

Partizipation als Zumutung: Zur Ästhetik des Kollektivs

documenta fifteen.

Kassel, 18.6.–25.9.2022.
Handbuch, hg. v. ruangrupa und
dem künstlerischen Team. Berlin,
Hatje Cantz 2022. 301 S., Abb.
ISBN 978-3-7757-5281-7. € 44,00.

Gruppendynamik. Kollektive der Moderne.

Lenbachhaus, München,
19.10.2021–24.4.2022. Kat. hg. v.
Karin Althaus, Susanne Böller,
Sarah Louisa Henn, Eva Hutten-
lauch, Matthias Mühling und
Stephanie Weber. Berlin, Hatje
Cantz Verlag 2022. 447 S., Abb.
ISBN 978-3-7757-5039-4. € 58,00.

Kollaborationen.

Museum Moderner
Kunst, Wien, 2.7.–6.11.2022. Kat. hg.
v. Heike Eipeldauer und Franz
Thalmair. Köln, Verlag der Buchhand-
lung König 2022. 239 S., Abb.
ISBN 978-3-7533-0261-4. € 29,80

Die Grenzen zwischen Kunst und sozialer Praxis oszillieren wahrscheinlich selten stärker als in der Arbeitspraxis des Kollektivs. Kollektive teilen sich dabei eine Vision von einer neuen Form des politischen und sozialen Zusammenlebens, deren Realisierung das gemeinschaftliche Arbeiten prägt. Im Rahmen dessen fungiert Kunst als regulative Idee, die auf ästhetischer Ebene neue Formen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens antizipiert. Gleichzeitig prägen ästhetische Prozesse aber auch die soziale Praxis, mit der die gemeinschaftliche Utopie realisiert werden soll. Mit welchen ästhetischen Strategien Künstler*innengruppen im

20. Jahrhundert als Anti-Mainstream eine Art der Gegenöffentlichkeit formierten, wodurch sie zu Prozessen der Dekolonialisierung beitrugen, untersuchte die Ausstellung „Gruppendynamik: Kollektive der Moderne“ im Lenbachhaus. Eigentlich eine wunderbare Einstimmung auf die *documenta fifteen*, da bereits hier ersichtlich wurde, (1) welche Schwierigkeiten und Inkonsistenzen sich aus einer gemeinschaftlichen künstlerischen Praxis durch Gruppendynamiken ergeben. Und (2), wie schwierig es ist, den Begriff des Kollektivs zu definieren und von verwandten Phänomenen wie dem Netzwerk, der Kooperation und der Partizipation abzugrenzen.

So fasst das Kurator*innen-Team des Lenbachhauses den Begriff Kollektiv sehr weit und subsumiert darunter auch Gruppierungen wie Grupa „a. r.“ (Łódź), „Wuming Huahui / Gruppe ohne Namen“ (Beijing), die Nsukka School und die Casablanca School. Obwohl der Katalog eine an Dokumenten und Bildmaterial beeindruckend reiche Quelle darstellt, versucht keine*r der Autor*innen, das zeitgenössische Konzept des Kollektivs zu definieren. Stattdessen konstatieren die Herausgeber*innen: „In der Beschäftigung mit dem Phänomen ‚Gruppendynamik‘ erkannten wir, dass es keine verbindliche Definition des ‚künstlerischen Kollektivs‘ geben kann. Eine Gruppe lebt von Zusammenschluss und Bruch, ihre Dynamik ist unberechenbar: Gemeinsames Arbeiten, Gespräche, Geselligkeit, Rivalität, Freundschaft, Offenheit, Inklusion, Abgrenzung, Ermüdung, Streit, Liebe, Polemik und Enthusiasmus zeichnen sie aus.“ (Sarah Louisa Henn/Dierk Höhne, *Subjects of Solidarity*, in: *Gruppendynamik*, 62–69, hier 62).

WAS IST EIN KOLLEKTIV?

Versuchen wir es deshalb zunächst mit einer kurzen Arbeitsdefinition. Ein Kollektiv setzt sich aus einer Anzahl von Individuen zusammen, deren ge-

meinschaftliche Arbeit durch die Realisierung einer langfristig angelegten gesellschaftlichen Vision geprägt ist. Diese Gesellschaftsutopie steht häufig in Abgrenzung zur politischen Situation und zum Gesellschaftssystem, mit denen sich das Kollektiv konfrontiert sieht. Es kann als Schutzmantel fungieren, der einzelne Individuen vor Sanktionen und Strafverfolgung schützt, da diese unter der Anonymität des Kollektivs operieren. Historisch ist der Begriff des Kollektivs eng mit dem Sozialismus verknüpft, wobei er im Zusammenhang mit Formen gemeinschaftlichen Arbeitens steht. Arbeitsbrigaden in der ehemaligen DDR beispielsweise bezeichneten Werktätige, die als Kollektiv gemeinschaftlich arbeiteten (vgl. *Brigade. DDR-Geschichte*, privates Geschichtsprojekt betreut von Dana Schieck, http://www.ddr-geschichte.de/Wirtschaft/sozialist_Arbeit/Brigadebewegung/brigadebewegung.html [08.11.2022]); Markus Würz, Brigaden der sozialistischen Arbeit, in: *Lebendiges Museum Online*. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, <http://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-gruenderjahre/wirtschaft-und-gesellschaft-im-osten/brigaden-der-sozialistischen-arbeit.html> [08.11.2022]).

Und hiermit wären wir auch schon inmitten der Geschichte des indonesischen Kurator*innenkollektivs ruangrupa. Als Disclaimer sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass ich mich nicht mit dem komplexen Themenfeld der Antisemitismus-Vorwürfe auf der *documenta fifteen* beschäftigen werde, da diese bereits intensiv diskutiert worden sind und durch Expert*innen im Bereich der Antisemitismus-Forschung weiter aufgearbeitet werden sollten. Eine sehr gute Zusammenfassung findet sich auf der Website der Bildungsstätte Anne Frank: <https://www.bs-anne-frank.de/events/kalender/zum-antisemitismusskandal-auf-der-documenta-fifteen> [03.11.2022]. Ebenso hilfreich erscheint mir Micha Brumliks Analyse in *Postkolonialer Antisemitismus? Achille Mbembe, die palästinensische BDS-Bewegung und andere Aufreger. Bestandsaufnahme einer Diskussion* (Hamburg 2021). In dieser Ausstellungsbesprechung möchte ich mich vor allem der Frage widmen, welche ästhetischen und künstlerischen Implikationen sich

durch das Arbeiten im Kollektiv ergeben. Mein Fokus richtet sich dabei insbesondere auf die mit kollektiver Kunstpraxis verbundene Rezeptionsebene. Mit Bezug darauf besteht meine Vermutung darin, dass ein explizites Verständnis kollektiver Kunstpraxis es erfordert, Partizipation als Zumutung zu praktizieren. Da dieser Rezeptionsmodus selten vollzogen wird, erschließt sich das volle Potential kollektiver Kunst meist nicht in Gänze. Übertragen lassen sich diese Überlegungen auch auf die Rezeptionsmodi verwandter Kunstformen wie Partizipationskunst und sozial engagierter Kunst.

Claudia König hat herausgearbeitet, dass kollektives Arbeiten als Form des Widerstands gegen das undemokratische und repressive Suharto-Regime eine lange Tradition in der Geschichte Indonesiens hat. Dieser historische Kontext sei relevant für ein Verständnis der Arbeitsweise von ruangrupa, die „seit Beginn ihrer Praxis in ein Netzwerk gleich gesinnter Kollektivbestrebungen des Globalen Südens eingebunden“ sind (Das Verständnis indonesischer Kollektivität, in: *Südostasien: Zeitschrift für Politik, Kultur, Dialog*, 21. Februar 2022, <https://suedostasien.net/das-verstaendnis-indonesischer-kollektivitaet/> [07.10.2022]). Das Kollektiv erfüllte auch in Indonesien lange eine Schutzfunktion für das Individuum, das unter seinem Deckmantel unerkannt bleiben konnte. Ähnlich beschreibt es Christina Schott: „In Europa, wo Kunst häufig vom Staat gefördert wird, können Künstler*innen individuell agieren und ‚Kunst um der Kunst willen‘ entstehen lassen. In vielen anderen Ländern dagegen, vor allem auf der Südhalbkugel der Erde, wäre zeitgenössische Kunst ohne kollektives Zusammenarbeiten gar nicht möglich. In Indonesien etwa können sich viele Kunststudent*innen nur über Wasser halten, indem sie sich Räume zum Wohnen, Schlafen und Arbeiten teilen. Oft dienen die bescheidenen Behausungen zugleich als Ausstellungsräume oder andersherum.“ (Kunst und Leben sind nicht voneinander zu trennen, in: *Südostasien: Zeitschrift für Politik, Kultur, Dialog*, 21. Februar 2022, <https://suedostasien.net/kunst-und-leben-sind-nicht-voneinander-zu-trennen/> [07.10.2022]).

Zum Verständnis der politischen Bedeutung des Kollektivs ist es wichtig, sich der staatlichen Unterdrückung und Verfolgung durch undemokratische Regierungen, die zahlreiche Künstler*innen in Südostasien während der anti-kolonialen Befreiungskämpfe zu befürchten hatten, bewusst zu sein. So veranlasste die malaysische Regierung 1988 beispielsweise den Abriss des Atelierkomplexes von Anak Alam (Henn/Höhne, *Subjects of Solidarity*, in: *Gruppendynamik*, 69). Diese Schutzfunktion des Kollektivs ist in emanzipatorischen Bestrebungen des so genannten „Globalen Südens“ in den bisherigen Besprechungen der *documenta fifteen* zu wenig beachtet worden. Deutlich wird dies auch in dem eher unpolitischen Kollektivbegriff, den der Kulturwissenschaftler Klaus P. Hansen vorschlägt. Der von ihm geprägte Neologismus der „Multikollektivität“ bezieht sich zum einen auf „die Existenz unüberschaubar vieler Kollektive“ und weist zum anderen darauf hin, „dass diese Vielfalt nur deshalb funktioniert, weil das Individuum gleichzeitig in vielen Kollektiven verortet ist“ (*Kultur, Kollektiv, Nation*, Passau 2009, 20).

Welch existentielle Rolle Künstler*innenkollektive dagegen in den emanzipatorischen Studierendenprotesten Südostasiens spielten, wurde bereits in der Ausstellung im Lenbachhaus deutlich. Thematisiert wurde dort das von Indonesiens Nachbarstaat Malaysia aus operierende Kollektiv Anak Alam, „das bildende, performative und partizipative Kunstpraktiken verband“ und gleichzeitig sein Atelier in Kuala Lumpur „als kommunalen Hub für kreativen und aktivistischen Austausch“ nutzte (Henn/Höhne, *Subjects of Solidarity*, in: *Gruppendynamik*, 69). Darin ähnelt es dem kommunalen Raum der GUDSKUL, der von den in Jakarta ansässigen Kollektiven *ruangrupa*, *Serrum* und *Grafis Huru Hara* als Gemeinschaftsraum und „Ort des kollektiven Wissens“ gegründet wurde (Nuraini Juliastuti, GUDSKUL, in: *documenta fifteen Handbuch*, 108).

Diese Form des Zusammenkommens mit dem Ziel, „Teil eines Kollektivs zu sein, zusammenzu-

arbeiten, die eigenen Netzwerke zu erweitern, Wissen zu sammeln und Module zum Ressourcenmanagement zu entwickeln“ erinnert an das Konzept der *Assembly*, das zuletzt detailliert von Michael Hardt und Antonio Negri beschrieben worden ist. In *Assembly: Die neue demokratische Ordnung* (Frankfurt a. M. 2018) betonen Hardt und Negri die politische Widerstandskraft und Macht, die von verschiedenen Formen „des Zusammenkommens und eines gemeinsamen politischen Handelns“ ausgehen kann (22). Zur Analyse bedienen sie sich des Prinzips „sogenannter Calls und Responses“, die „in einem Spannungsverhältnis und offenen Dialog“ zueinander stehen, so dass keineswegs „mit der Antwort die Aufforderung bereits erledigt wäre“ (23). Dieses offene Spannungsfeld fordert sowohl diejenigen, die rufen, als auch die, die antworten, dazu heraus, sich ständig neu in den Austausch zu begeben und sich diese Verhandlungsprozesse immer wieder zuzumuten.

PARTIZIPATION ALS ZUMUTUNG

Der Politikwissenschaftler Felix Heidenreich hat jüngst die Relevanz einer „Demokratie der Zumutung“ betont, womit er auf Zumutung als demokratisches Konzept verweist, das die Partizipation der Bürger*innen betont. Dies skizziert er in *Demokratie als Zumutung. Für eine andere Bürgerlichkeit* (Stuttgart 2022) wie folgt: „Versteht man Demokratie als ein Resonanzverhältnis zwischen Bürgerinnen und Bürgern einerseits und politischen Verantwortungsträgern andererseits, so muss dieses Verhältnis als ein Dialog gedacht werden, in dem keineswegs nur die eine Seite auf die andere zu hören hat. Resonanzverweigerung findet nicht nur durch jene politischen Eliten statt, die keine Kultur des Zuhörens pflegen; sie kann auch bei Bürgerinnen und Bürgern beobachtet werden, die glauben, dem politischen Gemeinwesen nichts zu schulden, ihm voller Rechte aber ohne Pflichten gegenüberzustehen. Demokratie ist jedoch eine Regierungsform, die uns nicht nur erlaubt, unsere Ansprüche zu formulieren, sondern die uns auch *in Anspruch nimmt*. Sie formuliert nicht nur Versprechen, sondern auch Zumutungen“ (21f.; Heidenreich entwickelt damit ein bei Christoph Möl-

lers angelegtes Konzept weiter, vgl. *Demokratie – Zumutungen und Versprechen*. Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn/Berlin 2008).

Übertragen wir diese Forderung nach einem Verständnis von Demokratie als Zumutung auf die Rezeptionsbedingungen der *documenta fifteen*, lässt sich ein Plädoyer für das Einlassen auf Kunst und Partizipation als Zumutung formulieren. Dies betrifft beispielsweise die Zumutung, dass die Besucher*innen in den Dialog mit künstlerischen Projekten treten sollen, die auf Langfristigkeit angelegt sind. Denn ein tieferes Verständnis für die *documenta fifteen* ergibt sich eben nicht allein durch den Ausstellungsbesuch, sondern durch das Wagnis, an der Assembly zu partizipieren. Es sei hier noch einmal betont, dass dieses Plädoyer für Partizipation (sowohl im demokratischen als auch im ästhetischen Sinne) nicht als Apologetik für die im Rahmen des Austauschs vermittelten Inhalte dienen darf. Vielmehr bezieht es sich auf die Feststellung, dass dialogisch angelegte Konzepte oft daran scheitern, dass dieser Dialog selbst nicht geführt wird.

KOLLEKTIVE RESSOURCEN

In der ersten offiziellen Veröffentlichung ihres Konzepts für die *documenta fifteen* in der regional erscheinenden Straßenzeitung *Asphalt Magazine* verwenden ruangrupa den Begriff der Assembly mehrfach. So bezeichnen sie ihre digitalen Vorbereitungsstellen mit den an der *documenta* partizipierenden Kollektiven als „lumbung assembly“. Während das *lumbung*-Prinzip in Diskursen des Globalen Südens oft auf seine indonesische Bedeutung der „Reisscheune“ reduziert wurde, ging damit auch eine exotisierende Reduktion einher, obwohl es entsprechende Erfahrungen wie die der „Allmende, Genossenschaft, Kooperative“ auch im Globalen Norden gebe, so Schott (<https://suedostasien.net/kunst-und-leben-sind-nicht-voneinander-zu-trennen/> [7.10.2022]). Der Begriff der Allmende erfuhr vor allem durch Elinor Ostroms *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action* (Cambridge 1990) eine breite Rezeption. Das Kompositum „lumbung as-

sembly“ bringt die Radikalität dieses Ansatzes zum Vorschein. Denn *lumbung* stellt nicht nur die Strukturen eines auf Wettbewerb und Individualstars getrimmten Kunstsystems in Frage, sondern will stattdessen eine auf Kollektivität und Fürsorge gegründete Ökonomie der Kunst etablieren. Im Zentrum der Presseerklärung, mit der ruangrupa am 4.10.2021 in der Oktober-Ausgabe von *Asphalt* die Künstler*innenliste der *documenta fifteen* veröffentlichte, stand das Konzept von *lumbung* (https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2021/09/Asphalt_Ausgabe_1.pdf [7.10.2022]); weiterführend sei verwiesen auf Änne Seidel, *Gemeinsam die Welt verändern – Kuratorin Nora Sternfeld über Kunst im Kollektiv*, Deutschlandfunk, 11.9.2022, <https://www.deutschlandfunk.de/gemeinsam-die-welt-veraendern-kuratorin-nora-sternfeld-ueber-kunst-im-kollektiv-dlf-ae3ceb5d5-100.html> [07.10.2022]). Interessant ist die Beobachtung, dass ruangrupa auch ein weiteres demokratisches Prinzip – das der sozialen Gerechtigkeit, das sich in gerechter Ressourcenverteilung ausdrückt – zu realisieren sucht.

Im Rahmen der Kritik an kapitalistischen Ökonomien operiert auch Hito Steyerl, die auf der *documenta* auf Einladung des INLAND Kollektivs vertreten war, bis sie im Juli 2022 öffentlichkeitswirksam ihre Arbeit aus der Ausstellung entfernen ließ, um damit zum einen ihren Vertrauensverlust gegenüber der künstlerischen Leitung zum Ausdruck zu bringen und sich klar von antisemitischen Inhalten zu distanzieren sowie zum anderen prekäre Arbeitsbedingungen von Teilen des Personals, die der *lumbung*-Philosophie widersprächen, zu kritisieren. Im Rahmen ihrer höhlenartigen Installation, in der vermeintlich Käse gezüchtet wurde, war ein Film über einen indigenen Schäfer zu sehen, dessen Lebensstil im Widerspruch steht zu John Maynard Keynes wirtschaftstheoretischen Ansätzen zur gezielten Steuerung von Begierden, den „animal spirits“, die Steyerls Installation, die in erweiterter Form noch bis Januar 2023 im Kunsthaus Graz zu sehen war, den Titel geben. Topoi eines jungen viralen Helden und der Selbstinszenierung über Social media zitierend, widersetzt sich dieser Schäfer namens Nel einer Verein-

nahmung seiner Gemeinschaft durch NFTs, digitale Ökonomien, aber auch durch die sogenannten „Ökofaschist*innen“.

Steyerls inszenierte Geschichte eines widerständigen Schäfer*innennetzwerks gleicht einer Mythologisierung des spanischen INLAND Kollektivs, einer Plattform, auf der Akteur*innen aus dem landwirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Bereich gemeinsam operieren. Einen Gegenpol zum jungen Schäferhelden bilden die ebenfalls als Teil des INLAND Kollektivs vertretenen Sänger*innen des „Jeju Arirang“ von der koreanischen Insel Haenyeo, deren „Seaweed Story“ (2022) durch ein gelooptes Video nach Kassel transferiert wurde. In Modellen von einfach gebauten rechteckigen Häusern, arrangiert auf einer Insel aus Sand, setzt sich diese Geschichte der Frauen fort. Die Gemeinschaft von Haenyeos besteht aus vor allem älteren Frauen, die sich als Gefährtinnen identifizieren und gegenseitig ihr Überleben inmitten des Meeres sichern. Die dargestellten Häuser erfüllen dabei vor allem die Funktion von Umkleidekabinen, in denen die Ausrüstung zum Tauchen abgelegt werden kann. Gleichzeitig fungieren sie aber auch als diskursive Räume und stehen damit in der Tradition des Bulteok, eines aus Steinen gebildeten Feuerplatzes, der traditionell als Ort der Versammlung – im Sinne der Assembly – diente.

Diese Netzwerkbildung durch das In-Bezug-Setzen von verschiedensten Praktiken des Versammelns spiegelte sich auch im kuratorischen Vorbereitungsprozess der *documenta fifteen* wider. In Form von Mini-Majelis bildeten sich neue Netzwerke, die nach Zeitzonen kategorisiert wurden und die das gemeinsame Arbeiten mit Bezug auf die Möglichkeit von Videokonferenzen prägten (vgl. https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2021/09/Asphalt_Ausgabe_1.pdf [07.10.2022]). Die Verfügbarkeit zur gemeinsamen Arbeit könnte idealerweise die Bedeutung nationaler Zugehörigkeiten ersetzen.

Allerdings ergeben sich dadurch auch pragmatische Fragen nach der Tragfähigkeit des metho-

logischen Konzepts der *documenta*, nämlich wie die Zusammenarbeit in einem Netzwerk von Kollektiven funktioniert, wenn aus der Gruppendynamik eine Art unüberschaubares Massenphänomen wird. Und dann passierte das, was bereits Freud konstatiert hat: Der Ruf nach Führung oder zugespitzt, nach einer Führungsfigur, wurde laut (Helmut Draxler arbeitet die Problematik dieser Dynamiken bei der Arbeit im Kollektiv nuanciert heraus, vgl. *Das Wir-Ideal: Zur Kritik der Kollektivität*, in: *Texte zur Kunst 124 Collectivity*, Dezember 2021, 42–63, v. a. 48ff.). Auf der *documenta fifteen* geschah dies vor allem Kollektiv-extern mit Bezug auf den Wunsch, „Verantwortliche“ zu identifizieren.

FUNKTION, VERANTWORTUNG, FÜHRUNG – UND DIE „WERKE“?

Dieser problematischen Diskussion möchte die Autorin sich an dieser Stelle entziehen und lädt ein, ganz im Sinne des *Nongkrong* – mittlerweile bedarf es sicherlich keiner Erklärung mehr, dass das Prinzip des „gemeinschaftlichen Abhängens“ eine zentrale kuratorische Strategie ruangrupas darstellte – bei den Werken zu verweilen. Denn das kam leider bei den aufgeheizten Debatten um die *documenta fifteen* zu kurz und wirft die zentrale Frage auf, ob die Kritiker*innen ihre ästhetische (und demokratische) Pflicht, Kunst als Zumutung auszuhalten, ernst genommen haben. Denn ja, es gab sie tatsächlich, die „Werke“. Daher möchte sich diese Rezension vor allem Arbeiten widmen, die aufgrund des medialen Fokus auf die Arbeiten mit antisemitischen Inhalten weniger intensiv besprochen wurden.

Michael Diers hat schon eine kunsthistorische Deutung von Taring Padis Banner „People’s Justice“ angeboten: Er vergleicht die Anordnung des „Wimmelbildes“ mit dem Arrangement des Weltgerichtes des Mosaikes in der Basilika Santa Maria Assunta auf der venezianischen Insel Torcello (vgl. Diers, Gastbeitrag zur *documenta fifteen*: Das Jüngste Gericht von Kassel, in: *Monopol*, 19.9.2022, <https://www.monopol-magazin.de/gastbeitrag-michael-diers-taring-padi-documenta-kunstgeschichte-das-juengste-gericht-von-kassel> [7.10.

2022]). Fraglich bleibt, ob die normativen Kategorien einer eurozentrisch geprägten Kunstgeschichte ausreichend sind, um eine Interpretation des Banners vorzunehmen, dessen Verständnis auch den Kontext der jeweiligen Proteste, in denen es aktiviert wurde, erfordert.

Also treten wir ein in die zentrale Halle der *documenta*: das Fridericianum. Durch zu Kolumnen gewordenen Columnae (lat. für Säulen) – das Wortspiel des rumänischen Künstlers Dan Perjovschi (Abb. 1) basiert auf seiner „Horizontalen Zeitung“, die er hier auf den klassizistischen Säulen fortführte – ging es in die Fridskul, ruangrupas Kasseler Version der GUDSKUL. Die Relevanz von Schulbildung wurde bereits in der Lenbachhaus-Ausstellung mit Bezug auf die Nsukka Art School deutlich: „Die Befreiung von einem eurozentrischen Curriculum und dem hegemonialen westlichen Kunstkanon gehörte zur dekolonialisierenden Bildungs- und Vermittlungsarbeit. Dort manifestierte sich, dass dieser Kanon weder objektiv noch statisch, sondern veränder- und erweiterbar ist“ (Tanja Schomaker, *Kunstschulen: Vermittlung und Diskurs*, in: *Gruppendynamik*, 80–84, hier 80). Allerdings fehlte der Fridskul etwas – und zwar der öffentliche Zugang. Wenn die Fridskul nur für diejenigen betretbar ist, die sich die hohen Eintrittspreise der *documenta* leisten können, verliert sie ihr Potential zum Empowerment. Dementsprechend verwaist wirkten diese Räumlichkeiten – zumindest an den drei verschiedenen Besuchstagen, an denen die Autorin dort war –, in denen Besucher*innen die Arbeitsmaterialien wie Exponate einer Installation begutachteten, aber nicht mit ihnen interagierten. Ein einziger Besucher hatte es sich in einer Hängematte gemütlich gemacht. Ein Dialog fand nicht statt, aber gerade dies war das Problem der Besucher*innen.

Obwohl partizipative Formate – oftmals auch unter dem Label der sozial engagierten Kunst bekannt – spätestens mit dem 2006 von Claire Bishop konstatierten „social turn“ kunstwissenschaftlich kanonisiert wurden, offenbarte die diesjährige *documenta* nicht nur erschwerte Dialogbereitschaft auf kuratorischer Seite. So monierten Kritiker*innen wie beispielsweise Jörg Heiser die fehlende

Kontextualisierung der Exponate (Contested Histories: on Documenta 15, in: *Art-Agenda Reports*, 29. Juni 2022, <https://www.art-agenda.com/criticism/477463/contested-histories-on-documenta-15> [07.10.2022]). Allerdings ließe sich diese Kritik auch auf Rezipient*innen-Ebene anbringen. Denn vielleicht trugen das Fehlen von ästhetischen Tugenden wie geduldiges Betrachten und das „Mit den Kunstwerken in den Dialog treten“ zum reduzierten Verständnis der auf der *documenta fifteen* vorgeschlagenen Ästhetik des Kollektivs bei (zu den ästhetischen Tugenden vgl. Peter Goldie/Dominic McIver Lopes, *Virtues of Art*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume LXXXII, 2008, 179–211).

Dass ästhetische Untugenden wie beispielsweise Ungeduld Tradition haben, darauf verwies bereits Julius Meier-Graefe, als er sich im Rahmen eines am 5. Januar 1932 erschienenen publizistischen Geburtstagsgrüßes an Wilhelm Lehmbruck an seine erste Reaktion auf „Die Kniende“ vor 20 Jahren erinnerte: „Sie zerschnitt die Luft wie ein steiles Riff und zwang den Betrachter, entweder niederzusinken oder davonzugehen. Ich zog das zweite vor [...]. Natürlich kehrte ich bald zurück [...]. Um die Kniende muß man sich bemühen“ (zit. n. Dietrich Schubert, *Wilhelm Lehmbruck im Blick von Meier-Graefe*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2015 [2017], 147–166, hier 154).

In der Rotunde, wo während der ersten *documenta* eben diese „Kniende“ das Bemühen der Betrachter*innen schon einmal eingefordert hatte, lud nun ein vom *foundationClass* collective eingerichteter Versammlungsraum zum Austausch ein. Das an der Kunsthochschule Berlin Weißensee gegründete Kollektiv versteht sich selbst als „Kunstausbildungsplattform und Widerstands-Toolkit“ (Övül Ö. Durmuşoğlu, *FOUNDATION-CLASS* COLLECTIVE, in: *documenta fifteen Handbuch*, 47). Ein aus Plastikschalen und Tupperdosen gestalteter bunter Springbrunnen bildete das Zentrum dieser Assembly. Um Austausch bemüht war aber keine*r der Besucher*innen. Die über den Versammlungsraum gespannten Plakate und Banner, die an Relikte einer Demonstration erinnern, stehen symbolisch für Buchseiten,

anhand derer die im *foundationClass* collective praktizierte institutionenkritische Lehre verdeutlicht werden soll. Dass gerade diese Institutionenkritik im Herzstück eines der ältesten öffentlichen Museen Europas stand, ist ebenso von Belang.

Welche Strukturen (der Macht) ermöglichen Inklusion und Exklusion? Diese Frage stellten sich auch die vor allem in Ungarn agierenden Aktivist*innen der Graswurzelbewegung OFF-Biennale Budapest. Das offizielle *lumbung*-Mitglied hat wiederum einen seiner Kooperationspartner, nämlich das European Roma Institute of Arts and Culture (ERAC) eingeladen, mit ihm zusammen die „(Un-)Möglichkeiten“ eines transnationalen „RomaMoMA“ zu imaginieren (Krzysztof Kościuczuk, OFFBiennale Budapest, in: *documenta fifteen Handbuch*, 159). Die Netzwerkstrukturen verweisen einerseits auf die schiere Anzahl (und Unübersichtlichkeit) der teilnehmenden Akteur*innen, verdeutlichen andererseits aber zudem, dass es auch innerhalb der *lumbung*-Gemeinschaft Machtstrukturen gibt, nämlich zwischen denen, die einladen durften, und denen, die eingeladen wurden.

Die polnisch-romani Künstlerin Małgorzata Mirga-Tas (Abb. 2), deren Arbeiten auch im Polnischen Pavillon auf der Biennale in Venedig zu sehen waren, schreibt in ihren Wandteppichen eine visuelle Kunstgeschichte der Roma. Ausgehend von Jacques Callots Darstellungen der Roma in seinen Radierungen „Das Leben

der Ägypter“ verleiht Mirga-Tas den Frauen, die in der historischen Darstellung nicht nur dem männlichen, sondern auch dem kolonialen Blick unterliegen, eine neue Form der Handlungsmacht. Der selbstbewusste Blick einer auf einem blauen Pferd reitenden Frau mit einem überdimensionalen grünen Hut, der durch seine runde Form beinahe wie ein Heiligenschein anmutet, zeichnet diese als Akteurin ihrer eigenen Geschichte aus. Ihr Gewand bildet ein ornamental verzierter Teppich mit goldenen Fransen. Keineswegs wirkt diese Reiterin wie eine verarmte Geflüchtete. Sie verfügt über einen Reichtum, der sich nicht nur materiell ausdrückt, sondern auch im Bindungsgeflecht zu ihren Kindern und dem weiteren dargestellten Figurenpersonal. Rosa Stoffbahnen mit roten Punkten bilden zusammen mit blau gestreiften, roten und mit Blumen verzierten Stoffbahnen den Boden, über den sie reitet. Diese verspielten Transformationen verleihen den schwarz-weißen Stichen eine moderne Farbigkeit, die in ein Bilderbuch für Kinder transponiert werden könnte, um die Generation anzusprechen, deren Geschichtsbild weniger exklusiv geprägt ist und sich durch eine Offenheit für diasporisches Leben auszeichnen könnte. Die Bezeichnung „Ägypter“, die sowohl in

Abb. 1 Dan Perjovschi, Generosity, Regeneration, Transparency, Independence, Sufficiency, Local Anchor and most of all Humor, 2022. Installationsansicht, Fridericianum, Kassel, documenta fifteen (Foto: Nicolas Wefers)



Callots Titel als auch in Mirga-Tas Bezeichnung ihrer Serie als „Out of Egypt“ auffällt, bezieht sich auf die Roma und deren Herkunftsverständnis aus „Kleinägypten“, weshalb sie im französischsprachigen Raum und den Niederlanden als Ägypter bezeichnet wurden. Wie Timea Junghaus erläutert: „Die späteren Benennungen *Gypsy*, *Gitano* und *Gitane* leiten sich alle von Wörtern für Ägypter_in her. Dabei war Kleinägypten in Wahrheit ein unter venezianischer Herrschaft stehendes Gebiet auf dem Peloponnes, wo Sinti und Roma eine Weile gesiedelt hatten, ehe sie ihren Weg ins Innere Europas fortsetzten – vermutlich unter dem Druck osmanischer Einfälle“ (Auf dem Weg zu einer neuen Kunstgeschichte. Das Bild der Sinti und Roma in der westlichen Kunst, RomArchive, <https://www.romarchive.eu/de/visual-arts/roma-in-art-history/towards-a-new-art-history/> [7.10.2022]).

Mirga-Tas' Arbeit hat im Zeitalter von Massenflucht nicht zuletzt durch den russischen Angriffskrieg eine schockierende Präsenz, da sie wie ein Kunst gewordenes Nachrichtenbild anmutet. Überhaupt verdeutlicht die *documenta fifteen* so klar wie kaum eine andere der Weltausstellungen seit der von Okwui Enwezor kuratierten *documenta* im Jahre 2002, dass auch die Kunst unmittelbar mit der Sicherung der Lebensbedingungen verknüpft sein kann. Wie stark Solidarität als ästhetisches Prinzip die Zuordnung von Kunst an Nationalstaaten überstrahlt, wurde auch in der Systematisierung der Werke nach Zeitzonen (statt nationaler Ländergrenzen) deutlich. Diese waren für die Netzbildung im Rahmen der *documenta*-Vorbereitungen, die während der Pandemie vor allem über Videokonferenzen organisiert wurden, prägend. Denn für Absprachen ist es schon praktisch, wenn die kooperierenden Kollektive auch zur selben Zeit wach sind. Da rücken auf einmal die in derselben Zeitzone liegenden Länder Nigeria, Libyen und Tschad viel näher an Deutschland als die USA oder Australien.

Apropos Australien: Auch hier stellt sich die Frage nach Territorien und der gewaltsamen Verdrängung der indigenen Bevölkerung. Richard Bell führte das im Obergeschoss des Fridericianums aus

(Abb. 3). Seine *Aboriginal Tent Embassy* war den Besucher*innen bereits auf dem Friedrichsplatz begegnet, wo sie trotz des sommerlich verdorrten Grases seltsam fehl am Platz wirkte. Die Botschaft wurde im vergangenen Jahr schon 50 Jahre alt. Ursprünglich ein Sonnenschutz für die für die Rechte der indigenen Bevölkerung Protestierenden, etablierte sich das Zelt als ikonisches Statement im Zentrum der australischen Hauptstadt Canberra. Obwohl die Botschaft auch nach 50 Jahren weit davon entfernt ist, einen regulären Visa-Betrieb einzuführen, erfüllt sie zumindest eine diskursive Rolle und befördert Aussprachen über das Land, das der indigenen Bevölkerung gewaltsam genommen wurde. Auch im Fridericianum machte Bell in seinen Gemälden plakativ deutlich, worum es ihm geht. Im Hintergrund eines Protestbildes, auf dem vor allem People of Colour mit Plakaten ihre Forderung „What We Want Landrights“ zum Ausdruck bringen, sieht man eine überdimensionale *Aboriginal Flag* mit ihren schwarzen und roten Farbfeldern, in deren Zentrum ein gelber Kreis als Sonne zu erkennen ist.

Aber auch auf der archivarischen Ebene finden sich politische Botschaften. Auf Archive fokussiert waren vor allem die Ausstellungsräume im Fridericianum jenseits der Rotunde. Dort beschäftigte sich das in Amsterdam ansässige Kollektiv *The Black Archives* nicht nur mit der Geschichte Schwarzer Niederländer*innen, sondern auch mit den Paradoxien von Reparationszahlungen. Während weder die Nachfahren von versklavten Menschen noch die indigene Bevölkerung, auf die Bell mit seiner Schuldenuhr aufmerksam macht, finanziell entschädigt wurden, zeigt *The Black Archives*, dass das Niederländische Ministerium für Kolonien Sklavenhalter*innen Kompensationen für ihre Verluste zahlte, die sie aufgrund des Verbots der Sklaverei in Surinam und den Niederländischen Antillen im Jahre 1863 hinnehmen mussten. Ein anderes Exponat, ein von der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz herausgegebenes Buch, das den Briefwechsel zwischen Goethe und Samuel Thomas von Soemmerring in den Jahren 1784–1828 dokumentiert, beschäftigte sich mit der Präsenz von wissenschaftlichem Rassismus



Abb. 2 Matgorzata Mirga-Tas, *From the series Out of Egypt (4), (5), 2021*. Installationsansicht, Fridericianum, Kassel, documenta fifteen: *foundationClass* collective, *Becoming, 2022*, OFF-Biennale Budapest (Foto: Frank Spertling)

in Kassel, der durch Friedrich von Hessen-Kassel begünstigt wurde: Er ließ in Schloss Wilhelmshöhe unter anderem für anthropologische und medizinische Studien Schwarze Menschen ansiedeln. (Ich orientiere mich bei der Großschreibung von „Schwarz“ an Noah Sow, die diese Schreibweise einführt, um zu verdeutlichen, dass „Schwarz“ als politische Selbstbezeichnung „eine politische Realität und Identität bedeutet“ und keineswegs als biologisches Attribut missverstanden werden soll; *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*, Norderstedt 2018, 25).

Im Treppenhaus konfrontierte ein sich unauffällig in die weiße Wand integrierendes Gemälde von Richard Bell Besucher*innen mit weißen Privilegien und erinnerte an die rassistische Aneignung des Slogans der #BlackLivesMatter-Bewegung durch zumeist weiße Aktivist*innen, die als Gegenstatement zur Aufforderung der Diskriminierung Schwarzer Menschen mit Schildern, auf denen „White Lives Matter“ stand, protestierten. Erst Anfang Oktober 2022 provozierte Ye (Kanye West) auf der Pariser Modeschau, als er eben diesen rassistischen Slogan auf einem Pullover trug

und sich dabei mit dem Schwarzen Model Selah Marley, der Enkelin von Bob Marley, ablichten ließ. Bells Hinweis auf die Bedeutung „weißer Lügen“ führt schlagend vor Augen, dass es in unserem durch rassistische Strukturen geprägten Alltag keine Seltenheit ist, dass weiße Lügen ernst genommen werden als Schwarze Wahrheiten.

Das Eintreten in die *documenta*-Halle durch eine tunnelartige Architektur aus Wellblech, die lediglich von einer Art Öllampe erleuchtet wurde, erinnerte an das Betreten einer Mine. Auch die Wände des Foyers hatte das kenianische Wajukuu-Kollektiv mit Wellblech verkleidet (Abb. 4). Hier wird jedoch weniger auf Minen angespielt als auf die Vermischung architektonischer Formen der Maasai und der informellen und ephemeren Architektur in Mukuru Kwa Njenga, einem Township im Osten von Kenias Hauptstadt Nairobi. Das Wajukuu Art Project hat sich zum Ziel gesetzt, Jugendlichen, die auf der benachbarten Mülldeponie nach Ressourcen für den eigenen Lebensunterhalt suchen und dabei nicht nur ihre Gesundheit gefährden, sondern deren Armut sie auch anfällig dafür macht, in Drogengeschäfte, Prostitution oder

andere kriminelle Machenschaften abzudriften, eine Stimme zu geben. Kunst fungiert hier als Element der Sinnstiftung oder, wie es das Wajukuu-Kollektiv formuliert, dazu, „Widerstandsfähigkeit“ und die „menschliche Fähigkeit, Leid in Schönheit zu verwandeln“, zu befördern (<https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/wajukuu-art-project/> [7.10.2022]). In *arte povera*-Tradition baut das Kollektiv dafür aus alten Messern eine als *readymade* titulierte Skulptur und stellt Gemälde einer afrikanischen Madonna mit Kind aus. Man fragt sich, wieso hier ein europäischer Kunstbegriff bemüht wird. Problematische Verbindungen mit der Entwicklungshilfe zeigte ein Film auf, der die Arbeit von Wajukuu dokumentierte und die Wajukuu-Künstler*innen sowie die Community-Projekte vorstellte, die sie durch das Funding der *documenta* realisieren konnten. Ein Prinzip der *documenta fifteen* war es nämlich, nicht nur die Exponate selbst zu finanzieren, sondern durch „seed money“ auch die Produktionszeit (*ruangrupa*, Lumbung, in: *documenta fifteen Handbuch*, 21). Durch den emphatischen Ausdruck der Dankbarkeit perpetuiert der Dokumentarfilm eine problematische (neo-)koloniale Machtasymmetrie. Allerdings verdeutlicht er auch, wie realitätsformierend und relevant diese monetäre Unterstützung vor Ort empfunden wird.

Die realpolitische Bedeutung von Kunst in Ländern im Globalen Norden betonte das in Kuba operierende Kollektiv INSTAR. Sein Name lässt sich als „Akronym, aber auch als Verb, das ‚ermutigen‘, ‚anstiften‘ oder ‚aufstacheln‘ bedeutet“, lesen (Pablo Larios, INSTAR, in: *documenta fifteen Handbuch*, 121). Er rekurriert auf eine aktivistische Lesung in Havanna im Mai 2015. Dort setzte sich die Kunstaktivistin Tania Bruguera im Rahmen einer 100 Stunden dauernden Kollektiv-Lesung mit Hannah Arendts Totalitarismuskritik in *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft* (1951) auseinander. In alle zehn Tage wechselnden Ausstellungen schrieb und überschrieb das Kollektiv kollektive Erinnerungen in Kuba mit gegenwärtigen Narrativen. Als Ziel formulierte es dabei die Förderung demokratischer Werte, die jedoch nur vague benannt wurden.

Geräusche des Klackerns von wendenden Skateboards lockten die Besucher*innen ins untere Geschoss der *documenta*-Halle, wo die in Thailand ansässige Künstler*inneninitiative Baan Noorg Collaborative Arts and Culture eine Skateboard-Rampe installiert hatte, hinter der Schattenspiele gezeigt wurden. So sollte das orale, in *communities* vorhandene Wissen aktiviert und vor allem mit Nachbar*innen in den Dialog getreten werden. Leider funktionierte dies nur begrenzt. Zwar versprach ein Schild Kasseler*innen mit Skateboard freien Eintritt in die Halle. Beim Praxistest klappte das aber nicht. So waren es vor allem weiße Mittelklasse-Teenager, die sich hier an der Rampe ausprobierten. Der Dialog blieb reduziert auf die zaghafte Nachfrage, ob sie das Kunstwerk betreten dürften. Dies verdeutlicht die größte Herausforderung einer Kunstausstellung. Das *lumbung*-Konzept ist auf Dauer und nicht auf eine kurze Stippvisite angelegt. Auch setzt es voraus, dass sowohl partizipierende Künstler*innen als auch Besucher*innen bereit sind, in einen Dialog einzutreten. Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein, so dass die Exponate auf Installationen reduziert blieben, die ehrfürchtig betrachtet wurden. Hier müsste vor allem Zuschauer*innenkritik laut werden. Denn die andauernde Kritik an den Verantwortlichen (also dem Kurator*innenkollektiv *ruangrupa*) erinnert an die passive Haltung, die wir nur allzu gut vom Politiker*innen-Bashing kennen, wenn „die“ Politik in die Schusslinie gerät. Demgegenüber steht aber die Eigenverantwortung als Bürger*in, Politik zu gestalten.

ENGAGIERTE KUNSTGESCHICHTE

Überträgt man Felix Heidenreichs Verständnis von Demokratie als Zumutung auf die Rezeptionsbedingungen der *documenta fifteen*, lässt sich daraus ein Plädoyer für den Umgang mit Kunst als Zumutung ableiten. Dies bedeutet, sich den Anspruch, den die Kunstwerke an uns stellen, zuzumuten. Also in den Dialog zu treten. Nachzufragen. Nachzudenken. Kritisch zu denken. Sehgewohnheiten zu reflektieren. Und vor allem in Beziehung zu treten. Während das Kurator*innenteam dazu zahlreiche Angebote formuliert hat, sind diese nur begrenzt



Abb. 3 Richard Bell, 2022. Installationsansicht, Fridericianum, Kassel, documenta fifteen (Foto: Nicolas Wefers)

von den Besucher*innen angenommen worden. Einen Versuch in diese Richtung stellte das Projekt „Eine Landschaft: Lokales Wissen Kassel Ost“ dar, das die *documenta* in den Kasseler Osten erweiterte und dortige Anwohner*innen und lokale Projekte im Rahmen eines Spaziergangs vorstellte. Die Projektzeitung gleicht einer Wanderkarte, die im ruhrhaus auslag (und online einsehbar ist: <https://eine-landschaft.de/projektzeitung/> [7.10.2022]). Bei einem Großteil der Berichterstattung wurde diese Einladung zu einem Spaziergang jedoch ausgeschlagen; man beschränkte sich auf die spektakulären Arbeiten. Unberücksichtigt blieben auch Verweise auf interessante Diskurse, die sich damit beschäftigen, anhand von indigenem Wissen unsere Beziehung zu biodiversen Ökosystemen neu zu denken. Als Beispiele seien das in ‚Kooperation‘ mit nicht-menschlichen Organismen verfasste Buch von La Intermundial Holobiente und das Ökosystem der Künstler*innenorganisation Más Arte Más Acción (MAMA) genannt.

Wie Clemente Padín in einem Brief schreibt: „[Die Aktions-Kunst] wird nutzlos sein, wenn ihre Beziehung passiv und ihr Wahrheitswert trügerisch ist, wenn sie den Druck der Umwelt erträgt, ohne zu handeln“ (zit. n. *Gruppendynamik*, 74). Wahrscheinlich wird sich das Potential der diesjährigen *documenta* erst in einigen Jahren offenbaren. Die Voraussetzung dafür ist, dass wir uns darum bemühen – wie in einem anderen Jahrhun-

dert Meier-Graefe um „Die Kniende“. Wenn wir uns der Zumutung, die künstlerische Praktiken im Globalen Süden an uns stellen, verweigern, kann dies nicht gelingen. Dies betrifft natürlich auch die Zumutung, einen Diskurs darüber zu führen, wie Antisemitismus im Globalen Süden verhandelt wird. Leider wurde dieser mit der Absage der „We have to talk“-Reihe bereits ausgeschlagen.

Szenenwechsel nach Wien ins mumok. Hier schienen sich Betrachter*innen deutlich wohler zu fühlen im Umgang mit bereits im Kanon der Kunstgeschichte etablierten Exponaten. Diese verdeutlichen, dass eine Ästhetik der Zumutung auch im Globalen Norden eine Tradition hat und sich zu den Praktiken von Fluxus und politischer Kunst der 1960/70er Jahre zurückverfolgen lässt, die ebenfalls zum Interagieren einladen. Der Titel der Ausstellung, „Kollaborationen“, soll keineswegs bellizistisch anmuten. Vielmehr, so erläutern es Heike Eipeldauer und Franz Thalmair, beziehen sie sich auf die ursprüngliche etymologische Bedeutung von „collaborare“, nämlich „zusammenarbeiten“, die im angloamerikanischen Kontext nach wie vor gebräuchlich ist, wohingegen das deutsche Wort vor allem eine Zusammenarbeit mit feindlichen Akteur*innen bezeichnet (vgl. Eipeldauer/Thalmair, (Eine) Annäherung Schritte seitwärts. Zur Ausstellung *Kollaborationen*, in: *Kollaborationen*, 37). Der Titel ihres Aufsatzes rekurriert auf Franz Erhard Walthers gleichnamige Arbeit, die



Abb. 4 Wajukuu Art Project, Wakija Kwetu, 2022. Installationsansicht, documenta-Halle, Kassel, documenta fifteen (Foto: Nicolas Wefers)

sich mit den komplexen Kontexten beschäftigt, deren Verbindung Zusammenarbeit überhaupt erst ermöglicht.

Die Künstlerin Valie Export überträgt die künstlerische Handlungsmacht direkt dem Publikum und fasst in ihrer Arbeit „Facing a Family“ (1971) das Fernsehpublikum als Kollektiv auf. Dieses sollte statt auf Nachrichtenbilder auf eine ebenfalls fernsehende Familie blicken. Ursprünglich beabsichtigte Export, dieses fünf Minuten lange Video einer Familie, die gemeinsam fernsieht, ohne jeglichen Kommentar während der Abendnachrichten zu zeigen. Auch wenn diese Idee nicht realisiert werden konnte und die Auftragsarbeit für den Österreichischen Rundfunk stattdessen am 28. Februar 1971 lediglich im Rahmen der Jugendsendung *Kontakt* zu sehen war, hat sie im Zeitalter der Massenschweigsamkeit der aufs Handy starrenden „Smombies“ kaum an Relevanz eingebüßt. Interaktive Formate nutzten auch Lucy Lippard und Johannes Cladders. Bei Lippard wird das Medium Katalog selbst zur Ausstellung, indem sie an verschiedenen Orten Karteikarten, auf denen Projekte von Künstler*innen beschrieben werden, in zufälliger Reihenfolge in den Leseräumen der jeweiligen Museen präsentiert. Realisiert werden soll auch damit eine „Demokratisierung von Kunst“. Cladders „Kassettenkatalog“ lädt

dazu ein, unterschiedliche Kassetten mit ihm (ko-)zuproduzieren (vgl. Annette Gilbert, Johannes Cladders [Hg.], *Kassettenkatalog*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1967–1978, in: *Kollaborationen*, 122). Hierbei versteht der Künstler sich als Herausgeber.

Seine Arbeitsweise ähnelt somit der des Kollektivs, das klassische Autor*innenschaft ablehnt. Gleich mehrere Katalogeinträge zu künstlerischen Arbeiten nennen deshalb die beteiligten Künstler*innen mit dem Verweis „(Hg.)“, um zu betonen, dass diese Projekte lediglich von Künstler*innen ediert wurden und ohne die Kooperation weiterer Beteiligter nicht hätten realisiert werden können. Rachel Maders Aufsatz im Katalog „Die Kunstgeschichte der Kollaboration“ skizziert mit Verweis auf die 2021 erschienene *Collectivity*-Ausgabe der *Texte zur Kunst* die Geschichte gemeinschaftlicher Kunstpraktiken seit den 1960er Jahren. Der Essay unterstreicht eine Beobachtung, die auch der Besuch der *documenta fifteen* bestätigte: Die Konzeption, Deskription und Rezeption partizipativer und kollektiver Formate bleibt westlich geprägten epistemischen Kategorien verhaftet und wird durch neue Narrative nur wieder reproduziert.

Auch wenn Mader in ihrem Aufsatz auf die Praxis von *ruangrupa* verweist, die in einer Dokumentation über Zoom geführter Gespräche auch im mumok vertreten waren, bleibt ihre Darstellung doch auf den Globalen Norden beschränkt. Gerade mit Bezug auf die Beziehungspflege, die sie als zentrales Charakteristikum von „Mikrokosmen [...] kollaborativer Interaktionen“ versteht, wäre eine Erweiterung der Kunstgeschichtsschreibung

unter Berücksichtigung indigener Epistemologien interessant (*Kollaborationen*, 15). Ein hilfreicher Ausgangspunkt ist der Katalog dafür allemal. Wie mühsam Kooperation sein kann, verdeutlichen letztlich Marina Abramović und Ulay in „Breathing In/Breathing Out“ (1977). Ein performativer Kuss wird zur Atemübung. Auch wenn dieser zunächst als erotischer Austausch erscheint, besteht seine Ästhetik gerade darin, das Gegenüber durch Körperbeherrschung mit minutiös eingeteilter Atemluft am Leben zu erhalten. Ist es der unbewusste Ablauf des Atmens, der die Ästhetik

des Kollektivs auf den Punkt bringt? Denn diese offenbart sich uns erst dann, wenn wir uns in eine Rezipient*innenposition wagen, in der wir Partizipation als Zumutung praktizieren.

DR. SARAH HEGENBART
 TU München
 Lehrstuhl für Theorie und Geschichte
 von Architektur, Kunst und Design
sarah.hegenbart@tum.de

Diagrammatische Weltgeschichte(n)

Andrea Worm
**Geschichte und Weltordnung.
 Graphische Modelle von Zeit
 und Raum in Universalchroniken
 vor 1500.** Berlin, Deutscher Verlag
 für Kunstwissenschaft 2021.
 560 S., 341 Farb- u. 3 s/w Abb.
 ISBN 978-3-87157-243-2. € 149,00

In dieser Studie, die auf eine 2015 in Graz eingereichte Habilitationsschrift zurückgeht, untersucht Andrea Worm Universalchroniken mit graphischen Darstellungen, die sie als Historiogramme bezeichnet: Diagramme, die historische Ereignisse nach ihrer chronologischen Abfolge synoptisch darstellen. Wie die Einleitung und die umfangreiche Bibliographie zeigen, handelt es sich dabei um ein Thema, das in den letzten Jahrzehnten bereits viel wissenschaftliches Interesse fand und in zahlreichen hier ausgewerteten Detailstudien bearbeitet wurde. Worm behandelt vier Historiogramme ausführlich: das handschriftliche *Compendium historiae* des Petrus von Poitiers (einige weitere hand-

schriftliche Historiogramme werden in knapperer Form besprochen) sowie drei gedruckte Werke, den *Fasciculus temporum*, das *Rudimentum novitiorum* und den *Liber chronicarum* Hartmann Schedels. Die einzelnen Kapitel stellen Verfasser und Entstehungsgeschichte eines Werks vor und führen dann die Leser durch das jeweilige Historiogramm. Meist werden noch Auswahl und Gestaltung der wichtigsten ‚Genealogien‘ in diesen Darstellungen sowie die mit ihnen verknüpften Diagramme und Karten näher besprochen – vor allem, wenn diese in mehreren Historiogrammen erscheinen.

ROTULI UND CODICES

Nach einer kurzen Einleitung (Kapitel 1) beginnt die Studie mit einem der einflussreichsten Historiogramme, dem *Compendium historiae* des Petrus von Poitiers, das in über 200 Handschriften vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert überliefert ist (Kapitel 2). Seine Entstehung wird mit dem im Hochmittelalter erwachten Interesse am Literalsinn der Bibel verknüpft – also dem Verständnis der in der Bibel erwähnten historischen Fakten als Grundlage weiterer theologischer Interpretation, wie es in der *Historia scholastica* des Petrus Comestor zum Ausdruck kommt. Als wichtige Vorbilder