunte Zusammenstellung von persönlichen Erfahrungsberichten über die Vermittlungsarbeit auf der Weltausstellung documenta fifteen und Reflexionen über die Voraussetzungen für gute Vermittlungsarbeit sowie die Behandlung aktueller Themen der Kunstvermittlung mit einem starken Praxisbezug machen das Buch der sobat-sobatzu einer lesenswerten Lektüre für alle, die gern hinter die Kulissen der

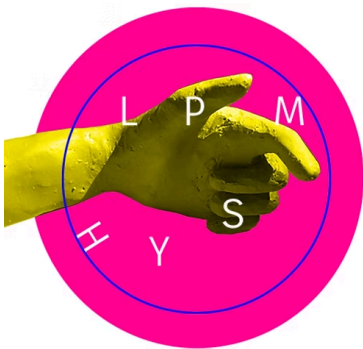
letzten documenta schauen möchten, mehr über das Konzept des sobat als Vermittler:in erfahren wollen und Lust darauf haben, mit diesem Buch einiges über das enorme Potenzial des Zusammentreffens so vieler engagierter Kunstvermittler:innen zu lernen.

„Ever Been Friendzoned by an Institution?“ hat die ISBN 9783000733598, doch kann es aktuell leider nicht über einen Verlag bezogen werden. Interessierte sind dazu eingeladen, sich an die E-Mail-Adresse sobatpublication@gmail.com zu wenden, um ein Exemplar oder weitere Informationen zur Publikation zu erhalten.

Julika Teubert, geboren 1995 in Berlin, ist sowohl Künstlerin als auch Kunstvermittlerin und studiert aktuell Freie Kunst bei der Professorin Isabel Nuño de Buen sowie Kunstvermittlung bei Professor PhD Martin Krenn an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sie ist Mitbegründerin des „appropriate! – Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst“ und arbeitet seit zwei Jahren als ständiges Redaktionsmitglied und Autorin an der Entwicklung und Umsetzung der bisherigen vier Ausgaben des Webjournals.

Greifbarkeiten – Gedanken zu Ritualen in Kunst und Kunstvermittlung

Nicola Feuerhahn



Grafik von Have You Seen My Power Lately?,
© Nicola Feuerhahn 2021

Das Wiederholen festgelegter Strukturen und Abläufe ist per definitionem ein elementarer Bestandteil dessen, was ein Ritual ausmacht. Qualifiziert sich aber dadurch jede Gewohnheit, jede regelmäßig in gleicher Form wiederholte Tätigkeit als Ritual?

Nach Edgar Lersch ist ein wichtiger Punkt bei der Definition eines festgelegten Ablaufes als Ritual der ihm innewohnende Charakter des symbolischen Handelns (vergl. Lersch 2008: S.71). Das Handeln muss also über die eigentlich vollzogenen Handlungen hinausweisen. Nicht selten spielen auch Machthierarchien sowie Macht- und Statusgefälle eine Rolle in den rahmengebenden Strukturen, innerhalb derer Rituale zum Einsatz kommen. Da kann die „höhere Macht“ – die immer wieder Adressatin ist, wenn es um das genannte symbolische Handeln geht – genauso oberste Machthaberin sein, wie es bestimmte Regeln oder Menschen sein können, die mit einem Ritual verbunden sind.

Gewähltes Wiederholen von Abläufen spielt im Leben immer wieder an verschiedensten Stellen eine Rolle. Vielleicht entscheidet ein Mensch sich, den Tagesbeginn immer gleich zu gestalten. Wochenabläufe werden in ihren Grundzügen wiederholt. Belohnungszeremonien werden für einen selbst oder andere erdacht und bei gegebenem Anlass ausgeführt. Sportliche Trainingseinheiten laufen nach bestimmten Mustern ab. Der Begriff Alltagsritual ist ein gern gebrauchter im Zusammenhang mit diesen Beispielen. In Lernzusammenhängen ist Wiederholung ein wichtiges Mittel zur Verinnerlichung von Informationen und Inhalten. Auch die Nutzung sozialer Medien im Internet – ob nun als Konsument:in oder Produzent:in von Inhalten – unterliegt immer wieder Rhythmen und Mustern.

Sowohl im Rahmen meiner eigenen künstlerischen Praxis als auch in meinen Projekten als Kunstvermittlerin beschäftigen mich Fragen danach, warum wir Rituale für uns suchen und brauchen oder auch unbeabsichtigt oder ungezielt in sie hineingeraten. Wo liegt innerhalb ritualisierter Prozesse die Grenze zwischen Besinnung und Obsession, zwischen getreuer Beachtung von (kultischen)

Regeln und (beispielsweise spiritueller) Ekstase? Und welche Rolle spielt dabei der Wunsch nach dem Erlangen von Macht und nach dem Abgeben von Verantwortung?

Schon seit Beginn meines Studiums der Freien Kunst beschäftigt mich das Thema Flüchtigkeit.

Besonders interessiert mich dabei, was es in Menschen auslöst, wenn sie sich in einem solchen Maß mit Flüchtigkeit konfrontiert sehen, dass sie sich den ihr innewohnenden Konsequenzen gefühlsmäßig nicht mehr entziehen können.

Das Bedürfnis danach, Gedanken, Erinnerungen, Momente, Träume oder auch Gegenstände und Menschen festhalten zu wollen, um Situationen besser begreifen und verarbeiten zu können oder auch, um bestimmte Ziele damit zu erreichen, ist ein Phänomen, das mich interessiert. In diesem Zusammenhang habe ich unter anderem damit begonnen, mich mit magischem Denken und magischen Ritualen zu befassen. Wann, wo und warum neigen Menschen dazu, sich in Situationen der Halt- und Machtlosigkeit mit Magie, Religion und Spiritualität zu befassen? Was bieten oder versprechen diese Wege, das anderswo nicht zu finden ist?

Ein Beispiel für eine Arbeit, die ich in diesem Kontext erarbeitet habe, ist mein Beitrag zu der Online-Ausstellung „Spit John“ [1] aus dem Jahr 2020. Die Ausstellung „Spit John“ ist das Ergebnis eines Seminars, in dem es – inspiriert von der Ausstellung „In aller Munde“ [2], die zu dieser Zeit für das Kunstmuseum Wolfsburg konzipiert wurde – um den Mundraum ging. Im Verlauf des Seminars kam zur Sprache, dass man sich in früheren Zeiten Zahnschmerzen damit erklärte, dass Dämonen oder Würmer in den Zähnen sitzen und wirken. Bei meinen Recherchen zu diesem Thema bin ich auf ein Reclamheft mit antiken Zaubersprüchen gestoßen, in dem sich der folgende Zauberspruch bzw. das folgende Ritual zum Austreiben von Zahnwürmern findet:

„Gegen den Mond gewandt sagst du folgendes: ‚Neuer Mond, neue Zähne; faule Würmchen verschwindet! Wie dich (Mond) weder Wolf noch Hund berühren können, so soll mich so soll meinen Kopf kein Schmerz berühren können!‘ Danach schreibst du deinen Namen auf ein Papyrusblatt und bindest dieses an deinen Kopf.“

(Önnerfors 2019: S. 30–31)

Inspiziert von diesem medizinisch gedachten Zauberritual habe ich selbst drei Zaubersprüche zum Austreiben von Problemen des Mundraumes geschrieben und als klangliche Hypnosen ausgesprochen, die durch visuelle Hypnosens in Form von Animations-Loops vervollständigt werden. Die Rezipient:innen oder Patient:innen werden durch trashigen Werbeanzeigen angeglichen, blinkende Schrift aufgefordert, den gehörten Text zu

wiederholen, während sie sich auf dem Bildschirm die Visualisierungen der Austreibungen ansehen. Auf ästhetischer Ebene spielen die Arbeiten mit Einflüssen aus Esoterik- und Alchemiezusammenhängen ebenso wie mit solchen aus dem Feld wissenschaftlicher Archivierungsmethoden früherer Zeiten.

Als „Raum“ für die Ausstellung wurde eine extra erfundene Zahnarzt-Website ins Netz gestellt, auf der meine drei Exorzismen unter dem Menüpunkt „Services“ zu finden sind. Die Recherchen, die ich für diese künstlerischen Arbeiten betrieben habe, verweisen auf die Frage nach Machtlosigkeit und Abgabe von Verantwortung, die ich zuvor schon in den Raum gestellt habe. Vor der Entstehung der modernen Zahnmedizin waren die Menschen bei Zahnproblemen mit einem für sie unergründlichen Schmerz konfrontiert. Sie konnten seine Quelle nicht sehen. Der Schmerz erschien ungreifbar, mystisch, magisch, dämonisch. Also wandten sie sich wiederum an eine unsichtbare, ungreifbare Macht, um der Schmerzen Herr:in zu werden. Es ist ein Versuch, Kontrolle über den eigenen Schmerz zu gewinnen, indem man die Verantwortung, das Handeln an eine nicht materielle, höhere Macht abzugeben versucht.

Der digitale Raum als Ausstellungsort für Kunst, die mit dem Thema Flüchtigkeit umgeht, erscheint mir sehr gut gewählt. Das Internet als virtueller, also nicht in Wirklichkeit vorhandener, aber echt erscheinender Raum konfrontiert uns bei jeder Nutzung mehr oder weniger bewusst mit Fragen nach Ungreifbarkeit und Unbegreiflichkeit. Im Rahmen meines Kunstvermittlungspraktikums im Kunstverein Wolfsburg zu Beginn des Jahres 2021 hatte ich die Aufgabe, ein digitales Vermittlungsprojekt zu entwickeln. Zu diesem Zeitpunkt waren – bedingt durch die Coronapandemie – physische Besuche in Museen, Kunstvereinen und anderen Kultureinrichtungen – wenn überhaupt – nur sehr eingeschränkt möglich. Der Zugang zur Kunst musste deswegen verstärkt über den digitalen Weg möglich gemacht werden.

Die Ausstellung, die zum Zeitpunkt meines Praktikums (15.02.2021–15.04.2021) im Kunstverein gezeigt wurde, trug den Titel „Too much power (too little power). Über die Energiehaushalte menschlicher Existenzen“ (gezeigt 17.03.2021–02.05.2021) [3]. Die Bedingung für mein Projekt von Seiten der Leitung des Kunstvereins war, dass es ein Interviewformat sein sollte. Die Kernfrage sollte dabei lauten: „Woher nimmst du die Kraft Kunst zu machen?“ Diese Idee war in Anlehnung an das Video „Muster einer Instabilität / Schwanengesang“ von Chen Efraty entstanden, das in der genannten Ausstellung zu sehen war [4]. Darin erklärt sie in bewegender Weise, dass sie aufhören will und wird, Kunst zu machen, weil ihr die Kraft dazu fehlt, damit fortzufahren. Darüber hinaus waren die Gestaltung und Durchführung des Projektes vollständig mir überlassen.

Da Instagram [5] zu Zeiten der Lockdowns im Rahmen der Coronapandemie nach meiner Beobachtung sehr aktiv zur Vernetzung und Unterstützung der Menschen untereinander genutzt wurde, entschied ich mich, keinen Podcast und auch keine regulären Interviewvideos für die einschlägigen Videoportale umzusetzen, sondern eine Instagram-Seite ins Leben zu rufen, auf der regelmäßig Posts zu und von verschiedenen Künstler:innen nach einem bestimmten Muster erscheinen sollten.

Eine Gefahr, die Portale wie Instagram bergen ist allerdings das Bewertungssystem, das ihrem Konzept inne liegt. Jeder Post kann dort mit „gefällt mir“ bewertet werden – oder auch nicht. Hier treten Machtstrukturen zutage, die viel Einfluss darauf haben können, wie sichtbar man als Nutzer:in wird und in welcher Form. Negative Kommentare auf Posts können zudem sehr verletzend sein. Jeder Mensch, der hier sichtbar wird, macht sich also verletzlich. Das ist ein Aspekt, mit dem sehr achtsam umzugehen ist, wenn man andere Menschen auf einer solchen Plattform präsentiert.

Durch eine tiefergehende Auseinandersetzung mit der Frage, um die sich inhaltlich alles drehen sollte, gelangte ich schließlich zu dem Titel meines Projektes: „Wo ist eigentlich meine Energie geblieben und warum? Und wie bekomme ich sie zurück oder – falls sie gar nicht wirklich weg ist, sondern sich nur irgendwo in mir verbirgt – wie hole ich sie dann wieder zum Vorschein?“ Diese Fragestellungen schienen mir im Kern des Ganzen zu liegen. Darum entschied ich mich für den Titel „Have you seen my power lately?“ [6].

Bei der Erstellung der Liste potenziell geeigneter Interviewpartner:innen habe ich – so gut wie möglich, weil auch von der Bereitschaft und Möglichkeit der anderen mitzuwirken abhängig – versucht, darauf zu achten, dass Künstler:innen verschiedener Genres, Altersgruppen, Geschlechter und Herkünfte beteiligt sind. Zudem habe ich bewusst einige Künstler:innen ausgewählt, in deren Kunst – bzw. in deren Arbeit – Energie eine inhaltlich oder anderweitig relevante Rolle spielt. Beispielsweise arbeitet einer der Künstler unter anderem mit Zucker und mit Hitze. Eine andere beteiligte Person gibt Workshops, in denen es darum geht, wie man als Künstler:in gut mit sich selbst und anderen Künstler:innen umgeht. Dabei ist die Achtsamkeit mit der eigenen Energie und der der anderen ein wichtiger Aspekt. Einen Schauspieler habe ich eingeladen, weil Schauspiel sehr viel mit dem Umgang mit zwischenmenschlichen Energien zu tun hat und weil mich die Frage interessiert, wie man es schafft, die Energie einer Rolle von der eigenen zu trennen.

Im Zusammenhang mit der Frage danach, wie man persönliche und kreativ schöpferische Energie für das Kunst Machen gewinnen kann, aber auch solche zum Bilden einer Kraftbasis für das Leben insgesamt, die womöglich die Grundlage dafür ist, überhaupt ans

Kreieren denken zu können, kam bei der Planung des Projektes der bereits erwähnte Begriff Alltagsrituale auf. Da mich selbst das Thema Rituale – wie zuvor geschildert – schon seit einiger Zeit interessiert, kam ich auf die Idee, das Kreieren oder Abbilden von Kraftritualen zu einem Teil des Vermittlungsprojektes zu machen.

So entstand die Idee, pro beteiligter Person einen Beitrag mit einer Kurzbiografie und Fotos, einen Interviewfilm und einen Energie-Ritual-Film in dieser Reihenfolge hintereinander zu posten. Jede neue Serie wurde zudem mit einem Ankündigungspost beworben. Bezüglich des Ritualfilms, stand es den beteiligten Künstler:innen frei, ein erfundenes künstlerisches Ritual zur Energiegewinnung oder zur Vertreibung negativer Energien filmisch umzusetzen oder sich dafür zu entscheiden, eines ihrer alltäglichen Rituale zu filmen, das sie tatsächlich nutzen, um Energie zu schöpfen. Wichtig war mir auch, allen freizustellen, ob sie selbst in den Filmen zu sehen sein wollen oder nicht. Falls nicht, war es zum Beispiel möglich, die eigene Umgebung zu filmen oder die Utensilien, die für das Ritual genutzt werden.

Entstanden ist eine Reihe ganz unterschiedlicher Ritualfilme. Manchmal persönlich und ernsthaft, manchmal verspielt und fragend, manchmal vorschlagend, manchmal mystisch, tief empfunden, nachdenklich und poetisch.

Die Einblicke, die die Beteiligten mir und anderen im Rahmen dieser Ritualfilme und der Interviews gewähren, sind allesamt sehr kraftvoll. Mir persönliche haben sie alle auf ihre ganz eigene Weise meinen Horizont ein Stück erweitert und ein erlebte Nähe ermöglicht.

Machtstrukturen innerhalb der Gesellschaft, innerhalb des Kunstbetriebes können sich sehr negativ auf den Energiehaushalt künstlerisch arbeitender Menschen auswirken. Die Bezahlung der Künstler:innen für ihre Teilnahme an Ausstellungen ist meist sehr gering, nicht selten fällt sie völlig aus. Das Geld zum Kunst Machen, zum Bezahlen von Atelierplätzen, Materialien, Transportmitteln etc. muss dann aus anderen Quellen und von anderen Jobs kommen. Die Lage freier Kunstvermittler:innen ist da ganz ähnlich. Auch hierfür ist das Budget nicht gerade üppig.

Kleine selbst erfundene oder gefundene wiederholte Tätigkeiten, die zum Kraft Schöpfen dafür dienen können, weiter Kunst zu machen, qualifizieren sich sicher als Rituale per definitionem, denn sie dienen dem höheren Sinn, inspiriert zu bleiben. Sie gehen mit Unsichtbarkeiten und Ungreifbarkeiten um. Ritual kann Selbstermächtigung sein. Eine Form des Umgangs mit Wirkmächten, zu denen der Zugang schwierig ist, die unabhängiger macht, weil hier Wertesysteme und Machtzuschreibungen ein Stück weit unabhängig gemacht werden können vom strukturell vorgegebenen. Vielleicht hat mein Wunsch

Kunst zu machen, mehr Raum in meinem Leben als die Strukturen, innerhalb derer ich sie produziere.

Nicola Feuerhahn studierte von 2016 bis 2022 Freie Kunst mit der Zusatzqualifikation Freie Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Momentan absolviert sie ihr Meisterschülerinnenjahr an der HBK in der Klasse von Professorin Corinna Schnitt.

Sie arbeitet als freie Künstlerin und als freie Kunstvermittlerin.

Literatur

Lersch, Edgar, 2008. Historische Ritualforschung in ihrem Verhältnis zu Medienritualen – eine kulturhistorische (Selbst-)Vergewisserung. In: Bartsch, Anne, Brück, Ingrid, Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.). Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wiesbaden. S. 71–81
Lersch bezieht sich hier auf: Baumgart, Wolfgang, 1996. Ritual und Literatur. In: Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 53. Tübingen 1996. S. 44 ff. bzw. S. 47.

Physica Plinii Sangalensis Nr. 8: Gegen Kopf und Zahnschmerzen. In: Önnersfors, Alf (Hrsg. und Übers.), 2019. Antike Zaubersprüche. Griechisch/Lateinisch/Deutsch. Stuttgart. S. 30–31

[1] Spit John. Online-Ausstellung, seit 23.07.2020. Kuratiert von Thomas Becker (HBK BS) und Nele Kaczmarek (Kunstverein Braunschweig).

<https://spit-john.de> (Zugriff: 28.02.2022).

[2] In aller Munde. Von Pieter Bruegel bis Cindy Sherman, 31.10.2020–06.06.2021. Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg. Kuratiert von Dr. Uta Ruhkamp.

<https://www.kunstmuseum.de/ausstellung/in-aller-munde-von-pieter-bruegel-bis-cindy-sherman/> (Zugriff: 09.01.2023)

[3] Too much power (too little power). Über die Energiehaushalte menschlicher Existenzen, 17.03.2021–02.05.2021. Kunstverein Wolfsburg.

<https://kunstverein-wolfsburg.de/exhibition/too-much-power-too-less-power/> (Zugriff: 03.03.2022). Informationen zu dieser Ausstellung finden sich auf der Website des Kunstvereins Wolfsburg.

[4] Georg, Markus (Kunstvermittler), für Kunstverein Wolfsburg, 2021. Ausstellungsclips. Chen Efraty.
<https://www.youtube.com/watch?v=LOQWkj4zpvQ> (Zugriff: 28.02.2022).

[5] Instagram ist ein Soziales Netzwerk mit Fokus auf dem Teilen von Fotos und Videos. Das Format kann als Microblog, also als stark verknappte Form eines Internettagebuchs bezeichnet werden. Die Fotos und Videos können vor dem Teilen mit Filtern bearbeitet werden, wenn dies gewünscht wird. Ohne eigenen Account sind die meisten Inhalte nicht abrufbar. Finanziert wird das Netzwerk durch Werbung. Dadurch ist es für die Nutzer:innen kostenfrei.

[6] Feuerhahn, Nicola, seit 2021. Instagram-Seite für das Projekt „Have you seen my power lately?“. Mit Beiträgen von Juri Jaworsky, Patricia Martsch, Eva Noeske u. a.
<https://www.instagram.com/haveyouseenmypowerlately/> (Zugriff: 28.02.2022).

„... this has nothing to do with art ...”

Notizen zu counter-amnesischen Praktiken und der Kunst der Kritik

(Refugee Protest Camp Vienna-Bewegung)

Araba Evelyn Johnston-Arthur

„I am interested in the, performativity’
of memory. I am thinking about the
quotidian of trauma alongside of the restoration and Magic of water
cycles.

partnering with my meditation on healing, dance and media as a
physical tap into embodying memory.” Nia Love, gl(host): underCUR-
RENT[1]

„Glücklich ist wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.’ Man könn-
te dies als die heimliche Hymne des Österreichers bezeichnen. Ver-
gessen, verdrängen bedeutet aber resignieren: nur Bewusstes kann
verändert werden. Unbewusstes natürlich nicht.” Erwin Ringel, 1995.
Die österreichische Seele: Zehn Reden über Medizin, Politik, Kunst
und Religion, S 13

„Was man in einer Gesellschaft nicht wissen darf, weil es die Aus-
übung von Macht stört, muss unbewusst gemacht werden. [...] Diese
Produktion von Unbewusstsein muss gesellschaftlich organisiert
werden, und der Ort, wo sie stattfindet, ist nicht so sehr die Familie,
als jene Institutionen, die das öffentliche Leben regulieren.“ Mario
Erdheim, 1982. Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit,
S 38

„[...] die zwanghafte ewige Wiederholung der ersten Begegnung mit
dem Fremden, ist ein Prozess, den ich als ‚Rassismusamnesie’ be-
zeichnet habe, die anhaltende Dialektik von rassistischer moralischer
Panik und der Verdrängung der historischen Präsenz rassifizierter
Bevölkerungen (vgl. El-Tayeb 2015). In diesem aktiven Prozess des
Vergessens werden Ereignisse und Bewegungen bedeutungslos
gemacht, indem sie als vereinzelte Phänomene klassifiziert werden
– ohne Kontext, ohne Ursache und Wirkung, kurz: ohne Bezug und
damit ohne Ort im kollektiven Gedächtnis.“ Fatima El-Tayeb, 2016.
Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der post-migrantischen
Gesellschaft, S 15

„Wenn es sich bei der Regierungsintensivierung darum handelt, in
einer sozialen Praxis die Individuen zu unterwerfen – und zwar durch
Machtmechanismen, die sich auf Wahrheit berufen, dann würde ich
sagen, ist die Kritik die Bewegung, in welcher sich das Subjekt das
Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu be-

fragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin. Dann ist die Kritik die Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügsamkeit. In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.“ Michel Foucault, 1992, Was ist Kritik?, S 15

„You are only focusing on just leave [...] We are ... I told you we are going to leave [...] It doesn't mean... we are the refugees we are garbage [...] We are ready we are going to leave [...] for the human rights we are disappointed [...] we had a lot of expectations ... maybe you give ... one ... statement to the minister of interior what's wrong with these people why are they here, what is the problem. You just focusing: empty this building, empty church, empty Kloster, empty Austria ... for fucking refugees, they are not deserv[ing] to live here in this country.“ Einer der hier bewusst anonym gehaltenen Aktivist:innen des Refugee Protest Camp Vienna bei der Konfrontation mit dem Ultimatum der Rektorin der Akademie der bildenden Künste. Meine Videotranskription aus: Ljubomir Bratić: Archiv der Migration, Wien 2013

„The animation of thought by those who have their humanity questioned presents an ontological scandal.“ Tendayi Sithole, 2020. The Black Register, S 1



Ljubomir Bratić: Archiv der Migration, Wien 2013

Während vom Gebäude der Akademie der bildenden Künste Wien am Schillerplatz deutlich zu lesen noch immer das Transparent: „Stop Deportations!“ hing, stellte die damalige Rektorin Eva Blimlinger den Aktivist:innen des Refugee Protest Camp Vienna in der Aula der Akademie ein Ultimatum. Nach der polizeilichen Räumung des zeltlichen Refugee Protest Camp im Sigmund- Freud-Park im Dezember 2012, einem Hungerstreik in der gegenüberliegenden Votivkirche, der Verlegung des Protestes in das Servitenkloster, Abschiebungen und Festnahmen wegen des Verdachts der Schlepperei, begleitet von einer Kriminalisierungskampagne, hatten die Aktivist:innen der Bewegung im Oktober 2013 schließlich ihre Hoffnung in die praktische Solidarität der Akademie der bildenden Künste gesetzt. Am 29. Oktober nahmen Refugeeaktivist:innen den Raum der Aula ein. Passenderweise im Anschluss an die in der Akademie veranstalteten Diskussionsveranstaltung „Art, Activism, Academy“. In seinem zur Zeit dieser Akademieeinnahme entstandenen kurzen Text „Wie wird die Akademie der bildenden Künste ihre (und unsere) Freiheit künftig verteidigen?“[2] kommentiert der Archivar des Archivs der Migration Ljubomir Bratić (2013) diesen kritischen historischen Moment in der (vielfach noch zu schreibenden) marginalisierten widerständigen Bewegungsgeschichte Österreichs folgendermaßen:

„Ein neuer Raum ist eingenommen und dieser scheint auch gehalten zu werden. Die Einnahme erfolgte durch diejenigen, die als Gruppe per definitionem in unseren Gesellschaften kein Recht auf Raum (egal welchen!) haben. Darum haben sie den Raum, der ihnen aus ihrer Position agierend,

zugänglich ist, eigensinnig betreten. Ist dann die Tatsache zufällig, dass sie zuerst eine Kirche und derzeit eine Akademie, zwei sakrale Institutionen – eine der vergangenen Zeiten und [sic!] zweite der moderne – einnahmen? [...] Und nun gerade die Akademie der bildenden Künste. Warum die Akademie? [...] Weil dieser Ort als einer der Freiheit gilt. [...] KUNST IST FREI!“

„Doch wie“, fragt sich Bratić hier weiter, „steht es mit der Freiheit von Individuen und zwar ganz bestimmten Individuen und Gruppen von Menschen, in unserem Fall von denjenigen, die gezwungenermaßen außerhalb des Kunstfeldes stehen? Das, scheint mir war nie ein breit diskutiertes Thema an dieser Akademie. Vor allem nie eines, das auch zur Konkretisierung der Taten geführt hätte. Mehr noch, es meldet sich derzeit ein starker Zweifel, ob Kunst nicht gerade auf die Rechnung von denjenigen, die eben nicht frei und vor allem nicht gleich sind, ihre Freiheit und Größe in der Öffentlichkeit proklamieren und zelebrieren darf. Wie wird die Akademie der Künste ihre (und unsere) Freiheit künftig verteidigen? Mit den Überzähligen, die aus einer in einem rassistischem [sic!] System unmöglichen Position ihre Teilhabe aufbegehren, oder gegen Sie [sic!], als Teil eines breiten polizeylichen Systems, in dem die Akademie die Entfernung der Begehrenden eigenverantwortlich einschaltet. Das ist jetzt der Scheideweg!“ (Bratić 2013)



Ljubomir Bratić: Archiv der Migration, Wien 2013

Mit dem Ultimatum, das auf den sofortigen Auszug der Refugeeaktivist:innen pochte, entschied sich die Akademie für Letzteres, das heißt: den Rausschmiss derjenigen, die die hegemoniale Ordnung der Dinge stören und aus einer in einem neokolonialen Migrationsregime unmöglich gemachten Position heraus notwendigerweise aufbegehren. Der November 2013 kann also in vielerlei Hinsicht als folgenschwer erachtet werden, auch für den konkreten Fortbestand der kollektiven, selbst organisierten Protestbewegung des Refugee Protest Camp Vienna. Der Forderung der Rektorin folgend, räumten die Refugeeaktivist:innen die Aula der Akademie der bildenden Künste und zogen nach etwa einer Woche aus. Ungefähr ein Jahr zuvor, am 24. November 2012, hatten sich Refugeeaktivist:innen aus der wohl größten Erstaufnahmestelle für „Asylweber:innen“ in Österreich, dem Flüchtlingslager Traiskirchen, zu einem über 20 Kilometer langen Protestfußmarsch nach Wien aufgemacht. Während das Refugee Protest Camp Vienna hier seinen Anfang fand, stellte der Rausschmiss aus der Akademie („You are focusing on just leave“) ein Ende der kollektiven Raumeinnahme dar. Diese war eine für die selbstbestimmte Sprache der Bewegung zentrale Protestgrammatik.

Die Kämpfe jener, deren Existenzen illegalisiert und kriminalisiert werden, jener, die (in Karl Marx' Sinne)[3] als un(selbst)repräsentierbar gelten,

jener, die als politische Subjekte undenkbar gemacht werden, für das (in Hannah Arendts Sinne) grundlegende Recht, überhaupt Rechte zu haben, rütteln an Fundamenten des neokolonialen Migrationsregimes. Angela Davis (2015) brachte die fundamentale Bedeutung dieser fortlaufenden Kämpfe im Mai 2015 bei ihrem Solidaritätsbesuch der Refugeeaktivist:innen, die die Gerhart-Hauptmann-Schule in Berlin-Kreuzberg besetzt hatten, folgendermaßen zum Ausdruck:

„The refugee movement is the movement of the 21st century. It’s the movement that is challenging the effects of global capitalism. It’s the movement that is calling for civil rights for all human beings.”

Für Sylvia Wynter (2003: 261) stellen jene „refugee/economic migrants stranded outside the gates of the rich countries” neben

„the criminalized majority Black and dark-skinned Latino inner-city males now made to man the rapidly expanding prison-industrial complex, together with their female peers – the kicked-about Welfare Moms – with both being part of the ever-expanding global, transracial category of the homeless/the jobless, the semi-jobless, the criminalized drug-offending prison population”

heute die post- bzw. neokoloniale Übersetzung von Frantz Fanons Kategorie der kolonisierten „Verdammten dieser Erde“^[4] des 21. Jahrhunderts dar.

Der Übertitel meiner Notizen: „... this has nothing to do with art ...” ist ein aus dem Zusammenhang der eingangs beschriebenen Ultimatumsszene mit den Aktivist:innen des Refugee Protest Camp Vienna gerissener Satz-fetzen der Rektorin. Ihm stelle ich mit Michel Foucault – Kritik als Kunst der machtkritischen Praxis der Entunterwerfung betrachtend – die Frage entgegen: „What if this has everything to do with art?” Kann die in der Ultimatumsszene zitierte Kritik eines Aktivistens des Refugee Protest Camp Vienna („You just focusing: empty this building...”) exemplarisch für eine radikale Kunst der Kritik gelesen werden, die letztlich den Rahmen institutioneller Kritik sprengt, weil sie keinen Raum haben darf? Stellt nicht mit Tendayi Sit-hole (2020: 1) sprechend „die Animation der Gedanken derjenigen, deren Menschsein in Frage gestellt wird einen ontologischen Skandal dar“? Einen das „hegemoniale script“ so sehr flippenden Skandal, dass es ihn (den Skandal) in Erwin Erdheims und Erwin Ringels Sinne zu verdrängen und unbewusst zu machen gilt: damit der institutionelle Status quo unveränderbar bleibt, mit sich selbst glücklich ist und bleibt. Wie werden hegemoniale Machtverhältnisse durch den Rausschmiss von radikalen Interventionen, Kritiken und Widerständen aus dem (in El-Tayebis Sinne) Ort des kollektiven Gedächtnisses reproduziert? Aspekten von Lisa Yoneyamas Konzept der „counter-amnes(t)ic practices” folgend, stellen meine Überlegungen hier

einen Versuch einer counter-amnesischen Praxis dar. Einer Praxis des kritischen Erinnerns, die, wie Yoneyama (2003: 61) es beschreibt, „become[s] urgently relevant to present efforts that seek social and cultural transformations.“

Die im Kontext der Gewalt des rassifizierten Kapitalismus systematisch zu problematisierten Anderen Krisenobjekten (Stichwort unter vielen: „Flüchtlingskrise“) Gemachten brechen aus, organisieren sich selbst, sprechen als politische Subjekte zurück, üben Kritik, protestieren, fordern nicht Hilfe, sondern jenseits von plakativen Deklarationen praktische Solidarität ein. Mit dem (in Bratić' Sinne) eigensinnigen Akt der Einnahme des öffentlichen Raumes und der radikalen Verkörperung des Streiks durch Hungern fand die Refugee Protest Camp Vienna-Bewegung eine Protest- und Widerstandssprache, die eine Auseinandersetzung mit marginalisierter, systemischer Kritik erzwang. Diese Widerstandssprache ist die einer größeren Sans-Papiers-Bewegung, die sich lautstark innerhalb der Festung Europas Räume radikaler Kritik erkämpft hat and weiterhin erkämpft. In Wien waren und sind diese Räume etwa die Straßen, die vom Flüchtlingslager Traiskirchen zum Sigmund-Freud-Park führen (während des kollektiven Protestmarsches), der Sigmund-Freud-Park selbst (mit der Errichtung eines Protestzeltlagers), die Votivkirche, das Servitenkloster und die Aula der Akademie der bildenden Künste Wien (mit deren Einnahme). Trotz polizeilicher Räumung und Rauschmiss haben sich die Kritiken in die multiplen (verdrängten) historischen Gegenwart dieser Orte eingeschrieben und diese Räume verändert: Hier macht der Sigmund-Freud Park der von Erwin Ringel (2005: 13) als Verdrängungsgesellschaft beschriebenen österreichischen Gesellschaft nicht zuletzt mit der dort 1985 von der Stadt Wien errichtete Parkbenennungstafel alle Ehre. Als „Erinnerungszeichen“ fungierend verdrängt die Tafel die Tatsache, dass Sigmund Freud und seine Familie während des Naziterrorregimes ins Exil gedrängt wurden, um der Naziverfolgung zu entgehen.[5]

Zum Ende meiner Notizen springend erinnert Bratić' Sinn für Eigensinnigkeit mich auch an verdrängte Dimensionen des ontologischen Skandals der Eigensinnigkeit (im Sinne von Sense of Self angesichts der objektisierenden Gewalt des Othering) von Josephine Soliman. Nach dem Tod des Vaters von Josephine Soliman am 21. November 1796 wurde hän[6] hänen[7] Menschlichkeit beraubt, zu einem exotischen Objekt reduziert und hänen[8] präparierten Leichenbruchstücke (später) gemeinsam mit denen von drei anderen schwarzen Menschen – einem kleinen Mädchen, dessen Namen als unbekannt gilt, Pietro Michael Angiola und Joseph Hammer – im k. k. Hof- und Naturalienkabinett öffentlich zur Schau gestellt. Josephine Soliman protestierte dagegen, kämpfte für die Rückgabe der Leichenbruchstücke hänen[9] Vaters und damit für das grundlegende Recht, hän[10]

begraben zu können. In diesem Sinne eigen-sinnig, schließe ich mit Jin Haritaworns (2008: 9) Gedanken:

„Eigen-Sinn'. Literally translated as ‚sense of self', its composite means ‚stubbornness' or ‚unruliness'. This evokes what is at stake in inventing ourselves from the ashes of multiple, and repeated, onslaughts of pathologisation.“

Araba Evelyn Johnston-Arthur ist Mitbegründerin von Pamoja. Bewegung der jungen afrikanischen Diaspora und der Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte. Ihre transdisziplinäre Arbeit beschäftigt sich mit intersektional widerständigen diasporischen Politiken und the “decolonizing art of mattering (embodied) memories“. Sie unterrichtet derzeit an der Howard University in Washington DC.

Literatur

Baumgartinger, Persson Perry, 2007. queeropedia. Wien: Referat für Homo-
bitrans-Angelegenheiten, Österreichische HochschülerInnenschaft an der
Universität Wien

Bratić, Ljubomir, 2013. Wird die Akademie der bildenden Künste ihre (und
unsere) Freiheit künftig verteidigen? Aula der Akademie der bildenden
Künste Wien zur Zeit der Einnahme der durch Aktivist:innen des Refugee
Protest Camp Vienna: Aktivistische Wandpresse

Davis, Angela, 2015. The Refugee Movement: News from Inside
[https://oplatz.net/oplatzbox-the-refugee-movement-is-the-movement-of-
the-21st-century/](https://oplatz.net/oplatzbox-the-refugee-movement-is-the-movement-of-the-21st-century/)
(Zugriff: 22.01.2023)

El-Tayeb, Fatima, 2016. Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der
post-migrantischen Gesellschaft. Münster: Unrast

Erdheim, Mario, 1982. Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit.
Frankfurt am Main: Suhrkamp

Fanon, Frantz, 1974. Die Verdammten dieser Erde. Reinbek bei Hamburg:
Rowohlt

Foucault, Michel, 1992. Was ist Kritik? Berlin: Merve Verlag

Haritaworn, Jin, 2008. Shifting Positionalities: Empirical Reflections on
a Queer/Trans of Colour Methodology. Goldsmiths College Sociological

Research Online 13(1)1. <http://www.socresonline.org.uk/13/1/13.html> (Zugriff: 20.12.2022)

Love, Nia. gl(host): underCURRENTS. <https://www.nia-love.com/g1-host-undercurrents> (Zugriff: 20.12.2022)

Marx, Karl, 1907. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Chicago: Charles H. Kerr & Company.

Ringel, Erwin, 2005. *Die österreichische Seele*. Wien: Buchverlage Kremayr & Scheriau/Orac

Sithole, Tendayi, 2020. *The Black Register*. Cambridge: Polity Press
Wynter, Sylvia. *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument*. In: *The New Centennial Review*, Volume 3, Number 3, Fall 2003. S. 257–337

Yoneyama, Lisa, 2003. *Traveling Memories, Contagious Justice*. *JAAS* 6, no. 1. S. 57–93

Endnoten

[1] <https://www.nia-love.com/g1-host-undercurrents> (Zugriff: 20.12.2022)

[2] Bratić' Text wurde neben anderen Texten während der Einnahme der Aula der Akademie der bildenden Künste Wien durch den Refugee Protest Camp Vienna an die Wände der Akademie plakatiert.

[3] Siehe Marx. (1907:71): "The can not represent one another, the must themselves be represented."

[4] Bezugnehmend auf Frantz Fanon's einflussreiches im französischen Original 1961 erschienenes Buch: *Die Verdammten dieser Erde*.

[5] https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Parkbenennungstafel_Sigmund_Freud (Zugriff: 20.01.2023)

[6] Dieses (finnische) genderneutrale Personalpronomen ersetzt hier das deutsche männlich zugeordnete „er“. Es stellt einen Teil des Versuchs dar, (für mich neue) Praktiken der Auseinandersetzung mit dem Verlernen eigener verinnerlichter, heteronormativer Logiken zu entwickeln. Das heißt, hier sprachlich die Geschlechtsidentitäten von Josephine und Angelo Soliman nicht zu fixieren und offen zu lassen. Um mit Persson Perry Baumgartinger (2007: 58) (unter vielen anderen Mitbegründer von Queeropedia und von diskursiv- Verein zur Verqueerung gesellschaftlicher Zusammenhänge) zu

sprechen, geht es darum: „Sprache aus der Zweigeschlechtlichkeit zu befreien. Es gibt sehr viele phantasievolle, oft sehr unterschiedliche Ideen, Realisierungen, Widerstände gegen eine Sprache, die nur Männer und Frauen kennt.“ Auf dahingehend schon erkämpfte und kreierte vielseitige Sprachpraktiken Bezug nehmend, habe ich mich aufgrund meiner Vertrautheit mit der finnischen Sprache für die Form hän entschieden. Im Finnischen ist „[...] hän allgemein das Pronomen für Personen [...] (im Finnischen gibt es keine grammatischen Geschlechter).“ vgl. <https://geschlechtsneutral.net/pronomen/> (Zugriff: 20.01.2023)

[7] Dieses (finnische) genderneutrale Personalpronomen ersetzt hier das (deutsche) männlich zugeordnete „seiner“.

[8] Dieses (finnische) genderneutrale Personalpronomen ersetzt hier das (deutsche) männlich zugeordnete „seine“.

[9] Dieses (finnische) genderneutrale Personalpronomen ersetzt hier das (deutsche) weiblich zugeordnete binäre „ihres“.

[10] Dieses (finnische) genderneutrale Personalpronomen ersetzt hier das (deutsche) männlich zugeordnete „ihn“.