

Rachel Mader

Das Kollektive in der Kunst zwischen Autor*innenschaft, Arbeitsorganisation, Systemkritik und Gesellschaftsentwurf

<https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2021>

Abstract: At the latest with the designation of Indonesian group of artists, *ruangrupa*, as collective co-directors of *documenta fifteen* in 2022, the collective has arrived at the centre of the art world. This notion includes not only the organizational form of a group, but also designates a specific mode of cooperating with outsiders, of reflecting and of cultivating appearances. In their curatorial approach, *ruangrupa* present an extremely comprehensive conceptualisation of the collective, in which the various collective aspirations observable in the art field, which have been spreading for some time now, are condensed. As early as the 1990s, there has been, in the art world, an increase in individual facets of the collective. This is evidenced not only by the growing differentiation between different forms of collective associations, which can hardly be represented in a typology anymore; the turn towards the collective is also reflected in its being addressed in exhibitions, which in turn often refer to theoretical considerations derived from the fields of philosophy, cultural studies, or sociology, interpreting the ›collective turn‹ as a ›sign of the times‹. Art-historically speaking, the examination of the collective is a relatively young phenomenon which exhibits a range of subject-specific peculiarities. While art-historical classification, in particular, retains fundamental reservations about this ›unconventional‹ artistic working mode (Thurn 1991, Stahlhut 2019), rather more recent, cultural studies approaches tend to put forward typologies based on such notions as complicity (Ziemer 2013) or collaboration (Schneider 2006). In all these contributions, authorship is the central ›axis‹ of analysis. However, the breaking up of individual authorship, which in the visual arts remained virtually unchallenged for a very long time, to make room for collective associations, has been neither the only nor the most important reason, in recent decades, for artists to associate collectively. The rejection of a ›singular‹ notion of creation is nevertheless often introduced as the most important theoretical-analytical reference; social factors, by contrast, which have accompanied or even promoted the spread of

Kontaktperson: Rachel Mader: Hochschule Luzern, Design & Kunst,
E-Mail: rachel.mader@hslu.ch

the phenomenon, are often pointed out only selectively, if at all. Well-founded discussions of select examples, or instances of reasonably systematic contextualisation, may only be found from the mid-2000s onwards (e.g. Lind 2007). And it was only in the 2010s that art historians and scholars from other disciplines became interested in collective working modes. In their attempts to clarify and classify this trend, whose reality can no longer be gainsaid owing to its omnipresence, most publications and events initially started from a rather broad, and thus vague, understanding of the collective. Nevertheless, the tension between the creative individual and the collective remained central to the narrative put forward in numerous contributions. Those texts originating from artistic and/or curatorial practice – i.e., from the art world itself – often were written in a legitimating style which, combined as it often was with inventive text and image elements, appeared intended confidently to position collective forms of organisation (cf. Baukrowitz 1994; Bianchi 1999; Block/Nollert 2005). Based on this, the diversity of the formats that have since been established was emphasised, as were the advantages of this mode of working and organising. So far, there has been hardly any question as to the social structure within which this mode of working has been able to gain its considerable resonance; neither have scholars investigated how the individual groups relate to their political and social framework, what kind of self-image they derive from this, or how they relate the ›we‹ they have created to the group's individual members. Against this backdrop, the present article proposes an interpretation of collective authorship as a complex and dynamic constellation of elements that develops and positions itself within a field of tension generated by the various notions of authorship, the organisation of work, criticism of the prevailing system, and competing models of society. The notion of a ›constellation‹ appears particularly suitable here because it suggests a ›bigger picture‹, yet at the same time allows to crystallise, for concrete situations (such as specific collective associations), »the elements of their respective special relationship, and what may conceivably emerge from them in concrete terms« (Mersch 2015, 166). The present article outlines and traces these relationships based on a selection of such collective associations, intending to show where and how – despite specific contextual difference – common concerns and overarching trends may be identified. This, ultimately, results in a complex reading of those individual phenomena.

Schlagworte: Konstellation, Kollektivität, das Kollektive, Zusammenarbeit, Gemeinschaft

1 Parameter der Vielfalt. Diskussionen zu Kollektivität in der Gegenwartskunst

Mehr noch als der Umstand, dass 2022 das Kollektiv *ruangrupa* anstelle der bisherigen »Galionsfiguren«¹ zum Kuratorium der Großausstellung *documenta* ernannt wurde, scheint bei vielen Kritiker*innen die Ansage des indonesischen Teams, kollektives Handeln in allen Bereichen ihres kuratorischen Handelns umzusetzen, Erstaunen und teilweise auch Skepsis auszulösen. »Das Team, das Kollektiv scheint das Gebot der Stunde für Kunsterfolg«, diagnostiziert der Journalist Rüdiger Heinze in der *Allgäuer Zeitung* und benennt weitere Beispiele, bei denen Auftritte an den renommierten Großereignissen nicht mehr nur von Einzelpersonen, sondern von Gruppenzusammenhängen bestritten wurden.² Für *ruangrupa* selbst ist »das Kollektiv« seit der Gründung im Jahr 2000 Teil ihrer DNA: »Wir arbeiten konsequent gemeinsam, es geht darum, unsere Sensibilität für die Gruppe auszutesten, wir lesen, denken, entscheiden in der Gemeinschaft« (Lorch 2019, 9), beschreibt die Gruppe im Gespräch mit der Journalistin Catrin Lorch anlässlich ihrer Berufung für das Kuratorium der *documenta fifteen*. Für die kuratorische Arbeit wird dieses Prinzip sowohl auf organisatorischer wie auch inhaltlicher Ebene ausgedehnt: So kooperiert *ruangrupa* nicht nur bei der Vorbereitung mit weiteren »gemeinschaftsorientierten Kollektiven, Organisationen und Institutionen aus aller Welt«³, etwa aus den Bereichen Bildung, alternative

1 In seiner Besprechung der Berufung des Kollektivs *ruangrupa* zum Kurator*innen-Team der *documenta fifteen* 2022 benennt Harald Kimpel die seiner Meinung nach programmatische Setzung bereits im Titel: »Kuratoren-Dämmerung. *ruangrupa* und das Ende der Galionsfiguren« (2019, 64–66). Die allermeisten der zahlreichen, auch kleineren Beiträge zur Ankündigung des neuen Kuratoriums betonten den Umstand, dass es sich um ein Kollektiv handelt, sehr prominent.

2 So nennt Rüdiger Heinze etwa Natascha Süder Happelmann, die ihre Einladung zur Gestaltung des deutschen Pavillons an der Biennale Venedig 2019 auf eine Gemeinschaftsarbeit mit weiteren Künstler*innen ausdehnte, oder auch Anne Imhof, die in Venedig zwei Jahre früher eine ihrer personell intensiven Performances in Zusammenarbeit mit einem Schauspieler*innen-Ensemble konzipierte (vgl. 2019). Heazines Analogie mit den Vertretungen von Süder Happelmann und Imhof an der Biennale Venedig ist ungenau, aber nicht uninteressant. Die von den beiden Einzelkünstlerinnen zusammengestellten Teams sind, darauf deutet bereits die Nennung ihrer Teilnahme über ihren Namen, nicht ein unabhängig von Einzelprojekten erfolgter Zusammenschluss. Dass aber die teilweise auch aus den künstlerischen Setzungen erwachsenen Teams (für ihre »delegated performances« ist Imhof schlicht auf Mitarbeiter*innen angewiesen) doch auch deutlich (im Fall von Süder Happelmann gar programmatisch) gegenüber der Öffentlichkeit ausgewiesen werden, ist für die Frage nach der Bedeutung des Kollektivs im zeitgenössischen Kunstbetrieb durchaus aussagekräftig.

3 <https://www.documenta-fifteen.de> (28.02.2022).

Ökonomien oder Nachhaltigkeit, »auch kollektive Erinnerungen inspirieren uns« (Busse 2019), erklärt Ade Darmawan, eines der zehn für die *documenta fifteen* zuständigen Mitglieder anlässlich einer der ersten öffentlichen Auftritte. Das von der Gruppe für den Großanlass aus dem indonesischen Kontext übertragene Motto des *lumbung* verweist auf den umfassenden gesellschaftlichen Anspruch, der mit der zentralen Setzung des Kollektiven verbunden ist: *lumbung*, so *ruangrupa* auf der offiziellen Website der von ihnen kuratierten *documenta*-Ausgabe, sei der

indonesische Begriff für eine gemeinschaftliche genutzte Reisscheune. [...] Als künstlerisches und ökonomisches Modell fußt *lumbung* auf Grundsätzen wie Kollektivität, gemeinschaftlichen Ressourcenaufbau und gerechter Verteilung und verwirklicht sich in allen Bereichen der Zusammenarbeit und Ausstellungskonzeption.⁴

Die gesellschaftliche Relevanz von Kollektivität, die *ruangrupa* als Grundlage ihrer Ideen, Werte, Projekte und auch ihrer Arbeitsweise benennt, bezeichnet die Findungskommission der *documenta* in ihrer Pressemitteilung als eines der wichtigsten Kriterien für die Wahl des indonesischen Kollektivs: »In einer Zeit, in der innovative Kraft insbesondere von unabhängigen, gemeinschaftlich agierenden Organisationen ausgeht, erscheint es folgerichtig, diesem kollektiven Ansatz mit der *documenta* eine Plattform zu bieten.«⁵

Als Seismograf und Wegweiser des globalen Kunstbetriebes sind die im Kontext mit dem international renommierten Kunstgroßanlass einhergehenden inhaltlichen Setzungen richtungsweisend: Das Kollektiv und die damit verbundenen Fragen nach zeitgemäßen Organisationsformen von Gemeinschaft und Arbeitszusammenhängen sind im Zentrum der Kunstwelt angekommen. Das belegt auch die in den letzten Jahren enorm ansteigende Anzahl von künstlerischen Phänomenen, die sich in obzwar variierender Ausrichtungen, so doch immer mit Themen des kollektiven Miteinander befassen: »Kooperation und Kollaboration sind Schlüsselbegriffe des globalisierten Kunstfeldes«, begründet die Herausgeber*innenschaft von *Texte zur Kunst* den thematischen Fokus der letzten Ausgabe im Jahr 2021 (Hausladen/Lipinsky de Orlov 2021, 6). Der britische *Guardian* titelte am 10. Dezember 2019 anlässlich der Verleihung des renommierten *Turner Prize* für zeitgenössische Kunst, der in diesem Jahr nicht an eine*n von vier Künstler*innen der Shortlist vergeben wurde, sondern auf Initiative der

⁴ <https://www.documenta-fifteen.de> (28.02.2022).

⁵ <https://www.documenta.de/de/press#press/2500-ruangrupa-ubernimmt-kunstlerische-leitung-der-documenta-15-erstmalig-kuratiert-ein-kunstlerinnenkollektiv-die-weltkunstausstellung> (28.02.2022).

vier Nominierten gemeinsam an sie alle: »Artists assemble! How collectives took over the art world« (Basciano 2019). Helen Cammock, Oscar Murillo, Tai Shani und Lawrence Abu Hamdan hatten die Jury aufgefordert, das Preisgeld gleichzeitig unter ihnen zu verteilen – »[i]n the name of commonality, multiplicity and solidarity« (ebd.). In der Presseerklärung äußerte sich die Jury erfreut über diesen ungewöhnlichen Vorschlag: »We are honoured to be supporting this bold statement of solidarity and collaboration in these divided times«. ⁶

Unter dem Begriff »Con-nect-ed-ness« widmet sich der Beitrag im Dänischen Pavillon der Architektur-Biennale 2021 in Venedig den Verbindungen und der Verbundenheit zwischen den Menschen und ihrer Umwelt. ⁷ Die Initiative *Kunst im öffentlichen Raum Tirol* sucht unter der Wendung »Togetherness:Miteinander« Beiträge, die sich angesichts unseres »hyper-connective, digital everyday life« danach fragen, wie eine »democratic community [...] re-imagined and renegotiated« werden könnte. ⁸ Und dem Umstand, dass in der digitalen Kunstproduktion kollektive Arbeitsweisen schon fast eine Selbstverständlichkeit sind, hat sich die im Mai 2021 durchgeführte Tagung *Augmented Authorship. Digital Strategies for Artistic Collaboration* gewidmet. Die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Doch nicht nur innerhalb des Kunstbetriebs ist das Kollektiv zu einer festen Größe geworden; auch die (kunst-)wissenschaftliche Beschäftigung mit kollektiven Arbeitsweisen nimmt stetig zu.

Die ausgedehnte Auslegung der Idee des Kollektiven scheint in gleicher Weise Kennzeichen von dessen Aktualität wie von dessen Rezeption im internationalen Kunstbetrieb. Denn im Zuge dieser großen Resonanz hat – wenig erstaunlich – eine Vervielfachung von Formaten und Erscheinungsweisen stattgefunden. Das Aufbrechen der in der bildenden Kunst lange Zeit vorherrschenden Einzelautor*innenschaft hin zu kollektiven Verbänden ist weder der einzige noch der wichtigste Beweggrund solcher Zusammenschlüsse. 2007 erläuterte die Kuratorin Maria Lind in ihrem Text »The Collaborative Turn« diese Wende unter Bezugnahme auf eine Reihe von Theorien, die die Hinwendung zum Kollektiven in gesamtgesellschaftliche Kontexte einbettet: So verweist sie etwa auf den von Nicolas Bourriaud lancierten Vorschlag einer *relational aesthetic*, den er anlässlich der 1996 von ihm kuratierten Ausstellung *Traffic* vorschlug, um das Interesse der von ihm gezeigten künstlerischen Arbeiten für *human interactions* zu fassen. Ein weiterer Bezugspunkt sind die Überlegungen des Philosophen Jean Luc Nancy zur Instabilität und Verletzlichkeit aktueller Gemeinschaften, die er

⁶ <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/turner-prize-2019-awarded-collective-years-nominees-abu> (28.02.2022).

⁷ <https://dac.dk/en/exhibitions/con-nect-ed-ness/> (28.02.2022).

⁸ <http://www.koer-tirol.at/en/ausschreibung/2022/> (28.02.2022).

in seinem kurzen Band *Die herausgeforderte Gesellschaft* auslegt. Und das von Michael Hardt und Antonio Negri zu Beginn der Nullerjahre lancierte Konzept der *Multitude* ist Lind in gleicher Weise ein Fingerzeig auf die Virulenz der Thematik, wie die zahlreichen künstlerischen Praktiken des Zusammenarbeitens der letzten Jahrzehnte, die unter Begriffen wie *New Genre Public Art*, ›konnektive Ästhetik‹, ›Kontextkunst‹ oder *Community Art* firmieren (vgl. Lind 2007). In ihrer 2019 erschienen Dissertation *Collectifs d'individualités au travail* erweitert die Soziologin Séverine Marguin diese Einbettung durch den Hinweis auf gesellschaftliche Entwicklungen wie Individualisierung und die Flexibilisierung der Arbeitswelt, die ihrer Einschätzung nach Hintergrund vieler seit den 1990er Jahren entstandenen Kollektive sei. Von der Omnipräsenz der Thematik in gesellschaftstheoretischen Diskursen zeugen darüber hinaus auch Richard Sennetts durchaus appellative Überlegungen zu Zusammenarbeit (vgl. 2012) als notwendiger Kit zukünftiger Gesellschaften, wie die in den 2010er Jahren im Rahmen der Konvivialismus-Debatte angestoßenen Diskussionen zur Frage, wie gesellschaftliche Vielfalt angesichts der aktuellen globalen Herausforderungen gepflegt werden könne (vgl. u. a. Adloff/Heins 2015).

Im kunstwissenschaftlichen Diskurs wurde die Frage des Kollektiven bislang hauptsächlich über die Achse der Autor*innenschaft adressiert und wohl auch daher wird ihr bis heute immer wieder viel Skepsis entgegengebracht. Der Journalist Marco Stahlhut etwa äußert anlässlich der Wahl von *ruangrupa* für das Kuratorium der *documenta* 2022 grundlegende Zweifel am Versprechen ›Kollektiv‹, wie es vom Auswahlkomitee herausgestrichen worden ist. So stört er sich nicht nur an der, seiner Meinung nach, generell festzustellenden männlichen Dominanz kollektiver Verbände in Indonesien, auch verkündet er ähnlich verallgemeinernd, dass »die verschiedenen Gruppen untereinander fast immer stark zerstritten« seien (Stahlhut 2019). Mit dem Hinweis auf die scheinbar unausweichlichen Konflikte, die Kollektive früher oder später torpedieren würden, schließt Stahlhut an frühe Analysen an. Hans Peter Thurns soziologisch ausgerichtete Abhandlung *Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst*, die 1991 als Teil des Themenheftes zu »Künstlergruppen« in der Zeitschrift *Kunstforum International* erschien, erachtet »Spannungen und Konflikte« als beinahe unausweichlich, da »Künstler-Gemeinschaften sich mehrheitlich aus prägnanten Persönlichkeiten mit stark idiolektischem Bekundungswillen« (1991, 119) zusammensetzen würden. Seine Einschätzungen basieren auf konkreten Beispielen aus dem Zeitraum der künstlerischen Moderne bis hin zu den 1950er Jahren, dazu zählen etwa *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, die *Situationisten*, *COBRA*, aber auch losere Verbände wie das *Cabaret Voltaire* oder die *Nazarener*. An typischen Verläufen interessiert sucht Thurn nach Parallelen in den Gruppierungen und findet sie nicht nur im Umstand, dass die meisten Zusammenschlüsse sich

bereits während der Ausbildung oder unmittelbar danach finden. Auch seien sie sich ähnlich, indem meist einzelne Persönlichkeiten dominieren, was durch die unterschiedliche Entwicklung der einzelkünstlerischen Karrieren schnell zu Zerwürfnissen führe, und nur in seltenen Fällen bestünden »Satzungen, schriftliche Bestimmungen, Vereinbarungen oder dergleichen« (Thurn 1991, 119) zur Klärung der internen Organisation. Seine zwar nüchtern argumentierende, aber dennoch – was ein langfristiges Bestehen dieser Verbünde angeht – wenig optimistische Diagnose steht im Themenheft von *Kunstforum International* keineswegs alleine. Bereits der Untertitel *Von der Utopie einer kollektiven Kunst* markiert die Stoßrichtung des Heftes, in dem das Interesse an diesem zu der Zeit noch wenig etablierten Phänomen zwischen Offenheit und zugespitzter Polemik oszilliert.⁹

Die ersten Texte, die sich dem Phänomen mit weniger grundlegender Skepsis näherten, kamen von Kurator*innen und den Akteur*innen selbst, hatten häufig einen legitimatorischen Duktus, der gepaart mit originellen Text- und Bildbeiträgen die kollektive Organisationsform selbstbewusst zu positionieren beabsichtigten (vgl. dazu u. a. Baukrowitz/Günther 1994; Bianchi 1999; Block/Nollert 2005). Darin wird auf die offensichtlich angestiegene Attraktivität der kollektiven Zusammenschlüsse in den vorangehenden Jahren verwiesen, die sich in einem beachtlichen Anstieg ebendieser niedergeschlagen hätte. Das wird meist mit der Auflistung und Kurzpräsentation von Beispielen belegt, entlang denen die Diversität der Formate herausgestrichen und die Vorzüge dieser Arbeits- und Organisationsweise betont werden. Die Zurückweisung der Einzelautor*innenschaft ist meist die einzige theoretisch-analytische Einordnung und lediglich punktuell wird auf die gesellschaftlichen Faktoren hingewiesen, die die Ausweitung des Phänomens begleitet oder gar befördert haben. Fundierte Besprechungen von ausgewählten Beispielen oder systematischere Kontextualisierungen finden sich erst ab Mitte der 00er Jahre, der bereits erwähnte Text von Lind kann dafür exemplarisch erwähnt werden (vgl. 2007). Erst in den 2010er Jahren stieg auch das Interesse der Kunstwissenschaft und anderer universitärer Disziplinen an kollektiven Arbeitsformen an. Bemüht um Klärung und Einordnung dieses Trends gingen die meisten Veranstaltungen vorerst von einem eher weiten und damit losen Verständnis des Kollektiven aus. Die 2016 an der Technischen Universität in Berlin durchgeführte Tagung *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation* dehnte die Frage nach der gemeinsamen Kreativität nicht nur auf weitere Arbeitsfelder wie Architektur und das Kuratieren aus. Auch wurde entlang von Beispielen aus meh-

⁹ Besonders deutlich wird die Polemik im Text ›Viele Köche verderben den Brei‹ von Christian Janecke, der seine Einschätzung dieser Arbeitsweise bereits im Titel des Artikels klärt (vgl. 1991).

renen Jahrhunderten der Versuch unternommen, Spuren kollektiven Produzierens dort nachzuweisen, wo bisher eine einzelautorschaftliche Narration dominierend war, etwa bei der Ausgestaltung von Wandgrabmälern im Quattrocento, innerhalb der komplexen Herstellung von Tapisserien oder auch in der Zuarbeit von Assistenzen in der zeitgenössischen Kunst.¹⁰ Ausgangspunkt war den Initiatorinnen die Erkenntnis, dass »Kunstwerke in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Form nur in Ausnahmefällen das Werk eines einzelnen Menschen« (Bushart/Haug 2020, 7) sind und dass Autor*innenschaft entsprechend neu gedacht werden müsse. In vergleichbarer Weise an einem komplexeren und den effektiven Verhältnissen adäquater Rechnung tragenden Verständnis von kreativen Gestaltungsprozessen interessiert, war auch die im November 2020 vom Forschungsprojekt *Andere Ästhetik* an der Universität Tübingen ausgerichtete Tagung *Ästhetik(en) pluraler Autorschaft: Literatur – Kunst – Musik*. Dabei ging es nicht nur um eine Kritik an einer reduktionistischen Konzeption von Autor*innenschaft, sondern auch an damit verbundenen grundlegenden Kategorien wie der ›Autonomieästhetik‹.¹¹ Die medial äußerst heterogenen und zeitlich weit gestreuten Beiträge nutzten die Idee einer kollektiven Produktion, um den kreativen Akt entlang von Fallbeispielen als in diverse Bedingtheiten verstrickten Prozess zu schildern.

Diese kursorischen Hinweise zeigen, dass die Diskussionen kollektiver Produktion bislang weitgehend entlang der disziplinären Perspektiven abgehandelt wurden – also etwa als Spannungsfeld zwischen Einzelautor*innenschaft und kollektiver Produktion oder Fragen einer künstlerischen Handschrift – und es wohl auch deswegen keine adäquate und nicht verkürzende Konzeptualisierung dieses Arbeitsmodus gibt. Zwar sind Klärungen von zentralen Begrifflichkeiten wie etwa Kooperation oder Kollaboration, wie sie auch in der Einleitung dieses Themenheftes vorgenommen werden, grundlegend wichtig und produktiv. Sie entledigen aber nicht davon danach zu fragen, innerhalb welcher gesellschaftlichen Gefüge diese Arbeitsform so viel Resonanz gewinnen konnte. Der Vorschlag dieses Textes ist es daher, kollektive Autor*innenschaft als komplexe und dynamische Konstellation zu fassen, die sich im Spannungsfeld von Autor*innenschaft, Arbeitsorganisation, Systemkritik und Gesellschaftsentwurf entwickelt und positioniert. Der Begriff der Konstellation scheint hierfür besonders geeignet, weil damit seinerseits eine Gesamtlage angesprochen ist und zugleich konkrete Situationen des Zusammenschlusses benannt werden können, als »Momente

¹⁰ Sämtliche Vorträge wurden im gleichnamigen Sammelband publiziert (vgl. Bushart/Haug 2020).

¹¹ Vgl. <https://uni-tuebingen.de/forschung/forschungsschwerpunkte/sonderforschungsbereiche/sfb-andere-aesthetik/veranstaltungen/tagungen/> (28.02.2022). Eine Publikation der Beiträge ist in Bearbeitung.

ihres je besonderen Zueinanders und dem, was aus ihnen konkret hervorzugehen vermag« (Mersch 2015, 166). Es geht also um Verhältnisse und Verbindungen, in denen nicht unabhängige Einzelfaktoren wirken, sondern erst deren Interaktion zu einem eigenständigen Ganzen führen. Dass diese Konstellationen nicht in jedem Fall Effekte gezielter Entscheidungen sind, hat der Philosoph Dieter Mersch in seiner Ausformulierung des Begriffes in Bezug auf ästhetische Praktiken insgesamt hervorgehoben. Er betont, dass

[...] die Schaffung von Konstellationen, die wir als Kern einer Epistemologie des Ästhetischen erachten, das angemessene Bild zu sein scheint, weil sie auf einer ›losen Kopplung‹, einem diskontinuierlichen Geflecht von Verteilungen beruht, das aus lauter Konflikten und Oppositionen besteht. (2015, 172f.)

Die nachfolgend diskutierten kollektiven Konstellationen werden innerhalb des Gefüges von autorschaftlichem Selbstverständnis, Positionierung im je spezifischem Kunstkontext und rahmenden Bedingungen verortet und mit Blick auf übergreifende Trends diskutiert.

2 »Allein denken ist kriminell.« Kreatives Arbeiten neu gedacht

Die in der zugleich radikalen, wie ironisch überspitzen Wendung »Allein denken ist kriminell« des Schweizer Kollektivs *Relax* enthaltene Kritik an der Idee einer singulären Autor*innenschaft zeugt zugleich von ihrer Omnipräsenz.¹² Bis heute bildet das Gründungsduo Daniel Hauser und Marie-Antoinette Chiarenza den Kern dieses seit 1983 bestehenden Kollektivs, die ergänzende Benennung des Gruppennamens mit »chiarenza & hauser & co« macht klar, dass ihre regelmäßigen Kooperationen mit weiteren Personen zwar situationsbezogen, aber ebenso Ausdruck einer prinzipiellen Haltung sind: »The ›& co‹ in their name refers to all kind [sic] of cooperations with people. People are sometimes involved in the artworks, other times they are just involved in the process, depending on the context of places and themes.«¹³ Dass die knappe Vorstellung der Gruppe auf deren Website

¹² Die Wendung verwendete *Relax* als Titel ihrer ersten, 1994 erschienenen Monographie, allerdings geben sie an, diesen »Slogan« bereits ab 1991 zu nutzen. Vgl. https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/foerderung/bildende_kunst/kunst-newsletter/NL_2017_1_Alleine_denken_ist_kriminell.html (28.02.2022).

¹³ <http://www.relax-studios.ch/info/about/> (28.02.2022).

in der dritten Person Singular gehalten ist, unterstreicht den Anspruch über ein Team und nicht über einzelne Personen oder gar sich selbst zu informieren, eine Sprechposition und ein Duktus, der sich bei zahlreichen, weit größeren Kollektiven der jüngeren Zeit ebenfalls findet: so etwa beim zwischen 2004 und 2018 aktiven, in London basierten, interdisziplinären Cluster *Critical Practice*,¹⁴ dem seit 2007 von Mumbai aus agierenden Kollektiv *CAMP*¹⁵, oder auch dem 2003 in Petersburg gegründeten Kollektiv *Chto Delat*.¹⁶ In einigen Fällen mischt sich ein ›Wir‹ unter die Ausführungen, das der distanziert nüchternen Beschreibung eine emphatische Gruppenidentität zur Seite stellt, in aller Regel werden zudem alle Mitglieder namentlich erwähnt, häufig mit Hinweis auf ihre zeitliche oder projektbezogene Involviertheit.¹⁷ Das in diesen Auftritten angelegte Selbstverständnis zielt nicht auf eine integrale Zurückweisung individueller Autor*innenschaft. Vielmehr geht es um eine Neukonzeption kreativer Prozesse, die situativ immer wieder neu charakterisiert werden. In einem Interview, das *Relax* anlässlich der Verleihung des *Werkjahres für Bildende Kunst* durch die Stadt Zürich 2016 gab, lieferten Hauser und Chiarenza Hinweise zu ihrer kollektiven Arbeitsweise. Nebst »kontinuierlichen Gesprächen«, in denen sie »einzelne Themen entwickeln, wieder aufgreifen, fortspinnen, in verschiedenen Kontexten situieren«, nennen sie als wichtigen Pfeiler ihrer mehr als drei Jahrzehnte andauernden Zusammenarbeit das über diese Zeit entstandene »Vertrauen«.¹⁸ Obwohl die zwei Charakteristika sich kategorial unterscheiden – einmal ist es eine Arbeitsweise, das andere Mal wird eine soziale Dimension bezeichnet – sind beide in gleichem Ausmaß auf Langfristigkeit und Prozesshaftigkeit angelegt. Das ist, wenn auch von *Relax* nicht explizit so benannt, als Plädoyer für eine Neubewertung der kreativen Arbeit zu verstehen, die bislang über Werke, Ausstellungen oder Projekte gefasst wurde. Das in Delhi basierte *Raqs Media Collective* differenziert diese Sichtweise und betont, dass sie einzelne künstlerische Arbeiten, Ausstellungen, Texte oder auch Auftritte nicht als Ende einer Auseinandersetzung, sondern als Momente der Kristallisation und Episoden einer »ongoing conversation« (De Wachter 2017, 49) betrachten würden. Dass diese Konversationen weder immer als harmonisches Miteinander zu denken sind noch ausschließlich Menschen daran teilhaben, ist Ausdruck einer Denkweise, die mit dem in der Einleitung vorgestellten

14 http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/Main_Page (28.02.2022).

15 <https://studio.camp/about/> (28.02.2022).

16 <https://chtodelat.org/> (28.02.2022).

17 Zu Bedeutung und Einsatz dieses ›Wir‹ vgl. Mader 2020.

18 https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/foerderung/bildende_kunst/kunst-news-letter/NL_2017_1_Alleine_denken_ist_kriminell.html (28.02.2022).

Begriff der Kollaboration gefasst werden kann und die eine singular intentionale Autor*innenschaft insgesamt als unzeitgemäßes Konzept erachtet:

We see authorship as a dispute and an assembly involving things, subjectivities and time. It will never rest calm. All arrangements are contingent. There is much erasure and devaluation of the presence of a multitude of others (from various folds of time) behind the stability of the author figure. (ebd., 50)

Dementsprechend gestaltet sich der Arbeitsalltag der drei Mitglieder: an sechs Tagen der Woche treffen sie sich in ihrem Studio in Delhi, so sie nicht gerade auf einer ihrer meist gemeinsam unternommenen Reisen sind, um dort fünf bis sechs Stunden zu arbeiten respektive gemeinsam Zeit zu verbringen. Denn genauso wichtig sei es »to hang around in proximity to each other [...] We sit around a long table, writing, reading, thinking, making notes for each other, arguing and absorbing a lot of all the things that occur in our minds in our time together« (ebd., 52). In diesem Verständnis ist das Kollektiv nicht als stabiles, respektive stabilisierendes Gerüst zur Organisation von Zusammenarbeit konzipiert, es ist vielmehr ein Gefäß, das einen verbindlichen und kontinuierlichen Austausch ermöglicht, dies auch dann, wenn nicht an einem konkreten Projekt gearbeitet wird. Die kreative Tätigkeit entsteht so als Effekt interpersoneller, sozialer und – so mindestens beschreibt es das *Raqs Media Collective* – materiell bedingter Dynamiken, auf die sich alle Mitglieder der Gruppe einzulassen bereit sein müssen, und zwar indem sie ihre Kreativität als kontextuell bedingt verstehen. Diese Auffassung kreativen Schaffens postulierte die von London aus agierende *Artist Placement Group* bereits in den 1960er Jahren und fasste sie in der, für die Zeit als progressiv zu wertenden Wendung »context is half the work«¹⁹ zusammen. Die 1966 von Barbara Steveni und John Latham gegründete Gruppe sah vor, Kunstschaffende in Industriebetrieben und Verwaltungen zu platzieren, um so die Kunst aus den Ateliers herausholen und in Austausch mit der »real world« zu bringen (Hudek/Sainsbury 2012, 3). Dazu sollte ein zwischen den Parteien ausgehandelter Vertrag die jeweiligen Vorstellungen und Ansprüche individuell regeln. Die schließlich realisierten Kooperationen sahen vielfältige Formen künstlerischer Einsätze vor, nie war eine ausschließlich seitens der Auftraggeber formulierte Aufgabe an die Kunstschaffenden Ausgang für die Zusammenarbeit. Vielmehr versorgten Steveni

¹⁹ Die Wendung findet sich in zahlreichen Dokumenten der Gruppe u. a. im 1965 verfassten *Economic Proposal* (einschbar im John Latham Archiv, Flat House in London). Die Übernahme der Wendung als Titel für eine 2016 in der Summerhall in Edinburgh ausgerichteten Retrospektive zur *Artist Placement Group* bestätigt den zentralen Stellenwert dieser für die Absichten der Gruppe. Vgl. <https://contextishalfthework.net/> (28.02.2022).

und Lantham, die bei den Verhandlungen als Vermittler*innen agierten, die interessierten Partner mit Vorschlägen, wie sie die Kunstschaftenden als »creative outsider in their midst« aufnehmen könnten (ebd.). Der sogenannte *open brief* (offener Auftrag), der diese Kooperation regelte, enthielt allerdings keinerlei verpflichtenden Angaben zu einem wie auch immer gearteten Output, vertraglich vereinbart waren einzig ein fixes Gehalt und die Auflage an die Künstler*innen, sich an die im Unternehmen üblichen Regelungen zu halten. 1969 übernahm der hauptsächlich skulptural arbeitende Künstler Garth Evans das erste, auf zwei Jahre angelegte Arrangement bei der *British Steel Corporation*. Während seines Aufenthaltes beobachtete er nicht nur die Stahlproduktion vor Ort, sondern engagierte sich in der »social organisation« des Unternehmens und erstellte Rapporte, die vom damaligen Verantwortlichen für Public Relations wohlwollend aufgenommen wurden (ebd., 14). Es folgten eine Handvoll weiterer Kooperationen in privaten Unternehmen wie der *Esso Petroleum Corportion* oder dem Ingenieur-Büro *Proteus-Bygging Limited* und mehr und mehr wurden auch mit staatlichen Organisationen wie dem *Departement of Health and Social Security* oder dem *Departement of the Environment* Verträge abgeschlossen. Die Vereinbarungen gestalteten sich jeweils vollkommen unterschiedlich, entsprechend divers waren auch die Arbeitsmodalitäten für die Kunstschaftenden und die daraus resultierenden Ergebnisse: Nicht selten waren es künstlerische Produkte (Skulpturen, Filme, Fotografien usw.), mitunter aber auch Empfehlungen für die mögliche Verbesserung der Arbeitssituationen oder auch Berichte mit Beobachtungen, die teils in die weitere Entwicklung des Betriebes einfließen.²⁰

Vor dem Hintergrund der Absichten und Vorgehensweisen der *Artist Placement Group* wird deutlich, dass es Zusammenschlüssen wie *Relax* oder auch dem *Raqs Media Collective* sowohl um eine Reform des autorschaftlichen Selbstverständnisses im Kunstkontext wie auf eine damit verbundene Neukonzeption kreativer Tätigkeit zu tun ist. Dazu gehört zwar sehr wohl eine Thematisierung gesellschaftlich relevanter Problemstellungen, die jedoch nicht in direkter Konfrontation, sondern als Reflexion mit explizit künstlerischen Mitteln angegangen werden. Die Spezifik dieses Zugriffs zeigt sich exemplarisch in der themenorientierten Selbstbeschreibung des seit den späten 1990er Jahren von Zürich aus operierenden Kollektivs *knowbotiq*:

²⁰ Details zu den einzelnen Platzierungen finden sich in Kurzform in der Ausstellungsbroschüre der *Artist Placement Group* im Ausstellungsraum *Raven Row* 2012. Vgl. Hudek/Sainsbury 2012, 13–28. Weitere Angaben zu den Modalitäten der Vereinbarungen hat Claire Bishop in ihrer Publikation *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* zusammengetragen (2012).

knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Huebler) has been experimenting with forms and medialities of knowledge, political representations and epistemic disobedience. In recent projects they are investigating and enacting inhuman geographies with the focus on algorithmic governmentalities, libidinous and affective economies and postcolonial violence. In various formats (performative settings, critical fabulations, inventions, encounters) knowbotiq explore molecular, psychotrope and derivative aesthetics.²¹

Die thematischen Interessen beziehen sich also nicht nur auf einzelne Arbeiten, sondern werden meist über mehrere Projekte und mitunter einige Jahre hinweg in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Kooperationspartner*innen untersucht. Exemplarisch dafür steht der Projektkorpus *macghillie*, ein seriell produzierter Tarnanzug, der sowohl vom Kollektiv selbst mehrfach für Projekte benutzt als auch in Zusammenarbeit mit weiteren Akteur*innen für politische Aktionen eingesetzt wurde und im Zürcher *Cabaret Voltaire* für eine individuelle Nutzung ausgeliehen werden kann.²²

Den vorgestellten kollektiven Zusammenschlüssen ist es insofern um eine kritische Revision von Autor*innenschaft zu tun, als dass sie den traditionellerweise darin enthaltenen Individualismus nicht nur für veraltet, sondern für wenig produktiv erachten. Ideen und Wissen entstehen im Austausch, so die Überzeugung der Kollektive, die darin weniger eine Programmatik oder eine Gesellschaftskritik verfolgen als dass sie sie zur Grundlage für eine pragmatische Organisationsweise machen, wie das Statement des *Raqs Media Collective* belegt:

There is, however, in the end, nothing special or charmed about collective practice. Accountants and architects offices, musicians bands, designers studios, scientific laboratories, monasteries and lawyers firms are all collectives that go about their business without necessarily romanticising, or being over-determined by their collective dispositions. (Raqs Media Collective, 5f.)

3 Art Worlds Revisited

Auch nachfolgend skizzierte Konstellation, summarisch mit der auf Howard S. Becker bezogenen Wendung »Art Worlds Revisited« apostrophiert (1982), zeichnet sich durch einen durchaus pragmatischen Umgang mit Autor*innenschaft aus.

²¹ Zitiert von der Website von knowbotiq: <http://knowbotiq.net/about/> (28.02.2022).

²² Angaben zu den einzelnen Inszenierungen sind zu finden auf: <http://knowbotiq.net/category/project-description/> (28.02.2022).

Allerdings soll damit nicht die kreative Tätigkeit selbst neu gefasst, sondern die realen Verhältnisse rund um die Produktion von Kunst adäquater abgebildet werden. So sehr das Wissen um die kontextuell bedingte Herstellung von Kunst fast vierzig Jahre nach Beckers Publikation *Art Worlds* als Allgemeinplatz bezeichnet werden kann, so wenig hat sich genau dies in der Kunstwelt niedergeschlagen. Von diesem Paradox zeugt ein Versuch des britischen Künstlers Haroon Mirza, der sich vornahm, anlässlich einer ihm gewidmeten Einzelausstellung 2015 im Basler *Tinguely Museum* mit der Strukturlogik der Monographie zu brechen. Bereits mit dem Ausstellungstitel *Haroon Mirza/hrm199 Ltd.* verweist der Künstler auf einen über seine Person hinausgreifenden professionellen Rahmen, denn die Wendung *hrm199 Ltd.* bezeichnet den Namen seines Unternehmens. Im ausstellungsbegleitenden Katalog wird unmittelbar nach dem Inhaltsverzeichnis nicht nur aufgedröselte, wer der Firma angehört, auch sind dort all jene Personen nach Funktionen gruppiert aufgeführt, die nach Auffassung von Mirza an dieser Ausstellung mitgewirkt haben. Nebst den sogenannten ›Externen‹ – dazu zählen seine Galeristin, sowie die Autorinnen der Katalogtexte, Verlagsmitarbeiter und der Grafiker – wird dort auch das Personal des Tinguely Museums – Kurator*innen ebenso wie die Verantwortliche für Öffentlichkeitsarbeit, der Museumstechniker und die beiden Restauratoren – sowie die ›beitragenden Künstler‹ aufgeführt. Letztere – Mirza ist selber Teil dieser Aufzählung – sind allerdings nur vereinzelt mit eigenen Werken in der Ausstellung vertreten, haben aber zu einzelnen Arbeiten beigetragen: Mattia Bosco etwa hat Marmorsteine, die in einer Soundinstallation *Standing Stones* (2015) verwendet wurden, in seinem italienischen Atelier vorbereitet, Channa Horwitz wiederum war mit ihren als Kompositionen zu verstehenden Farbschemata Ausgangslage für ein »zweistündiges elektronisches Licht- und Klangkonzert« (Wetzel 2015). Bei der Durchsicht des Kataloges wird zudem klar, dass darin nicht wie üblicherweise nur die Werke und interpretierenden Texte versammelt sind. Auch Arbeitsprozesse und Momente der Zusammenarbeit werden zumindest ansatzweise offengelegt. Gezeigt und autorschaftlich zugeordnet werden etwa die Entwürfe zur Ausstellungsarchitektur, der Transport der Werke nach Basel, aber auch vorbereitende Sitzungen im Atelier des Künstlers und ausgewählte E-Mail-Konversationen. Mirza war also nicht nur daran gelegen, seiner personell anwachsenden und damit an Bedeutung gewinnenden Ateliergemeinschaft zu mehr Sichtbarkeit zu verhelfen. Auch die angesichts seiner technisch häufig äußerst komplexen Arbeiten notwendigen Kooperationen mit Spezialist*innen, sowie die künstlerischen Referenzen sollten kenntlich gemacht und anerkannt werden. Diese Geste Mirzas ist durchaus emanzipativ zu deuten, wie der Kurator der Ausstellung Roland Wetzel einleitend bemerkt:

Haroon Mirza, den wir zu einer Einzelausstellung eingeladen haben, hat diese mit einer Gegeneinladung angenommen, nicht ihn als Künstler in den Mittelpunkt zu stellen, sondern die Frage, wie man die zahlreichen Beteiligten an jedem schöpferischen Prozess als Teile eines Ausstellungsprojektes einbinden kann. Die Ausstellung trägt daher nicht nur seinen Namen, sondern die Namen vieler Künstlerinnen und Künstler, die sich auf der Plattform ›hrm199Ltd.‹, dem Firmennamen von Mirzas Studio, zu einem Materialaustausch, einem künstlerischen Dialog, zu Zusammenarbeit, Ko-Autorschaft oder zur Aneignung und Umformung künstlerischen Materials zusammengefunden haben. (Wetzel 2015, 10)

Diese Umschreibung von Mirzas Absicht, der es nicht um eine Klassifizierung der einzelnen Formen der Zusammenarbeit zu tun ist, scheint auf den ersten Blick eine nahezu wörtliche Umsetzung dessen, worum es Becker in *Art Worlds* ging: das Offenlegen der arbeitsteiligen Prozesse, die zur Herstellung jedes künstlerischen Werkes notwendig sind. Obwohl nach Jahrzehnten institutionskritischer Bestrebungen die strukturellen Bedingtheiten der künstlerischen Produktion sattsam bekannt sein dürften, bleibt die emanzipative Geste auch bei Mirza, wie im Kunstbetrieb insgesamt, in ihren Anfängen stecken. So stellt er die unterschiedlichen Rollen und Arbeitsfelder der Beteiligten nicht in Frage, auch lässt er all jene Funktionen unerwähnt, die nicht direkt an der Ausstellung involviert sind, sondern im musealen Kontext gemeinhin als zudienend klassifiziert werden.²³ Sein Versuch, die unterschiedlichen Bewertungen der für die kreative Produktion notwendigen Kompetenzen durch die offensive Nennung und grafische Gleichbehandlung im Katalog auszutarieren, ist aber insofern grundsätzlich von den Absichten der vorangehend vorgestellten Konstellationen zu unterscheiden, als es diesen gerade darum zu tun war, den Schaffensprozess und die darin gemeinhin geltenden Rollenverteilungen neu zu denken. Während der Kollektivname dabei auch dazu dient, Zuteilungen einzelner Zuständigkeiten, Stärken oder Arbeitsfelder zu verhindern, führt die explizite Nennung von Namen in Mirzas Fall dazu Einzelautor*innenschaft lediglich zu multiplizieren.

Ein ähnlich expliziter, aber deutlicher ins Politische gewendete Umgang mit Namensnennung verfolgte Critical Practice: zu jedem der Projekte dieses personell kaum überschaubaren interdisziplinären »Clusters« werden auf der Website die »members« genannt, falls vorhanden auch der »coordinator«.²⁴ Den programmatischen Hintergrund dieser namentlichen Zuweisungen erläutert die Gruppe auf der Homepage:

²³ Das Putzpersonal und der Aufsichtsdienst wäre hier genauso zu erwähnen, wie etwa das Vermittlungspersonal.

²⁴ Vgl. http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/PAST_Projects (28.2.2022).

All art is organised, so we are trying to be sensitive to issues of governance. Governance emerges whenever there is a deliberate organisation of interactions between people, we are striving to be an ›open‹ organization, and to make all decisions, processes and production, accessible and transparent. We post all agendas, minutes, budget and decision-making processes online for public scrutiny.²⁵

Anders als Mirza setzt Critical Practice die autorschaftliche Nennung als Teil einer gesellschaftskritischen Positionierung ein, der es um die Offenlegung organisatorischer Mechanismen im Kunstbetrieb insgesamt geht. Und in beiden Fällen wird Einzelautor*innenschaft nicht grundsätzlich problematisiert, sondern lediglich eine Ausweitung des personellen Radius und damit verbunden eine Neubewertung der jeweils geleisteten Tätigkeiten postuliert.

4 Dringlichkeit und strategisches Kalkül. Ästhetisch-politische Verbünde für gesellschaftlichen Wandel

Der weitaus größte Teil jüngerer Kunstkollektive nutzt diese Organisationsform politisch motiviert, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise. Die individuelle Stimme (nicht das Individuum selbst) wird dabei zu Gunsten eines solidarischen ›Wir‹ zurückgenommen, das seinerseits als Hülle und Struktur mit häufig sprechenden Namen und mittels verschiedenartigster Aktivitäten für gesellschaftliche Dringlichkeiten in Einsatz gebracht wird. Aktivistische Strategien erfreuen sich besonderer Beliebtheit, nicht nur in der Kunst selbst, auch in einer Reihe von theoretischen Reflexionen, die sich für diese Schnittstelle von künstlerischer Praxis und politischer Intervention interessieren. Besonders profiliert hat sich dazu die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe geäußert, die kulturellen Aktivitäten nicht nur ein Potential attestiert, »gegenhegemoniale« Standpunkte in die politischen Debatten einzubringen, sondern auch die den aktivistischen Strategien häufig eigene Erweiterung des Aktionsradius als produktiv erachtet, denn dadurch, so Mouffe, würde »die hegemoniale Konfrontation nicht auf die traditionellen politischen Institutionen beschränkt« (2014, 31). Das politische

²⁵ Vgl. Auf dem Wiki des Kollektivs (http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/Main_Page) die Abschnitte zu ›agendas‹: <http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/Agenda>, ›minutes‹: <http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/Minutes>, ›budget‹: <http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/Budget> und ›decision-making‹: <http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/Housekeeping> (28.02.2022).

Selbstverständnis prägt die Ausgestaltung der Gruppenkonstellationen dann auch sehr grundlegend. Die meisten der dezidiert aktivistisch ausgerichteten Kollektive operieren mit einem kleinen eingeschworenen Team, das nicht selten über mehrere Jahre hinweg den Kern bildet und je nach Projekt oder Aktivität mit einer mehr oder weniger großen Anzahl von Kompliz*innen agiert. Das gilt für die *!Mediengruppe Bitnik*, die zur Hauptsache aus dem Duo Carmen Weiskopf und Domagoj Smoljo besteht, die regelmäßig mit dem Filmemacher Adnan Hadzi und dem Reporter Daniel Ryser zusammenspannen,²⁶ ebenso wie für das *Peng! Kollektiv*, dessen engere Crew aus vier namentlich auftretenden Personen besteht, aber angibt, in einem erweiterten Netzwerk mit mehr als hundert Menschen »aus allen Bereichen: Wissenschaft, Medien, Politik, Kunst, Handwerk, öffentliche Verwaltung«²⁷ zu operieren. Und sehr ähnlich ist auch das für seine spektakulären Inszenierungen bekannte *Zentrum für politische Schönheit* organisiert, das zwar ebenfalls über eine mehrere Mitglieder umfassende innere Kerngruppe verfügt, aber mit Philip Ruch eine Person in ihren Reihen hat, die auch durch ihre Eloquenz die anderen Mitspieler häufig in den Hintergrund spielt.²⁸ Zwar gibt es zahlenmäßig Nuancen in Bezug auf die Größe sowohl der engeren Teams, wie auch der erweiterten, in unterschiedlicher Intensität einbezogenen Kreise, aber es scheint doch auch Parallelen zu geben. So sind häufig führende Köpfe sichtbar, die das Kollektiv und seine Standpunkte auch nach außen vertreten und dadurch als bestimmend wahrgenommen werden. Damit haben nicht wenige aktivistische Gruppenkonstellationen in der Kunst teilweise Organisationsformen übernommen, die eher dem politischen Umfeld zugerechnet werden können. Ihre aufklärerischen Haltungen haben sie also nicht auf die Konstitution oder das Selbstverständnis der Gruppe selbst übertragen, wie dies dagegen bei Kollektiven wie dem vorangehend vorgestellten *Raqs Media Collective* zu beobachten ist.

Auch das russische Kollektiv *Chto Delat* versuchte einen differenzierten Umgang mit kollektiven Organisationsformen. Es besteht aus einer »core group« von neun Personen, die Aufgaben und Aktivitäten des Kollektivs koordinieren, für konkrete Projekte wird mit weiteren Personen oder Gruppierungen kooperiert, darüber hinaus verfolgen die Mitglieder auch einzeln eine künstlerische Karriere. Nichtsdestotrotz tritt das Kollektiv als autorschaftliche Instanz auf, zeichnet unter dem Gruppennamen verantwortlich für einzelne Werke, die in namhafte Sammlungen etwa des *Museum of Modern Art* in New York oder dem *Centre Pom-*

²⁶ Vgl. <http://www.bitnik.org/about/> (28.02.2022).

²⁷ <https://pen.gg/de/team/> (28.02.2022).

²⁸ Detaillierte Analysen zu den Strategien des Zentrums für Politische Schönheit vgl. Mader 2021.

pidou in Paris eingegangen sind. Die auf der Website präsentierte Schilderung der Gruppe gleicht bezüglich der genannten Elemente einer Künstlerbiographie, wird aber begleitet vom Anspruch einer Gruppenidentität mit einer politisch-programmatischen Positionierung, die unter dem Begriff »declaration« wie folgt ausgeführt wird:

The first thing that motivates us is the rejection of all forms of oppression, the artificial alienation of people, and exploitation. That is why we stand for a distribution of the wealth produced by human labor and all natural resources that is just and directed towards the welfare of everyone. We are internationalists: we demand the recognition of the equality of all people, no matter where they live or where they come from. We are feminists: we are against all forms of patriarchy, homophobia, and gender inequality.²⁹

Die sehr allgemein formulierten Grundsätze beschreiben die sozialen und politischen Eckpfeiler der Organisation, für die *Chto Delat* auch in der Kunst Gültigkeit einfordert. Darauf basierend bildet die Gruppe eine Solidargemeinschaft, die innerhalb eines unwirtschaftlichen Kontexts Rückhalt bietet und Handlungsspielräume zu eröffnen beabsichtigt, die in Kunst und Politik hinausreichen. In der 2015 lancierten Initiative *Rosa's House of Culture*, die zugleich Sozialprojekt, Bildungsanstalt und eine progressive Kunstinstitution war, sollte ein offenes Forum für Debatten für eine den engeren kollektiven Zusammenhang überschreitende Gemeinschaft kreiert werden.³⁰ Mit genau diesem Anspruch, ihre Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen Verfasstheit nicht nur mit Gleichgesinnten auszutauschen, nahm 2010 das Kollektiv *Neue Dringlichkeit* seine Arbeit auf. Mit der sogenannten ›Ausschaffungs-Initiative‹ benennt die Gruppe einen für die politische Linke in der Schweiz erschütternden Moment als Ausgangspunkt für ihre Gründung und ein Blick auf ihre bisherigen Aktivitäten bestätigt die entschiedene Hinwendung zur politischen Aktualität: Aufrufe zu Demonstrationen, etwa gegen die Flüchtlingspolitik, gehören ebenso dazu wie Seminare zu neuer Männlichkeit und eine Reihe von theatralen Interventionen im öffentlichen Raum, mit denen die darin scheinbar reibungslos sich abspielenden Abläufe durchbrochen werden sollten.³¹ Die Lektüre zweier Gespräche, die die Künstlerin

²⁹ <https://chtodelat.org/b5-announcements/a-6/a-declaration-on-politics-knowledge-and-art-4/> (28.02.2022).

³⁰ Vgl. <https://chtodelat.org/category/b8-newspapers/c215-embodied-projects/> (28.02.2022). Es ist schwierig zu eruieren, wann genau in *Rosa's House* Aktivitäten stattfanden, auch weil der Ort nicht nur vom Kollektiv alleine bespielt wurde.

³¹ Auf dem Blog der *Neuen Dringlichkeit* finden sich mittlerweile eine enorme Liste diversester Aktivitäten, deren Umfang aber auch dadurch zu erklären ist, dass sie viele von ihnen lediglich unterstützten Initiativen oder Interventionen in die Aufzählung mitaufgenommen haben. Vgl. <https://nd-blog.org/> (28.02.2022).

Marina Belobrovaja mit fünf Protagonist*innen der Gruppe im Abstand von vier Jahren geführt hat, zeigt auf, wie die Einzelnen und der Verbund versuchten, ihr politisches Engagement, den Erfolg ihres Tuns in der Kunstwelt und die Konstitution des Kollektivs zu reflektieren und Kritikpunkte in ihre Arbeit einzuweben. Die steigende Anerkennung führte vermehrt zu Anfragen seitens etablierter Institutionen, die die Gruppe zu Beginn ihres Zusammenschlusses aus prinzipiellen Erwägungen zurückgewiesen hat. Die grundsätzlichen Überlegungen dazu, wie das einst vereinbarte Selbstverständnis anzupassen ist, damit dessen Grundgedanke nicht verloren geht, resultierte aber auch in entsprechend angepassten Arbeitsweisen (gezielte Kooperationen etwa mit dem Theater Gessneralle), der Akzeptanz von finanzieller Unterstützung und einer differenzierteren Einschätzung des institutionellen Gegenübers.³²

Das heterogene Repertoire von Organisationformen der vorgestellten Kollektive gestaltet sich trotz unterschiedlicher gesellschaftlicher Kontexte entlang der Koordinaten Aktivismus, politischem Bewusstsein und künstlerischer Strategien, die mit Blick auf das Kunstsystem strategisch und funktional eingesetzt werden. Das Interesse an dieser vorwiegend zweckmäßigen Bezugnahme hat das in den späten 1980er Jahren anlässlich der AIDS-Krise sich formierende Kollektiv *Gran Fury* pointiert formuliert: »We want money. We want money and access to public spaces. We should clarify that, we want money for projects« (Gober 1991, 9).

5 Konstellationen – Autor*innenschaft systemisch und ästhetisch denken

Kollektive Zusammenschlüsse in der Kunst könnten heterogener kaum sein. Immer ist die jeweilige Form Ergebnis von Aushandlungen und gemeinsam gefassten Entscheidungen und damit Konsequenz von Debatten und Positionierungen, die eng mit konkreten Situationen verbunden sind. Eine Mehrheit pflegt einen äußerst agilen und zugleich strategischen Umgang mit Autor*innenschaft, etwa indem immer wieder Gäste oder Kooperationspartner*innen eingebunden und entsprechend ausgewiesen werden. Auch geht es kaum je darum, das Individuum hinter einem Kollektiv zum Verschwinden zu bringen. Die Beweggründe, die Einzelautor*innenschaft zugunsten eines kollektiven Verbundes zurückzustellen, sind entsprechend vielfältig und nicht in jedem Fall mit der postulierten Absicht

³² Das erste Gespräch von Marina Belobrovaja mit den fünf Protagonist*innen der *Neuen Dringlichkeit* fand 2014 statt, das zweite 2018. Vgl. Belobrovaja 2020.

konsistent zu verbinden, etwa wenn starke Einzelfiguren das Kollektiv fast im Alleingang vertreten. Nahezu alle kollektiven Formationen heute sind interdisziplinär, vereinen also unterschiedliche Kompetenzen und versuchen so auch die Idee der Einzelexpertise zu destabilisieren. Obwohl das nicht zwingend zur Auflösung von Spezialisierungen, Hierarchisierung oder der Arbeitsteilung führt, sind die Gruppenkonstellationen von erstaunlicher Dauerhaftigkeit und lösen sich, wenn überhaupt, aus eher pragmatischen Erwägungen und nicht wegen Konflikten auf. Autor*innenschaft wird in jedem Fall weitgehend strategisch eingesetzt, wenn auch mit unterschiedlichen Absichten: versprechen sich politisch ausgerichtete Zusammenschlüsse allem voran eine Verstärkung ihrer Stimme und in das Gruppeninnere eine thematisch fundierte Solidarisierung, ist die Neuaushandlung eines künstlerischen Kreativitätsverständnisses nicht Bestandteil ihres Anliegens. Genau darum aber ist es denjenigen Positionen zu tun, die damit auch den anhaltenden Genie- respektive Starkult in der Kunst zu dekonstruieren beabsichtigen. Der häufig betonte flexible Umgang mit Autor*innenschaft, den Konstellationen wie *Relax* oder das *Raqs Media Collective* auch offensiv zur Schau stellen, will die Modi künstlerischer Produktion mit Blick auf die Dynamik, die sich in der Interaktion zwischen den Mitgliedern oder Bündnispartner*innen abspielt, neu denken. Darin werden die Parameter und Mechanismen des Kunstfeldes in paradox anmutender Weise genauso bedient, wie sie hinsichtlich von Autor*innenschaft grundlegend umgearbeitet werden sollen: Das expandierte und dynamisierte Verständnis von kreativer Tätigkeit ist als Systemkritik ein produktiver Beitrag zur Weiterentwicklung des Kunstfeldes, das als Referenz bestehen bleibt. Haroon Mirzas Multiplizierung von Autor*innenschaft wiederum zielt mit der Offenlegung seines Arbeitszusammenhangs nicht auf eine Änderung der Schaffensbedingungen, sondern auf eine gleichwertigere Anerkennung der diversen, an der künstlerischen Produktion Beteiligten. In allen Konstellationen ist Autor*innenschaft lediglich ein Parameter, der in Abhängigkeit mit weiteren Koordinaten bestimmt und in Einsatz gebracht wird. Für die kunsthistorische Narration ist dieses Verständnis eine anhaltende Herausforderung, weil damit eine ihrer zentralsten Achsen – der/die Künstler*in – ihren eigenständigen Status verliert.

Acknowledgement: Abstract translated by Tobias Gabel.

Literatur

- Adloff, Frank/Volker M. Heins (Hg.), *Konvivialismus. Eine Debatte*, Bielefeld 2015.
- Basciano, Oliver, Artists Assemble! How Collectives Took Over the Art World, *The Guardian*, 19.12.2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/10/artists-assemble-how-collectives-took-over-the-art-world> (28.02.2022).
- Baukrowitz, Rita/Karin Günther (Hg.), *Team Compendium. Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst*, Hamburg 1994.
- Becker, Howard S., *Art Worlds*, Berkeley 1982.
- Belobrovaja, Marina, Neue Dringlichkeit im Gespräch, in: Nina Bandi et al. (Hg.), *What can art do?*, Luzern 2019, <https://www.what-can-art-do.ch> (28.02.2022).
- Bianchi, Paolo (Hg.), *Get Together. Kunst als Teamwork*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien 1999/2000, Wien 1999.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012.
- Block, René/Angelika Nollert (Hg.), *Kollektive Kreativität*, Frankfurt a.M. 2005.
- Bushart, Magdalena/Henrike Haug (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien/Köln/Weimar 2020.
- Busse, Mark-Christian von, Die Kunst soll Wunden heilen, *Hessische Niedersächsische Allgemeine*, 9.4.2019, 28.
- De Wachter, Ellen Mara, *Co-Art. Artists on Creative Collaboration*, Berlin 2017.
- Groth, Stefan/Christian Ritter (Hg.), *Zusammen arbeiten. Praktiken der Koordination und Kooperation in kollaborativen Prozessen*, Bielefeld 2019.
- Gober, Robert, Gran Fury by Robert Gober (Interview), *BOMB* 34, Winter 1991, 9–13.
- Hausladen, Katharina/Genevieve Lipinsky de Orlov (Hg.), *Texte zur Kunst* 31:124 (2021).
- Heinze, Rüdiger, Die Verletzungen unserer Tage, *Allgäuer Zeitung*, 23.2.2019, 65.
- Hudek, Anthony/Alex Sainsbury (Hg.), *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966–1979*, London 2012.
- Janecke, Christian, Viele Köche verderben den Brei, *Kunstforum International* 116 (1991), 160–168.
- Kimpel, Harald, Kuratoren-Dämmerung. *ruangrupa* und das Ende der Galionsfiguren, *Casselmag* 1 (2019), 64–66.
- Lind, Maria, The Collaborative Turn, in: Johanna Billing (Hg.), *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London 2007, 15–31.
- Lorch, Catrin, In bestehende System eingreifen (Interview mit *ruangrupa*), *Süddeutsche Zeitung*, 25.2.2019, 9.
- Mader, Rachel, Neue Verbindlichkeit. Kunstkollektive im 21. Jahrhundert, in: Magdalena Bushart/Henrike Haug/Stefanie Stallschus (Hg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Köln 2020, 263–279.
- Mader, Rachel, Eindeutige Statements und Spielarten der Ambivalenz. Zu den Strategien und Choreographien des Zentrums für Politische Schönheit, in: Verena Krieger et al. (Hg.), *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, Bielefeld 2021, 293–312.
- Marguin, Séverine, *Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain de Paris et de Berlin*, Collection Arts Contemporains, Rennes 2019.
- Mersch, Dieter, *Epistemologien des Ästhetischen. Artistische Praktiken der Künste*, Berlin/Zürich 2015.
- Mouffe, Chantal, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Frankfurt a.M. 2014.

- Raqs Media Collective, *Additions, Subtractions: On Collectives and Collectivity*, <https://works.raqsmediacollective.net/index.php/category/para-practices/> (28.02.2022).
- Schneider, Florian, Collaboration. The Dark Side of the Multitude, in: Monica Narula et al. (Hg.), *Sarai Reader 06: Turbulence*, Delhi 2006, 572–576.
- Sennett, Richard, *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*, Berlin 2012.
- Stahlhut, Marco, Rätselhaftes Indonesien. Das Documenta-Kollektiv *ruangrupa* plant viele Pläne, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.7.2019, 11.
- Thurn, Hans Peter, Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst, *Kunstforum International* 116 (1991), 100–129.
- Wetzel, Roland (Hg.), *Haroon Mirza/hrm199 Ltd.*, Ausstellungskatalog Museum Tinguely, Basel/Köln 2015.
- Ziemer, Gesa, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld 2013.