



Kunst als kollektive Wissens- produktion

Anja Steidinger & Nora Sternfeld (Hrsg.)

S.17

Vorwort

S.21

Auf der Suche nach Formen künstlerischer Gegenintelligenz Kunst als kollektive Wissensproduktion Anja Steidinger und Nora Sternfeld

S.41

Round Table

Methodengarage

Anna Kavka, Anik Lazar und Jana Schwinkendorf

S.59

Versammeln und Auseinandersetzen Lehre & Projekte

S.62

Sich Konflikten stellen Workshops als Kontaktzonen

S.69

Acting with Words Lecture Performances

S.75

Sprechen und Zurücksprechen Vermittlungsaktionen

S.83

Stimmen zwischen Ordern Lecture Performance zum »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« Julia Stolba

S.91

Mit dem Medium arbeiten Radio- und Filmprojekte

S.97

Commoning Voices Operatives Radio- und Videomachen als ungeheures Mehrfach-Kanalsystem Anja Steidinger

S.107

Thinking through Past Moments The Diaspora Archive of Oda Projesi Özge Açikkol und Seda Yıldız

S.117

Öffentlich-Werden Publikationen

S.123

Wenn Kinder sich einmischen Marie Preston

S.131

Raum greifen Ausstellungen und Installationen

S.143

Die Biennale als Schule Die erste Autonome Kunstbiennale in Tel Aviv Oliver Marchart und Nora Sternfeld

S.165

Wartenau Assemblies

S.183

Autor:innen











Put your pinky finger in the air
and start creating circles.
Small circles, big circles, traveling circles,
circles showing into your body,
circles outside.
Let them move your arm,
but stay sitting in your place.



Make
FRIENDS
NOT
ART

REVOLUTION
without
LOVE.
JUST ONLY RUTION

public
space better
to ask FORGIVENESS
rather than
permission





Vorwort

Was könnte die Kunst der Kunstvermittlung im 21. Jahrhundert sein?

Diese Frage stellte sich uns vor fünf Jahren, als wir vor der herausfordernden Aufgabe standen, gemeinsam neue Ansätze und Praktiken für die künstlerischen Dimensionen des Studiums der Kunstpädagogik an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) zu entwickeln. Sie stellte sich uns fast ein Jahrhundert nachdem künstlerische Praktiken relational geworden sind und Jahrzehnte nachdem Formen als offene Prozesse verstanden sowie Kunst und Politik aufeinander bezogen¹ wurden und Kunstvermittlung sich »von Kunst aus«² deklariert hatte. Denn Kunst wurde, wie Rahel Puffert es in ihrer Genealogie der Kunstvermittlung treffend darlegt, bereits in der sowjetischen Avantgarde »[...] als Experimentierfeld erschlossen, welches Raum bietet, um das Mögliche zu erproben«³. Aber was heißt das nun im 21. Jahrhundert? Und welches (Un-)Mögliche wollen und können wir heute erproben? Gemeinsam mit Studierenden der HFBK Hamburg haben wir seit 2020 unterschiedliche Räume und Formate entwickelt, um diesen Fragen nachzugehen. Diese Publikation ist das Ergebnis ihrer Erforschung, die Zusammenschau einer Suche. In Forschung, Lehre und gemeinsamer künstlerischer Produktion haben wir uns und die Studierenden gefragt, was uns bewegt. Dabei haben uns Lektüren, Recherchen und Ausstellungsbesuche begleitet, sind uns Folgefragen begegnet, haben wir mit Gastreferent:innen diskutiert und Texte publiziert, unerwartete und durchaus konfliktuelle Erfahrungen gemacht und künstlerische Strategien entwickelt, die viel mit Wissen, mit Worten, mit Zuhören, mit Performativität, Öffentlichkeit, mit der Herausforderung hegemonialer Erzählungen, mit Schichten von Geschichte(n), mit Technologien und möglichen Zukünften zu tun hatten. Wir haben sie hier versammelt und dokumentiert, um Einblicke und Ausblicke zu ermöglichen.



Geordnet haben wir die Dokumentationen unserer Projekte und Veranstaltungen nach kritischen Strategien, weil uns weder eine Ordnung nach Medien noch nach Themen dabei helfen konnte, dem künstlerischen und darin zugleich inhärenten kunstvermittelnden Anspruch an unsere Arbeit gerecht zu werden. Vielmehr merkten

wir, dass dieser darin bestand, Formen zu entwickeln, um weder in der Kritik an den Verhältnissen noch an unseren eigenen Positionen nachzugeben und in diesem Sinne dabei in einer Zeit des Imperativs der Unmittelbarkeit⁴ und gegen diese zugleich unzeitgemäß und ganz im Heute zu sein. Gemeinsam mit unserem programmatischen Text und einem Gespräch von Studierenden finden sich hier auch Texte aus unserer Online-Publikationsreihe, die über Verhältnisse von Kunst und Pädagogik nachdenken.



Wir danken Martin Köttering, dessen visionäre Offenheit unsere Unternehmungen ermöglicht haben, und Beate Anspach für ihr Vertrauen in unsere Arbeit und die unglaubliche Professionalität in der Produktion von zahlreichen Projekten, von denen diese Publikation nur eines darstellt. Außerdem danken wir Carina Herring, Malin Kuht, Anna Kavka, Dana Wehlert und Nele Sock für die wunderbare Zusammenarbeit und die Impulse in der Entwicklung unserer Projekte. Neben vielen wichtigen Begegnungen und Zusammenarbeiten an der HFBK Hamburg – im Studienschwerpunkt Theorie und Geschichte, in den künstlerischen Klassen, in den Werkstätten, in der Administration – und in Hamburger Institutionen möchten wir hier noch die Kooperation mit Andrea Sabisch und der Universität Hamburg hervorheben, denn die Kunstpädagogik ist in Hamburg ein gemeinsames Projekt. In diesem Sinne danken wir von ganzem Herzen allen Kolleg:innen, Studierenden und Forschenden, die unsere gemeinsame Zeit zu dem machten, was sie war, stellvertretend Anik Lazar für die Organisation des Gesprächs in diesem Band, Marlen Kaufmann, die Gestaltung und Relationalität auch in diesem Buch zu verbinden verstand und Julia Stolba, die als Künstlerin und Forscherin mit uns dachte und so vieles mit uns entstehen ließ.

¹ Vgl. Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

² Eva Sturm: »Vom Schießen und Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »von Kunst aus«, in: Pazzini, Karl-Josef; Sabisch, Andrea; Legler, Wolfgang & Meyer, Torsten (Hg.): *Kunstpädagogische Positionen*, Bd. 7, Hamburg 2005, S. 29.

³ Rahel Puffert: *Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung*, Bielefeld 2013, S. 155.

⁴ Vgl. Anna Kornbluh: *Immediacy or, The Style of Too Late Capitalism*, London/New York 2023.

Auf der Suche nach Formen künstlerischer Gegenintelligenz

**Kunst als
kollektive
Wissens-
produktion**

Beginnen wir mit einem Zweifel: Was soll das eigentlich heißen, »Kunst als kollektive Wissensproduktion«? Hat Kunst denn nicht immer mit Wissen zu tun? Muss sie unbedingt mit Wissen zu tun haben? Und müssen sich alle einem Kollektiv unterwerfen? Das »als« im Titel dieser Publikation will die Zuschreibungen und Ausschlüsse, die jede Zuordnung vollzieht, eher verhandeln und ausweiten, als dass es die Kunst einengen soll. Denn so ein »als« sagt mehr, als die grammatikalische Konjunktion vielleicht vermuten lässt ... Es kann zum Beispiel sagen, dass etwas etwas ist und gleichzeitig noch etwas anderes.¹ Und so soll das »als« hier auf ein programmatisches Plural² im Begreifen von Kunst verweisen³: Es soll für eine potenzielle Kollektivität öffnen, für ein Wissen und dessen gemeinsame Erarbeitung, ohne darauf reduziert werden zu können. Und das widerständige Potenzial der Kunst – in ihren Formen, ihrem Material und in der Rolle, die sie in der Gesellschaft einnimmt – macht auch etwas mit dem, was auf der anderen Seite des »als« steht, es fordert dies gewissermaßen heraus. Kunst als kollektive Wissensproduktion wird durch das »als« also nicht in einen »Istzustand« versetzt, sondern schafft sich eine von vielen Rollen mit sehr spezifischen Eigenschaften (kollektiv, erlernbar, kulturell konstruiert ...). Das »als« bringt so eine bestimmte Perspektive auf Kunst zum Vorschein, die nicht für sich beansprucht, einzigartig zu sein, sondern sich im permanenten Prozess des Werdens befindet.

Was wir also damit meinen, ist: Kollektive Wissensproduktion muss sich je nach Kontext und Bedeutungsgeber:innen immer wieder neu der Kritik zu kollektiver Forschung, zu Produktions- und Rezeptionsmodi von Wissen, zu den Ansprüchen daran sowie zu den Fragen zu Referenzen, Inhalt, Form, Materialität/Immaterialität und der (Un-)Abhängigkeit von was und wem stellen.

Wenn wir Kunst also als Kunst und zugleich als gemeinsame epistemische Praxis begreifen, muss sie sich immer wieder selbst auf die eigenen Verstrickungen in Gewaltgeschichten und Machtverhältnisse beziehen.

Unser »als« ist dabei auch sehr konkret. Es bezieht sich auf eine Praxis, die wir mit Studierenden geschaffen und gelebt haben: in unseren Seminaren zum Beispiel im wöchentlichen Kunstpädagogik-Kolloquium an der HFBK Hamburg, das wir zum ersten Mal für das Sommersemester 2021 organisiert haben.

¹ Die fast ubiquitäre Verwendung von Titeln und Untertiteln im Kunstfeld, die zwei Kontexte mit einem »als« verbinden, hat uns nicht nur affirmativ interessiert. So haben wir bei der Lektüre von Wolfgang Ullrich und in Auseinandersetzung mit seinem Konzept der postautonomen Kunst viel und kritisch über das Phänomen gesprochen, dass Kunst heute offenbar eine Wertsteigerung erfährt, wenn sie über Kunst hinaus noch etwas anderes ist. Vgl. Wolfgang Ullrich: Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie, Berlin 2022.

² »Wir haben es immer mit einem Plural der Kunst zu tun – heute mit einer pluralisierten Partikularisierung, partikularisierten Pluralisierung, die wohl die Folgen einer Globalisierungskritik und Identitätspolitik sind und deren Genese sich auch im Ästhetischen nachzeichnen lässt.« Hayat Erdogan: »Verrat üben. Zum Unbehagen an ästhetischen Ideologien«, in: Maria do Mar Castro Varela/Leila Haghighat (Hg.): Double Bind Postkolonial. Kritische Perspektiven auf Kunst und kulturelle Bildung, Bielefeld 2023, S. 43, 139–176.

³ »Damit werden Artefakte möglich, die in sich mehr Qualitäten und Qualifikationen vereinen, als es ein autonomes Kunstwerk je konnte.« Wolfgang Ullrich: Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie, Berlin 2023, S. 177.

»Our dialogues together stimulate us [...]«⁴

Die lateinische Bezeichnung »Colloquium«, die gerne im akademischen Raum genutzt wird, lässt sich mit »Unterredung, Gespräch« ins Deutsche übersetzen. Und weil wir genau das für und mit Kunstpädagogik-Studierenden anregen wollten, haben wir diesen Begriff gewählt. Es hätte auch ein anderer Begriff sein können, der stärker aus der Praxis der Selbstorganisation kommt, denn es ging um Gespräche zu kunstpädagogischen Themen, Diskursen und Fragestellungen, die Kunst und Pädagogik verbinden. Es ging aber auch darum, was alle im Raum bewegte. So war die Verortung zwischen Kunst und Pädagogik, zwischen Theorie und Praxis, zwischen Disziplinen und ihrer Durchkreuzung sowie zwischen Institutionen und ihrer kritischen Befragung paradigmatisch, denn die Kunstpädagogik ist in ihrer Geschichte und Gegenwart mit vielen Erfahrungen, Aufbrüchen und Widersprüchen verbunden. Jedes Kolloquium begann mit einem offenen Plenum, in dem Erfahrungen und Fragen besprochen, künstlerische und pädagogische Arbeiten sowie Forschungen vorgestellt und Probleme aus dem kunstpädagogischen Alltag thematisiert werden konnten.

Im Plenum rotierten die Aufgaben der Moderation von Tagesordnungspunkten und Diskussionen sowie die der Protokollant:in, die im Stil eines Ereignisprotokolls die besprochenen Themen, Namen und Positionen festhielt. Das Protokoll diente im Nachgang zum Nachschlagen des Besprochenen und war in einem Padlet online für alle einsehbar sowie um weitere Informationen ergänzbar. Das Plenum war offen für alle, die teilnehmen wollten. Das Format des Plenums, das sich herkömmlich auf die Vollversammlung, also die Gesamtheit der Mitglieder einer politischen Körperschaft⁵, bezieht, kann auch als Einüben einer selbstorganisierten Sitzung verstanden werden, die oftmals dennoch auf bewährte formalistische praktische Vorgehensweisen zurückgreift.

Mit den Worten der Schwarzen Feministin und Antirassistin, Lehrenden, Wissenschaftlerin und Autorin bell hooks konnten wir klar sagen: »Our dialogues together stimulate us [...]«⁶

Unsere Gespräche waren mit gemeinsamen Recherchen, dem Lesen und inhaltlichen Ausarbeiten von Themen verbunden. Sie fanden mit Inputs, in Arbeitsgruppen und Workshops statt.

Vertrauen in die Situation des Dazwischens und des Miteinanders trotz unterschiedlicher Positionen, Haltungen und Erfahrungen hat die Arbeitsatmosphäre im Kolloquium geprägt. Hier kam die Frage nach unsichtbaren pädagogischen Formen in der Kunst auf, verbunden mit deren Indienstnahme. Wir diskutierten, inwieweit sich Kunst traditionell gerade gegen diese stellt, welche kritische und dissidente Kraft dies entfalten kann und was das wiederum für unser »als« bedeutet – denn auch die Vermittlung kann die Kunst auf hegemoniale Weise in Dienst nehmen, ebenso wie die Kunst die Vermittlung. Das »als« sollte im Kolloquium also in Vibration bleiben – in Diskussion ...

⁴ bell hooks: Teaching Community: A Pedagogy of Hope, New York 2003, S. 111.

⁵ Nachgeschlagener Begriff »Plenum«, in: Wolfgang Pfeifer et al.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin 1993, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Plenum> [15.09.2025].

⁶ bell hooks: Teaching Community: A Pedagogy of Hope, New York 2003, S. 111.

...The Right to Research⁷

Die Frage, die nun an die Bedingungen von Wissensproduktion anschließt, lautet: Wessen erforschtes Wissen wird als relevant anerkannt? Und diese ist von Anfang an durchweg politisch.

Unsere Zeit – geprägt von multiplen Krisen: ökologischen Katastrophen, Klimawandel, Kriegen, globalen Ungleichheiten sowie der Zunahme von Rassismus, Klassismus, Antisemitismus, Antifeminismus und Homophobie – zeigt, dass Wissen ein umkämpftes Terrain ist, Menschen mit ihren unterschiedlichen Perspektiven auf die Welt spaltet und um die Platzierung von Wissen und Macht gerungen wird.

Seit den 1970er Jahren beschreiben Theoretiker:innen, wie sich Gesellschaften von der Industrie- zur Wissens- und Netzwerkgesellschaft entwickelten, in der kulturelle, digitale und kommunikative Produktion von Wissen zu zentralen Ressourcen und zu Waren wurden – und noch immer werden. Wissensproduktion ist dabei eng an kapitalistische, technologische und ideologische Logiken geknüpft und wird, anstatt sie als öffentliches Gut zu teilen, privat in Besitz genommen. Künstler:innen, Aktivist:innen und Theoretiker:innen reagieren darauf seit den 1970er Jahren kritisch, indem sie alternative, partizipative und machtkritische Formen der Wissens- und Kulturproduktion verfolgen. Wissensproduktion ist also kein neuer oder gar neutraler Begriff, sondern ein nie endendes, konflikthafte und machtdurchzogenes Geflecht aus Praktiken, Theorien, Technologien, Diskursen und (Ent-)Subjektivierungen.

Auf der Suche nach einer künstlerischen Gegenintelligenz

All das und noch viel mehr diskutierten wir also in unseren Kolloquien und lasen Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. In einem Semester beschäftigten wir uns mit den Umbrüchen, Gefahren und Möglichkeiten, die künstliche Intelligenz (KI) für unsere Fragestellungen mit sich bringt. »Auf der Suche nach einer kollektiven Gegenintelligenz« lautete dabei die abschließende Übung, in der wir versucht haben, in einem kollektiven Text zu formulieren, wie eine Reise in die Zukunft aussehen kann, in der Kollektivität auch bedeutet, künstliche Intelligenz als Teil/Akteur:in der kollektiven Wissensproduktion einzubeziehen.

Rainer Mühlhoff, Autor des Buches »Künstliche Intelligenz und der neue Faschismus«⁸, forscht zu den gesellschaftlichen Auswirkungen von künstlicher Intelligenz und digitalen Medien. Er schreibt: »Diese Diskurse dürfen nicht den Eliten und Visionären im Silicon Valley überlassen werden. ›Zukünfte‹ müssen wir nämlich als Plural und als eine Frage kollektiver Mitgestaltung verstehen.«⁹

⁷ Der Autor Arjun Appadurai argumentiert, dass Forschung nicht nur eine akademische Tätigkeit für Eliten ist, sondern eine grundlegende menschliche Fähigkeit zur systematischen Informationsbeschaffung, die für eine informierte Staatsbürgerschaft in einer sich schnell globalisierenden Welt unerlässlich ist. Arjun Appadurai: »The right to research«, in: *Globalisation, Societies and Education*, Vol. 4, New York 2006, S. 167–177.

⁸ Rainer Mühlhoff: *Künstliche Intelligenz und der neue Faschismus*, Leipzig 2025.

⁹ Ebd., S. 146.

So sprechen er und der Medienphilosoph Matteo Pasquinelli¹⁰ jeweils im letzten Kapitel ihrer Bücher von der Notwendigkeit, Kollektivitäten zu entwickeln, um eine Gegenbewegung zu den großen Tech-Giganten und ihrer Einflussnahme auf die Regierungspolitik zu bilden. Beide Autoren lassen jedoch offen, wie das konkret umgesetzt werden soll.

»Apart we are together, together we are the people yet to come.«¹¹

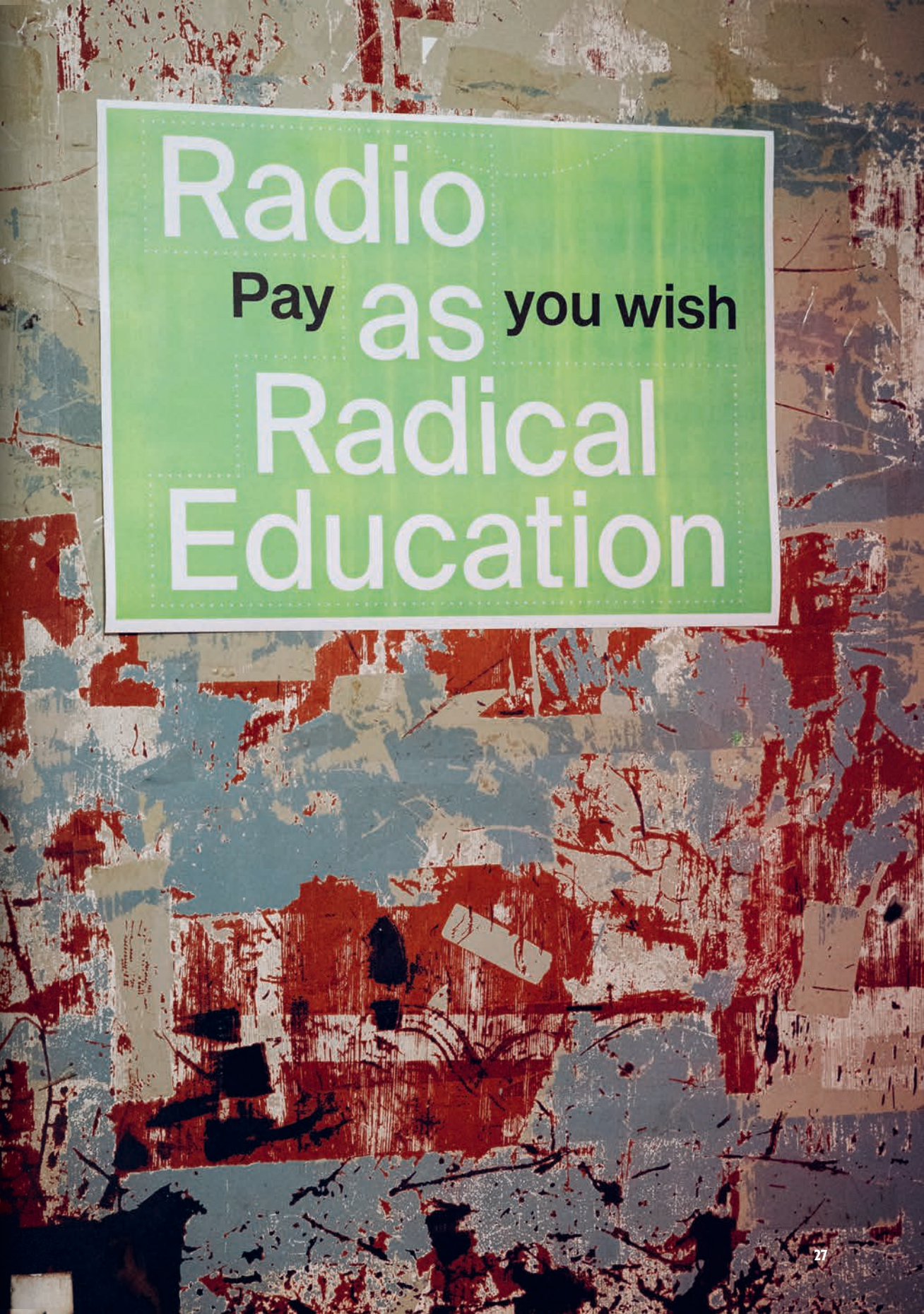
Wie wollen wir also gebildet werden, ohne dass KI sich unseres Vermögens zu denken und gemeinsam zu handeln bemächtigt?¹² Die Frage lässt sich auch weiter personalisieren: Wie wollen wir uns bilden? Sie bezieht sich im doppelten Sinne abschließend noch einmal auf unseren Titel: Wie wollen wir uns als Kollektiv formieren? Und wie begegnen wir uns? Aber auch: Was wollen wir gemeinsam tun? Was sind unsere Fragen, Themen, Krisen und Auseinandersetzungen? Was ist unser Material, woraus besteht es, mit dem wir gegenansprechen wollen? Das Einnehmen des Anderen versteht Marina Garcés als Übung von Vorstellungskraft: »Sich in die Lage eines anderen zu versetzen bedeutet, die möglichen Beziehungen zu erkennen, die uns verbinden, und gleichzeitig zu erkennen, dass man nicht der andere ist.«¹³ Es ging und es geht also um ein Versammeln und Auseinandersetzen miteinander, mit Material und Technologien, mit Texten und Formen. Dieses Buch markiert das Ende von fünf Jahren des Aufbaus, der Versuche, der Suche, des Austauschs von Wissen und der Produktion an der HFBK Hamburg. Und so endet für uns dieser programmatische Text wieder mit einer Frage, die wir weiterverfolgen werden: Wie gehen wir von hier aus zusammen getrennt weiter?

¹⁰ »Einer der problematischen Aspekte der KI ist ihr epidemischer Einfluss auf die Gesellschaft, die Art und Weise, wie sie Intelligenz als eine maschinelle Intelligenz darstellt und implizit Wissen als ein prozedurales Wissen pflegt. Das Projekt der politischen Epistemologie zur Überwindung der KI muss jedoch die historischen Formen des abstrakten Denkens (mathematisch, mechanisch, algorithmisch und statisch) umwandeln, sie als ein Teil in den Werkzeugkasten des kritischen Denkens in sich eingliedern. Bei der Konfrontation der Epistemologie der KI und ihrem Regime des Wissensextraktivismus müssen wir uns eine andere Mentalität, eine kollektive ›Gegen-Intelligenz‹ aneignen.« Matteo Pasquinelli: *Das Auge des Meisters. Eine Sozialgeschichte Künstlicher Intelligenz*, Münster 2024, S. 277.

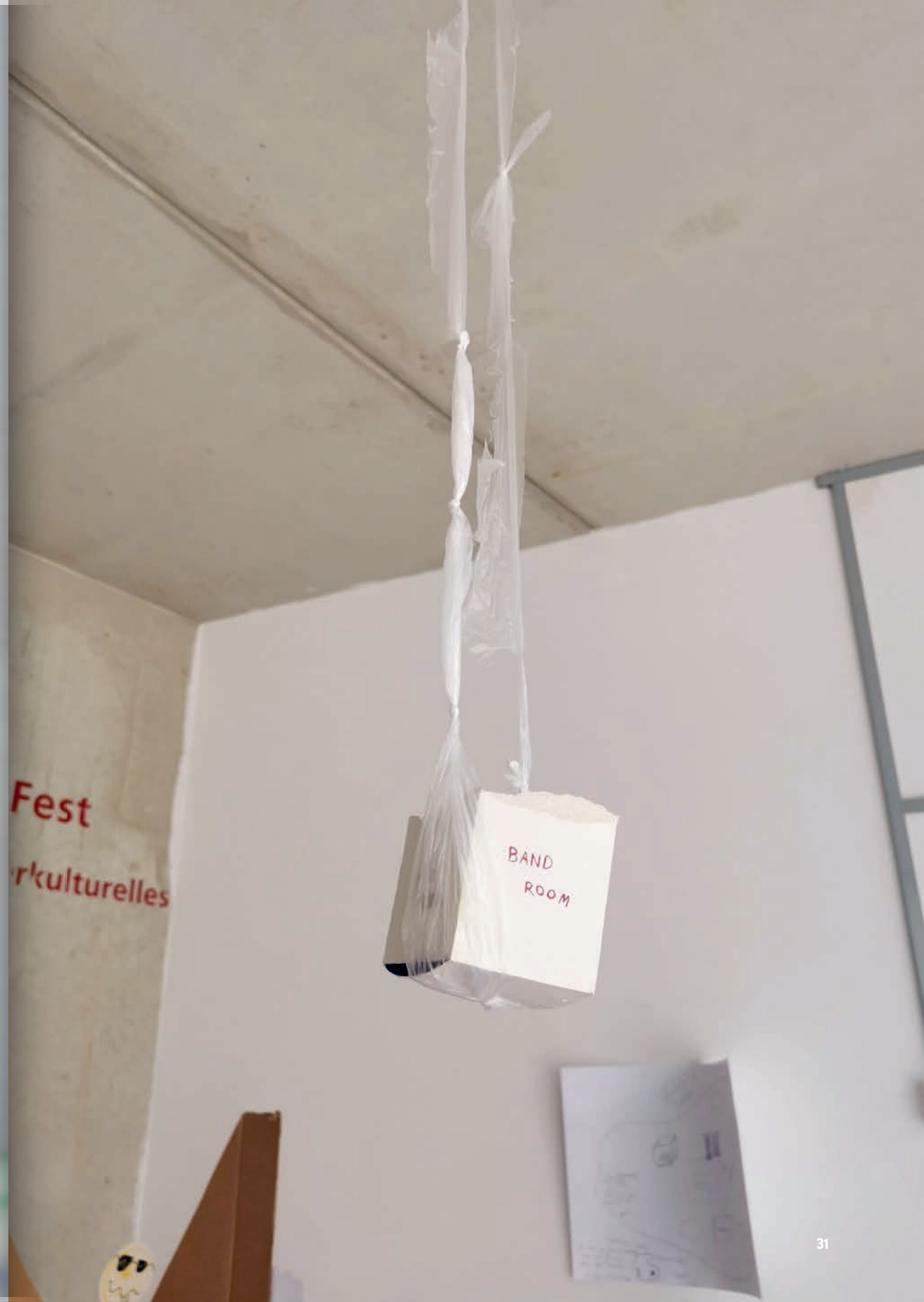
¹¹ Hayat Erdogan: »Verrat üben. Zum Unbehagen an ästhetischen Ideologien«, in: Maria do Mar Castro Varela/Leila Haghighat (Hg.): *Double Bind Postkolonial. Kritische Perspektiven auf Kunst und kulturelle Bildung*, Bielefeld 2023, S. 139–176.

¹² Die Frage »Wie wollen wir gebildet werden?« stammt aus dem Kapitel »Wie wollen wir ausgebildet werden?« im Buch der Philosophin, Professorin und Aktivistin Marina Garcés: »Wie wollen wir ausgebildet werden«, in: *Mit den Augen der Lernenden*, Wien 2022.

¹³ Ebd., S. 20.











Researching about Jugendstil in
German art history...

EXPECTATIONS?

FINDINGS:



Hans Christiansen, Titelbild der
Zeitschrift „Jugend“, 1897, M
Hamburg.

Julius Langbehn und Momme Nissen, Titelbild
des Buches „Dürer als Führer. Vom
Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen“,
1928.







Gespräch

Round Table Methoden- garage

Anna Kavka, Anik Lazar und Jana Schwinkendorf
im Gespräch über Kunst,
die Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg
und die eigenen Ansprüche an das Lernen und Lehren

Fragen und Hinterfragen: Was die KI nicht kann

Anna Kavka Beginnen wir mit den Fragen. Denn Fragen stellen ist etwas, das Anja und Nora hochhalten. Ich erinnere mich da an einen Moment, in dem Anja gesagt hat: Wir haben alle Handys, das Wissen ist da, man muss halt nur die richtigen Fragen stellen.

Jana Schwinkendorf Und dabei das Gewusste hinterfragen, weil wir ja auch in einer Gesellschaft leben, in der man viele Dinge beigebracht bekommt, die auf weißer Vorherrschaft und Kolonialherrschaft basieren, die man verinnerlicht hat, aber die man irgendwann hinterfragen muss und ablegen sollte, im besten Fall. Und dafür, habe ich das Gefühl, geben Anja und Nora viel Raum in diesem Kolloquium. Für beide ist Verlernen ja auch so ein wichtiges Thema, und ich glaube, das geht halt nur, wenn man zugibt, dass man nicht alles weiß. Also ich glaube, um zu verlernen, muss man auch eine Selbstreflexion mitbringen.

Anik Lazar Das ist eine Aufgabe, die man selber wahrscheinlich immer weiter lernen muss, oder an der man arbeiten muss: okay damit zu sein, nicht alles zu wissen, oder zu zeigen, dass man nicht alles weiß. Das war ein mega Learning für mich.

Noch mal zu euren beiden Themen: Die richtigen Fragen stellen – oder gute Fragen stellen, und dann Dinge verlernen, finde ich auch und besonders im Zusammenhang mit künstlicher Intelligenz und dem richtigen Prompt wichtig. Denn es geht auch da ganz wesentlich darum, das Lernen und Lehren zu hinterfragen – weil die künstliche Intelligenz halt nicht zweifelt, oder keinen Zweifel zeigt, sondern etwas sagt, das dann scheinbar stimmt. Und das ist ja auch so eine Art Autorität, die halt selten hinterfragt wird, finde ich, in der Jugend, vielleicht auch von uns zu wenig. Das Hinterfragen im Bereich der KI weiterzugeben, das finde ich super wichtig.

Jana Aber das Kind ist ja in den Brunnen gefallen, also man kann ja davon ausgehen, dass die Kids in der Schule mit KI arbeiten und davon stark beeinflusst sind. Und jetzt kann man eigentlich nur darauf reagieren.

Anik Aber das muss man dann halt tun. Also das ist, glaube ich, ein großer Teil der Lehre in den nächsten Jahren, oder?

Anna Ja, wie funktioniert überhaupt KI? Das Wichtige scheint mir zu wissen, dass das Wissen, das da drin ist, schon veraltet ist. Und wenn man da also eine Frage reinstellt und dann was ›Neues‹ generiert wird, dass das eigentlich wie so ein Würfelspiel zusammengeschustert wird und dass dadurch manchmal echt Quatsch rauskommen kann. Oder dass eben auch Dinge reproduziert werden, die es mal gab und die vielleicht überdacht werden sollten oder die unbedingt überdacht werden müssen.

Anik Genau, und das tut die KI nicht, also die denkt ja nicht, sondern operiert nach Wahrscheinlichkeit.

Anna Ja, wie ein Würfelspiel.

Anik Ja, und auch geprägt von bestehenden Machtverhältnissen.

Jana Ja, die haben halt Datensätze, die zutiefst geprägt sind von allen möglichen Isms und die produzieren nichts Neues. Nichts, was aus der KI kommt, ist wirklich neu, und ich glaube, das verstehen viele Leute nicht. Die scheinen zu denken: Oh, das ist noch nie da gewesen. Aber eigentlich ist es immer nur eine Reproduktion. Das macht KI für den Kunstunterricht oder wahrscheinlich für jede Form von Unterricht gefährlich, weil KI nie das ganze Spektrum abbilden kann. Die Heterogenität, die für die Gesellschaft und die Lehre so wichtig ist und zugleich so eine Herausforderung sein kann, wird von der KI einfach weggedampft. Denn Algorithmen funktionieren ja nicht so, die können kulturelle Vielfalt nicht nachvollziehen, sondern sind dafür gemacht, Dinge zu kategorisieren und zu komprimieren.

Essayistisch denken: Die Form, die über sich selbst nachdenkt

Anik Kennt ihr den Brief an einen Schüler von Rilke? Es gibt so ein Gedicht oder einen Abschnitt in einem Brief, den ich so gut finde für uns alle und auch für die Schüler:innen, die wir haben werden. Dass man die offenen Fragen liebhaben soll, wie ein Buch in einer Sprache, die man nicht versteht, und nicht versuchen soll, gleich Antworten zu finden. Sondern die kommen mit der Zeit, und man sollte sie offen stehen lassen. Das finde ich extrem interessant für das Unterrichten und auch fürs Lernen. Und eben auch, um so einen Text zu lesen. Am Anfang mancher Seminare habe ich die Texte gar nicht verstanden. Aber es ist ja kein Grund aufzuhören, finde ich, oder? Dann mal weiter darüber hinausgehen und gucken, was passiert mit einem. Und irgendwann versteht man eben doch ein paar Dinge.

Anna Und sich auch zufrieden zu geben, wenn man erst mal nur Bruchteile versteht und dann neugierig zu sein, um noch Weiteres zu verstehen und nicht aufzugeben.

Anik Und dann auch Fragen zu stellen. Dann wird ja gleich ein Diskursraum aufgemacht.

Jana Ja, total. Aber es war mir nicht so klar, dass das okay ist, nicht zu verstehen. Ich dachte auch, ich muss jetzt diesen hochkomplexen Text, diesen sehr dichten Text sofort auf Anhieb verstehen. Aber man muss es halt ein bisschen gären lassen, habe ich das Gefühl. Die Texte müssen ein bisschen wachsen in einem.

Anna Und sich Zeit zu geben und in den Texten, bildlich gesprochen, zu graben. Und sich Zeit zu nehmen, den Text wirklich auseinanderzunehmen, ihn also nicht sofort verstehen zu müssen. Wenn man dann in einem Essay darüber schreibt, dann verarbeitet man einen Text noch einmal ganz anders, als wenn man ihn einmal liest und weglegt.

Anik Und der Essay als Form hinterfragt ja zugleich auch seine Form und das passt auch wieder zu dem Konzept von Anja und Nora, finde ich. Kritisches Versuchen, reflexive Offenheit: Essay, Essay. Man gibt ja auch immer Essays ab. Und ich finde, dass sich dieses Thema in der Lehre von Nora und Anja durchzieht: die Formen hinterfragen und kritisch bleiben gegenüber der Form, die man bedient oder erfüllt. Essayistisch arbeiten.

Jana Die Essayformen hinterfragen oder wissenschaftliches Arbeiten hinterfragen?

Anik: Essayistisch unterrichten als Thema. Also diese Haltung, das zu hinterfragen, was man tut. Themen hinterfragen, an denen man arbeitet, trotzdem Spaß dabei haben und verspielt bleiben.

Anna Und das auch offen zu halten, was es dann letztendlich für eine Form ist beziehungsweise wird. Ich glaube, gerade in dem Dazwischen ergibt sich sehr viel. Und das braucht, glaube ich, auch sehr viel Mut und Vertrauen, das so offen zu lassen. Ich glaube, viele Lehrer:innen im Unterricht oder einige Dozent:innen an der Uni ziehen einen ganz engen, festen Rahmen, weil sie Angst davor haben, was da so außerhalb passieren kann.

Jana Das sehe ich auch oft in der Schule, die Angst vor dem Prozess. Und dann frage ich mich, warum fällt denen das denn jetzt so schwer? Aber zugleich vergesse ich oft, dass es mir auch oft schwergefallen ist, in meiner künstlerischen Arbeit dem Prozess zu vertrauen.

Anik Ja, stimmt, mir auch, über Jahre, wenn man keine Antwort hat, auszuhalten und zu bemerken, dass es trotzdem spannend bleibt und okay ist. Und dass man überhaupt die Möglichkeit offenhält, noch Antworten zu finden, vielleicht. Übrigens, wir hatten einmal bei Anja und Nora im Sommersemester zum Thema Kritik Foucault gelesen und als Lesemethode, dass man in einer Runde vorliest – auch wieder ein typisches Beispiel für dieses gelungene Kolloquium – dass jeder, jede, so weit liest, bis man einen Satz nicht komplett versteht.

Anna und Jana Ah, toll!

Anik So toll! Weil man da nämlich direkt merkt: Nein, nicht alle anderen verstehen es, und du nicht, sondern: Auch Anja und Nora haben mitgemacht und haben halt auch gestoppt. Wenn irgendeine Frage auftaucht, dann konnten wir die zusammen diskutieren. Dann erst weiter, es war so ein ganz langsames gemeinsames Lesen. So toll, weil die Fragen halt gut waren, der Text nicht alleine verstanden werden musste und ja, auch dass Anja und Nora Fragen hatten, also auch wenn man es schon mal gelesen hat und vielleicht jetzt liest, andere Fragen aufkommen, das fand ich extrem gut. Und auch als angehende Lehrkraft, eben dieses Lernen nicht zu verlernen. Oder beim Learning passt ja auch dazu, dass man sich neu, immer wieder neu fragen kann. Und so weiter, dass es auch ein Genuss sein kann. Man muss nicht alles immer zack, zack fertig abschließen.

Zusammen zweifeln: Die schönen Momente nach der kaputten Erwartungshaltung

Jana Ja, voll. Ich zweifle auch manchmal mit den Kindern und denke, oh, mal gucken, was am Ende dabei rauskommt. Und dann sind wir am Ende und ich denke so, wow, das habt ihr gemacht, so toll. Also selber kann ich auch nicht immer dem Prozess vertrauen.

Anik Von den anderen?

Jana Also vielmehr von mir selbst. Habe ich die Kinder richtig angeleitet? War vielleicht die Aufgabenstellung zu schwer? Oder solche Sachen, ich glaube, diese Zweifel haben wir alle. Und dann auf ein Level zu kommen und zu sagen, ich vertraue ihnen und am Ende wird schon alles gut.

Mittlerweile glaube ich sogar, dass das die besten Momente sind, wenn eine Erwartungshaltung kaputt gemacht wird. Und du plötzlich mit etwas anderem konfrontiert bist. Ich würde doch total gerne mal eine Performance mit denen machen. Ich glaube, das würde die auch ganz schön herausfordern.

Anik Einen selbst wahrscheinlich auch, aber das wäre auch mega spannend. Ich hatte einmal die Situation, dass jemand gesagt hat, ein Foto kann doch keine Kunst sein. Und da meinte ich, oh, da weiß ich, dass ein Foto sehr wohl Kunst sein kann. Ein Schüler widersprach mir, dann widersprach ein Dritter ihm und meinte, wenn die Lehrerin das sagt, dann stimmt das. Haha. Ich meinte: Nein, bitte IMMER kritisch bleiben, auch der Lehrerin gegenüber, aber DA bin ich mir sicher, dass Fotos auch Kunst sein können. Und das fand ich irgendwie so einen geilen Twist. So eine Vorlage für ein Gespräch darüber, was eigentlich eine Autorität ist. Ach, ich liebe das, wenn die Argumente gegenseitig hin- und herfliegen zwischen den Schüler:innen.

Jana Das sind die besten Momente, finde ich auch. Weil sie dann so drin sind. Sonst sind sie oft passiv, viel: Ich habe keine Lust. »Was soll ich hier, was soll das alles?« Und in solchen Momenten sind sie halt so aus Versehen total dabei und vergessen, dass sie coole, desinteressierte Teenager sind. (Alle lachen) Und plötzlich so: Oh! Das ist ja wirklich auch das Prinzip von Algorithmen – Rage Bait.

Anik Das kann eben eine KI auch nicht: Zweifeln, Angst haben und dem Prozess vertrauen. Also offene Fragen liebhaben, wie soll das gehen? Und Beziehungen eingehen natürlich. Aber dieses Zusammen-Zweifeln, das finde ich einfach so gut, wenn das gelingt, ich glaube, dann hat man ein paar gute Stunden geschafft.

Kooperationen eingehen: Über das Wissen im Dazwischen und über die Grenzen hinweg

Jana Ich glaube, Kunst erlaubt sich oder darf sich erlauben, über die Grenzen hinweg zu fungieren. Man kann die Dinge auch zusammen denken.

Anik Muss man sogar eigentlich, oder? KI, Algorithmen, Bilder lesen. Ich glaube, es würde mehr Raum geben, wenn eine Kunst- und eine Mathelehrerin jetzt sagen, gut, was ist denn Thema, was kann ich denn an Inhalten hier in diesem Fach übernehmen. Das öffnet ja auch einen Raum für die Mathematik und vielleicht sogar noch ein Interesse für die Schüler:innen. Also ich finde auch Kunst als Fach für fächerübergreifende Kommunikation zumindest im Lehrer:innenzimmer mega spannend. Und wirklich eigentlich zu jedem Fach möglich, würde ich mal behaupten.

Anna Und wenn das Wissen in den Zwischenbereichen fehlt, dann muss man eben Kooperationen eingehen, mit anderen, die sich in dem Bereich auskennen. Also Anja macht das auch sehr oft in ihren Seminaren, Kooperationen zu bilden: etwa mit dem Metropolis Kino oder mit dem Fundus Forschungstheater. Sie holt sich Leute mit ins Boot, die sich auskennen oder mit denen sie sich austauscht und schafft dadurch immer wieder was Neues. Das finde ich auch immer sehr spannend, muss ich sagen.

Anik Ja, das finde ich auch eine richtig tolle Strategie, um diesem »Ich muss alles wissen« zu begegnen. So, nein, wenn ich etwas nicht weiß, dann öffnet sich der nächste Raum, weil ich dann suche, wen ich fragen kann.

Jana Ich glaube, dass viele Leute hoffen, dass man ihnen eine Anleitung gibt, wie man Kunstunterricht macht.

Anik Findet ihr, es kann einen Methodenkoffer geben für Kunst? Das fände ich fragwürdig, wenn mir da jemand so kommen würde.

Anna Ich finde, jeder macht seinen Kunstunterricht ganz anders, weil man von einer ganz anderen künstlerischen Position kommt. Und wenn man in eine Ausstellung geht, kann man sich immer wieder neu inspirieren lassen. Und das kann man mit in den Unterricht nehmen.

Anik Ich glaube, ein Kunstpädagogik-Methodenkoffer müsste so absurd aussehen.

(Alle lachen)

Anna Wahrscheinlich sind die ganzen Kunstmuseen und alles, was es so an Kunst gibt, der Methodenkoffer.

Jana: Eine Methodengarage.









Solidarities

staying with the conflict





Versammeln und Auseinandersetzen



**Lehre
& Projekte**

»Versammeln und Auseinandersetzen«¹ war der programmatische Titel des Auftakts der Wartenau Versammlungen – einer Serie öffentlicher Veranstaltungen in der Aula Wartenau der HFBK Hamburg.

Die Reihe brachte unterschiedliche Stimmen von Akteur:innen zwischen Kunst und Bildung, Forschung, Aktivismus und Schule in Form von Vorträgen, Performances, Installationen, Workshops, Gesprächen und Diskussionen zusammen und schuf einen wachsenden Raum des kollektiven Sprechens in der Kunstpädagogik mit Querverbindungen zwischen Theorien, Praktiken, gemeinsamen Politiken und Handlungsweisen.

Das Design der Plakate für die Wartenau Versammlungen hat Nele Sock entworfen: Ihr ging es dabei auch um versammeln und auseinandersetzen, oder, in ihren Worten, darum, »über Zeichen, Formen und Worte zu stolpern sowie mit ihnen grafisch zu spielen und sie zu verbinden«.²



Gleichzeitig steht »Versammeln und Auseinandersetzen« viel allgemeiner für die Praxis der kollektiven Wissensproduktion – denn wenn wir zusammen denken, begegnen wir dem, was uns verbindet und was uns trennt, und wir begegnen einander in Relation und Kritik. »Versammeln und Auseinandersetzen« war in diesem Sinne unser gemeinsamer Anspruch an Lehre und Arbeit in der Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg.



In dieser Publikation stellen wir einige Praktiken und Erfahrungen aus der Lehre der letzten fünf Jahre vor. Wir haben sie in den nächsten Kapiteln lose thematisch geordnet, um einen Überblick über das zu geben, was uns bewegt hat. Im Mittelpunkt stand, dass wir Formate entwickeln wollten, um die Kunst vermittlerisch und die Vermittlung künstlerisch zu erproben. So verfolgten wir die Frage: Was kann Kunst als kollektive Wissensproduktion sein und Pädagogik als künstlerische Form?



Lehre bedeutete dabei, in gemeinsamer Projektarbeit zu verfahren und »Versammeln« und »Auseinandersetzen« als zwei oft entgegengesetzt wahrgenommene Praktiken zu verbinden. Wäh-

rend es im Versammeln um das Zusammenbringen von unterschiedlichem Material (Theorien, Praktiken, Perspektiven, Akteur:innen, Situationen und so weiter) geht, bezieht sich Auseinandersetzen auf das Differenzieren, die Bearbeitung von Spannungen und auf das konstruktive Austragen von Konflikten – sowohl in Auseinandersetzung miteinander als auch mit dem Widerstand des künstlerischen Materials.

Versammeln und Auseinandersetzen ist dann kein Widerspruch, sondern bildet als Anspruch die Voraussetzung für eine gemeinsame Arbeit: das Herstellen von unterschiedlichen Bezügen und Vielstimmigkeiten sowie die Fähigkeit zur Distanzierung und zur Kritik. Auf diese Weise entstanden Diskurs- und Handlungsräume für gemeinsames Denken, Lesen, Lernen, Entwickeln, Produzieren, Sich-etwas-Zeigen, Streiten – mit einem Wort für kollektive künstlerische und kunstpädagogische Produktion.



In der kollektiven Auseinandersetzung mit Materialien und Medien stellen sich weiterführende Fragen nach deren Vermittlung: Wie können und sollen das angereicherte Wissen und die entstandenen Arbeiten mit der Öffentlichkeit geteilt werden? Welche Praktiken und Formate (Ausstellungen, Lecture Performances, Installationen, Publikationen, Filme und Radio) wollen wir entwickeln, um öffentlich zu werden? In dem Versuch, Öffentlichkeiten für die gemeinsame Wissensarbeit herzustellen, durchläuft die Gruppe in der Materialisierung oder Formfindung nochmals Prozesse des Aushandelns von Entscheidungen.

¹ Wartenau Versammlung #1 mit der Künstlerin und Theatermacherin Sibylle Peters am 18. November 2020, <https://art-education.hfbk.net/de/assemblies/auseinandersetzen> [14.09.2025].

² Nele Sock: »Über Zeichen, Formen und Worte stolpern. Einige Gedanken zum Design der Plakate für die Wartenau Versammlungen«, <https://art-education.hfbk.net/de/projekte/uber-zeichen-formen-und-worte-stolpern> [14.09.2025].

Sich Konflikten stellen. Workshops als Kontaktzonen

»Along with rage, incomprehension, and pain there were exhilarating moments of wonder and revelation, mutual understanding, and new wisdom—the joys of the contact zone.«¹

»Sich Konflikten stellen« formuliert den Anspruch, Spannungen nicht zu vermeiden, sondern sie als entscheidenden Teil der Wissensproduktion anzuerkennen und dem Handeln einen Aktionsraum zu geben. In künstlerischen und pädagogischen Kontexten bedeutet dies, mit und an Widerständen zu arbeiten und sowohl theoretische als auch praktische (und eigene) Positionen zu reflektieren.

Konflikte sind herausfordernd, sie befinden sich innerhalb und außerhalb von uns, in allem, was uns umgibt. Wir können ihnen ausweichen oder aber versuchen, ihnen näher zu kommen. Wenn wir sie nicht als Hindernis, sondern als Teil der Gesellschaft und als Motor für Vermittlungsarbeit und künstlerische Produktion auffassen, öffnen sie Räume für kritischen Dialog, Lernen und ein Aushandeln von unterschiedlichen Standpunkten.

Teil der Auseinandersetzung ist es, die eigene Position ebenfalls in den Blick zu nehmen. Vielleicht beginnt sogar jede emanzipatorische Pädagogik mit der Frage, was uns zu dem gemacht hat, was wir sind, und damit verbundene Machtverhältnisse zu befragen. Aber die Auseinandersetzung mit den Verhältnissen kann eben bei der eigenen Position nicht Halt machen. Im Sinne von Donna Haraways »staying with the trouble«² geht es dabei nicht nur um einen selbstkritischen Blick, sondern vor allem um eine Öffnung für unerwartete Verbindungen und Begegnungen. Sich Konflikten stellen heißt also: zuhören und immer auch verlernen, wie es Bonaventure Ndikung so gut auf den Punkt gebracht hat: »Verlernen bedeutet nicht vergessen, ebenso wenig löschen, annullieren oder niederbrennen. Es bedeutet mutiger zu schreiben, von Neuem zu schreiben. Es bedeutet auch nicht, neue Fußnoten an alte oder andere Narrative zu heften. Es bedeutet, den Staub wegzuwischen, das Gras zu belüften und den Putz vom Verdeckten abzuklopfen. Verlernen bedeutet, die Medaille umzudrehen und die Geister wiederzuerwecken. Verlernen heißt, in den Spiegel zu schauen und die Welt zu sehen, anstatt eines Konzepts von Universalität, das eigentlich eine Hege-monie von Wissen behauptet.«³

So verstehen wir unsere Lehre im wahrsten Sinne des Wortes als Arbeit in Kontaktzonen – in geteilten Räumen, in denen wir besprechen und künstlerisch erproben, was uns verbindet und was uns trennt.



Unter dem Titel »Sich Konflikten stellen. Arbeiten gegen Antisemitismus und Rassismus als künstlerische Praxis«¹ ging es uns in einer Reihe von Work-

shops im Mai 2023 darum, wie darauf bestanden werden könnte, Kämpfe gegen Antisemitismus und solche gegen Rassismus nicht gegeneinander auszuspielen.



Das Projekt »School of Listening«² der Kuratorin Maayan Sheleff untersuchte performative Formen der Zusammenarbeit und beschäftigte sich mit dem Potenzial kontroverser Gespräche als Mittel für Verständnis und gemeinsamen Widerstand. So ging es darum zu lernen, anders zuzuhören, um verschwiegene Erzählungen Gehör zu verschaffen, Grenzen zu überwinden und vereinfachende Sichtweisen auf Identität infrage zu stellen.



In dem Seminar »Was animiert uns?«³ (WiSe 2020) untersuchten wir, was Denken und Handeln in Bewegung setzt – sowohl in künstlerischen Prozessen, wie der Bildanimation, als auch in der Motivation zu forschen. Wir entschieden uns, zu der Aula und dem Gebäude der HFBK Hamburg in der Wartenau zu arbeiten. Unser Vorhaben war, das Gebäude, das zwischen 1926 und 1939 die private christliche Elise-Averdieck-Mädchenschule war, zu befragen. Mit Archivmaterial des Hamburger Schulmuseums wurde filmisch dokumentiert und danach gefragt, wie religiöse und politische Bedeutungen Räume und ihre Akteur:innen prägten – und wer dadurch ein- oder ausgeschlossen wurde. Dabei zeigte sich auch das Schweigen der Quellen zum Faschismus. Anstatt eine widerständige Gegengeschichte zu erfinden, machte die Gruppe dieses Fehlen sichtbar und reflektierte die Grenzen des Darstellbaren. Der künstlerische Forschungsprozess selbst wurde zum Thema – festgehalten in einem essayistischen Film, der auf der Website der HFBK Hamburg publiziert ist.



In dem Seminar »Wort und Ton. Verbindungspraktiken und Orientierungsformen«⁴ wurde zusammen mit Kai Cui eine künstlerisch-forschende und zugleich vermittelnde Auseinandersetzung mit dem Material Ton in der Werkstatt Keramik/Gips verfolgt. Ausgangspunkt waren künstlerische Arbeiten und Texte zu Bedeutungen und Produktionsbedingungen von Ton. Wir untersuchten, wie Materialien Geschichten, Machtverhältnisse und Haltungen transportieren, uns ausrichten, wie wir uns nach ihnen richten und wie wir diese Bedeutungen im künstlerischen Prozess umdeuten und andere Formen herstellen können.

Den Abschluss bildete das Produzieren von Pflastersteinen aus Beton. Reli-
fartig wurden veränderte Zeichenformen (anders als die ursprüngliche Marken-
prägung im eigenen Schuh) ein- und ausgearbeitet – als materielle Spur kollek-
tiver Bewegungen und Auseinandersetzungen mit den historischen und gegen-
wärtigen Dimensionen von Materialität und ihren Zeichen. Die Ergebnisse haben
wir abschließend im Vorhof der HFBK Hamburg temporär in den Boden ein-
gelassen.

¹ Mary Louise Pratt: »Arts of the Contact Zone«, in: Profession 91, New York 1991, S. 33–40.

² Donna Haraway: Staying with the Trouble, Durham, North Carolina 2016.

³ Bonaventure Soh Bejeng Ndikung: Unlearning the Given. Exercises in Demodernity and Decoloniality of Ideas and Knowledge, Berlin 2016, https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/2907/unlearning_programme.pdf [28.09.2025].



1

»Sich Konflikte stellen. Arbeiten gegen Antisemitismus
und Rassismus als künstlerische Praxis«
Sommersemester 2023
Foto: Charlie Spiegelfeld



2

»School of Listening«
Wintersemester 2024/25
Foto: Tim Albrecht

3



»Was animiert uns?«
Wintersemester 2020/21
Foto: Anja Steidinger

4



»Wort und Ton. Verbindungspraktiken und Orientierungsformen«
Sommersemester 2024
Foto: Anja Steidinger

Acting with Words. Lecture Performances

Als Kunstpädagog:innen und Künstler:innen interessieren uns Worte als Medium der bildenden Kunst. Denn diese können verbinden und trennen, sie können erzählen, laut sein und über sich reflektieren. In Lecture Performances wird die Vermittlung selbst verkompliziert, da sie sich im Vorfeld künstlerisch mit der Form des zu vermittelnden Wissens, mit dem Publikum und dem Raum auseinandersetzen. Die »heterogene[n] Praktiken des künstlerisch-choreografisch animierten Vortrags als Formen der Wissensvermittlung und -produktion als auch eines Diskurses«¹ eröffnen die Möglichkeit, mit sehr unterschiedlichen künstlerischen Praktiken zu experimentieren und dabei inhaltliche Auseinandersetzungen mit performativen Strategien zu verknüpfen. Lecture Performances verlangen also Entscheidungen über eine Reihe von miteinander verbundenen Fragen – über Inhalt und Form, Raum und Publikum und die Verfolgung von Fragen darüber, wie dies alles mit der weiteren sozialen Welt in Beziehung steht.



Theoretisch lässt sich dieses Vorgehen an John L. Austins Sprechakttheorie anschließen, die Sprache nicht nur als Medium der Beschreibung, sondern als Handlung zu verstehen: Worte bewirken etwas, sie verändern Situationen und Beziehungen. Worte sind damit nicht nur informativ, sondern zugleich performativ. Judith Butler hat diesen Gedanken weitergeführt, indem sie Performativität als wiederholte sprachliche und körperliche Praxis beschreibt, durch die soziale Identitäten, Normen, Geschlecht und Ordnungen hervorgebracht werden.

Lecture Performances nehmen die Bedingungen von Vortrag und Wissensvermittlung, Raum und Publikum in den Fokus. »Acting with Words« bezeichnet ein Handeln, das im Medium der Sprache zugleich ästhetisch, gesellschaftskritisch und experimentell Inhalte vermitteln kann.



Aus dieser künstlerischen und vermittlerischen Arbeit mit Sprache hat sich ein Format entwickelt, das wir »Acting With Words«^① genannt haben. Es findet jedes Jahr zur Jahresausstellung statt und lädt mit einem Open Call für Lecture Performances alle Studierenden der HFBK Hamburg zur Teilnahme ein. In dem Workshop-Seminar »Dancing History«^② mit öffentlichem Programm ging es darüber hinaus um das Verhältnis von Performance, Tanz, Kunst und Geschichte. In Kooperation mit der bildenden Künstlerin Isa Rosenberger, deren Werk sich in vielschichtiger Weise mit Tanz beschäftigt, verfolgten wir Spuren künstlerischer Forschung; mit dem politischen Theoretiker Oliver Marchart beschäftigten wir uns mit Tanzen und Denken in unterschiedlichen Verbindungen.

Eine weitere Dimension unserer Arbeit mit dem Medium der Lecture Performance, die uns in den letzten Jahren geprägt hat, ist INGLAM – eine Band für Lecture Performances^③, die wir 2022 an der HFBK Hamburg gründeten. In

inzwischen vier Performances setzten wir uns via gesprochenem Wort, projiziertem Bewegtbild und Soundcollagen mit unterschiedlichen kunstvermittlerischen Forschungsansätzen und damit verbundenen politischen, künstlerischen und theoretischen Fragen kritisch und reflektierend auseinander. Das Akronym INGLAM steht für »Inglourious Art Mediators«. Die Selbstbezeichnung nimmt Bezug auf den Titel von Quentin Tarantinos Film »Inglourious Basterds« aus dem Jahr 2012 und versteht sich als antifaschistisches Statement: begann doch alles bei INGLAM mit Radiospots, und die Propaganda mit dem Slogan »Fight Antisemitism and Racism together«. Zugleich verweist INGLAM auf den Glitzer- und Diskoeffekt einer Musikband – auf einen Glamour, der Kunstvermittler:innen in dieser Form nur selten zugeschrieben wird. So liegt eine stolze kunstvermittlerische und kunstpädagogische Selbstbehauptung im Glitzerstaub, den wir streuen, während wir gleichzeitig über Arbeitsbedingungen und Abwertungsdiskurse sprechen. Wir umarmen den Glamour ebenso wie die unglamourösen Aufgaben im Schatten des institutionellen Lichts, die wir als Freiräume für die Kunstvermittlung und Kunstpädagogik nutzen. INGLAM sind Anja Steidinger, Nora Sternfeld und Julia Stolba.

¹ Tom Holert: »Lecture Performance. Verlegenheitsformat oder rebellische Form?«, in: POP. Kultur und Kritik, Jg. 5 (2016), Nr. 2, S. 64–68, <https://doi.org/10.25969/mediarep/1600> [14.09.2025].



1

»Acting With Words«
Seit 2023
Foto: Lars-Ole Bastar

2



»Dancing History«
Sommersemester 2025
Foto: Jana Rothe



3

INGLAM
Anja Steidinger, Nora Sternfeld und Julia Stolba
Seit 2022
Foto: Lars-Ole Bastar



Kolloquium Kunstpädagogik

4

Kolloquium Kunstpädagogik

Sprechen und Zurücksprechen. Vermittlungsaktionen

Vermittlungsarbeit findet gewissermaßen immer im Zwischenraum statt, denn das, was vermittelt wird, und die Vermittlung lassen sich nicht einfach ineinander übersetzen. Und es ist genau dieser Zwischenraum als künstlerischer Gestaltungsraum, der uns interessiert hat, wenn wir mit vielen Hamburger Institutionen – vom Kunstverein über die Kunsthalle, das Museum für Kunst und Gewerbe und die Deichtorhallen bis zum Metropolis Kino – zusammengearbeitet und Vermittlungsaktionen entwickelt haben.

●●●

Uns beschäftigte die Frage nach den vielfältigen und ganz unterschiedlichen Wissensformen, die mit den künstlerischen Werken und Räumen in Verbindung stehen oder vielleicht sogar in sie eingeschrieben sind. Wir diskutierten und erprobten unterschiedliche Herangehensweisen an Vermittlungsformate und befanden uns dabei, wie Carmen Mörsch schreibt, »am Kreuzungspunkt von vier Diskursen« zwischen »Affirmation«, »Reproduktion«, »Deonstruktion« und »Transformation«.

Vermittlung verstehen wir dabei eben nicht nur als reproduzierende Weitergabe von Wissen, sondern als relationalen und ästhetischen Akt, in dem im Austausch alle mehr sehen oder wahrnehmen, weil dadurch mehr Wissen und neues Wissen entstehen kann.

●●●

Dabei ging es uns darum, Routinen des normativen Sehens und Denkens zu unterbrechen und kritische Reflexionen zu ermöglichen. Dabei gerieten Machtverhältnisse in den Blick und wir entwickelten Formen, um marginalisierte Positionen hörbar zu machen und in diesem Sinne gegenüber den neutralisierenden und objektivierenden Sprachformen der Institutionen auch aus anderen Blickwinkeln zurückzusprechen.

●●●

In einer zweitägigen Veranstaltung im Museum für Kunst und Gewerbe, die aus einem Seminar mit dem Titel »Das Volk bilden« ❶ hervorging, fragten wir: Wie prägen ästhetische Spuren völkischer Bewegungen unseren gebauten und erlebten Alltag? Welches Menschen- und Gesellschaftsbild reproduziert dieser tägliche, unbewusste Umgang mit einer Formensprache, die reformistisch, umbrechend, revolutionär bis konservativ, aber vor allem auch antisemitisch, rassistisch und biologistisch exklusiv gemeint war?

●●●

Unter dem Titel »Unstimmigkeiten teilen« ❷ schlugen wir in einem dreitägigen Programm Lektüren und Sichtweisen auf die Ausstellung »Survival in

the 21st Century« in den Deichtorhallen Hamburg vor. Wir fragten uns, wie sich Unstimmigkeiten in einer neoliberalen Welt von Extraktion, Gewalt, Ausbeutung, Kriegen, Vertreibung, Rassismus und Antisemitismus teilen lassen. Wir stellten Bezüge her und luden ein, eigene Perspektiven auf die Ausstellung zu erschließen. In Workshops, Performances, Führungen, Praxisanwendungen, Ritualen und Mittagessen ging es dabei darum, Räume zu eröffnen, in denen Schwere ebenso zur Sprache kommen konnte wie eine unerträgliche Leichtigkeit.



Anlässlich des Symposiums »The Educational Web« ③ im Kunstverein in Hamburg am 1. und 2. Juli 2023 entwickelten Studierende ein Vermittlungsprogramm mit dem Titel »Appropriations that might be useful«. In künstlerisch-vermittlerischen Installationen und diskursiven Beiträgen entstanden Situationen, die dem Zweifel Raum geben und so Fragen nachgehen konnten, ohne den Anspruch, alles zu verstehen.



In dem Blockseminar »Undiszipliniertes Vermitteln« ④ zusammen mit Jenny Saitzek setzten wir uns vor Ort mit den Vermittlungskonzepten der Hamburger Kunsthalle für Kinder und Jugendliche auseinander. Neben dem gemeinsamen Befragen der ausgestellten Werke und ihrer Vermittlung in den Räumen der Hamburger Kunsthalle skizzierten wir, welche anderen Wissensformen, die im Zusammenhang mit der Fächerlogik in der Schule stehen, hier vermittelt werden können: Welche weiteren Zugänge zu künstlerischen Arbeiten können hergestellt werden, wenn wir ihre materielle Beschaffenheit, ihren Kontext und den Produktions- oder Präsentationsmodus mitbefragen?

In dem Seminar wurden zum einen die bestehenden Vermittlungsansätze erforscht, um im nächsten Schritt künstlerische Vorschläge zu formulieren, die sich sowohl mit den Möglichkeiten künstlerischer Praktiken in der Wissenskommunikation als auch mit der Kritik einer umgreifenden Funktionalisierung von Kunst und Verwertungslogiken auseinandersetzen.

Für einen gemeinsamen Workshoptag und Austausch mit Lehrenden aus den Bereichen Mathematik, Informatik, Naturwissenschaften und Technik entwickelte die Seminargruppe abschließend sechs künstlerische Vermittlungsaktionen, die weitere, alternative Wissenszugänge zu künstlerischen Arbeiten in der Hamburger Kunsthalle aufzeigen.



In dem Seminar »Künstlerische Selbst-Repräsentationen als Handlungsraum« ⑤ haben wir mediale und künstlerische (Selbst-)Repräsentationen von Künstler:innen und von Lehrer:innen untersucht. Die Kunstvermittlerin Maria Acaso, die ihr praktisches Vorgehen im Seminarraum unter den Leitgedanken »My classes are my art« und »I make them with the tools artists use. I name my classes and sign them as artists sign their work« positioniert, bildete die Grundlage, um die Differenzen zwischen Stereotypisierungen und festen Positionen auf vordefinierten Territorien im Seminar weiter zu erforschen.

Lassen sich gesellschaftliche Funktionen und ihre zugeschriebenen Rollen wie jene der Lehrer:in und der Künstler:in verqueeren? Mit den Fragen »In welchem Verhältnis stehen Künstler:in und Lehrer:in? Welche Repräsentations-,

Anerkennungs- und Machtbeziehungen verbinden und trennen die beiden Rollen?« entwickelten wir das kollektive Performance-Video »Künstlehr:in«, das sich auf das Spannungsverhältnis der Zuschreibungen der beiden kunstpädagogischen Rollen »Lehrer:in« und »Künstler:in« bezieht.

¹ Den Begriff des »Talking back«, hier übersetzt als »zurücksprechen«, prägte die antirassistische Theoretikerin bell hooks. Vgl. Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black, Boston 1989. Wir verdanken die aktive Verwendung des Begriffs als Handlungsform der Recherchegruppe zu Schwarzer Österreichischer Geschichte, die 2006 im Rahmen des Ausstellungsprojekts »Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart« in Wien von Araba Evelyn Johnston-Arthur ins Leben gerufen wurde.



1

»Das Volk bilden«
Wintersemester 2023/24
Foto: Volker Renner



2

»Unstimmigkeiten teilen«
Sommersemester 2024
Foto: Moses Omeogo

3



»The Educational Web«
Sommersemester 2023
Foto: Anja Steidinger

4



»Undiszipliniertes Vermitteln«
Wintersemester 2023/24
Foto: Anja Steidinger

Künstlehr:in

5

»Künstlerische Selbst-Repräsentationen als Handlungsraum«
Wintersemester 2020/21
Filmstill

Stimmen zwischen Ordern Lecture Performance zum »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« Julia Stolba



Filmstill Lecture Performance »Stimmen zwischen Ordern« im Rahmen der Kick-off-Veranstaltung
»Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« am 5. Oktober 2022 im Depot – Kunst und Diskussion, Wien

In meiner Arbeit am »Archiv der Vermittlung« bin ich Stimmen im Material begegnet, immer wenn ich nach Wien gekommen bin, um sie zu treffen.

Am 5. Oktober 2022 zeigte ich im Depot – Kunst und Diskussion in Wien Archivalien aus dem »Archiv der Vermittlung« unter einer Handkamera.¹ Ich nahm eine Dokumentenmappe nach der anderen in die Hand und las vor:

»Was ist wichtiger. Wie ein Werk ist? Oder wer der Künstler ist?« aus der Methodenmappe »Kunst und Geld«, Wien 1989

»Wie ›lebt‹ das Museum?« aus der Methodenmappe »Museum (1) Elfenbeinturm der Vergangenheit?«, Wien 1989

»Wieso kann ich nicht wählen ... obwohl ich hier lebe?« aus dem Lehrlingsprojekt »was dagegen« zur Ausstellung »Gastarbeiter – 40 Jahre Arbeitsmigration«, Wien 2004

»Ist die Angst anderer Menschen ansteckend?«, »Kann man sich an Angst gewöhnen?«, »Sind Schreck, Schmerz und Angst nahe Verwandte?« aus der Methodenmappe »Angst«, Wien 1989

»Love drugs! / Tell me what do you like? / DRUGS? LOVE? / Come on man, give me an answer! / If you drink and drive / sooner or later / you going to meet the undertaker! / There's no hope for dope! ----- BUT [...] baby don't take drugs, take me!« aus dem Lehrlingsprojekt »Hitfabrik 5«, Wien 1994

»Essen, waschen, Pflichten erledigen, Schulweg, schlafen, träumen, Nichtstun ...« aus der Methodenmappe »Zeit / Raum ... Das Erzählerische«, Wien 1989

»Erfinden werden nicht nur Maschinen, Dinge, Techniken, erfinden kann man auch eine noch nie dagewesene Musik, eine neue Art sich zu kleiden, ein neues Bild, eine neue Speise, vielleicht sogar eine neue Lach-Art oder eine Ausrede?« aus dem Workshop »Da-Ku-Ba Ferienspiel«, Wien 1988

»Anschließend kann man wieder zur menschlichen Sehweise zurückkehren.« aus der Methodenmappe »Ameisen entdecken und erleben – Bilder und Objekte«, Wien 1989

»Die Ausstellung war krank, aber sonst alles super« aus dem Lehrlingsprojekt »Unser Wien im Winter«, Wien 2000

»Wünscht ihr Euch einen großen Raum oder einen kleinen?« aus dem Workshop »Friedrich Kiesler Visionär 1890–1965 – ein Versuch einer Näherung«, Wien 1988

»Kulturvermittlung ist also nicht Kultur-Missionierung. [...] Kultur ist auch Arbeit« aus der Publikation »das Nützliche und das Fremde«, 1995, S. 5

»Die rechte Scheiße in der Zeitung hättet ihr euch sparen können [...] dann würdet ihr nicht so viel Schwachsinn in eurem verkackten Hirn haben. – DIE DROGIS!!!!« aus dem Lehrlingsprojekt »Die Zeitungsmacher 3«, Wien 1996

»ROT heißt KRASNY und das heißt SCHÖN«, »ROT, so wird festgestellt, ist die Farbe der Liebe, des Aufruhrs, der Umwälzung und Revolution.«, »Wie stehen Sie zur Farbe ROT? Mögen Sie die Farbe?« – »Ja ziemlich.« – »Bringen Sie irgend-etwas damit in Verbindung?« – »...die Kommunisten, die Sozialisten usw. ja, ROT in der Symbolik ist sehr alt.« aus dem Ferienspiel-Projekt »REISE IN ROT. im Museum moderner Kunst Palais Lichtenstein«, Wien 1987

»Wie zusammenleben? Wie gemeinsam handeln? Und wie kann jede*r etwas gegen Ungleichheit tun?« aus dem »R.E.S.P.E.K.T. Koffer«, trafo.K, Wien 2017

Die meisten dieser Sätze sind zu einer Zeit gesagt und geschrieben worden, in der ich noch nicht geboren war, von Kindern und Jugendlichen, die jetzt längst erwachsen sind und vielleicht eigene Kinder haben, die Vermittlungsworkshops besuchen. Die ich nie getroffen und trotzdem kennengelernt habe; deren Stimmen ich nie gehört habe und die dennoch in meinem Kopf sprechen, wenn ich ihre Worte lese. Wochen habe ich mit ihnen verbracht, bin eingetaucht in von Schreibmaschinen geschriebene Konzepttexte, in denen ich Fragen, Diskursen und Konflikten begegnet bin, die uns, 20, 30, 40 Jahre später immer noch begleiten, weil sie immer noch nicht gelöst, immer noch aktuell, immer noch umkämpft sind.

Ich habe Negative und Dias gegen das Sonnenlicht des kalten Wiener Februars gehalten, habe sie in einem Kreis sitzend, diskutierend, tanzend, lachend, kochend, singend, zeitungsmachend, kunstschaaffend gesehen; habe ihre Songs, ihre Kommentare, ihre Konflikte, ihre Fragen in meinen Gedanken gehört.

»Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« heißt dieses Projekt und das Unarchivierbare ist, so glaube ich es erlebt zu haben, ein maßgeblicher Teil der Arbeit mit Archivmaterial. Es ist das, was hervortritt, wenn sich die eigenen Fragen und Geschichte(n) mit den Archivalien verknüpfen. Das »Archiv der Vermittlung« wurde 2021 von Büro trafo.K und schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien initiiert und beschäftigt sich mit einer Aufarbeitung der Geschichte der Kunstvermittlung. Um das Material zu sichten, zu katalogisieren und zu digitalisieren, habe ich einige Wochen der letzten beiden Jahre im Büro des /ecm und von trafo.K verbracht. Auf der gemeinsam im Projekt entwickelten Website, die von Julian Palacz programmiert und von Marie Artaker gestaltet wurde, heißt es über das Projekt:

»Seit Mitte der 1990er Jahre wurden unter der Bezeichnung ›Kunstvermittlung‹ Handlungsformen in Museen und Ausstellungen entwickelt, die wichtige Diskurse, Praktiken, Methoden und Konzepte für die Auseinandersetzung mit Kunst, Geschichte und Gesellschaft hervorgebracht haben. Zunächst in selbstorganisierten Vereinen und Initiativen entstanden neue Praktiken der kritischen Involvierung von Besucher:innen in Ausstellungen. Die Ansätze institutionalisierten sich und sind heute nicht mehr aus Museen und Ausstellungen wegzudenken.

Eine Geschichte der Kunstvermittlung zu schreiben ist trotzdem schwer, denn bisher haben die Erfahrungen und Strategien der Akteur:innen in der Vermittlung wenig Niederschlag in den Archiven gefunden, handelt es sich doch oft um ein Wissen, das im diskursiven Zwischenraum, im Gespräch, in Ausstellungen entsteht.

Das ›Archiv der Vermittlung‹ schafft einen Ort, um das Wissen der Vermittlung in die Gegenwart zu holen, zu versammeln und zugänglich zu machen, damit in Zukunft damit gearbeitet werden kann. Die Aufarbeitung der Archivalien basiert auf einem kuratorischen und vermittlerischen Forschungsprojekt, das sich zunächst in Wien auf die Suche nach Positionen, Erinnerungen, Erfahrungen und Projekten gemacht hat, die an der Schnittstelle von Kunst, Bildung, Politik und Gesellschaft etwas verändern wollten. Es entsteht in einem offenen, dynamischen Prozess, der ständig erweitert werden kann und versteht sich als unabschließbar.²

¹ Kick-off-Veranstaltung: »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren«, 05.10.2022, Depot – Kunst und Diskussion, Wien, Website »Archiv der Vermittlung«, <https://archivdervermittlung.at/document/121> [11.04.2024].

² Website »Archiv der Vermittlung«, <https://archivdervermittlung.at/> [11.04.2024].

»Das Archiv der Vermittlung versammelt Materialien aus den Archiven von OeAD – Agentur für Bildung und Internationalisierung sowie von Lucie Binder-Sabha, Büro trafo.K, Beate Hartmann, Heiderose Hildebrand, Andreas Hoffer, Monika Holzer-Kernbichler, Mela Maresch, Lisa Pflegerl, Ulrike Scholda, Sara Smidt, Walter Stach, Adelheid Sonderegger, Gabriele Stöger und wird im Laufe des Projekts permanent erweitert«.³

Der Prozess des Archivierens ist niemals objektiv und natürlich, genau wie alles andere, niemals neutral. So sind es auch nicht die Geschichte(n) der Vermittlung, die hier versammelt sind. Es bedeutet, sich immer wieder neu zu entscheiden. Was findet einen Platz im Archiv und warum? Was ist besonders interessant? Worin kommen Fragen des Materials zum Ausdruck? Wo finden wir Antworten auf die eigenen Fragen ans Material?

Mit dem Archiv arbeiten, das ist Inventarlisten erstellen, Kategorien finden, scannen, benennen.

Es ist lesen, sich stundenlang in einem Konzept verlieren, suchen, nach einem Foto, das wohl offensichtlich zu einem Text gehört, den man gerade in den Händen hält. Es ist glücklich sein, wenn man Zusammenhänge versteht. Archivieren ist Gossip: In und zwischen den Zeilen mehr oder weniger eindeutig lesen, wer sich mit wem gestritten hatte, wer mit wem befreundet war...

Es ist nachfragen, wenn man etwas nicht versteht und dann stundenlang im Büro sitzen und reden, Geschichten hören, Fotos aus Schubladen kramen, immer mehr verstehen über Methoden, Konzepte, Gruppen und Initiativen, denen man schon beim Lesen ihrer Namen anmerkt, wie ernsthaft sie etwas in den Institutionen verändern wollen durch Kunst und durch Vermittlung: Sie heißen beispielsweise ...lebendes Museum..., Kolibri flieg, störDienst, trafo.K, team Eigen-Art, infra-rot, seegang, Museumspädagogischer Dienst, Büro für Kulturvermittlung, ...

Archive sind ein Sog aus Geschichte(n) und Bildern, in dem ich mich verlieren wollte, durch die Zeit reisen und dabei auf so viele Fragen gestoßen bin, in denen ich meine eigenen wiedererkenne. Die aus der Gegenwart und jene aus der Vergangenheit, als ich selbst im Alter der Jugendlichen, der Teilnehmer:innen war, die sich so tief eingeschrieben haben in dieses Archiv der Vermittlung.

Von drei Ausschnitten aus dem Archiv möchte ich nun gern ein bisschen erzählen, in denen wir zunächst auf die Anfänge der Kunstvermittlung in den 1970er Jahren zurückblicken und uns dann in den 1990ern und 2000ern bewegen:

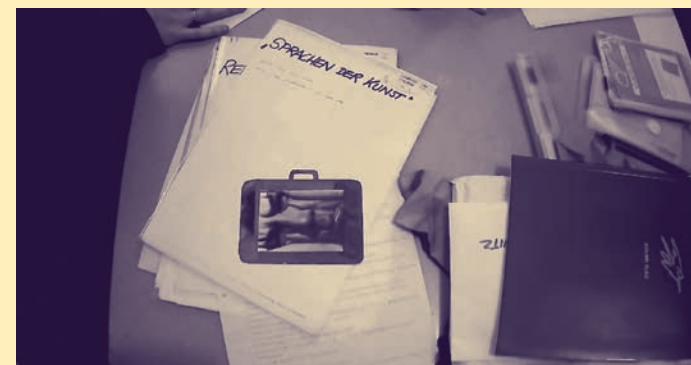
Beginnen wir also chronologisch und gehen somit zurück in die 70er und 80er Jahre, in denen wir nicht nur Flachware im Archiv finden, sondern auch Stoffe, Bänder, kunstvoll gestaltete Plakate ... Wir finden Projekte und Sommerateliers von Kolibri flieg, ...das lebende museum..., dem Museumspädagogischen Dienst. Unzählige sortierte Dias und Fotografien bringen uns zu Sommerateliers nach Schloss Wolkersdorf, »mehr Salz«, dem »schwebenden Garten«, ...

³ Website »Archiv der Vermittlung«, <https://archivdervermittlung.at/impressum> [11.04.2024].



Filmstill Lecture Performance »Stimmen zwischen Ordnen« im Rahmen der Kick-off-Veranstaltung »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« am 5. Oktober 2022 im Depot – Kunst und Diskussion, Wien

Die Jahre vergehen im Archiv und wir halten zum zweiten Mal bei den Archivalien aus der »Methodenmappe«, dem Inventarpunkt 6, der 26 Konzepttexte und Dokumentationen von Vermittlungsaktionen beinhaltet, die alle 1988/89 entwickelt wurden und meist mit Schulklassen zuerst in der Schule oft fächerübergreifend vorbereitet wurden und dann in Wiener Museen stattfanden, beispielsweise 6.3 Zeichen, 6.6 Angst ...



Filmstill Lecture Performance »Stimmen zwischen Ordnen« im Rahmen der Kick-off-Veranstaltung »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« am 5. Oktober 2022 im Depot – Kunst und Diskussion, Wien

Lange Nachmittage saß ich über diesen Konzepten und konnte mich nicht von ihnen losreißen. So viele von ihnen haben mich in jeder Hinsicht nachhaltig beeindruckt. Das mag an ihrer so detailreichen, genauen Ausarbeitung, den Notizen der anderen Vermittler:innen, die rückschließen lassen, wie viele Augenpaare all das gelesen und durchdacht haben, wie viel Wert ihnen zugemessen wurde, wie viel Ernsthaftigkeit in ihnen steckt, liegen. Und wie hoch der intellektuelle Anspruch ist, den die Vermittler:innen sowohl an sich selbst als auch an die Teilnehmer:innen richteten, wenn sie beispielsweise vorschlugen, zur Vorbereitung auf das Thema Reproduzierbarkeit (6.19) im Kunst- und Deutschunterricht Walter Benjamin zu lesen. Deutlich sichtbar sind auch die bestehen bleibenden Themen und Diskurse, für die damals bereits auch in der Kunstvermittlung

gekämpft wurde und die dadurch auch Einzug in die Institutionen fanden. Kunstvermittlung, so erschließt sich mir das Material, war hochpolitisch und ist nicht wegzudenken von politischer Bildungsarbeit, die so sehr den Weg geebnet hat, um dort hinzukommen, wo wir heute sind. Zwischen Heften, Ordnern, Notizen, Exceltabelle und Scanner hielt ich diese Papiere in den Händen und war tief berührt und erfüllt mit Bewunderung und Anerkennung für all diese Personen, die in der Vergangenheit politische Diskurse vorangetrieben haben. Ich habe mich verbunden gefühlt inmitten des Materials und bin ihnen, deren Handschrift ich nun manchmal Namen zuordnen kann, deren Humor in Postkarten und Notizen durchbricht (6.25 Sprachen der Kunst), die ich hier über das Archiv ein kleines bisschen kennengelernt habe, sehr dankbar für ihre wichtige Arbeit.

Gleichzeitig ist auch deutlich erkennbar, dass die Kämpfe, die sich in den Archivalien finden – Feminismus, Antirassismus, Arbeiter:innenbewegung – lange andauern. Vor 40 Jahren werden Rollenbilder der Geschlechter bereits kritisiert (6.14 Geschlechterrollen) und wir sind, wie in so vielen Kämpfen, weit entfernt von Gerechtigkeit und Gleichheit.

Als dritten Fokus sehen wir nun weitere Archivalien aus den Ordern »das Nützliche und das Fremde«. Diese waren Vermittlungsprojekte ab 1990 mit Lehrlingen aus verschiedenen Wiener Berufsschulen. Eines der Formate aus »das Nützliche und das Fremde« war die »Hitfabrik«, bei der die Jugendlichen und jungen Erwachsenen gemeinsam eigene Songs schrieben, sangen, im Tonstudio aufnahmen und Choreografien für Musikvideos entwickelten. Weitere Formate hießen »Was soll das Theater« oder »Die Zeitungsmacher«. Was bei allen Projekten stark deutlich wird, ist, dass ihre Inhalte vordergründig – so lese ich es aus den Archivmaterialien – durch Teilhabe der Lehrlinge geprägt waren. Es geht um Themen, die sie als junge Arbeiter:innen beschäftigten.

Wie das »immer freundlich sein« und das viele Zuhören müssen im Job der Friseurin (Graz Connection), Rassismus, Diskriminierung, Ausgrenzung und Zusammenhalt wie in den Liedern der Hitfabrik oder dem Projekt »was dagegen« im Kontext der Ausstellung »Gastarbeiteri«.

Drogen und andere Suchterkrankungen sind ebenfalls ein sich wiederholendes Thema, das Jugendliche und junge Erwachsene damals wie heute betrifft und wieder in der Hitfabrik (»Love drugs«) und im Projekt »Drogen/Rausch Alltag« kreativ und aus der Perspektive der Jugendlichen bearbeitet wird.



Filmstill Lecture Performance »Stimmen zwischen Ordern« im Rahmen der Kick-off-Veranstaltung »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« am 5. Oktober 2022 im Depot – Kunst und Diskussion, Wien



Filmstill Lecture Performance »Stimmen zwischen Ordern« im Rahmen der Kick-off-Veranstaltung »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« am 5. Oktober 2022 im Depot – Kunst und Diskussion, Wien

Sowohl in den Projekten mit Schulklassen als auch mit jedem von »das Nützliche und das Fremde« sowie allen weiteren, die im Archiv aufgearbeitet sind, fällt auf, welchen großen Stellenwert die Methodik hat. Das zeigt beispielsweise die »Didaktische Kartei«, die wir bei der Recherche durch die Ordner als Teil der Methodenmappe an einer anderen Stelle des Archivs wiedergefunden haben. Ein immer wiederkehrender Wegbegleiter ist der »Museumscoffer«, zu dem sich sogar Skizzen und Fotos der Entwicklung seines Prototypen finden lassen.

Es gibt noch so vieles mehr, das und dessen Bezüge, Kontexte und Verbindungen im Archiv nachvollziehbar werden. Und so könnte ich noch lange weiter erzählen, doch nur von meinen Erlebnissen mit dem Archivmaterial und dem »Unarchivierbaren«, dieser Begriff, der sich erschließt, sobald man eintaucht in die Geschichte(n) und die Texte beginnen, Stimmen zu entwickeln, man glauben könnte, in den alten Fotografien Bewegungen zu erkennen, Musik zu hören und viele hallende Schritte in den hohen Räumen der Museen. Lachen. Fragen. Forderungen ...

Sie haben mich auch begleitet, nachdem ich die Papiere aus dem Scanner zurück in ihre Ordner gelegt, die Ordner zurück in den Archivschrank gestellt, die Inventarliste auf meinem Laptop geschlossen habe.

Ich habe über sie nachgedacht, Freund:innen von ihnen erzählt. Ihre Fragen, ihre Stimmen, ihre Themen leben in mir nach.



Filmstill Lecture Performance »Stimmen zwischen Ordnen« im Rahmen der Kick-off-Veranstaltung »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« am 5. Oktober 2022 im Depot – Kunst und Diskussion, Wien

Mit dem Medium arbeiten. Radio- und Filmprojekte

Medien sind keine neutralen Übertragungsinstrumente, sie sind Dispositive, die Wahrnehmung, Wissensordnungen und Subjektpositionen strukturieren. Und gerade deshalb erscheint es uns für eine kunstpädagogische Praxis so wichtig, sich als Medienproduzent:innen auszuprobieren und etablierte Machtsymmetrien zu verschieben. Denn Medienarbeit kann die Konstruiertheit von Öffentlichkeit erfahrbar machen und Möglichkeiten eröffnen, an ihrer Transformation zu partizipieren.

Dabei stellen sich erneut Fragen nach Machtverhältnissen: Welche Stimmen werden hörbar gemacht, welche Bilder bleiben unsichtbar, und wer bestimmt über ihre Verbreitung?

In der kunstpädagogischen Arbeit ist es uns also wichtig, Medien nicht nur passiv zu konsumieren, sondern sie aktiv zu befragen und mitzugestalten. Dazu gehört es, eigene Beiträge zu entwickeln, die Rolle von Produzent:innen zu übernehmen und zugleich das Wechselspiel von Produzent:innen, Rezipient:innen, Konsument:innen von Information zu befragen. Die Arbeit mit Audio- und Bewegtbildmedien schärft das Bewusstsein für Fragen nach Repräsentation, Perspektive und Manipulation.

Ganz gegen die Tendenz zur Unmittelbarkeit und zur Auflösung jeder Distanz und Vermitteltheit von Medien geht es uns dabei, mit Bertolt Brecht, also auch um ein Vermitteln als Verfremden: Es geht uns darum, Medien nicht nur zur Affirmation, sondern zur Irritation und Distanzierung zu nutzen und mediale Formen gegen ihre eigene Illusionsmacht einzusetzen.

Vor diesem Hintergrund standen auch die kunstpädagogischen Auseinandersetzungen mit künstlicher Intelligenz. Mit Kate Crawford begegnen wir ihr kritisch als »biggest experiment of classification in history«, wir fragen nach Möglichkeiten der Reflexion und des Experiments mit künstlicher Intelligenz in Kunst und Pädagogik, übten uns im Prompten und machten unheimliche Begegnungen mit Stimmen aus dem Netz, deren Hintergründe und Referenzen wir nicht überprüfen können.



Bei zahlreichen Radioprojekten standen translokale Zusammenhänge im Mittelpunkt – dabei haben wir auch sehr von der Kooperation mit dem Kollektiv Station of Commons ❶ gelernt.

Ein Ergebnis dieser Prozesse ist das Buch »Radio as Radical Education«, herausgegeben von Grégoire Rousseau und Nora Sternfeld, eine Kooperation zwischen Station of Commons und der HFBK Hamburg. Es vereint die Stimmen und Ideen von Menschen, die mit Radio arbeiten und ihre Radioprojekte als Bildungsprojekte verstehen.



Das Seminar »Der Versuch als Vermittlung« ❷ fand im Sommersemester 2023 zusammen mit Sarah Adam und in Kooperation mit dem Metropolis Kino

der Kinemathek Hamburg unter Begleitung von Thomas Pfeiffer und Dr. Nils Daniel Peiler statt. Im Mittelpunkt des Seminars stand das filmische Essay (dt. Versuch) als künstlerisch forschende, vielperspektivische und vielstimmige Auseinandersetzung mit (eigener) Geschichte und das Kino als Ort, an dem der Film lange Zeit zu Hause war, bevor Distributionsformen und Aufführungsformate seit den 1960er Jahren vielfältiger wurden. Mit dem Befragen des Kinos als Schule des Sehens und des essayistischen Films gingen wir den Fragen nach: »Was können wir von audiovisuellen Experimenten und Versuchen mit dem Bewegtbild, dem essayistischen Film und dem Kino als Vermittlungs- und Aufführungsformat lernen? Ist die Filmproduktion und Rezeption eine besondere Form der kollektiven Wissensproduktion? Welche künstlerischen und auch pädagogischen Praktiken hält sie bereit?«. Die Seminargruppe dokumentierte den experimentellen Versuch zur Frage »Was ist die Laufzeit eines Filmes?« anhand einer Filmrolle aus dem Filmarchiv des Metropolis Kinos und produzierte eigene essayistische Kurzfilme.

Die Exkursionen zum Metropolis Kino Hamburg, bei denen wir den Zuschauer:innensaal und den Vorführraum unter die Lupe nahmen, der Besuch im Filmarchiv sowie das gemeinsame Anschauen ausgewählter Essayfilme führten am Ende des Seminars zu einem selbst kuratierten Filmprogramm und dessen Vorführung im Metropolis Kino.



In dem Seminar »Moving Work. Bilder von Arbeit und die Arbeit an Bildern« ³ im Sommer 2025 nahmen wir den Titel wörtlich und untersuchten zusammen mit Betty Herzner, Nele Sock, Studierenden der HFBK Hamburg und Schüler:innen des elften Jahrgangs der Max-Brauer-Schule unterschiedliche Formen von Arbeit und ihre Darstellbarkeit in Bildern. Zum einen beschäftigten wir uns mit der Geschichte von Arbeit, ihren sozialen (Ausbeutungs-)Verhältnissen, Ausprägungen und den (filmischen) Repräsentationen von Arbeit in unserer Gesellschaft:

Welche Bilder von Arbeit kennen wir? Wie haben sie sich über die Zeit verändert?

Zum anderen ging es darum, selbst Bilder von Arbeit herzustellen. Beim Anschauen von Filmfragmenten und Filmen fragten wir uns, was so bewegend an Filmen ist, die von Arbeit handeln.

Nach einer Einführung ins filmische Arbeiten stellte Betty Herzner die Grundlagen des narrativen Arbeitens mit Kamera, Licht und Ton vor. Mit diesem Wissen und der Technik aus der HFBK-Filmwerkstatt entstanden im Anschluss acht Kurzfilme, die bei dem ersten Treffen mit den Schüler:innen präsentiert wurden. In den folgenden Seminarsitzungen flossen die Erfahrungen aus der Kurzfilmproduktion direkt in die Arbeit an einem gemeinsamen Film mit den Schüler:innen ein. Der entstandene Film wurde schließlich im Kino der HFBK Hamburg projiziert.

¹ Anna Kornbluh: *Immediacy or, The Style of Too Late Capitalism*, London/New York 2023.

² <https://www.stationofcommons.org/>, Station of Commons wurde im Februar 2020 ins Leben gerufen und untersucht die Möglichkeiten der Wiederaaneignung von Technologie im öffentlichen Raum. In diskursiven Projekten, kollektiven Ausstellungen und Community-Radio hinterfragt Station of Commons, wie digitale Commons außerhalb der Mainstream-Kanäle erhalten bleiben können und wie man sich kollektive Infrastrukturen der Fürsorge und eine horizontale Verteilung von Wissen und Know-how vorstellen kann. Station of Commons steht für radikale alternative Strategien zu den neoliberalen, patriarchalen und kolonialen Systemen innerhalb künstlerischer Praktiken.



1

»lumbung radio«
Wintersemester 2022/23
Foto: David Reineke

2



»Der Versuch als Vermittlung«
Sommersemester 2023
Foto: Anja Steidinger

3

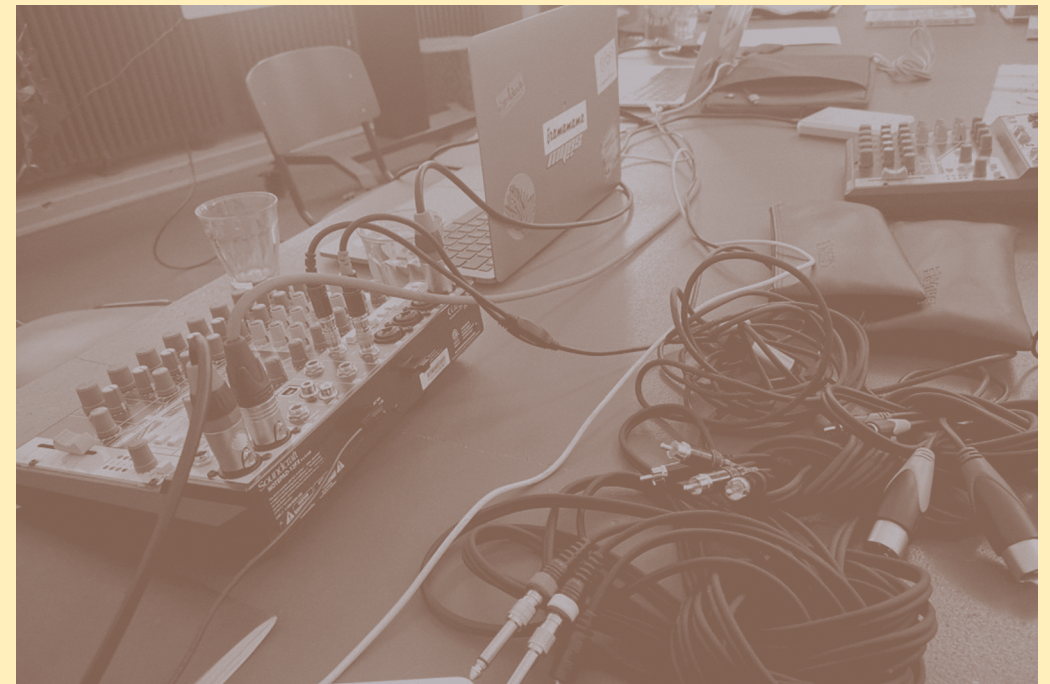


»Moving Work. Bilder von Arbeit und die Arbeit an Bildern«
Sommersemester 2025
Foto: Anja Steidinger

Commoning Voices

Operatives Radio- und Videomachen als ungeheures Mehrfach-Kanalsystem

Anja Steidinger



lumbung radio mit Pascale Obolo, HFBK Hamburg 2022, Foto: Anja Steidinger

Ausgehend von Bertolt Brechts Radiotheorie aus dem Jahr 1932 möchte ich in diesem Beitrag über Sprecher:innenpositionen nachdenken und über das Radio hinaus auch die Entwicklung von Videotechnologie als radikale Pädagogik – mit ihrem Vorsatz ›Stimmloses zum Sprechen zu bringen‹ – kritisch in den Blick nehmen. Von heute aus denkend frage ich im Anschluss nach einer Aktualisierung des Konzepts des operativen Video- und Radiomachens für eine Bildung der Commons, insbesondere vor dem Hintergrund der weiterentwickelten Kommunikationsmedien und den zunehmenden rechtspopulistischen, frauenfeindlichen, rassistischen und antisemitischen Teilöffentlichkeiten.

Stimmen hinter dem Mikro: Radio als dialogische Gegensprechanlage

Ein Jahr vor der »Machtergreifung« der Nazis 1933 formuliert der Schriftsteller und Begründer des epischen Theaters Bertolt Brecht in seinem Text »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat – Rede über die Funktion des Rundfunks« die neuen Möglichkeiten eines Radios der Zukunft als partizipativem und kollektivem Vermittlungsapparat von Informationen. Zehn Jahre zuvor, 1923, bei der Einführung des deutschen Rundfunks für die breiten Massen als Unterhaltungsmedium sollte das Programm »[...] zerstreuen und »nur?!« Anm. d. Verf.] ein wenig bilden«¹, so das Angebot zur ersten Radiosendung aus dem Berliner Vox-Haus am Potsdamer Platz.

Als Rundfunk-Kommissar fasste Hans Bredow damals den Vorsatz des neuen Unterhaltungsmediums so zusammen: »Erholung, Unterhaltung und Abwechslung lenken den Geist von den schweren Sorgen des Alltags ab, erfrischen und steigern die Arbeitsfreude; aber ein freudloses Volk wird arbeitsunlustig. Hier setzt die Aufgabe des Rundfunks ein.«² Vorausgegangen war dem Radio die Funktelegrafie mit der Möglichkeit einer wechselseitigen Kommunikation der Befehls- und Nachrichtenübermittlung³ im Ersten Weltkrieg wie auch in der gewaltvollen deutschen Kolonialpolitik wie beispielsweise in Namibia.⁴

Auf eben dieser bisher nur militärisch genutzten Möglichkeit der Funktion des Radios als dialogische Gegensprechanlage bezieht sich nun Bertolt Brecht 1932, um den einseitigen Unterhaltungscharakter von Radio kritisch unter die Lupe zu nehmen:

»Was [...] diesen Lebenszweck des Rundfunks betrifft, so kann er meiner Meinung nach nicht darin bestehen, das öffentliche Leben lediglich zu verschönen. [...] [E]in Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. [...] Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müsste demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren. [...] Was die auszubildende Technik aller solcher Unternehmungen betrifft, so orientiert sie sich an der Hauptaufgabe, dass das Publikum nicht nur belehrt werden, sondern auch belehren muss.«⁵

¹ Alexander Kulpok: Programmauftrag: »Zerstreuen und ein wenig bilden. In der Geschichte des Radios spiegelt sich die deutsche Geschichte«, in: Das Parlament, Nr. 11 (14.03.2005).

<https://webarchiv.bundestag.de/archive/2007/0206/dasparlament/2005/11/DaspolitischeBuch/030.html> [09.05.2024].

² Hans Bredow: »Dem deutschen Rundfunk zum Geleit«, in: Der deutsche Rundfunk 1 (1923), S. 1, zitiert nach: Borbach, Christoph Borbach: »Experimentelle Praktiken. Apparative Radioexperimente in der Weimarer Republik«, in: Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Jg. 17 (2017), Nr. 1, S. 120.

³ Ebd., S. 119.

⁴ Reinhard Klein-Arendt/Peter Sebald: »Kamina – des Kaisers Großfunkstation in Afrika: Telefunken in der deutschen Kolonie Togo 1911–1914/Fotos und Dokumente«, Maisbach 2019.

⁵ Bertolt Brecht (1932): »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat – Rede über die Funktion des Rundfunks«, in: Lorenz Engell u.a. (Hg.): Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 2000, S. 259 ff.

Mit einer in zwei oder mehrere Richtungen zeigenden Lehr- und Lernpraxis, die bereits emanzipatorische Potenziale eines gesellschaftlichen Miteinanders durch aktives wechselseitiges Senden und Empfangen mit reflektiven Feedback-Ansätzen andeutet, verweist Brecht auf einen grundlegenden Punkt der kritischen Pädagogik: »[Das] Lehrer-Schüler-Verhältnis [wird] als aktives Verhältnis wechselseitiger Beziehungen [erkannt]«.⁶

Paradigmatisch beginnt Nora Sternfeld mit diesem Zitat von Antoni Gramsci ihr Buch »Das pädagogische Unverhältnis: lehren und lernen bei Jacques Rancière, Antonio Gramsci und Foucault« und legt das Augenmerk auf die Wechselseitigkeit, die damit in die politische Pädagogik Einzug hält. Sie bringt es auf den Punkt: »Wissensvermittlung und Bildung verlassen die tradierte Logik der Einbahnstraße – auf der die Einen Wissen haben und die Anderen Wissen brauchen – und setzen sich der Gefahr eines möglichen Gegenverkehrs aus.«⁷

Antonio Gramscis Zitat stammt aus einem der Texte, die er zwischen 1929 und 1935 als politischer Gefangener im Gefängnis des faschistischen Italiens schrieb. Dies ist genau jene Zeit, in der auch Bertolt Brecht seine Radiotheorie verfasste. Bereits ein Jahr nach deren Erscheinen rücken die Vorschläge für ein solches Radio allerdings durch die Gleichschaltung der Massen mittels Nazipropaganda⁸ in weite Ferne, und Brecht muss vor den Nazis aus Deutschland fliehen.

Viel später, in den 1970er Jahren, greifen Videokollektive Brechts Vorschlag auf und machen ihn für eine pädagogische und kollektive Medienpraxis produktiv.

Anschlusspunkte für diese neue Form der Medienarbeit waren, neben Brecht, Walter Benjamins Texte »Der Autor als Produzent« (1934) und »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935), alternative Kulturproduktionen der 1920er Jahre, Texte der russischen Avantgarde und der Kinobewegung um Dziga Vertov sowie auch Formate wie Arbeiterinnenzeitung und Arbeiterinnenkunstklubs.⁹ Aber selbst wenn im Gegenverkehr gesprochen wird, kann die Frage nach den Bedingungen des Sprechens nicht außer Acht gelassen werden¹⁰: So zeigt sich in vielen Projekten von den 1920er über die 1970er Jahre bis zur Gegenwart, wie problematisch die Rolle der assistierenden Professionellen sein kann: Rosemarie Blank, Dokumentarfilmerin, benennt in der Begleit- lektüre zu ihrer Filmarbeit mit der Lagerarbeiterin Christa S. die entscheidende Rolle des Standpunktes innerhalb eines Produktions- und Kommunikationsgeschehens¹¹ durch ihre im Vorfeld gesetzte Zielgebung. Auch wenn die Vermittlungsform noch so wechselseitig und partizipativ gestaltet wurde, kann sie dennoch Machtverhältnisse einseitig konstituieren und festigen. Ganz in diesem Sinne entwickelte sich über die Frage »Wer spricht?« hinaus ein reger und konfiktuel- ler Diskurs um die Sprecher:innenposition.¹²

⁶ Antonio Gramsci: Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe Band 6, Hamburg 1994, S. 1335, zitiert von Nora Sternfeld, in: dies.: Das pädagogische Unverhältnis: lehren und lernen bei Jacques Rancière, Antonio Gramsci und Foucault, Wien 2009, S. 1.

⁷ Ebd., S. 1.

⁸ Slogan des nationalsozialistischen Reichssendeleiters Eugen Hadamovsky: »Ein Volk! Ein Reich! Ein Rundfunk!« <https://www.student-online.net/Publikationen/356/#Brecht> [09.05.2024].

⁹ Katja Reichard: »Wandernde Kameras. Operative Medienpraxis, Projektarbeit und kollektive Organisation im Berliner Märkischen Viertel der 1970er Jahre«, in: Tom Holert (Hg.): Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen, Wien 2010, S. 315–335.

¹⁰ Vgl. Katja Reichard: »Uffdecken der ganz kleinen persönlichen Scheisse. Operative Medienpraxis, Projektarbeit und kollektive Organisation im Märkischen Viertel der 70er Jahre«, in: transform eipcp, 2008. <https://transform.eipcp.net/Actions/exhibitions/networkconvention/reichard.html> [05.05.2024].

¹¹ Rosemarie Blank: »Videoarbeit mit Arbeiterfrauen. »Arbeit und Freizeit« der Lagerarbeiterin Christa«, Hamburg 1978, S. 26.

¹² Anja Steidinger: Unbehagen, Selbst-Repräsentationen von Krisen, München 2015, S. 57.

Vom Radio zum Video: Operative und kollektive Medienpraxis

Und hier sind wir bereits mitten in einem neuen Medium: Videomachen steht dem Radio insofern näher als dem Film, als es über die technische Möglichkeit des Feedbacks und der direkten Bildübertragung verfügt. Aus diesem Grund spricht man vom Video auch als Zwei-Wege-Medium.

Nachdem in den späten 1960er Jahren tragbare Aufzeichnungsmedien für eine breitere Konsument:innenschicht erschwinglich wurden, begannen ganz unterschiedlich motivierte Gruppen in Nordamerika, Europa, Lateinamerika und in anderen Ländern Video aktiv für den Informationsaustausch, als politische Agitation und für künstlerische Experimente zu nutzen.¹³

In der Nachkriegs-BRD bildete sich diese kollektiv organisierte Form von Informations- und Medienproduktion sowie deren Vertrieb als Gegenbewegung zur dominanten traditionellen bürgerlichen Öffentlichkeit: Der politische Diskurs von Medienkollektiven konzentrierte sich darauf, kritische Öffentlichkeiten gegen autoritäre Hochschulpolitik, den Vietnamkrieg und die Einflussnahme der Springer-Presse in Westdeutschland herzustellen. Zeitgleich bildeten sich feministische Mediengruppen, die sich mit der Rolle von Frauen und strukturell verankerten Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft auseinandersetzen.

Der bürgerliche Kulturbetrieb mit seinem Medienapparat von Hans Magnus Enzensberger, auch »Bewusstseins Industrie« genannt, wird seitens der Linken eine massenmanipulierende Wirkung¹⁴ vorgeworfen. Die alternativen Medieninitiativen jener Zeit stehen der Manipulationsthese nahe, denn sie nehmen sich vor, neue und andere Wahrheiten als Gegenöffentlichkeit zu etablieren. Workshops, Sit-ins und Teach-ins begleiteten diese selbstorganisierten emanzipatorischen Prozesse zu einer Zeit, in der sich auch die kritische Pädagogik gründete. In seinem Text »Baukasten zu einer Theorie der Medien«¹⁵ nimmt Enzensberger 1970 Bezug auf die, seines Erachtens, zu kurz gefasste Kritik der Manipulation, um eine vielstimmige und wahrere Informationsproduktion dagegensetzen, die selbst in die Hand genommen wird.

Denn auch hier begegnen wir der Frage nach der Manipulation, die ebenfalls bei selbstorganisierten Medienproduktionen im Raum steht. Enzensberger ist sich darüber nicht nur bewusst, er plädiert vielmehr für deren gezielten Einsatz:

»Manipulation, zu deutsch Hand- oder Kunstgriff, heißt soviel wie zielbewusstes technisches Eingreifen in ein gegebenes Material. Jeder Gebrauch der Medien setzt [also] Manipulation voraus. Die elementarsten Verfahren medialen Produzierens von der Wahl des Mediums selbst über Aufnahme, Schnitt, Synchronisation, Mischung bis hin zur Distribution sind allesamt Eingriffe in das vorhandene Material. [...] Ein unmanipuliertes Schreiben, Filmen und Senden gibt es nicht. [...] Die Frage ist daher nicht, ob die Medien manipuliert werden oder nicht, sondern wer sie manipuliert. Ein revolutionärer Entwurf muß nicht die Manipulateure zum Verschwinden bringen; er hat im Gegenteil einen jeden zum Manipulateur zu machen«.¹⁶

¹³ Ron Burnett: »Video: The Politics of Culture and Community (1996)«, in: Thomas Waugh/Michael Brendan Baker/Ezra Winton (Hg.): Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada, Montreal 2010, S. 238.

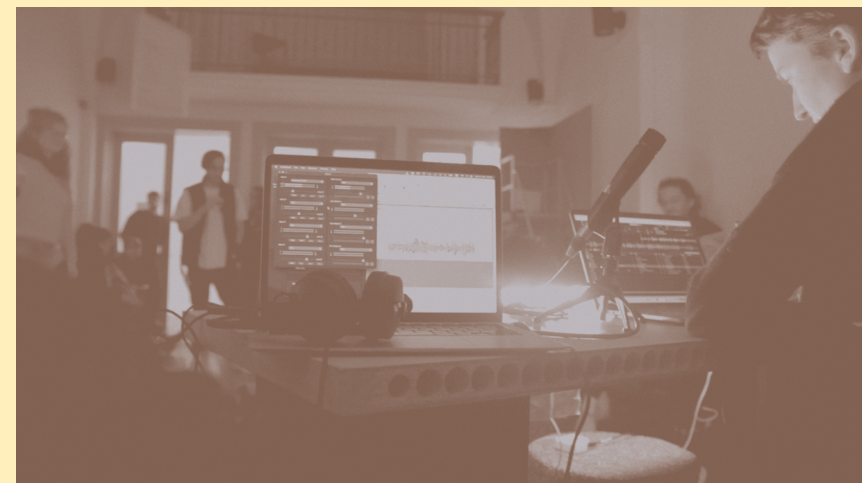
¹⁴ Hans Magnus Enzensberger: »Baukasten zu einer Theorie der Medien (1970)«, in: Lorenz Engell u.a. (Hg.): Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 2000, S. 268.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 271.



lumbung radio mit Pascale Obolo, HFBK Hamburg 2022, Foto: Anja Steidinger



lumbung radio mit Pascale Obolo, HFBK Hamburg 2022, Foto: Anja Steidinger



lumbung radio mit Pascale Obolo, HFBK Hamburg 2022, Foto: Anja Steidinger



lumbung radio mit Pascale Obolo, HFBK Hamburg 2022, Foto: Anja Steidinger

Wie vielfältig die Tendenzen, Ansprüche und Versprechungen der damals neuen technologischen Formate der audiovisuellen Bewegtbildproduktion in künstlerischen, pädagogischen, institutionellen wie auch selbstorganisierten Bereichen der 1970er Jahre waren, fasst Tom Holert in seinem Text »A live feedback of You in the Now, alternating with broadcast in the central monitor«: Video, Fernsehen, Selbsterfahrung und Erziehung um 1970« zusammen. Er zeigt auf, dass sich zwei wesentliche Positionen herauskristallisieren, ein technologiebegeistertes Zukunftsszenario für Gesellschaft und Bildung und die alternative, kritische und operative Medienpraxis.¹⁷

Mich beschäftigt seit vielen Jahren die Frage nach den bei Enzensberger anklingenden pädagogischen und künstlerischen Aufgaben des Eingreifens in die Wirklichkeit und der (Gegen-)Manipulation: Inwieweit kann und soll es darum gehen, jede:n zur:m Manipulateur:in zu machen? Und was heißt das heute?

Did dreams come true?

Indymedia, Radio- und videoaktivistische Projekte bilden Ende der 1990er Jahre im Kontext der Globalisierungskritik bedeutende Ausnahmen und werden dennoch, wie Indymedia zeigt, Vorreiter:innen für die Entwicklung von SocialMedia-Plattformen wie X aka Twitter. Wir haben es mit einem Mal nicht mehr mit Gegenöffentlichkeit versus bürgerliche Öffentlichkeit zu tun, sondern mit vielen Teilöffentlichkeiten, darunter auch die Netzöffentlichkeit.

Mit der technologischen Entwicklung innerhalb einer Gesellschaft, die auch als Informations-, Netzwerk- und Wissensgesellschaft (Castells/Bell/Drukker) bezeichnet wurde, verändern sich die Produktionsprozesse, und ab den 1990er Jahren ist zu beobachten, dass sich der brechtsche Vorschlag für einen wechselseitigen Kommunikationsapparat, in dem teilhabende Personen gleichsam Produzent:in als auch Konsument:in von Information sein können, mit dem Internet als Social Web umgesetzt hat – allerdings innerhalb einer kapitalistischen Verwertungslogik der neoliberalen Wirtschaftspolitik. Die Autorin Tiziana Terranova skizziert die neuen digitalen Arbeiter:innen, die sogenannten Prosument:innen der digitalen Ökonomie, für die sich die Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit auflösen, in der sich Arbeit gar nicht mehr als Arbeit »anfühlt«. Felix Stalder zeigt in diesem Sinne zwei politische Entwicklungsrichtungen auf¹⁸, die sich aus der sogenannten Kultur der Digitalität herausgebildet haben, und formuliert den entstehenden Widerspruch: Die eine habe postdemokratische Charakterzüge, kapitalisiere jegliche Form der sozialen Interaktion und neutralisiere jeglichen Protest als keine Alternative zum vorherrschenden neoliberalen Kapitalismus. Dazu im Kontrast stünden die Commons, darauf ausgerichtet, die Verhältnisse der Demokratie neu zu ordnen und auf Institutionen aufbauend, die sich jenseits von Markt und Staat verorten. Ökonomische, soziale und ökologische Dimensionen stünden hier an erster Stelle.¹⁹

¹⁷ Titel wie Nam Jun Paiks Text »Vision einer Expanded education for the paperless society« oder Buckminster Fullers »Education Automation« verdeutlichen beispielsweise eine tendenziell euphorische Aufbruchstimmung der Medientechnologie, erwähnt in: Tom Holert: »A live feedback of You in the Now, alternating with broadcast in the central monitor: Video, Fernsehen, Selbsterfahrung und Erziehung um 1970«, hg. von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wies MUMOK, Köln 2010, S. 37–53.

¹⁸ Felix Stalder: Kultur der Digitalität, Berlin 2016, S. 205.

¹⁹ Ebd., S. 280.

Medien-Machen, Manipulateur:in-Werden und Commons als Radical Education

Im Wintersemester 2022 boten Stations of Commons²⁰, konkret Grégoire Rousseau, Eddie Choo Wen Yi (Uniarts Helsinki) und Juan Gomez (HEAD Genève) im Nachgang der documenta fifteen und im Rahmen des Studienschwerpunkts Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg den Lumbung Radio Workshop an. Dabei wurde der Vorschlag formuliert, »[...] to understand radio as a medium and as a collective educational and artistic practice for commoning education and educating the commons«.²¹

Tatsächlich fand der Workshop zu einem Zeitpunkt statt, an dem sich die Auseinandersetzung mit der antisemitischen Bildsprache des Bildes von Taring Padi auf der documenta fifteen sowie der Verleihung der HFBK-Gastprofessur an Reza Afisina und Iswanto Hartono des indonesischen Künstler:innenkollektivs ruangrupa und die damit verbundenen antisemitischen und rassistischen Vorwürfe zugespitzt hatten. Vor diesem Hintergrund wurde ich Teil einer Gruppe von Lehrenden und Studierenden, die in Anbetracht der stark polarisierten und allzu vereinfachenden Situation entschied, verkomplizierende Gegenmanipulation zu betreiben. Gemeinsamer Nenner der Gruppe war der Wunsch, sich durch den Konflikt nicht spalten zu lassen und sich nicht für die eine oder andere Seite entscheiden zu müssen. Der Konflikt sollte der Anlass sein, zu sprechen und Worte zu finden. Einer der Spots lautete etwa in diesem Sinne:

»Breaking news: We are ruled and divided but we don't need to be divided. There is enough violence in German history and in the German present for not having to decide whether we speak about Nazi history or Postcolonialism, about antisemitism or racism. The competition between struggles against violence and for memory is a capitalist strategy. *Erinnerungskonkurrenz* is a German word. Fight antisemitism and racism together!«

Dabei ging es darum, das Zulassen von Nichtwissen und das Bilden von Allianzen als Teil der eigenen Lehre zu begreifen. Die Bedeutung einer Aktualisierung des operativen Video- und Radiomachens für eine Bildung der Zukunft der Commons ist, sich als Gruppen gegenseitig auszubilden und voneinander über Bilder, Themen, Materialitäten, Konflikte, Katastrophen und eben Sprecher:innenpositionen zu lernen. Medienmachen als künstlerische Praxis ist dann radikale Pädagogik, wenn sie Arbeit an Reflexionen von Informationen ist, aber auch an deren kollektiver Narration gegen bestehende Narrative. Das spielt für die Bildung eine viel wesentlichere Rolle als die Anzahl von Klicks oder Zuschauer:innen.



lumbung radio mit Pascale Obolo, HFBK Hamburg 2022, Foto: Anja Steidinger

²⁰ Vgl.: <https://www.stationofcommons.org/> [09.05.2024].

²¹ Lumbung Radio Workshop, 2022. <https://art-education.hfbk.net/de/courses/lumbung-radio-workshop> [09.05.2024].

Thinking through Past Moments

The Diaspora Archive of Oda Projesi

Özge Açikkol & Seda Yıldız



Oda archive, 2023. Research trip to Istanbul, visiting self-built artist archives of Oda Projesi in Galata, 2023.
Photo: Seda Yıldız

In a conversation that touches on artists' self-compiled archives, the possibilities and impossibilities of documenting and transmitting social practice, reactivating archives, and the institutional challenges that this involves, Özge Açikkol (Oda Projesi) and Seda Yıldız unpack the archives of the Oda Projesi collective in a reciprocal interview.

Oda Projesi is an artist collective based in Istanbul and Berlin, composed of Özge Açikkol, Güneş Savaş, and Seçil Yersel, who turned their collaboration into a project in 2000. From January 2000, their space in Galata functioned as a non-profit, independent space, hosting projects, gatherings, and actions until 2005, when the collective was evicted from the apartment due to gentrification. Since then, Oda Projesi has been mobile. It continues to raise questions about space and place, creating relationship models using different media such as radio stations, books, postcards, newspapers, and giving shape to different meeting points.

Seda Yıldız

Özge, let's start with the Oda Projesi archives. In my brief encounter with your self-compiled archive located in an office space in İstanbul, I was alone with a dozen boxes carrying traces of the last 23 years of your artistic practice: boxes of photographs, videos, children's drawings, personal notebooks, press releases, correspondence with institutions... What is this archive? What has been possible for you to document, archive, and transfer from your collaborative artistic practice, and what hasn't?

Özge Açıkkol

First I'd like to concentrate on 23 years of practice and what it means today. We're still working together, so it's still »an archive in progress«. I think there's a big difference between that and an archive of a practice that no longer exists. These 23 years are neither in the distant past, nor very recent. We made use of technologies like photographic slides, negative films, MiniDV's, MiniDiscs, analogue photographs, CDs, handwritten papers and letters, and email printouts. There's a lot of physical alongside digital material and this already creates differences and inequities for archiving the items. In the beginning we had less visual material than we had in the last decade.

One reason for this is not only limited technologies, but also because during those early years we didn't really consider our practice a »practice«. It was based not on structured but more on spontaneous and intuitive acts that we did together with our neighbors. We had lots of gatherings that weren't meant to be artistic productions but blends of daily life and organized events; maybe we could call it daily life-specific art. And to initiate those encounters, we used artistic means as tools. We also invited people from different disciplines and nationalities to collaborate with us. Back then İstanbul was like a hub of artists who had more possibilities for participating in international residencies and projects. This is no longer the case due to political and financial reasons. So we mediated between people whose practice was related to ours and our neighbors'. Therefore, we were also responsible for translating and transferring dialogues or knowledge between the two parties. Still, everything was going pretty smoothly, not forced with rigid schedules or structures, we were talking and negotiating a lot, and most importantly taking plenty of time for that.

Our projects in the neighborhood over the first year weren't properly documented and weren't intended to be archived, so this material is more like »ephemera« or »souvenirs« to preserve than an archival structure. At the end of the day, how do you archive or document a relationship? Seda, what was your motivation behind examining Oda Projesi and the archives? When you took the time to explore our archives on your own, what were your first feelings or perceptions about the material?

Radio, 101.7 Efem radio project
(in collaboration with Bookstr and
THEN) at Oda Projesi space,
İstanbul, 2005. Photo: Oda Projesi



Seda

Our conversation is a continuation of my research interest in self-compiled artist archives. Since 2019, I have been collaborating with the Belgrade-based artist collective Škart, extensively working and thinking about possibilities and impossibilities of documenting, sharing, mediating, and archiving their socially engaged practice, which is often not of a material nature. As an independent curator, it's crucial for me to lend visibility to marginalized practices that for various reasons do not attract the notice of institutions. I follow Zdenka Badovinac's way of thinking about self-compiled artist's archives: particularly in countries that lack sustainable institutional infrastructures (we can count Serbia and Turkey in the list), the responsibility of archiving is left to the artists alone; they have to historicize their own practice.

I take responsibility for collaborating with artists to enable such parallel histories to become visible. This was the reason for the urgency behind producing the book that covers Škart's 33 years of artistic practice. As to how this relates to Oda Projesi: A year later I was invited to contribute to the writing series »A Plural Perspective on the History of Contemporary Art in Turkey« initiated by the Turkish online contemporary art platform Argonotlar. The idea was to produce commissioned articles on a selection of artworks and artists. It struck me that in this compiled list there were only a few performance artworks and no examples of social practice, which was quite telling about the status of social practice; its invisibility. I wanted to contribute to this attempt at »history writing« by introducing what is missing: Oda Projesi.

What might be the reasons that a women's collective that has been active for 23 years in İstanbul was lost from view? I'm also curious to hear your thoughts on this. Honestly, I didn't have detailed information about your practice until we started our extensive conversations in July 2022. There might be reasons for this – the generational difference between us – I wasn't able to witness the encounters you were creating in the Galata neighborhood between 2000 and 2005. But then, as I researched, it was striking to see that not much has been written on your work after that period. Claire Bishop and Maria Lind were maybe the first names that

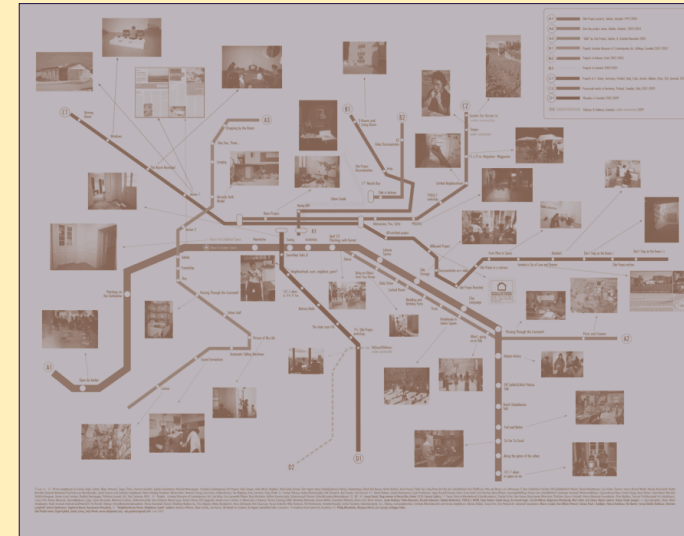


Courtyard. Revisiting former Oda Projesi art space in Galata, Istanbul, 2024. Photo: Seda Yıldız

cover your practice in detail, but within its location, it was somehow not approached. My motivation was to provide a deeper look into your practice that remained less visible, particularly after 2005.

My first encounter with the Oda Projesi archive was this summer when I visited your studio space in İstanbul. I was left alone with boxes, without orientation. I enjoyed unpacking boxes on my own, following traces of the projects. Often, they had basic info like which box belongs to which project, with the year and title etc., but for a highly site- and context-specific,, process-based practice as yours, I felt that looking at images, relics was not doing justice to the work. I had a strong need to know more about the participation, the voices of participants, the contextual framework and the localities that you operated within and from. The documents alone, as a form of representation, do not reflect the multifaceted relationships produced together with the participants, which are at the core of your practice. These were my initial thoughts.

I'm keen to think about this gap between the sense of presence social practice generates and its documentation; it creates a speculative position for the curatorial. Since you mentioned that the archive is still being shaped, and growing, I wonder if the question of documentation and archiving is something that you think of as a collective. What are the strategies you develop to share and pass on your diffuse art practice?



Oda map, Oda Projesi, Map of Actions, 2009

Özge Seda, you described very well that our archival material is incomplete, and cannot reveal the whole landscape, but at the same time it has a kind of historical value, since those places and the people have changed. The places are totally gentrified and the kids in the neighborhood who were the core participants in the projects are now raising their own kids. They carry the memory in themselves.

We also had some interviews we recorded with women and children. The radio project 101.7 FM1 is especially interesting in that sense; you literally hear the voices of the participants and it's not like material from the past. When you listen to it, it feels like it's happening in the present. I think this is closely related to the strong materiality of the sound that leaves the temporal and spatial aspect to the listener's imagination or interpretation.

There are various reasons why the Oda Projesi archival material is incomplete; the projects weren't documented with the purpose of creating an archive, since we didn't have a structured projection about the future existence or, in more contemporary terms, the ›sustainability‹ of the project. Everything was planned and built in the moment. Archive in the sense of ›accumulation‹ was not on our agenda, we were acting instinctively.

But there are also other reasons for this, mostly related to the privacy of our participants – our neighbors – because the actions we were taking together were integrated in their and our daily lives. Even in some cases when there is documentation or an outcome, we didn't share them with audiences because of the arrangements we had with the people involved. There was a project by Orhan Cem Çetin (as photographer) and Belmin Söylemez (director) *The Photography*

¹ For the radio project 101.7 Efem (in collaboration with Bookstr and THEN), Oda Projesi space was turned into a radio studio in 2005. We produced a radio program based on interviews, discussions, field recordings, sound experiments, jingles, gossip, music, live events. The content was essentially based on gentrification concerns and our reflection through the project. The neighbors hosted talk shows, music programs, live cooking sessions, and the kids made interviews with the shop owners in the neighborhood. Among the participants were musicians, other artist-run spaces, as well as the real estate agents; we had a vast range of people from different backgrounds to talk about gentrification. At the end of four weeks, we had 100 hours of recordings.

² *The Photography of my life* by Orhan Cem Çetin and Belmin Söylemez, as a part of Oda Meetings series within the framework of the 8th İstanbul Biennial, 2003, İstanbul.

of My Life (2003)² about taking the neighbors' portraits in places and in costumes that they chose, and they didn't want others to see their fantasies about their own portraits. The process was filmed and showed not the final results, but only the process and rehearsals of the photo shooting sessions. The prints of the photographs were ceremonially given to the neighbors as gifts.

Another example is that as part of Cultural Agencies³ project, we were interviewing mostly the elderly inhabitants of the Gülsuyu-Gülensu neighborhood of İstanbul, which was built by its inhabitants as a shantytown in the 1950s. It was an oral history video documentation. We recorded and edited the interviews and handed over the video tapes to the neighborhood association. That was private material of a highly politicized neighborhood, to be decided to show or not be shown by the interviewees themselves. It was again a gift from us to Gülsuyu-Gülensu; we didn't question the gift's future usage or visibility. These may be invisible in the art world but they exist somewhere in the private archives of the people who were involved in the actions, for which we only used our expertise with the artistic tools or means that we were capable of. Here we can talk about a deliberate ›invisibility‹ since this kind of social engagement requires an ethical approach; care about the politics of images or documentation. Our mutual relationship was beyond an ›image‹ or documentation, which had the potential of ruining the trust built between us and the communities we worked with. It would be ideal if we could work on the Oda Projesi archive together with the people that we had interactions with through these projects.

Another reason for not creating ›proper‹ documentation is that we never felt like an ›institution‹ and therefore didn't take the ›professional‹ step of documenting that it involves. We were the ones executing projects, documenting them, and even writing about ourselves. Similarly, now we are trying to compile our archives ourselves. Except for a few articles, we didn't get much critical feedback from the local art milieu, but we did from the Western scene. A lot of PhD students and academics interviewed us; we were approached more as a ›case‹ than an art project when you look at the specificity of the texts written on Oda Projesi. In the early 2000s, ›collectivity, community art and social engagement, art in public space‹ were the favorite topics of Western European institutions; this was also the reason we were invited to carry out projects in different places around Europe. We also had a considerable amount of photo documentation made professionally by the institutions then. It's interesting to see this difference of ›quality‹ between our self-compiled archive and the institutions' project documentations.

After the 2010s there was a considerable loss of interest in social contexts, as the invitations we received from the institutions reveal. It's just an observation, but maybe it was another turn in the general tendency towards dialogic and community-based work. I'm curious to hear how you see it. Having closer contact with Oda Projesi and Şkart, do you see continuity or ruptures when you witness today's tendencies towards social engagement and art?

³ *Cultural Agencies*, one-year project, Oda Projesi, co-curated with Nikolaus Hirsch and Philipp Misselwitz, Maltepe/Gülsuyu-Gülensu, 2009–2010, İstanbul.

Seda This ›favorite topic of Western European institutions‹ observation is an interesting one, Özge. It's true that it's now more difficult, if not impossible, to continue social practice in Turkey, which has no sustainable infrastructure for art and culture and the few functioning institutions are apparently not interested in the questions that are relevant to our practice. But what I find more interesting is the diminishing interest in your art practice in Western Europe (where you and I are also based) nowadays. I'm not sure if we can say this for socially engaged practices in general; for example, relational and participatory projects are still common within biennial structure. You often joined international biennials, too.

›Collectives‹ became a hot topic with documenta 15; it's also interesting that collectives are newly being ›discovered‹ in Western Europe. In geographies with limited infrastructural sources, people work as collectives as a means of survival. We've seen this in the Balkans since the 1960s; there's an excellent history of subversive, collective practices. Honestly, I'm not sure if there is a genuine interest in learning from these histories, in applying these approaches to our current troubled world. I think there's a big gap here, in theory and practice, from an institutional point of view. Do the institutions, as we know them today, allow for ways to work so unconventionally at all?

Another thing, it's also challenging for institutions to deal with the level of openness in projects like yours; there is a curatorial fear of approaches to socially engaged practice that is not material; the questions of ›how‹ to show and ›what‹ to show, etc. These require unconventional curatorial methods. But within the Oda Projesi context, when we, for many months, tried to reach various institutions, particularly in Germany and Turkey, searching for funding to realize a project to re-activate and share your archive, we didn't get any positive response. More than the nature of social practice, which is marginalized anyway, the location aspect (the fact that you are an artist collective from İstanbul) was not considered ›relevant‹ anymore, I felt. More than examining the modus operandi of a women's collective that's been active for two decades and how it manages to survive with this background, the work was reduced to its geographic content, time, and space and now these institutions are more concerned with other urgent topics (decolonization, for example). It feels like there is almost no space for feminist collective practices where we are now. I feel these issues that we deal with in our practice beyond institutional walls, in small groups, circles, localities, are not taken ›seriously‹. Which may be good for a reason; how do we make this contradiction productive?

Speaking of gaps, I have a conspiracy theory, tell me if you disagree: As women artists you have your own time; your bodily time, a biological rhythm that may follow a different beat than that dictated by the art world. Three of you are mothers. This is evident in the production frequency of your practice after the 2010s as well as the topics you focused on: invisible domestic labor, motherhood, care work. Do you think this gap in your practice might be another reason that Oda Projesi remains under the radar? I assume that institutions didn't take notice of your work after 2005 unless you produced projects in the biennial context. However, in this period you continued to create other encounters, circles with other women for example, but as long as they are not documented it goes unnoticed. The art world is interested in materiality.

For a couple of years, you've attempted to reactivate the archive; organizing gatherings, also inviting other practitioners to join the dialogue around the archive. What is the urgency of revisiting the archive for you now?

Özge You're right, at first we were rejected from a residency program after we became mothers, due to the physical conditions of the space because we wanted our very young children to join us. But the rejection also came with a question, »How would you work if your children are with you anyway?« I was a very young mother of a 10-month-old baby. It was a little bit of a shock for me as I thought that the residencies would indeed be suitable for all mothers with young children.

After becoming aware of this unfortunate condition, we started working on this topic, and we continue to do so. This difference in rhythm is also very obvious when you work as a collective. We needed a different time frame than the intense production that goes on in the art system. Again, the invisibility of this work we did with women is also related to privacy concerns; our main idea was to create a dialogue between women without thinking about making it public. Although »the private is political«, the private is private and it's a sensitive issue and there's always a problem about sharing such material without aestheticizing it.

After 10 years we only managed to publish the Anne(x) newspaper⁴ at the 17th İstanbul Biennial (2022), because we needed time to process the material we collected, which is composed of roundtable talks between women who are mostly mothers and work in the cultural field. The Book of Professions project is also another part of our practice that is related to tactics used to counter the precariousness of the art world. We get our share of this, too, because our project is rather »immaterial« in a way. This is the discursive part of our project, which is otherwise more spatial, relational, and site-specific.

This »closed-circuit« aspect of the project is also what led us to reactivate our archive in such a way that we could share our projects with a wider audience. In recent years I realized that we also needed to make intergenerational transfers. There's a new generation that didn't witness our times and our 23-year-long practice. We feel responsible for transferring our archive, which is not only an archive of artistic production but also of urban history. As you said, it can function as a tactical guide; as an »open source for a feminist mode of working together«.

⁴ *Anne(x) no: 7* (2022) is a newspaper about Oda Projesi's research on »motherhood and production«, which was published as an outcome of ten years of exchange with women from various backgrounds in the cultural field, who are mothers and non-mothers.



ANNE(X), Anne(x) no: 7, (detail: page 10), published as part of 17th İstanbul Biennial, 2022, İstanbul

Seda Exactly: approaching the archive as a guide to building survival tactics and creating alliances. A form of learning through the experiences of a women's art collective that survived for decades in turbulent times thus adding to the value of intergenerational exchange.

With regard to reactivating the archive, I want to ask you about the changing physical conditions. Now you're not only far away from the archival material in İstanbul, but also the city, which in your practice was a source material itself. What does this presence mean to you? Oda Projesi is now growing roots in Berlin, and perhaps will be more present in Berlin than İstanbul. How could we look at the archive from where we are right now? How can we create bridges, reactivating the archive?

And my last question is: How do you embrace this change of working with-in a different location as a collective?

Özge Oda Projesi started as a local and spatial practice, very much integrated in the context of İstanbul, but we had a series of projects in different locations, too. Today Seçil and I live in Berlin, Güneş lives in İstanbul, and we are still working together within a more translocal context. We search for ways to connect our ideas, production, and friendship between Berlin and İstanbul. It's a very new situation so I can't foresee the results now. We'll see how Oda Projesi transforms.

From the very beginning, since we deliberately didn't have institutional, structured programming, the project had the flexibility to constantly transform itself. After Seçil moved to Berlin in 2019, we started to meet and work online because of the pandemic; we suddenly found ourselves in the digital space even when the two of us were in İstanbul. We were compelled to experience these virtual meetings where we practiced long-distance communication due to the pandemic. No matter what, we find a way to work together, although it can be

frustrating sometimes. But out of this horrendous pandemic period we gained this long-distance practice, which was useful for regulating our togetherness. Now it is part of our life, not only within Oda Projesi but it's always enabling a more translocal dialogue.

We are also going through an interesting process because support and funding systems in Berlin are quite different than in İstanbul. While Seçil and I are working on ways to do our work here, we're also thinking about how to interact with Güneş and how to include her and of course the İstanbul context is pre-occupying us frequently here in Berlin. I guess this is more or less the case for many diaspora artists, since there is a great deal of movement going on in the world right now and apparently more to come in the near future.

In the case of Berlin, most of the funding mechanisms rely on local realization (or there's a great emphasis on »European Culture,« which is a soft form of integration perhaps?) and not so much on translocal action, which is a big need at the moment for many people who left their countries for various reasons. In our case, I feel we're trying to adapt to our context here, to Berlin, to Germany, although the İstanbul-Berlin connection has a long history. But as I stressed before, this is still a very new situation to us, for the collective to experience translocality in that way. It would be really good to start a conversation between other diaspora artists; collectives who are going through the same experiences.

Cultural Agencies, Gülsuyu-Gülemsu Dükkânı [Shop] used as the main base for the oral history interviews during Cultural Agencies project, Oda Projesi, Nikolaus Hirsch and Philipp Misselwitz, Maltepe/Gülsuyu-Gülemsu, 2009–2010, İstanbul



Dieser Text erschien zuerst auf <https://art-education.hfbk.net>

Öffentlich-Werden. Publikationen

Öffentlichkeit herstellen – oder, mit Stefan Nowotnys Worten, »Öffentlich-Werden«¹ – bedeutet für uns nicht einfach, vorhandenes Wissen von einem Medium oder einem Ort in einen anderen zu übertragen. Vielmehr geht es uns auch hier um Zwischenräume und die Auseinandersetzung mit der für künstlerische und aktivistische Praxis zentralen Kategorie der Öffentlichkeit.

Eine Online-Plattform für kollektive Wissensproduktion zu gründen, die an der HFBK Hamburg entstand, erschien uns von Anfang an wichtig – auch um Verhältnisse zwischen dem medialen Raum mit all seinen Möglichkeiten und Begrenzungen und dem realen Raum der Aula Wartenau und seinen verkörperten Versammlungen zu schaffen. In der Publikationsreihe »para-educational papers«² veröffentlichten wir Aufsätze, Essays, Interviews und experimentelle Formate der Textproduktion.

Die Reihe versammelt reflexive Untersuchungen, kollaborative Interventionen sowie Investigationen und Imaginationen an den Schnittstellen zwischen Kunst und Pädagogik, Kuratieren und Vermittlung.

Einige davon sind hier abgedruckt.



Zugleich haben wir an Publikationsformaten mit Studierenden gearbeitet, kollektive Formen des Publizierens erprobt und mit Methoden des Essays experimentiert. Auch hier operieren wir mit situiertem Wissen, mit Theorie und künstlerischen Möglichkeiten. Publikationen sind in diesem Sinne keine reinen Repräsentationen, sondern Versuche, etwas zu riskieren – ein Balancieren zwischen Wissen und Nicht-Wissen, zwischen dem, was sagbar ist, und dem, was noch unbestimmt bleibt. Öffentlichkeit wird damit nicht nur hergestellt, um auszustellen, sondern ereignet sich performativ: im gemeinsamen Handeln, im riskanten Aussprechen und im künstlerischen Zeigen – auch von dem, was wir noch nicht wissen.



In einem einjährigen kollaborativen Prozess entstand die Publikation »Monuments, Documents, Moments. How Common is Public Art?«³ ❶. Ein zweisemestriges Seminar – als Zusammenarbeit zwischen der Kunstpädagogik der HFBK Hamburg und der Stadtkuratorin Hamburg – widmete sich Fragen der Erinnerungspolitik und der Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum, mit einem besonderen Fokus auf Hamburg. Wir setzten uns mit kuratorischen und pädagogischen Ansätzen für den öffentlichen Raum auseinander und stießen dabei auf eine materielle und immaterielle öffentliche Sammlung. Die Publikation ist das Ergebnis dieses Prozesses: Sie wurde von allen Beteiligten gemeinsam gestaltet und verantwortet. So waren wir sowohl Autor:innen, Editor:innen als auch Lektor:innen eines Readers, der Monumente und Dokumente versammelt, denen wir im Seminar begegnet sind und die wir diskutiert haben. Wesentlicher

Teil der Auseinandersetzung sind auch intervenierende »Momente« – Reflexionen, Fragen und Scores für eine kritische Begegnung mit konkreten Denkmälern, mit solchen, die fehlen, und mit Fragen an Denkmäler im Allgemeinen.



Unter dem Titel »(Un)heimliche Spuren. Kollektives Suchen nach völkischen Ästhetiken«⁴ ② entstand eine weitere Online-Publikation, die Essays, Texte und künstlerische Beiträge versammelt und Einblick in Tiefenbohrungen gibt, die im Laufe eines Seminars in Kooperation mit Studierenden sowie in Zusammenarbeit mit Julia Stolba und Tilman Walther entstanden sind. Fragen, die uns beschäftigten, waren: Wie prägen ästhetische Spuren der völkischen Bewegungen unseren gebauten und erlebten Alltag? Und welches Menschen- und Gesellschaftsbild reproduziert dieser tägliche und unbewusste Umgang mit einer Formsprache, die reformistisch, umbrechend, revolutionär bis konservativ, aber vor allem auch antisemitisch, rassistisch und biologistisch exklusiv gemeint war? So begegnen wir in der Publikation Recherchen zur Kunst einer Zeit, die viel mehr, als uns bewusst ist, dazu beigetragen hat, »das Volk zu bilden«.



Das Seminar mit dem Titel »Teil eines Stücks« ③ basierte auf der Zusammenarbeit mit dem FUNDUS THEATER |Forschungstheater (FT) und nahm die Frage »Wer ist wie Teil eines Stücks und welche Öffentlichkeiten werden dabei adressiert?« als Ausgangspunkt, um sich mit den künstlerischen Vermittlungspraktiken des Forschungstheaters auseinanderzusetzen. Der Fokus im Seminar lag auf künstlerisch forschenden Vorgehensweisen, die mit performativen und partizipatorischen Praktiken in der Wissensproduktion und Vermittlung operieren. Das Institut für Sound und außergewöhnliche Musik des FT-Teams lud nach ausgiebiger Sounderforschung mit der Seminargruppe an der HFBK Hamburg zu einem Schulkonzert in das Theater ein. Uns bewegte zudem die Frage: »Wie wird ein gemeinsames Auftreten mit, von und für Kinder gestaltet und organisiert?«

Mit dem Blick vor und hinter die Kulissen des FUNDUS THEATER |Forschungstheaters wurden abschließend eigene »Teile eines Stücks« entwickelt und im Plenum vorgestellt.

¹ Stefan Nowotny: Die Bedingung des Öffentlich-Werdens, in: Republicart, 09/2003, http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/nowotny03_de.htm [26.09.2025]. »Es geht [...] um ein Öffentlich-Werden, das nicht einfach im Übergang von einem »Nicht-öffentlich-Sein« zu einem »Öffentlich-Sein« (von der Unsichtbarkeit zur Sichtbarkeit, von der Nicht-Repräsentation zur Repräsentation) besteht, sondern in der Eröffnung einer Kollektivität in den Zwischenräumen der Repräsentation, die in das öffentliche Leben als soziales Werden im Wortsinne interveniert.«

² Nora Sternfeld/Anja Steidinger/Julia Stolba/Nele Sock und Carina Herring: para-educational papers, <https://art-education.hfbk.net/de/writings> [26.09.2025].

³ Monuments, Documents, Moments. How Common is Public Art?, entstanden im Rahmen einer Lehrveranstaltung an der HFBK Hamburg 2025, <https://art-education.hfbk.net/de/projekte/monuments-documents-moments> [26.09.2025].

⁴ (Un)heimliche Spuren. Kollektives Suchen nach völkischen Ästhetiken, entstanden im Rahmen einer Lehrveranstaltung an der HFBK Hamburg 2024, https://art-education.hfbk.net/media/pages/projekte/un-heimliche-spuren-kollektives-suchen-nach-voelkischen-aesthetiken-18-und-19-januar-2024-eine-kooperation-der-hfbk-mit-dem-frei/0a6c7576ae-1719349387/un_heimliche_spuren.pdf [26.09.2025].



1

»Monuments, Documents, Moments. How Common is Public Art?«
Wintersemester 2024/25, Sommersemester 2025
Foto: Studio Experimentelles Design



2

»(Un)heimliche Spuren. Kollektives Suchen nach völkischen Ästhetiken«
Wintersemester 2023/24
Foto: Volker Renner



3

»Teil eines Stücks«
Wintersemester 2023/24
Foto: Anja Steidinger

Wenn Kinder sich einmischen

Marie Preston

COLLECTIONNEZ !

Demandez la collection complète de **DES ENFANTS S'EN MÊLENT** depuis le premier numéro publié en mai 1989 !

TARIFS
Abonnés, 80 F
Non-abonnés, 110 F

HABILLEZ-VOUS !

Soutenez notre projet en achetant nos tee-shirts imprimés "Des Enfants S'en Mêlent" vert ou bleu.
Enfant : 40 F
Adulte : 50 F

ABONNEZ-VOUS !

5 NUMÉROS PAR AN
GRENOBLE : 25 F
ENVOI POSTAL : 40 F
ABONNEMENT DE SOUTIEN : 100 F
CHEQUES À ADRESSER AVEC NOM ET ADRESSE

DES ENFANTS S'EN MÊLENT ÉCOLE

AVERTISSEMENT LE RETOURZ

DES LE DÉBUT, EN SEPTEMBRE, LE TRAVAIL A ÉTÉ DIFFICILE. LE SUJET, LUI-MÊME ÉTAIT DIFFICILE : IL FALLAIT RÉFLÉCHIR SUR LES CONSEILS D'ENFANTS ALORS QU'ON ÉTAIT SEULEMENT EN TRAIN D'EN CRÉER UN À L'ÉCOLE. POSER DES QUESTIONS, UTILISER LES RÉPONSES ET RÉDIGER FUT ENCORE PLUS DIFFICILE. PRENDRE LA PAROLE C'EST DIFFICILE, MAIS CELA PEUT CHANGER NOTRE VIE QUOTIDIENNE DANS L'ÉCOLE, ALORS ÇA VAUT LE COUP !

RABIA, NOÉMIE ET FABRICE

DES ENFANTS S'EN MÊLENT
JOURNAL D'OPINION

N 32
DECEMBRE
1996
5 F

DOSSIER
PRENDRE LA PAROLE
Pas facile de devenir citoyen !
Le Conseil de Vie Cooperative
Qu'est-ce qu'un délégué ?
Il était une fois, DESM

PRENDRE LA PAROLE
pas facile de devenir citoyen !

EDITO

A l'école des Charmes, il y a deux lieux pour prendre la parole. Le journal que vous lisez et, depuis la rentrée de septembre, un conseil d'enfants : "CONSEIL DE VIE COOPERATIVE". Tous les enfants peuvent exprimer leurs idées et les délégués peuvent porter leur parole.

Les classes peuvent mieux communiquer entre elles, donner des idées que les adultes n'auraient pas. Nous pouvons nous organiser, mieux gérer la vie, prendre des décisions sur notre vie à l'école.

GÉRER LA VIE COLLECTIVE

Dans les classes, nous avons un temps de

Élèves de l'école des Charmes, Des Enfants s'en mêlent #32, La Villeneuve, Grenoble. 1996

»Des enfants s'en mêlent« (Kinder mischen sich ein) ist der Titel einer Schüler:innenzeitung, die von Mai 1989 bis Mai 2001 an der École des Charmes in La Villeneuve, Grenoble, erschienen ist – ein Experiment, das ich im Folgenden zunächst in die politischen Zusammenhänge der damaligen Zeit und in die Geschichte der SchülerInnenzeitung einordne, um anschließend auf ihren Inhalt und die damit verbundenen Fragen einzugehen.

Setzt man sich mit dem Erbe der libertären Pädagogik und der progressiven Erziehung auseinander, werden Verbindungen zu kollaborativen künstlerischen Praktiken im sozialen Bereich deutlich. Während sich manche Kolleg:innen von der Philosophie von Jacques Rancière, der Befreiungspädagogik von Paulo Freire oder der radikalen Pädagogik von bell hooks leiten lassen, folgt mein Interesse einer Forschung zu einer öffentlichen Bildungseinrichtung in Frankreich zwischen 1972 und 1983. Die damals am Experiment beteiligten Lehrer:innen haben eine kollektive Herangehensweise entwickelt, anstatt eine bestehende Methode nur anzuwenden: Auf der Grundlage der libertären Pädagogik, des von Célestin Freinet entwickelten Druckens in der Schule und der institutionellen Pädagogik von Fernand Oury und Raymond Fonvieille, erfanden sie die »Schule« als pädagogische Einheit neu, die gemischte Gruppen (Kinder, Eltern, erweiterte Lehrer:innenteams) zusammenführt und mit ihrer Umwelt im Sinne eines Umweltaktivismus »dort, wo Menschen arbeiten, wo sie leben, wo sie spielen, verbindet«. Diese Bildungstheorien sind emanzipatorisch. Sie rufen zu sozialer Transformation durch die Einführung einer auf Selbstverwaltung zielenden Mitverwaltung/Co-Gestion durch Produktionsaktivitäten, durch die Reflexion der Institutionen und ihrer demokratischen Praxis auf. Sie zielen auf die Vermittlung von Wissen, die Entwicklung von Fähigkeiten und die Arbeit an Formen.

Die offenen Schulen von La Villeneuve in Grenoble

Mitte der 1960er Jahre nahm die Gründung von La Villeneuve in Grenoble auf der Grundlage eines Plans des Atelier d'urbanisme et d'architecture (Werkstatt für Stadtplanung und Architektur – eine 1960 gegründete Arbeitergenossenschaft) Gestalt an. Zusammen mit der Gemeinde sollte die Werkstatt ein neues Stadtmodell erfinden. Ziel war es, »die Entstehung eines Schlafstadtviertels zu vermeiden, ein Gleichgewicht zwischen Arbeit und Wohnen herzustellen, eine hohe Bevölkerungsdichte zu erreichen, die soziale Segregation abzubauen, dem Gemeinschaftsleben Vorrang einzuräumen, Grünflächen zu integrieren, Fußgänger und Autos zu trennen, Wohn- und Quartierseinrichtungen zu vermischen und ein starkes Stadtbild zu schaffen«¹. In diesem Kontext wurden, noch bevor das Viertel überhaupt gebaut worden war, die Schulen von La Villeneuve gegründet.² Während einer Studienreise über die Selbstverwaltung in Jugoslawien, die vom Arbeiter:innenbildungsverband »Culture et liberté« organisiert worden war, lernten Vertreter:innen aus Grenoble Rolande und Raymond Millot kennen, die beiden zukünftigen Koordinator:innen und pädagogischen Berater:innen für die Schulen in La Villeneuve. Sie trafen zwei Jahre vor der Eröffnung der Schulen ein und schlossen sich der Kommission an, die sich aus Organisator:innen von FRANCAS und »Peuple et culture« (zwei Arbeiterbildungsverbände) und von Jugend- und Kulturzentren (MJC) sowie aus Grundschullehrer:innen der Freinet-Bewegung zusammensetzte, die diese Schulen entwerfen sollten.

¹ Pascale Blin: L'AUA : mythe et réalités. L'Atelier d'urbanisme et d'architecture, 1960–1985, Paris 1988, S. 82.

² Ziel war es, »Aktionseinheiten unter allen Organisatoren, [...] unter allen Beteiligten zu erfinden, um Einrichtungen oder Verwaltungen zu vermeiden, zu denen alle gehören, um zu verhindern, dass Menschen nicht zusammenarbeiten können«. Martine Toulotte: »Les intentions initiales«, in: Système éducatif Villeneuve, Utopie 70 – Réalité 90, Quel projet pour demain ?, 8. und 9. März 1991, Grenoble 1991, S. 4.

So wurden zehn Schulen gegründet, fünf Kindergärten und fünf Grundschulen – die als »Maisons de l'enfance« (Häuser der Kindheit) bezeichnet wurden.³ Das staatliche Bildungssystem Frankreichs stuft sie als »experimentell« ein.⁴ Raymond Millot beschreibt ihre spezifischen Qualitäten wie folgt: Koedukation, Erweiterung des Lehrer:innenteams, Durchlässigkeit, projektbezogenes Lernen, Beteiligung der Kinder an der »Umwandlung der Schule in eine Erziehungsgemeinschaft, um Verantwortung zu fördern« und »Aktionen im und in Bezug zum Sozialraum (Nachbarschaft, Familie usw.)«⁵. Begleitet von der französischen Lesevereinigung (AFL) und gemeinsam mit den anderen experimentellen Schulen schufen sie »die erste BCD« (bibliothèque centre documentaire) und förderten »Schüler:innenzeitung, Staatsbürger:innenkunde, freie Bewegung, Selbstdisziplin, die Auflösung von Fachklassen, das Arbeiten in Zyklen, [...] Computer als Lesehilfe, [...] die Öffnung der Schulen und die Heterogenität, Individualisierung und Personalisierung des Lernens«⁶.

Der hier beschriebene Gesamtzusammenhang erscheint mir grundlegend und fasziniert mich aufgrund seiner Fähigkeit, konkrete neue Wege zu erfinden, Gesellschaft zu gestalten. Vier Punkte haben mich aber besonders interessiert, weil sie Verbindungen zu kollaborativen künstlerischen Praktiken aufweisen: Erstens der Einsatz von gruppenbasierten, kooperativen Ansätzen, die auf mehreren Ebenen stattfinden: unter den Kindern, zwischen den Kindern und dem Lehrer:innenteam (in einem weiten Sinne verstanden), zwischen Schule und Nachbarschaft. Zweitens der Wunsch, Einfluss auf das Leben des Kollektivs zu nehmen und sich in Praktiken gesellschaftlicher Veränderung zu engagieren. Drittens die Tatsache, dass die Umsetzung dieser Veränderung über eine Reflexion ihrer eigenen Arbeitsweise aus individueller Sicht erfolgt, das heißt konkret über die Organisation der gemeinsamen Verwaltung und über die Entscheidungsfindung, über eine Reflexion der Beziehungen zwischen den einzelnen Akteur:innen und über eine Auseinandersetzung mit den Zusammenhängen zwischen Wissen und Können, zwischen Wissen und Macht. Und viertens interessiert mich die Tatsache, dass es produktionsbasierte Aktivitäten der Gruppe sind, anhand derer die sozialen Transformationen und das gemeinsame Verwalten geschieht – und zwar mithilfe von vermittelnden Medien. Von den vielen Medien, um die es hier geht, erscheint mir eines bei La Villeneuve besonders vorbildlich: die Schüler:innenzeitung.

³ Die Operationstafeln wurden von den zukünftigen Lehrteams nach einer dreimonatigen Ausbildung mitgeschrieben.

⁴ »Der für die staatliche Ausbildung geltende Begriff der Versuchseinrichtung wurde erst im Juni 1972 geregelt.«. Jean Ader: »Conception des intégrés équipements intégrés«, in: Système éducatif Villeneuve.

⁵ Raymond Millot: »Le statut de lecteur«, in: Actes de lecture 40 (1992).

⁶ Joël Blanchard: »Les écoles expérimentales ont 20 ans ou plus ...«, in: Actes de lecture 65 (1999).

Schüler:innenzeitungen

Die Praxis der Herstellung einer Schüler:innenzeitung gilt als Freinet-Technik. Sie steht in direktem Zusammenhang mit der Methode des »Druckens in der Schule«, die der Reformpädagoge Célestin Freinet 1923 mit einer Druckerpresse entwickelte, die er für die Schule erwarb, um die kollaborative Arbeit mit Kindern an gemeinsamen Publikationen zu ermöglichen. Er definiert die Schüler:innenzeitung als »eine Sammlung von frei formulierten Texten, die Tag für Tag nach der Freinet-Technik realisiert und gedruckt und am Monatsende mit einem speziellen Umschlag für Abonnent:innen und Korrespondent:innen zusammengestellt werden«.⁷

Die Schüler:innenzeitung war nicht Freinets eigene Erfindung, obwohl er sie vorangetrieben, organisiert und weit verbreitet hat. Freinet selbst erwähnt Ovide Decroly als Vorläufer, einen belgischen Pädagogen und Arzt, der 1910 in seiner Schule, L'Hermitage, die Zeitung »L'écho de l'école« ins Leben gerufen hatte.⁸ Der wesentliche Unterschied besteht jedoch darin, dass diese Zeitung, obwohl von den Kindern geschrieben, nicht von ihnen selbst, sondern mithilfe ihrer Eltern gedruckt wurde. Laut Christian Poslaniec, einem auf Jugendliteratur spezialisierten Schriftsteller, gibt es noch ältere Praktiken. In seinem Buch »Schools of To-Morrow« beispielsweise berichtet John Dewey, der von Decroly ins Französische übersetzt wurde, von Praktiken US-amerikanischer Schulen, von denen einige den Druck als Technik verwendeten.

Wenn die Praxis des Schreibens und Druckens von Schüler:innenzeitungen insgesamt ein Merkmal der alternativen Pädagogik zu sein scheint, so ist sie doch insbesondere in libertären Modellen verwendet worden. Die von dem Anarchisten Paul Robin im Waisenhaus von Cempuis bei Paris gegründete Schule, die als erste eine Form der »integrierten Erziehung«⁹ einführte, die auf Aktivität setzende Methoden vorwegnimmt, verfügte ebenfalls über eine Druckerei: »1885 führte Robin in der Schule eine Schreibmaschine ein und leitete einen Druck-Workshop, der sich auf die Lese- und Schreibfähigkeiten mithilfe von Bleisatz konzentrierte.«¹⁰ An dieser Schule wurden den Kindern viele verschiedene Workshops angeboten, wobei jeder zur Verwirklichung spezifischer Dinge führte, die für die Gemeinschaft von Nutzen waren.¹¹ Das Drucken wurde auch in anderen libertären oder anarchistischen Schulen verwendet, so auch von Tolstoi und von Bakule, beeinflusst von Letzterem, der 1898 in der Tschechoslowakei mit dem Druck von Druck- und Schüler:innenzeitungen begann, auch Korczak 1926 oder reformpädagogische Schulen in Hamburg, die ebenfalls eine eigene Schüler:innenzeitung hatten.

Kinder engagieren sich

Das Beispiel, über das ich hier schreibe, ist die Schüler:innenzeitung an der École des Charmes¹² in La Villeneuve, Grenoble. Diese Schule wurde um ein Radio herum organisiert, das jeden Morgen eine Nachrichtensendung¹³ über die Erstellung von persönlichen und Klassentagebüchern, über selbstverwaltete Ausflüge, den Schülerrat und über die Schüler:innenzeitung »Des enfants s'en mêlent« ausstrahlte. In zwölf Jahren, von Mai 1989 bis Mai 2001, wurden 39 Ausgaben produziert. Mit dem Untertitel »Un Journal d'Opinion« (eine Zeitung der Meinungen, was sich wohl auf den Meinungsjournalismus, aber auch auf die kollektive Produktion der Schüler:innenzeitung bezog) erschien sie etwa alle sechs Wochen mit einer Auflage von drei- oder vierhundert Exemplaren.

Das Zeitungsprojekt erhielt einen Zuschuss vom Bildungsministerium und von der Stadt Grenoble. Sie bestand aus vier DIN-A4-Seiten (ein gefaltetes DIN-A3-Blatt) in Schwarzweiß, die auf dem zentralen Doppelbogen um ein bestimmtes Thema herum angeordnet waren, mit einem Leitartikel des Redaktionskomitees und »Kurzmeldungen« aus der Nachbarschaft. Die Produktion wurde von einem Redaktionskomitee koordiniert, das sich aus SchülerInnen, einerverantwortlichen Lehrkraft und Denis Requillard, einem Journalisten, der in der Nachbarschaft wohnte, zusammensetzte. Dieser Ausschuss, der mit jeder Ausgabe wechselte, traf sich zweimal wöchentlich und bündelte die Produktion aller Klassen, von denen Material zum gewählten Thema in Auftrag gegeben wurde. Solche Aufträge konnten für eine Untersuchung, eine Umfrage, ein Interview und so weiter erteilt werden. Der Ausschuss behielt sich das Recht vor, das Eingbrachte zu kritisieren und bestimmte Artikel umzuschreiben, die dann wieder von den ursprünglichen Autor:innen autorisiert beziehungsweise geändert wurden. Nach Abschluss der redaktionellen Arbeit wurde die Ausgabe von der Grafikerin Béatrix Burlet gestaltet.¹⁴ Jede Ausgabe wurde mit Fotos, Illustrationen aus anderen Publikationen oder Strichzeichnungen illustriert, die (meistens) die Grafikerin anfertigte. Auch das Verhältnis zwischen Form und Inhalt wurde gemeinsam bearbeitet. Die Zeitung wurde auf der Straße verkauft, in Verkaufsstellen in der Nachbarschaft gelagert und an die Abonnent:innen verschickt.

Albert Sousbie, ehemaliger Lehrer der École des Charmes, verfasste eine Studie über die ersten 24 Ausgaben der Zeitung.¹⁵ Er stellte sie neben »gemeinnützige oder aktivistische Zeitungen: Organe von politischen Gruppen, Gewerkschaften, Verbänden«, die Stimme »einer Minderheit, die sie unterstützen will, aktiver zu werden und mehr Gehör zu finden«.

⁷ Célestin Freinet: *Le journal scolaire* (Die Schüler:innenzeitung), Montmorillon 1957, S. 15.

⁸ Christian Poslaniec: »D'où vient le journal scolaire ?«, Document du Nouvel Educateur 212, S. 15. Siehe den gesamten Inhalt der Ausgabe über Schüler:innenzeitungen online unter: www.icem-pedagogie-freinet.org/node/12084 [06.06.2020].

⁹ Nathalie Bremond: *Cempuis, une expérience d'éducation libertaire à l'époque de Jules Ferry 1880-1894*, Paris 1992, S. 119. Paul Robin definiert integrierte Erziehung als diejenige, »die zu einer fortschreitenden, ausgewogenen Entwicklung des gesamten Wesens beiträgt [...] und die drei prägenden Faktoren, d.h. die körperliche, intellektuelle und moralische Erziehung, vereint«. Roland Lewin: Sébastien Faure et »La Ruche« ou l'éducation libertaire, Vauchrétien 1989, S. 38. Zitate Maurice Dommanget, Paul Robin, Paris 1952, S. 13-14.

¹⁰ »Diese »Première« wird von Jean Vial erwähnt in »Problèmes et secteurs pédagogiques particuliers: La lecture«, in: Miailaret/Jean (Hg.): *Histoire mondiale de l'éducation*, Band III: de 1815 à 1945 (Paris 1981), S. 222-223. Nathalie Bremond: *Cempuis, une expérience d'éducation libertaire*, S. 72.

¹¹ Ebd., S. 78.

¹² Eröffnet 1973, geschlossen 2006.

¹³ Über die Schule, die Nachbarschaft und die Stadt.

¹⁴ Bis Ausgabe 35.

¹⁵ Sowie die Veröffentlichung eines Auszugs als Artikel »N'isolons plus la presse enfantine«, in: *Les actes de lecture* 57 (1997).



L'Atelier d'Impressions Libertaires
im Centre d'art contemporain
d'intérêt national de Brétigny-sur-
Orge, 2019, Foto: Marie Preston

Die vielfältigen Themen, die sie behandelt, umfassen: Lesen, Fernsehen, Angst, Gewalt, Parteien, Solidarität, Werbung, Arbeit in der Nachbarschaft, Regen halten, Fahrstühle, Fußball, Frieden, Videospiele oder die Zeitung selbst.

Emmanuelle Buffin und André Béranger¹⁶, zwei Lehrer:innen der École des Charmes, erwähnten in einem Interview mit mir mehrere Ausgaben der Zeitung »Des Enfants s'en mêlent«. Als Beispiel für den Wunsch der Kinder, sich auszudrücken und zu verstehen, was in der Nachbarschaft vor sich geht, hoben sie besonders die fünfte Ausgabe hervor. Ein Einkaufswagen war aus der Durchfahrt eines Gebäudes auf ein Polizeiauto und einen Polizisten geworfen worden, worüber diese Ausgabe aus verschiedenen, sich widersprechenden Perspektiven berichtete. Die mit dem Ereignis verbundene Gewalt hinterließ bei den Kindern tiefen Eindruck. Die Zeitung ermöglichte es ihnen, zu versuchen, das Geschehene und vor allem ihre Gefühle vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen Polizei und Jugendlichen in der Nachbarschaft, des Rassismus und der verfälschten Medienberichterstattung zu verstehen. In ihrem Vorwort zur Ausgabe über den Einkaufswagen schrieben die Lehrer:innen: »Die Lehrer:innenschaft half ihnen, sich mit allen Standpunkten auseinanderzusetzen: Presse- und Augenzeugenberichte, Gerüchte ... Die Kinder waren in der Lage, sich ein eigenes Urteil über die Fakten zu bilden. Auf diese Weise boten sie eine neue und bereichernde Perspektive für die Zukunft des Viertels«. Mithilfe ihrer Lehrer:innen haben sie die verschiedenen Presseartikel einer vergleichenden Lektüre unterzogen, kritisierten die Lokalzeitung »Le Dauphiné Libéré«, verurteilten die Tat und ihre Gewalt, stellten aber auch die Gewalt der Sprache infrage, in der über ihr angeblich geliebtes Viertel gesprochen wurde. Sie brachten ihre Wut sowohl gegen »diejenigen, die das Viertel entwürdigen«, als auch gegen »diejenigen, die schlecht reden«, zum Ausdruck. Die Frage der Gewalt, auch der Gewalt gegen Kinder, wurde Gegenstand eines Sonderthemas. Die Ausgabe mit dem Einkaufswagen und die Ausgabe über Drogen waren die Favoriten der Kinder (Umfrage in Ausgabe 16).

In meinem Interview, das ich mit den ehemaligen Lehrer:innen führte, wie auch im Text von Albert Sousbie, betonten alle, dass La Villeneuve ein Ort ist, an dem bereits ein dichtes Netz von Textproduktionen existiert. Es gibt Zeitungen für Erwachsene, Zeitungen für einzelne Immobilien, Rundbriefe lokaler Vereine sowie das Experiment einer lokalen TV-Video-Gazette. Das Interessante an der Schüler:innenzeitung bestand also nicht darin, dass sie von Kindern geschrieben wurde, sondern dass sie deren Standpunkte und Meinungen wiedergab. Dies wiederum trug dazu bei, ihren Platz in der Gesellschaft zu verändern,¹⁷ ebenso wie die öffentliche Wahrnehmung dessen, was sie zu sagen hatten. Und dieser

Wandel des Platzes der Kinder in der Gesellschaft wurde von den Kindern selbst begleitet und reflektiert.

In diesem Sinne erscheint mir die Ausgabe 16, die im November 1992 unter dem Titel »Des enfants s'en mêlent s'en mêle« veröffentlicht wurde, als grundlegend und kommt einer Form der Praxis, einer Form der Reflexion im Handeln gleich. Den Kindern zufolge entstand diese Ausgabe, »weil es für uns und unsere LeserInnen nützlich ist, zu verstehen, warum und wie diese Zeitung gemacht wird«. Die Ausgabe dokumentiert somit eine Analyse der Gemeinschaftsproduktion der Zeitung, ihrer Einbettung in ihr soziales Umfeld und ihres Wunsches, über die Schule hinaus auf Institutionen einzuwirken. Generell ist die Schüler:innenzeitung ein Ort, an dem Demokratie und Zivilgesellschaft eingeübt werden können. Sie informiert darüber hinaus auch andere (Eltern, Nachbarn usw.) über die Art und Weise, wie dieses Lernen in bestimmten Unterrichtsformaten und in der Schule stattfindet, und – etwa dank der Ausgabe zum Thema »das Wort ergreifen« – auch über die Arbeit des Kinderrates oder jene des Gemeinschaftsrates.

Jean Le Gal, Dozent für Erziehungswissenschaften und ehemaliger Grundschullehrer, erklärte: »Mit seiner Aktion, ein Erziehungsmodell für das Volk zu schaffen, stellte sich Freinet von Anfang an fest in die Tradition der libertären und sozialistischen Pädagogen, für die die Selbstorganisation der Kinder und die gemeinschaftliche Arbeit grundlegende Prinzipien waren«. ¹⁸ Aber er fügte hinzu, dass »es nicht ausreicht, Selbstverwaltung zu verordnen, um sicherzustellen, dass jedes Mitglied der Gruppe oder die Gruppe selbst in der Lage ist, sie umzusetzen. Es ist hier ein Prozess des sozialen Lernens durch eine Praxis, die kollektiv analysiert wird, notwendig«. ¹⁹ Raymond Fonvieille, der sich selbst als Pädagoge bezeichnet, als einer der Väter der Pädagogik der Selbstverwaltung, spricht von der »Arbeitsgemeinschaft«, in der Lehrer:innen und Schüler:innen »wenn nicht gleich an Wissen, Status oder Macht, so doch zumindest gleich an Rechten« sind. ²⁰

Obwohl Georges Lapassade behauptet, dass es allen Pädagogen der Selbstverwaltung an institutioneller Analyse fehle, ²¹ scheint mir, dass »Des enfants s'en mêlent« doch einige Ansätze einer solchen Analyse bietet. Jean Le Gal kritisiert im Übrigen die Aussagen von Lapassade über die Grenzen der Selbstverwaltung in den Freinet-Klassen.

Emmanuelle Buffin insistierte im Interview mit mir auf der Tatsache, dass dies sicherlich alles andere als eine »Hippie-Pädagogik« sei, dass es vielmehr sehr wichtig sei, »diese libertäre Pädagogik nicht für schlampig oder lasch zu halten. Im Gegenteil, sie war eine riesige Herausforderung«. Die Schüler:innenzeitung war, wie Freinet betonte, eine kreative und produktive Tätigkeit mit sozialer Dimension, die sich durch die Verbreitung in der Nachbarschaft einlöste. »Wir machen es, wir bringen es zu Ende, wir gehen den ganzen Weg und tun nicht nur als ob«, sagte Buffin zu mir: »Es wird dann einfach und versteht sich von selbst: etwas herauszugeben, um etwas zu zeigen.« Das Überarbeiten nahm dabei einen wichtigen Platz ein und veranlasste Buffin zu sagen: »Es zeugt nicht von Respekt gegenüber Kindern, wenn man sagt: ›Ihr habt einen kurzen, zweizeiligen Text geschrieben, der zwar keinen Sinn macht, aber wir lassen ihn so, weil wir anerkennen, dass ihr ihn geschrieben habt, er ist großartig!‹«

¹⁸ Jean Le Gal: *Le nouvel éducateur* 168, April 2005, S. 30.

¹⁹ Ebd., S. 31–32.

²⁰ Raymond Fonvieille: »Avant-propos«, in: *Naissance d'une pédagogie autogestionnaire*, Paris 1998, S. 16.

²¹ Ahmed Lamhi: *De Freinet à la pédagogie institutionnelle ou l'école de Gennevilliers*, Vauchrétien 1994, S. 81.

Die Zeitung wurde also von einer Koordinierungsgruppe, einem für jede Ausgabe erneuerten Redaktionsausschuss erstellt, der das Vermittlungsobjekt vom Anfang bis zum Ende umsetzte. Anhand dieses Objekts war es möglich, Dualitäten wie die Beziehung zwischen Lehrer:innen und Schüler:innen, Eltern und Kind, Schule und Nachbarschaft wieder ins Spiel zu bringen. Wissenschaftler:innen der institutionellen Pädagogik, die die psychoanalytischen Effekte beim Spielen in Klassen mit Freinet-Techniken untersuchten, haben sich, inspiriert von der institutionellen Psychiatrie, ausführlich mit der Rolle dieser Objekte in Gruppensituationen befasst. Dank der Zeitung können die Beziehungen auf einer höheren Komplexitätsebene analysiert werden, was sich wiederum auf die Realität auswirkt. Auf diese Weise bringt sie neue Sozialkompetenzen hervor. Dies ist eine der Hypothesen, die Albert Sousbie den Leser:innen präsentiert: »Noch bevor es Informationen produziert, ermöglicht dieses kleine Presseorgan, neue soziale Verbindungen hervorzubringen«. Ähnlich definierte Michel Lobrot auch das Experiment einer Pädagogik der Selbstverwaltung von Raymond Fonvieille. Seiner Ansicht nach erhebt Fonvieille »den Anspruch, neue soziale Verbindungen zwischen [den Menschen] herzustellen, eine neue Relationalität«²². Die institutionelle Pädagogik der Selbstverwaltung war einer der Bezugspunkte für die Gruppe La Villeneuve, die darauf bestand, unterschiedliche Methoden aufgegriffen und später für sich angepasst zu haben.²³ Dabei ist es unbestreitbar, dass die Zeitung ein Mittel ist, das mehrere Ziele verfolgt – pädagogische, literarische, informative und demokratische –, das zugleich eine echte soziale Transformation anstrebt: die Anwendung der Kinderrechte, die Umsetzung der Koedukation unter Einbeziehung der Eltern oder ganz einfach die Instandsetzung öffentlicher Einrichtungen. Schließlich wird diese Arbeit innerhalb des relativ geschützten Raums einer Institution durchgeführt. Nichtsdestotrotz stimme ich Fernand Oury zu, der davon überzeugt ist, dass »die gleichen Phänomene in ganz ähnlichen Formen zu finden sind, sei es bei psychisch Kranken und Pflegepersonal in therapeutischen Vereinen, bei Kindern und Erzieher:innen in kooperativen Klassen oder ganz einfach bei Erwachsenen in Arbeitsgruppen mit einem gemeinsamen Ziel«.²⁴

Übersetzung aus dem Französischen
von Carina Herring und Nora Sternfeld

Dieser Text erschien zuerst auf
<https://art-education.hfbk.net>

²² Michel Lobrot: »Préface«, in: Fonvieille 1998, S. 9.

²³ Oder die Beziehung zwischen Pfleger und Patient, wie sie in der institutionellen Psychiatrie seit Tosquelles diskutiert wird. Dieser Verbindung zur institutionellen Psychiatrie folgend, schreibt Ahmed Lamihi: »Arbeit wird nicht mehr als Selbstzweck betrachtet, sondern einzig und allein als Mittel, als »therapeutisches Werkzeug«, das die Schaffung einer Gemeinschaft ermöglicht, in der die Bedeutung sozialer Bindungen wiederentdeckt werden kann«, Lamihi 1994, S. 45.

²⁴ Fernand Oury, in: Education et techniques, n° 14 (1963), S. 16, zitiert in: Lamihi 1994, S. 59.

Raum greifen. Ausstellungen und Installationen

Der Akt des Ausstellens lässt sich allein durch die Analyse der beteiligten Medien nicht begreifen«¹, schreibt der Philosoph Ludger Schwarte, und später: »Kunstaussstellungen vollziehen ästhetische Interventionen im öffentlichen Raum. Die Politik dieser Ausstellungen liegt in der Performanz der Dinge, die sich den Präsentations- und Kommunikationstechniken versperren; sie räumen den Dingen die Möglichkeit ein, Fragen zu stellen, indem sie ein Arrangement widerstreitender Qualitäten der Überprüfung überantworten. Unvermeidlich kommt es dabei auch zur Emanzipation der Sinne«.² Er bringt damit auf den Punkt, was uns an der kollektiven Arbeit mit Ausstellungen bewegt: Was geschieht durch die Konstellationen, die Objekte, Texte, künstlerische Arbeiten und Referenzen in einem Raum bilden? Welche Rolle spielen Körperlichkeit, Proportionen und Atmosphären? Was erzählen Nachbarschaften, und welche Rolle kann die Wirkung auf die Betrachtenden für die Ausstellung spielen? Ist es also möglich, dass in Ausstellungen nicht nur etwas gezeigt wird, sondern auch etwas geschehen kann? Mit anderen Worten ging es uns darum herauszufinden und auszuhandeln, wie wir Ausstellungen gemeinsam zu Resonanzräumen machen können, die nicht bloß ihre jeweiligen Teile im Blick haben, sondern das Zusammenspiel und die Versammlung. Eine wichtige künstlerische Erfahrung dabei ist: In der Organisation von Ausstellungen und Installationen spricht der Raum mit. Nicht nur wir entscheiden, wie etwas in ihm zum Wirken kommt. Ideen materialisieren sich, sie werden sichtbar, begehrbar oder erfahrbar. Und so machen wir Erfahrungen und erproben Beziehungen zwischen Raum und Publikum. Einen weiteren Stellenwert nahm das künstlerische Forschen zur sozialen Gemachtheit von Raum ein. Wir beschäftigten uns nicht nur mit den historischen Spuren der bespielten Räume, sondern auch mit deren institutioneller Verortung und ihrer imaginierten Zukunft.

Mit der Eröffnung und mit der über die Phase der gemeinsamen Konzeption hinausgehenden Erfahrung des öffentlichen Ausstellens wurden Prozesse sichtbar und entstanden oft unerwartete Momente, die neue Perspektiven auf die Arbeiten und den Prozess eröffneten.



Im Seminar »Versammlung der Wünsche. Künstlerische Formen als Teilhabe und Wissensproduktion«¹ erforschten wir gemeinsam mit Schüler:innen das Schulgelände der Brüder-Grimm-Grundschule in Billstedt. Ausgehend von gegenwärtigen Diskursen und künstlerischen Projekten – wie der documenta fifteen –, die kollektive Praktiken von Teilhabe in ihren Produktions- und Ausstellungsmodi erproben, befragten wir Situationen und den Ort, um ihn uns mithilfe des gemeinsam zusammengetragenen Wissens anders vorzustellen.

Welche Rolle spielen hierbei Wünsche und »Wunschproduktion«?² Welchen Einsatz erfährt die Kunst dabei? Die Schule wurde von der Gruppe mit den Bezeichnungen »schön« (Glitzersticker), »blöd« (braune Masse) und »geht besser« (Pflaster) markiert. Im Anschluss an die Beforschung und Bewertung der Schule

bereitete sich die Gruppe auf eine kollektive Wunschproduktion vor. Für fünf Orte wurden sehr konkrete Wünsche formuliert: »Wir brauchen den Schlüssel für das Tor des Schulgartens: Der Garten soll jederzeit für alle begehbar sein.« »Die Mäuse im Schulzoo sollen in einem Schloss wohnen.« »Wir wollen eine Achterbahn und ein Riesenrad auf dem Sportplatz.« »In der Aula soll es eine Disco geben und eine Getränkebar, in der Tiere arbeiten. Meine Klasse soll dort außerdem einen riesigen Auftritt haben.« Die Wünsche wurden in eine laufende Kamera eingesprochen. Im Bauteam und in der Performancegruppe ging es anschließend um die Materialisierung und Vermittlung der Wünsche – als Vorbereitung auf eine gemeinsame Versammlung aller und dem öffentlichen Vortragen der Wünsche. Die Aktionen des Schulprojekts wurden von den Studierenden im Seminar – in Begleitung von Anja Steidinger und der Kulturagentin Julia Münz – entwickelt.



Während der Exkursion »Educational Architecture: Questions for Learning Spaces« ② im April 2022 beschäftigten wir uns – gemeinsam mit Studierenden aus der Klasse Grundschule sowie des Labors für Kunst und Forschung der Universität zu Köln (Prof. Karina Nimmerfall und Prof. Maximiliane Baumgartner) – in Berlin mit Fragen zu räumlichen Bedingungen, die Lernen ermöglichen und auch verunmöglichen. Ausgehend von Besuchen institutioneller und selbstorganisierter Räume, in denen spezifisches und unspezifisches Wissen produziert wird, wurden im Rahmen der Projektwoche anhand von Workshops, Vorträgen und eigenen räumlichen Experimenten aktuelle Fragestellungen zusammen mit Studierenden und Gästen theoretisch und praktisch erforscht.



Das gemeinsam mit Studierenden der Klasse Grundschule organisierte Projekt »KINDER KUNST RAUM« ③ zu Jahresausstellungen und Graduiertenshows ist der Versuch, Infrastrukturen als künstlerischen Handlungsraum zu aktivieren und kollektive Produktion und Teilhabe von Kindern als Kunstprojekt an der Hochschule zu verorten. Als erste gemeinsame Arbeit experimentierte die Klasse Grundschule zu dem Thema der Lücke, das sich auch im Titel der Rauminstallation »Das, was fehlt, gehört auch dazu!« widerspiegelt. Im Verlauf der Jahre entstanden studienswerpunktübergreifende Arbeitsgruppen, die die raumgreifenden Umsetzungen im Mensavorraum als Installationen für und mit Kindern entwickelten.

Kinder Kunst Raum #1:

»Das, was fehlt, gehört auch dazu!« – Klasse Grundschule

Kinder Kunst Raum #2:

»Was passiert mit dem Karton vor der Mensa?« – Klasse Grundschule

Kinder Kunst Raum #3:

»Reste sind Feste« – Anna Kavka, Clara Nachtwey

Kinder Kunst Raum #4:

»Wandeln« – Anna Kavka, Anahita Sadri Khanloo

Kinder Kunst Raum #5:

»Verborgene Orte« – Labor für experimentelle Höhlenforschung

Kinder Kunst Raum #6:

»pOrtale« – Verena Heinemann, Abbas Khaled, Helen Pröve

Kinder Kunst Raum #7:

»Druck machen« – Abouschka Heinen, Tomma Köhler

Kinder Kunst Raum #8:

»Verbindungsaufbau« – Saranja Hahn, Anna Kavka, Carolin Muhl, Jessica Schefter, Lotta Schlüter



In der Bezeichnung »Klasse Grundschule« ④ stecken drei wichtige Aspekte für einen Handlungsraum in der Kunstpädagogik. Der Begriff »Klasse« verweist zum einen auf die Schul- oder die Atelierklasse in einer Schule/Hochschule, aber auch auf die sozialen Klassen in einer Gesellschaft. Daraus ergeben sich Fragen, mit denen wir uns in der künstlerischen Klasse für angehende Grundschullehrer:innen in den letzten fünf Jahren auseinandergesetzt haben: Wie ist eine Klasse organisiert? Was gilt als Wissen in einer Klasse und was nicht, und was ist der Grund dafür? Wie materialisieren sich diese Fragen, oder wie machen wir sie sichtbar? Der Begriff »Grund« ist ein mehrdeutiges Konstrukt: Er kann ein Fundament sein, das uns alle auf eine Ebene bringt, aber er kann uns auch unter den Füßen weggezogen werden, uns aufteilen und zersprengen. Das Konzept »Schule« können wir über eine Hochschule hinaus befragen: Welche anderen Orte der Wissensproduktion kennen wir? Mit dem Exkursionsprojekt »Was war Deine Schule außerhalb der Schule?« haben wir Orte voneinander kennengelernt, an denen die Einzelnen etwas für ihr Leben gelernt haben. Die Auseinandersetzungen zu diesen Themen in unserer Klasse zeigten sich auch in den ausgestellten Arbeiten zur Jahresausstellung.



Im November 2020 fand das Projekt »The Coming Community. Para-Institutions in Marseille and beyond« ⑤ – kuratiert von Cassandre Langlois und Simona Dvořáková sowie dem Duo Gabrielle Boder und Tadeo Kohan –, das eigentlich für die Manifesta in Marseille geplant war, mitten in der Pandemie in der Aula Wartenau statt. Dabei entstand eine translokale Auseinandersetzung mit Commons, Öffentlichkeit und den Bedingungen der Isolation.



In einer Projektausstellung stellten im Oktober 2023 Renate Höllwart und Beatrice Jaschke – zwei der Initiator:innen von Büro trafo.K und schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis aus Wien – in der Aula Wartenau das Projekt »Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren« ⑥ vor. Die Installation gab Einblicke in Archivmaterialien und Gespräche, die die Basis des kuratierten (Online-)Archivs bilden, das Handlungsformen der Kunstvermittlung in Museen und Ausstellungen seit den späten 1970er Jahren an der Schnittstelle von Kunst, Bildung, Politik und Gesellschaft versammelt.



Im Januar 2025 eröffnete die künstlerisch-wissenschaftliche Ausstellung »Partizan★ke Art« ⑦ ihre erste Station in Hamburg. Sie legt den Fokus auf den bis heute wenig sichtbaren weiblichen Widerstand gegen die deutsche Besatzungsgewalt und die Achsenmächte in Jugoslawien und Kärnten/Koroška. Hinter dem

Begriff »Partisaninnenkunst« verbirgt sich ein faszinierendes Phänomen, das in der Kunstproduktion seinesgleichen sucht: Die Ausstellungsmacher:innen verstehen darunter Kunst als Widerstand beziehungsweise Kultur als subversive Praxis von jugoslawischen und Kärntner-slowenischen Partisaninnen. Die Akteurinnen des Widerstands waren zum einen Teil der Kunst-Avantgarde, zum anderen Bäuerinnen, die sich in traditionellen Formen der Volkskunst ausdrückten. Die subversive Kultur, die sie schufen – Literatur, Bildende Kunst, Film, Fotografie, Comic, Textilien, Grafik, Theater, Tanz und Denkmalarhitektur – wurde im Rahmen der Ausstellung »Partizan★ke Art« als Teil einer europäischen Widerstandsgeschichte gezeigt. Kuratiert wurde die Ausstellung von Julia Stolba, Elena Messner, Brigita Malenica, Sabina Ferhadbegović, Carla Maruscha Fellenz, Cosmo Grossbach und Goran Lazičić.

¹ Ludger Schwarte: Politik des Ausstellens, Hamburg 2019, S. 131.

² Ebd., S. 141.

³ Park Fiction: Kollektive Wunschproduktion und das Recht auf Stadt, 2016, <https://park-fiction.net/kollektive-wunschproduktion/> [28.09.2025].

⁴ Archiv der Vermittlung. Das Unarchvierbare aktualisieren, <https://archivdervermittlung.at/> [28.09.2025].



1

»Versammlung der Wünsche. Künstlerische Formen als
Teilhabe und Wissensproduktion«
Wintersemester 2022/23
Foto: Anja Steidinger

2



»Educational Architecture: Questions for Learning Spaces«
Sommersemester 2022
Foto: Anja Steidinger

3



»kinder kunst raum«
Seit 2021
Foto: Anna Kavka

4



»klasse grund schule«
Seit 2020
Foto: Anja Steidinger

5



»The Coming Community. Para-Institutions in Marseille and beyond«
Wintersemester 2020/21
Foto: Anja Steidinger



6

»Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren«
Wintersemester 2023/24
Foto: Volker Renner



7

»Partizan★ke Art«
Wintersemester 2024/25
Foto: Anja Steidinger

Die Biennale als Schule Die erste »Autonome Kunstbiennale« in Tel Aviv

Oliver Marchart und Nora Sternfeld



Foyer, Foto: Jane Spiro

Auf der documenta fifteen hatte ruangrupa das Fridericianum in Kassel zu einer Schule erklärt, um dort kollektive Projekte des Lernens und Verlernens zu versammeln und translokales Wissen zu teilen.¹ Ähnlich und doch ganz anders geht es auch auf der Autonomen Kunstbiennale in Tel Aviv, die im April 2023 zum ersten Mal eröffnete, um »Experimente des Lernens«. Während aber das Fridericianum eben eigentlich ein Museumsgebäude und keine Schule ist, ist der Ort, an dem diese Biennale stattfindet, tatsächlich ein existierendes, lebendiges Gymnasium, dessen Klassenräume zu Ausstellungs- und Workshopräumen wurden:² Das Hebräische Herzliya Gymnasium ist die älteste Schule Tel Avivs. Und die Biennale ist in Kooperation mit Lehrenden und Schüler:innen dieser Schule entstanden.

¹ Das Verhältnis von Museum und Schule in unterschiedlicher Hinsicht zu überkreuzen ist Teil emanzipatorischer Projekte seit Beginn des 20. Jahrhunderts. So verstand etwa auch die Architektin und Museumsgründerin Lina Bo Bardi das Museum of Modern Art in Bahia, das sie 1960 ins Leben rief, als »Museum-Schule«. Bei dem radikalpädagogischen Projekt, das das Wissen der Leute in Bahia anerkennen wollte, bezog sie sich bewusst auf Antonio Gramsci und Bertolt Brecht. Heute ist es zu einem Referenzprojekt geworden. Überhaupt haben in den letzten Jahren zahlreiche künstlerische und kuratorische Projekte das Verhältnis zwischen Schule und Museum ausgelotet.

² Vgl. etwa Luis Camnitzer: »A Museum is a School«. <https://icavcu.org/exhibitions/a-museum-is-a-school/> [16.11.2025] oder Ruth Noacks Vorschlag, ein Museum in einer Schule zu denken: Vgl. Ruth Noack: »A Museum in a School«, Tate Liverpool, 2017. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/ruth-noack-curatorial-lecture-museum-school> [04.05.2023].



Roy Brand, Lehrerzimmer, 2023, Foto: Oscar Abosh

Mitten in einem ideologischen Staatsapparat eröffnet sich also das Versprechen eines Neubeginns: Die erste Ausgabe einer wiederkehrenden Ausstellung, die sich mit dem hegemonialen Wissen und den damit verbundenen Lehr- und Lernformen zugleich anlegt und in sie einschreibt. Dabei ist die »Autonome Kunstbiennale« im besten Sinne situiert: Mit über vierzig künstlerischen Positionen in der Ausstellung und im Programm, von denen etwa ein Drittel Palästinenser:innen³ und zwei Drittel Frauen sind, bringt sie lokale Fragen und Kämpfe mit internationalen künstlerischen Arbeiten zusammen und entwirft eine translokale Auseinandersetzung mit Fragen der Freiheit und der Gleichheit. Ohne staatliche Unterstützung oder Finanzierung geht sie aus einer selbstorganisierten Initiative von Künstler:innen, Lehrenden und Kurator:innen hervor.



Corridor North, Lina Otom Jak Agolon, »The Place I come from«, 2023, Foto: Oscar Abosh

³ Krieg und Besatzung sind nicht das vordergründige Thema der Ausstellung. Die behutsame Arbeit an einer unter den gegebenen Bedingungen schwierigen Zusammenarbeit will einen Raum des Vertrauens schaffen, in dem es nicht um eine Normalisierung einer Situation gehen soll, die von Krieg und Besatzung geprägt ist. Die Arbeit »Farid Abu Shakrah« zeigt gleich am Eingang der Ausstellung eine Serie von Stickereien über Kriegsszenen, und Rabia Salfiti präsentiert mit »The Alarm Clock« von 2022 eine Installation aus einem Wecker, einer Tapete und einem Lehnstuhl voller »Fuck You«-Zeichen.

Gleichheit lernen

Die »Autonome Kunstbiennale« öffnet ihre Pforten im Moment eines der größten Proteste, die Israel jemals gesehen hat, und sie steckt mit ihren Fragen und Inhalten eines Lernens, das den ideologischen Staatsapparat der Schule zugleich nutzt, unterwandert, erweitert und sich ihm entgegenstellt, mittendrin.

Im Vorwort des Programmhefts beschreibt der Direktor der Schule Dr. Zeev Dagani, in Israel ein bekannter Pädagoge und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, die Biennale als Antithese zu »faschistischen Tendenzen«. Für ihn gehe es dabei darum, der Vorstellung, dass es in Israel zwei Gruppen gibt, nämlich »Juden« und »Andere«, etwas entgegenzusetzen. Die erste Kunstbiennale, so der Schuldirektor, finde bewusst an Pessach statt, das 2023 mit dem Ramadan und Ostern zusammenfällt. So schreibe sie sich in einen Diskurs der »Befreiung aus der Sklaverei« ein und stünde für den Kampf für die Anerkennung der Gleichheit zwischen den Menschen.⁴



Zeev Dgani bei Ron Arads Lecture, Foto: Oscar Abosh

Die Herzliya Schule wurde Anfang des 20. Jahrhunderts als das weltweit erste hebräischsprachige Gymnasium gegründet. Das an der Herzl Street gelegene ikonische historische Schulgebäude wurde 1958 abgerissen, um dem Shalom Meir Tower Platz zu machen. Die Schule übersiedelte aus dem Herzen des alten Tel Aviv in ein modernistisches Gebäude auf der Jabotinsky Street. Was jedoch zumindest teilweise beibehalten wurde, ist die Sonderstellung einer Schule, die älter ist als der Staat Israel selbst. Bis heute ist der Schulleitung und den städtischen Autoritäten ein Board zwischengeschaltet, das der Schule eine gewisse Autonomie sichert. Diese Autonomie nutzte der derzeitige Direktor Dr. Zeev Dagani, um die soziale Durchmischung der Schule sicherzustellen und nicht zuletzt die künstlerische Ausbildung der Schüler:innen zu forcieren. Die Idee, eine autonome Kunstbiennale einzurichten, trieb er gemeinsam mit den Künstler:innen Tsibi Geva und Atar Geva sowie dem Philosophen und Kurator Roy Brand voran,

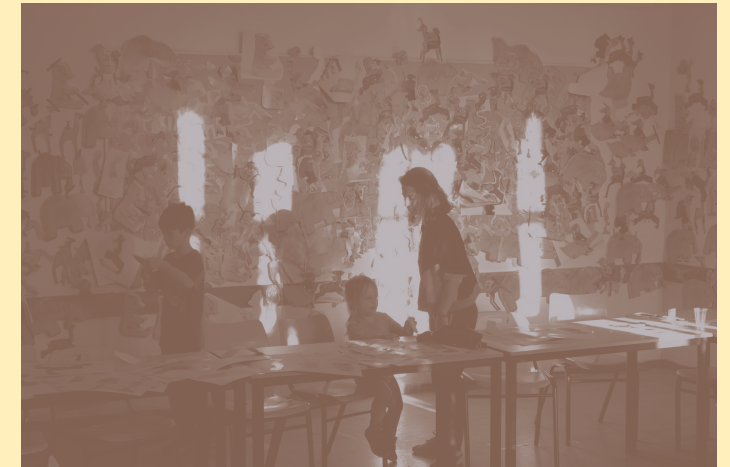
⁴ Vgl. die englische Übersetzung des Biennale-Programms. »Thus the Biennale is an antithesis to fascist trends, continuing the Nation State Law that imprisons the human spirit in the chains of religion in closed ethnic groups. In opposition to the view that in Israel there are two groups, Jews and others, we viewed the Biennale as an opportunity for encounter between local and international artists, Jews and Palestinians, who will deal with a subject common to all human beings as such: experiences in learning.« Hier in Hebräisch: <https://a-a-b.org/> [04.05.2023].

der sich mit Sandra Weil und Rula Khoury zum Kurator:innentrio der ersten Autonomen Kunstbiennale formiert hat. Sie wurden organisatorisch von Adi Engelman, Marcel Art Projects NPO, Kobi Even-Haim sowie im Ausstellungsdesign von dem Grafikdesigner Nawal Arafat und der Architektin Talia Davidi unterstützt.

Zwischenräume und Translokalisierungen

»How do we learn when the accumulated knowledge cannot keep pace with the rate of change? How do we learn together in a multi-participant dialogue? How do we learn to forget what we learned in order to make room for a different experience?«⁵ Um diesen Fragen nachzugehen, bildet der Raum der Schule einen Parcours, der thematischen Linien des Lernens folgt: der Linie des Lernens aus der Tradition, des Lernens von der Zukunft und des Lernens in geteilten Räumen widerstreitender Narrative und Weltanschauungen. Dabei bewegen wir uns gemeinsam mit Schüler:innen und Lehrer:innen in einem Schulraum, dessen Stimmung durch das Design der Biennale zugleich betont und überlagert wird: Im Eingangsbereich wird der Eintritt ohne Eintrittsgelder performt: Die Besucher:innen werden bei einem Biennale-Stand von Studierenden der HaMidrasha-Kunstfakultät am Beit Berl College begrüßt, erhalten das Programm und Sticker, mit denen sie sich durch den Raum bewegen können. Die Gestaltungselemente bilden ein Leitsystem: Aus gefundenen Materialien produzierte Sitzgelegenheiten markieren den Weg, in den Fluren hängen die Lampen, die aus dem Papier von nicht bedruckten Seiten der Tageszeitung »Haaretz« hergestellt sind. Von Klassenzimmer zu Klassenzimmer eröffnen sich Situationen, die historische und geografische, politische und sprachliche Überlagerungen herstellen, und das bisherige Lernen von einem potenziell zukünftigen Wissen her lernend herausfordern. Besonders überzeugend ist die Biennale dabei darin, performative Translokalisierungen zu schaffen, bei denen Wissensformen zugleich dekonstruiert und erweitert werden.

In der Installation »The Workshop« dokumentiert etwa die Künstlerin Hila Laviv die Geschichte eines Kibbuz im Schweden der 1930er Jahre. Auf Initiative eines Mitglieds der Familie Warburg wurden hier Kinder vor den Nazis in Sicherheit gebracht. Die an der Tafel installativ in Form eines projizierten Fotoalbums nachvollziehbar gemachte Geschichte wird in der Ausstellung in Workshops in die Gegenwart geholt. Material, mit dem die Geflüchteten in den 1930er Jahren in Schweden arbeiteten, wird zum Ausgangspunkt aktueller Cut-outs, die mit Schüler:innen von heute in Workshops hergestellt werden. Geschichte und Gegenwart legen sich im Raum übereinander, wodurch das Wissen zugleich weitergegeben und aktualisiert wird.



Hila Laviv, »The Workshop«, 2023, Foto: Oscar Abosh



Workshop, Hilla Laviv, Foto: Oscar Abosh

Eine weitere Überlagerung dazu bildet die Textilarbeit »The place I come from« von Lina Otom Jak Agolon – eine Künstlerin, die aus dem Sudan nach Israel geflohen ist. Der Stoff, der ihre Geschichte erzählt, bezieht sich auf ihr Geburtsdorf, in dem ihr Vater wiederum selbst Schulleiter war, und hängt im Flur des Gymnasiums. Die Arbeiten der Künstlerin wurden in den letzten Jahren an unterschiedlichen Orten in Israel gezeigt. Sie sind aber auch Teil kollektiver Produktionen von geflüchteten Künstlerinnen namens Kuchinate, die in Zusammenarbeit mit der Kuratorin Sandra Weil entstehen und als Kunsthandwerk verkauft werden, um Ressourcen für Geflüchtete zu generieren.

⁵ Siehe das kuratorische Statement der Biennale unter: <https://a-a-b.org/en/> [04.05.2023].



Hanna Qubty, »Untitled (Gymnasia Herzliya – Ibn Rushd School)«, 2023, Installation im Klassenraum, Foto: Oscar Abosh

Neben diesen Überlagerungen in Bezug auf Geschichte, Lokalität und edukatorische Praktiken schafft die Performativität der Dislozierung auch alternative Formen des Wissens. Die palästinensische Künstlerin und Kuratorin Hanna Qubty⁶ hat ein Klassenzimmer der Ibn-Roshad-Schule in Ost-Jerusalem in ein Klassenzimmer der Herzliya-Schule in Tel Aviv versetzt. Die räumliche Verschiebung ermöglicht Einblicke in ein Israel, das in Tel Aviv ansonsten weitgehend unsichtbar bleibt. Die Differenz wird in den Karten des geografischen Gebiets deutlich, die in diesem Klassenzimmer hängen, in dem Israel am äußersten nördlichen Ende Afrikas und nicht im äußersten Osten Europas positioniert ist. Darüber hinaus werden zahlreiche Spuren des unterdrückten arabischen Lebens in Israel für diejenigen sichtbar, die sich mit den Materialien beschäftigen. Zum Beispiel erzählt ein aufgeschlagenes Englischbuch auf einem Tisch die Geschichte der Unabhängigkeit Israels, eingebettet in eine Schulbuchstunde. Es sind Spuren des arabischen Lebens in Israel, aber auch der staatlichen Reglementierung: So zeugt etwa ein Englischlehrbuch, das auf einem Tisch aufgeschlagen liegt, eher von israelischer Staatsbürgerschaftskunde als von Sprachunterricht.

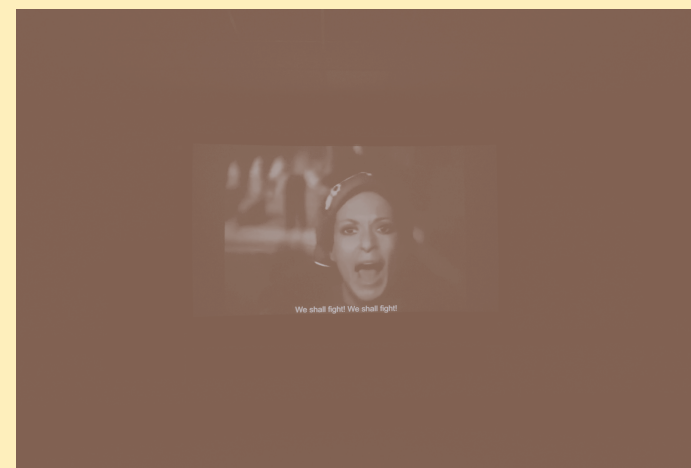
Unterschiedliche nationale Perspektivierungen von Geschichte zeigen sich auch an der Videoarbeit »The Return of Osiris« von Essa Grayeb aus dem Jahr 2019. Nach Ägyptens Niederlage im Sechstagekrieg 1967 hielt Präsident Nasser eine Rücktrittsrede, die im kollektiven Gedächtnis Ägyptens einen tiefen Einschnitt hinterließ. Während die Rede in Israel kaum bekannt ist, gehört sie zum Repertoire populärer ägyptischer Filme. Essa Grayeb rekonstruiert die Rede anhand von Spuren ihrer Zitate in Filmausschnitten und gibt damit Einblicke in Erzähl- und Populärkultur auf der anderen Seite der Grenze.

⁶ Direktorin des Paley Art Center in Ostjerusalem und Kuratorin der Al-Markez Gallery of Contemporary Art.



Essa Grayeb, »The Return of Osiris«, 2019, Foto: Oscar Abosh

Auf dem Weg von Klassenzimmer zu Klassenzimmer begegnen sich immer wieder solche Momente von Differenz und Wiederholung, treffen wir auf Bekanntes, Unbekanntes und auf unbekannte Seiten des Bekannten. In der Sporthalle der Schule wird das Video »Each Moment Presents What Happens« (2021) der schwedischen Künstlerin Johanna Billing auf einem sehr großen Bildschirm gezeigt. Auf Holzbänken der Schule sitzend sehen die Besucher:innen Schüler:innen einer englischen Schule, die die Performance »Untitled Event« (Theatre piece number 1, 1952) von John Cage wiederbeleben. Auch hier hat also eine partizipative Überlagerung stattgefunden: Anlässlich eines Gründungsjubiläums der Schule beauftragte die Bristol Grammar School Johanna Billing, ein partizipatives Kunstwerk mit den Schüler:innen zu erarbeiten. Die Schüler:innen gehen der Geschichte eines der ersten Happenings von John Cage nach, das ursprünglich im Speisesaal des Black Mountain Colleges aufgeführt wurde. Von diesem Ereignis sind nur Fragmente erhalten, und es wurde hauptsächlich durch Erinnerung weitergegeben. Indem sie die fehlenden Ereignisse mit eigenen Handlungen ergänzten, entwickeln die Schüler:innen eine einzigartige Nachstellung, die der Tradition folgte und im selben Moment eine neue erfand.



Essa Grayeb, »The Return of Osiris«, 2019, Foto: Oscar Abosh

Performances spielen eine wichtige Rolle in diesem Spiel der Überlagerungen. Die Eröffnungperformance von Manar Zuabi, die in der Ausstellung auch mit einem Video vertreten ist, stellt Fragen nach Zweisprachigkeit, Übersetzung und einer Politik der minimalen Kenntnisse von Sprache. »Stop or I'll Shoot You« ist der Titel der Performance, in der die wenigen arabischen Sätze, die die meisten Israelis aus der Armee kennen, ausgesprochen und aufgeschrieben werden. Es sind Sätze im Befehlston, Ausdrücke minimaler, militärischer Kommunikation. Das Video »Elevator Speech« von 2013 wiederum thematisiert das wechselseitige Lernen von Sprache in der spielerischen Form einer Aufzugsfahrt und wirft dabei die Frage auf, weshalb Arabisch in Israel zugleich so präsent, so abgewertet und so schwierig zu erlernen scheint.



Manar Zuabi, »Stop or I'll Shoot You«, 2018, Performance während der Ausstellungseröffnung, Foto: Oscar Abosh

Im grünen Schulhof erweist sich eine minimalistisch ortsspezifische Installation mit dem Titel »Set for a Learning Play (Checkpoint)« als Bühne für das Lehrstück »Resort« des in Brooklyn lebenden israelischen Künstlers Ohad Meromi. Das Stück bezieht sich auf einen realen Vorfall, über den in den Nachrichten berichtet wurde: Eine arabische Lehrerin an einer mehrheitlich jüdischen Schule wurde während einer Klassenfahrt an einem Checkpoint festgehalten. Der Text liegt auf der Bühne und alle sind eingeladen, die Geschichte aufzuführen, die die politischen und persönlichen Dimensionen des Vorfalls durcharbeitet.



Ohad Meromi, »Checkpoint«, 2023, Foto: Roy Brand

Ebenfalls im Schulhof steht eine Performerin an einem Baum und begrüßt einen Gast mit einem kurzen Lied, das nur für sie oder ihn bestimmt ist. Am Ende einer Strophe schaut sie den Besucher:innen in die Augen und sagt: »Tino Sehgal, This You, 2006«. Der Moment von »This You« ist ganz dem Verhältnis zwischen Performerin und Betrachtenden gewidmet: Die Arbeit des Künstlers, dessen Werk nur in diesen ephemeren Momenten existiert und sich darüber hinaus weder in Raumtexten noch in Katalogen materialisiert, thematisiert Momente der Vergänglichkeit ebenso wie Ökonomien im Kunstfeld. Im Garten einer Schule erhält es neue Bedeutungsebenen – etwa die einer flüchtigen Erinnerung an ein Erlebnis in einer Pause. Unter den Performer:innen befanden sich auch Schüler:innen des Herzliya Gymnasiums. In der Situation der Aufführung werden sie zu Träger:innen von Wissen über ein Kunstwerk, zu Musen der Kunst, die sie mit jeder einzelnen Begegnung zum Leben erwecken.



Tino Sehgal, »This You«, 2006, Foto: Jane Spiro

Das öffentliche Programm

Gerade die performativen und die zu aktivierenden Arbeiten zeigen, dass die Biennale alles andere als ein Raum der bloßen Repräsentation ist. Und so fügt sich das reichhaltige öffentliche Programm in eine zeit- und diskursbasierte Auseinandersetzung ein: So steht ein Tanzworkshop von Ohad Naharin neben von Lehrer:innen und Schüler:innen mitorganisierten Zeichenworkshops und internationalen Vorträgen und Videoscreenings, bei denen Künstler:innen ihre Einsätze mit einem sich rege beteiligenden Publikum diskutieren. Die Klassenräume transformieren sich auf diese Weise nicht nur zu Ausstellungsräumen. Sie kommen durch die wechselseitigen Strategien der Überlagerung und Aneignung gewissermaßen bei sich selbst an. Die Teaching Lounge, die Roy Brand entworfen hat, bildet hier gleichsam das Herzstück des dialogischen Lernens: Kurator:innen, Künstler:innen, Architekt:innen, Aktivist:innen, Poet:innen und Philosoph:innen kommen in einer 1:1 Performance ins Gespräch mit einzelnen Besucher:innen. Bei den Gesprächen gibt es keine thematische Vorgabe: Es geht lediglich um das, was den Gesprächspartner:innen in diesem Moment wichtig ist.

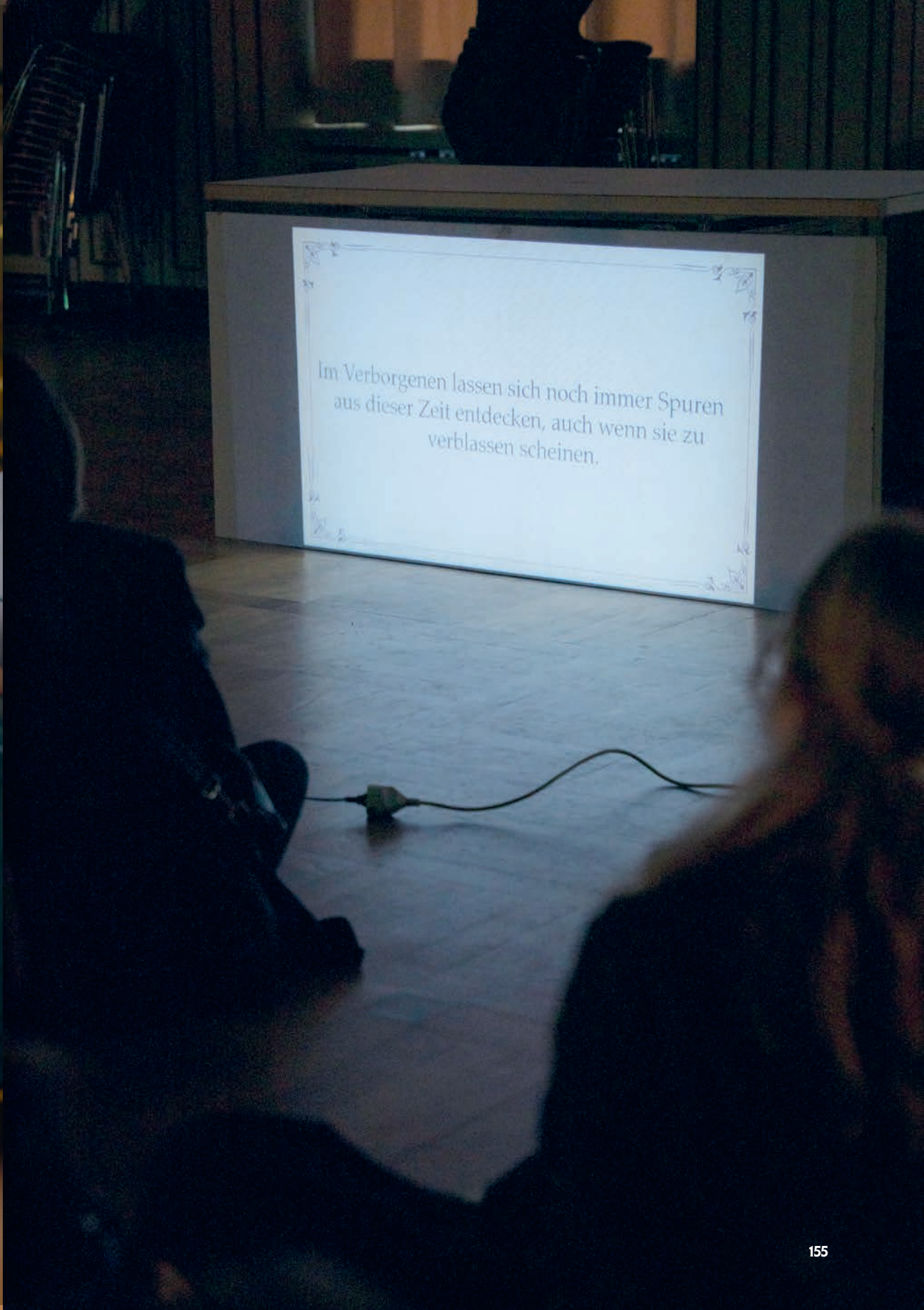
Eine para-institutionelle Strategie

Die Biennale zeigt, wie vielseitig sich das Verhältnis zwischen den performativen und installativen künstlerischen Praktiken einerseits und den Praktiken des Lehrens und Lernens andererseits gestaltet. Es reicht vom Wiederaufgreifen des Formats des brechtschen Lehrstücks über den klassischen Workshop bis hin zum sehr persönlichen Austausch. Voraussetzung dafür, dass ein solches Projekt gelingen kann, dürfte die Autonomie sein, die die Biennale im Namen trägt. Aber was ist eine autonome Biennale? Natürlich kann es so etwas wie absolute Autonomie nie geben. Wo staatliche oder gar jede öffentliche Förderung vermieden wird, müssen andere Geldquellen, Räume und Ressourcen aufgetan werden. Es versteht sich von selbst, dass auch rein privat finanzierte Institutionen oder Unternehmungen keine Autonomie garantieren können, sondern womöglich nur einer anderen Form von Abhängigkeit Vorschub leisten. Allerdings scheint die Strategie der »Autonomen Biennale« gerade darin zu bestehen, sich dort Freiheiten zu nehmen, wo unterschiedliche Abhängigkeiten einander so überlagern und widersprechen, dass sie emanzipatorisch gegeneinander ausgespielt werden können. Denn die Unabhängigkeit von staatlicher Projektförderung schafft Handlungsräume und Allianzen, die sonst verschlossen blieben. Die Verortung in einer öffentlichen Schule macht demgegenüber eine Heterogenität und gesellschaftliche Aushandlungsprozesse möglich, die von einem klassischen privaten Kunstraum undenkbar wären. Was den Organisator:innen der Autonomen Kunstbiennale entgegenkommt, ist, was sich vielleicht am besten als »produktiver Anachronismus« beschreiben ließe: das Herzliya Gymnasium – älter als der Staat Israel – ist aufgrund seiner besonderen Organisationsform mit größerer Autonomie ausgestattet als andere Schulen. Eine Semiautonomie, deren Grenzen der amtierende Direktor sowohl verteidigt als auch immer wieder ausreizt. Der Raum der Biennale überlagert den Raum der Schule, und zugleich überlagert der Raum der Schule jenen der Biennale. In diesem Sinne handelt es sich bei der Autonomen Biennale um eine para-institutionelle Strategie als infrastrukturelle Überlagerung: Nicht nur auf der Ebene der Repräsentation, sondern auch auf der Ebene der konkreten Strukturen entsteht in der Dialektik zwischen »autonomer Kunstbiennale« einerseits und lokal verankerter öffentlicher Schule andererseits ein Zwischenraum der Möglichkeiten.



Keren Yeala-Golan und Architektin Shelly Guggenheim, »How will we learn in the future«, 2022/23, Foto: Oscar Abosh

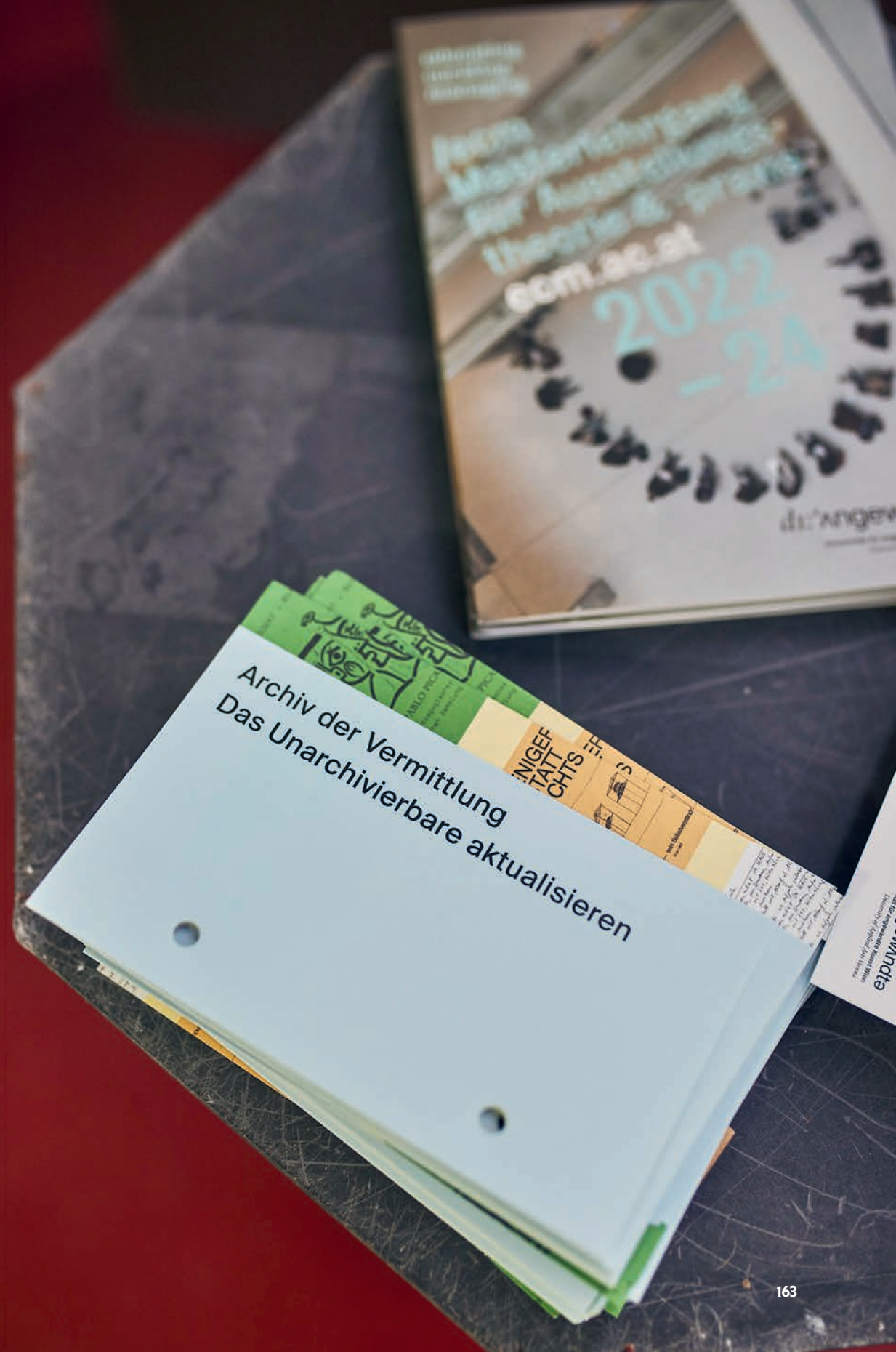
Dieser Text erschien zuerst auf <https://art-education.hfbk.net>













Wartenau Assemblies

Was habt ihr mit unserem Raum gemacht?
Eröffnung Aula Wartenau

Gabu Heindl
20. April 2021 19:00 Uhr
online: <https://art-education.hfbk.net/assemblies>

Nora Landkammer
08. April 2022 19:00 Uhr
online: <https://art-education.hfbk.net/assemblies>

Spectral Infrastructure
Jay Jordon
Räume und ihre Medien zwischen Ermächtigung und Einschüchterung

freethought
Irit Rogoff, Stefano Harney, Adrian Heathfield, Massimiliano Mollona, Louis Moreno, and Nora Sternfeld

Stefanie Seibold
Feminist Sweepstakes (revisited)
June 14 2022 6pm
HFBK Hamburg, Lichtenfeld 2, Aula 22081 Hamburg

Das Museum verlernen? Kolonialität und Vermittlung in ethnologischen Museen
12. Februar 2022 19:00 Uhr
<https://art-education.hfbk.net/assemblies>

February 10 2023 19:00 Uhr 5 pm

Margit Czenki und Christoph Schäfer
Schaukeln nur mit rotem Rock – die Methode Wunschproduktion
Aula Wartenau Wartenau 15, 2. Stock

Acting with words
Lecture Performances at the Aula Wartenau
Anastasia Adanheva, Alex Brak, Levent Duran, Gabriela Guimarães, Doris Halogron, Sverre Kasmirski, Kenneth Lin, Ivy May Müller, Jana Pfort, Anja Steidinger, Nora Sternfeld, Marien Stocklöv, Julia Stöba, Rosa Thiemer, Laurine von Boetticher, Larissa Vougaireis, Janine Wagner, Dana Wehler
Aula Wartenau Wartenau 15, 2nd floor

Leonidas Martin
Artistic practices and fiction techniques to subvert reality
April 25 2023 7 pm

Renate Höllwart
Die Vorstellungen darüber erweitern, was sein könnte
July 11 2023 7 pm
Aula Wartenau Wartenau 15, 2nd floor

February 10 2024 4 pm

Acting with Words
Lecture Performances at the Aula Wartenau
Vilma Braun, Sally Dahgaard, Levent Duran, Jule Heinrich, Xena Petrović, Jana Rippmann, INGLAM (Anja Steidinger, Nora Sternfeld, Julia Stöba), Eva Wochner, Rojda Yildiz
Special guest: Djane Sündemann
Aula Wartenau Wartenau 15, 2nd floor 22087 Hamburg

Darren O'Donnell
Ideal Entertainment for the End of the World: the ideas, work, and structure of Mammalian Diving Reflex
May 14 2024 7 pm
Aula Wartenau Wartenau 15, 2nd floor 22087 Hamburg

Gila Kolb
Buchpräsentation
28. Mai 2024 19 Uhr
Opening January 23 2025 6 pm
Aula Wartenau 15

Zeichnen können. Ein Paradigma der Kunstpädagogik

18. Mai 2021 19:00 Uhr
15. Juni 2021 19:00 Uhr

29. Juni 2021 19:00 Uhr
09. November 2021 19:00 Uhr

Javier Rodrigo Montero
Kolektiv Transductores
Transductores: working on assemblies

Elena Agudio
The Labour of Repairing

Ayşe Güleç
Räume und ihre Medien zwischen Ermächtigung und Einschüchterung

Stefanie Seibold
Feminist Sweepstakes (revisited)
01. Juli 2022 18:00 Uhr

Gender and Space in artistic practice(s) - and what about Performance?
Im Gespräch mit Ulf Amine
followed by barely audible music by women
June 14 2022 6pm
HFBK bak

kunstpädagogisch fragen
Was macht Kunst als Pädagogik?
Im Gespräch mit Ulf Amine
22. November 2022 19:00 Uhr
HFBK Hamburg, Aula Wartenau Wartenau 15, 2. Stock 22081 Hamburg

Seda Yildiz
+ you, she, he, they, the crowd
Building Relations Through Art: Škart collective (Belgrade)
talk and ask
November 29 2022 7 pm
Aula Wartenau Wartenau 15, 2nd floor

Karolin Meunier
Aller-retour et aller
Reading in response to a film
July 11 2023 7 pm
Aula Wartenau Wartenau 15, 2nd floor

Archiv der Vermittlung. Das Unarchivierbare aktualisieren.
4. Oktober 2023 19 Uhr
Aula Wartenau Wartenau 15, 2. Stock

Partizan★ke Art.
Aesthetics and Practices of Women's Resistance in Yugoslavia and Carinthia / Die Kunst des weiblichen Widerstands in Jugoslawien und Kärnten / Umjetnost ženskoga otpora u Jugoslaviji i u Karlovcima
Opening January 23 2025 6 pm
Exhibition January 24-25 2025
Aula Wartenau 15

Acting with words
Lecture Performances at the Aula Wartenau
Alba Aulic, Anthea, Eda Arian, Doris Halogron, Elvira Bultova, Lela Butt, Jan Cui, Emily Imke Eppelmann, Levent Duran, Nela Hirsch, Will Henning, Sunny Herson, PEGGY KAMLA, Koppika, Stella Konec, Jutta Lauber, Anik Lauer, Marie Lehnert, Dör Plöck, Maria Julia Rojas, Friedrich Schindler, Jana Schwenkendorf, 18 Speeches, Marien Stocklöv, Bianca Thomas, Katharina Wolch, Linn Wolch
Aula Wartenau Wartenau 15, 2nd floor

21. Oktober 2025 18:00 Uhr
Buchpräsentation: **Immer wieder! NS-Geschichte vermitteln in Schule, Hochschule und den Künsten**
Nanna Lüth
HFBK Aula Wartenau Wartenau 15, 2. Stock

1

Sibylle Peters
»Versammeln &
Auseinandersetzen«

2

Oriana Eliçabe
»TAF! Fotografie als
Direkte Aktion«

3

Daniela Ortiz
»The radical beauty to see
them fall. Anticolonial
cultural and political practices
against racism«

4

Jay Jordan
»The arts of aliveness against
a culture of extractivism:
notes betwixt and between art
and activism«

5

Ayşe Güleç
»Räume und ihre Medien
zwischen Ermächtigung und
Einschüchterung«

6

Elena Agudio
»Reparations begin in the body,
and that is where our
poems must begin' The Labour
of Repairing«

7

Javier Rodrigo Montero
»Transductores: working
on assemblies«

8

Andrea De Pascual
»Moving from opposition
to intersection«

9

Eröffnung der Aula Wartenau
»Was habt ihr mit unserem
Raum gemacht?«

10

Nora Landkammer
»Das Museum verlernen?
Kolonialität und Vermittlung in
Ethnologischen Museen«

11

**Irit Rogoff, Stefano Harney,
Adrian Heathfield,
Massimiliano Mollona,
Louis Moreno and Nora Sternfeld**
»Spectral Infrastructure «

12

Stefanie Seibold
»Feminist Sweepstakes (re-
visited). Followed by barely
audible music by women«

13

**Booklaunch with Seda Yıldız
+ you, she, he, they, the crowd.**
»Building Relations Trough Art:
Škart collective«

14

Pascale Obolo + Lumbung Radio

15

**Margit Czenki und
Christoph Schäfer**
»Methode Wunschproduktion«

17

Leonidas Martín
»Artistic practices + fiction.
Subvert reality«

18

**Renate Höllwart
(Büro trafo.K, Wien)**
»Die Vorstellungen darüber er-
weitern, was sein könnte«

19

Karolin Meunier
»Aller-retour et aller Reading
in response to a film«

20

**Karl-Josef Pazzini, Susanne Leeb
und Nora Sternfeld**
»AAAAAAAntisemitismus.
asemantisch«

21

Darren O'Donnell
»Ideal Entertainment for the
End of the World. The work,
ideas and structure of
Mammalian Diving Reflex«

22

Gila Kolb
»Zeichnen können. Ein Paradig-
ma der Kunstpädagogik«

23

Wartenau Versammlung
»Partizan★ke Art. Aesthetics
and Practices of Women's
Resistance in Yugoslavia and
Carinthia«

24

Cristiano Berti
»History, Art + Strategies of
Intervention«

25

Silke Ballath
»Dem Unbehagen begegnen:
Kontextspezifische
(Aushandlungs-)Räume
pluraler Beziehungsweisen«

26

Sabine Bitter
»Educational modernism«

27

Nanna Lüth Buchpräsentation:
»Immer wieder! NS-Geschichte
vermitteln in Schule,
Hochschule und den Künsten«

28

Chris Zisis
»Labour Migration
and Public History«

29

Chto Delat
»Fell down – Get UP
Presentation of the
Artistic Project and Discussion
with Chto Delat International«



Was war? Was fehlt?
Was tun?

Chance
digitalen
umzusetzen
mit viele
aktivieren und
weiterentwickeln
sich selbst
mies so
zeitlich
beizubringen
dird



»Kad sam kruh mjesila

»Während ich Brot













Autor:innen

Özge Açikkol

Özge Açikkol ist Künstlerin, die an den Schnittstellen von Kunst, sozialräumlicher Praxis und Sozialpädagogik arbeitet. Seit 2000 ist sie Mitglied des Kollektivs Oda Projesi, das künstlerische Interventionen und Aktionen initiiert und bestehende soziale sowie räumliche Beziehungsgeflechte in ihrem Istanbul Stadtviertel thematisiert und reflektiert.

Anna Kavka

Anna Kavka studiert im Rahmen ihres Lehramtsstudiums für die Grundschule seit 2022 Kunst(-pädagogik) an der HFBK Hamburg sowie Deutsch und Erziehungswissenschaft an der Universität Hamburg. Zuvor hat sie neben dem Unterrichtsfach Deutsch auch Geografie auf Lehramt für die Primar- und Sekundarstufe I an der Universität Hamburg studiert. Seit 2024 arbeitet Anna Kavka als studentische Hilfskraft im Team der Kunstpädagogik an der HFBK. Neben dieser Tätigkeit geht sie einem Lehrauftrag an einer Hamburger Grundschule nach.

In ihrer künstlerischen Praxis stehen Fotografien, (Raum-)Installationen und Workshops im Zentrum, die Prozesse des Upcyclings, der Teilhabe, der dialogischen Auseinandersetzung und der künstlerischen Forschung thematisieren. Dabei geht sie der Frage nach, wie Material Beziehungen aufbaut, Bedeutungsverschiebungen im Kontext seiner Verwendung erzeugt und dadurch neue Formen des Sehens eröffnet.

Irritationen und Medialität spielen eine ebenso bedeutende Rolle – nicht nur in ihren künstlerischen Arbeiten, sondern auch in ihrer aktuellen empirischen Forschung, in der sie sich mit Filmerfahrungen von Grundschulkindern zum Kurzfilm »GT Granturismo« von Günther Selichar und Loredana Flore-Selichar auseinandersetzt.

Anik Lazar

Anik Lazars Arbeit ist vor allem in der Malerei, aber auch in den Bereichen Installation, Skulptur und Performance angesiedelt und wird bisweilen zu einem schillernden Ganzen mit Hang zum Gesamtkunstwerk verwoben. Lazar hat an der HFBK Hamburg bei Hanne Loreck, Anselm Reyle und Norbert Schwontkowski Kunst studiert und lebt und arbeitet in Hamburg. Ihre Werke waren unter anderem in Berlin, New York und Busan zu sehen.

Nach einem ersten Lehrauftrag als Kunstlehrerin hat sie ein Masterstudium auf Lehramt an der Universität Hamburg und an der HFBK begonnen. Die Verzahnung von Kunstpädagogik und freischaffender künstlerischer Tätigkeit ist für sie sowohl Ausgangspunkt als auch Ziel.

Oliver Marchart

Oliver Marchart ist politischer Philosoph und seit 2016 Professor für politische Theorie an der Universität Wien. Von 2012 bis 2016 war er Professor für Soziologie an der Kunstakademie Düsseldorf. Seine Forschungsschwerpunkte sind Politische Theorie, Gesellschaftstheorie, Demokratietheorie, politische Ideengeschichte, soziale Bewegungsforschung und politische Diskursanalyse. Aktuelle Veröffentlichungen sind »Confictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere«, Sternberg Press 2019; »Hegemony Machines: documenta X to fifteen and the Politics of Biennalization«, OnCurating.org und Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.) 2022; »Post-foundational Theories of Democracy. Re-claiming Freedom, Equality, Solidarity«, Edinburgh University Press (im Erscheinen) sowie »Der demokratische Horizont. Politik und Ethik radikaler Demokratie«, Suhrkamp Verlag (im Erscheinen).

Marie Preston

Marie Preston ist Künstlerin und forschende Lehrende. Sie versteht ihre Arbeit als künstlerische Recherche und ethnografische Erkundung, bei der Werke als kollaborative Erfahrungsdokumente mit den Menschen entstehen, denen sie begegnet. Ihr künstlerischer Prozess, der auf der Wechselwirkung von Wissen und Know-how aller Beteiligten beruht, zielt auf die Entstehung gemeinsamer Handlungsräume. Die daraus resultierenden Werke – Fotografien, Skulpturen, Performances und Filme – machen Erfahrungen sichtbar, die durch kollektive Aktionen entstehen. Zurzeit arbeitet sie an zwei Forschungsprojekten. Im Fokus des ersten stehen Praktiken des Backens und deren Ökologie, das zweite beschäftigt sich mit alternativen Pädagogiken anhand von Interviews und Recherchen zu experimentellen Schulen, die in Frankreich in den 1970er und 1980er Jahren in den »Villes Nouvelles« entstanden sind und auf Selbstverwaltung, Kooperation und Offenheit basieren. Sie ist Co-Herausgeberin der Publikation »Co-Creation« bei Editions Empire und CAC Brétigny 2019 (gemeinsam mit Céline Poulin und in Zusammenarbeit mit Stéphanie Airaud).

Jana Schwinkendorf

Jana Schwinkendorf arbeitet in den Bereichen Grafik, Kunst und Vermittlung. Der Schwerpunkt ihrer Praxis liegt im Kreieren von Welten, ob als Plakat, Website oder Illustration, die durch kulturelle Osmose geprägt sind und zugleich auf ihre Umgebung zurückwirken. Zurzeit arbeitet sie mit einem Lehrauftrag als Kunstlehrerin. Zwei Jahre nach Abschluss ihres Masters an der HFBK Hamburg in der Klasse Digitale Grafik bei Christoph Knoth und Konrad Renner begann sie ein Lehramtsstudium, um den Vermittlungsteil ihrer künstlerischen Praxis zu vertiefen und ins Klassenzimmer zu tragen

Anja Steidinger

Anja Steidinger ist Künstlerin und Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Sie arbeitet an den Schnittstellen von Kunst, Politik und Bildung. Von 2006 bis 2020 lebte sie in Barcelona, wo auch ihre Dissertationsarbeit zu künstlerischen (Selbst-)Repräsentationen von Unbehagen im Kontext der spanischen Wirtschaftskrise entstand (Publikation Edition Metzler, München 2015). Sie ist Mitbegründerin des spanischen aktivistischen Künstler:innenkollektivs ENMEDIO sowie des medienpädagogischen Projekts für Kinder LA MALETA DEL CINE in Barcelona. Seit 2022 ist sie Teil von INGLAM – Inglourious Art Mediators, einer Band für Lecture Performances in Hamburg. Ihre oftmals auf gemeinschaftlicher Produktion basierende Arbeitsweise verbindet antidiskriminierende Perspektiven mit lokalen Kunstprojekten und entwickelt aus künstlerischer Intervention als kritische Praxis neue Handlungsräume.

Nora Sternfeld

Nora Sternfeld ist Kunstvermittlerin, Kuratorin und Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Von 2018 bis 2020 war sie documenta-Professorin an der Kunsthochschule Kassel, von 2012 bis 2018 Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Sie ist Co-Leiterin des /ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, Mitglied im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis und Mitbegründerin und Teil von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien). Seit 2022 ist sie Teil von INGLAM – Inglourious Art Mediators, einer Band für

Lecture Performances, und seit 2011 aktiv in freethought, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus.

Julia Stolba

Julia Stolba ist Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin. Seit April 2021 forscht sie im Rahmen ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion an der HFBK Hamburg zu Formen und Bedeutungen von Affekten in künstlerischer, kuratorischer und kunstvermittlerischer Archivarbeit. Seit 2022 ist sie Teil der Lectureperformance-Band INGLAM – Inglourious Art Mediators. Seit 2021 gehört sie zum Team der Wartenau HFBK Art Education. Zuvor arbeitete sie von 2018 bis 2022 im Team der documenta studien an der Kunsthochschule Kassel. Dort studierte sie Bildende Kunst (Diplom) und Kunstwissenschaften (M.A.). In ihrer konzeptuellen, künstlerisch-forschenden Arbeit an der Schnittstelle von Theorie und Praxis beschäftigt sie sich medial mit Malerei-Installationen, Zeichnung und Sound sowie thematisch mit widerständigen feministischen und antifaschistischen Gegen-Geschichte(n) zum hegemonialen Wissenskanon.

Seda Yıldız

Seda Yıldız arbeitet als freie Kuratorin und Autorin und lebt in Hamburg und Istanbul. Ihre Arbeiten, die von interdisziplinärem Denken geprägt sind, umfassen die Bereiche Kunst, Musik, Design, Literatur und Aktivismus. Ihr Interesse gilt insbesondere prozessorientierten, offenen und experimentellen Projekten, die kollaborative Praktiken und den Austausch mit einem breiteren Publikum in den Blick nehmen.

Impressum

Herausgeber:innen

Anja Steidinger und Nora Sternfeld

Autor:innen

Özge Açikkol, Anna Kavka, Anik Lazar,
Oliver Marchart, Marie Preston,
Jana Schwinkendorf, Anja Steidinger,
Nora Sternfeld, Julia Stolba, Seda Yıldız

Gestaltung

Marlen Kaufmann

Lektorat

Christiane Weidemann, Hello Text

Bildbearbeitung

Tim Albrecht

Schrift

Inside Out (Marie Schuster)
OT Parallel (Joana Siniavskaja, Omnitype)
Suisse Int'l (Swiss Typefaces)

Papier

100 g/m² Lessebo
300 g/m² Chromokarton

Druck

Pöge Druck

Verlag

Materialverlag HFBK Hamburg

© 2025 für die Texte und Bilder:

Autor:innen, Künstler:innen, Fotograf:innen

Material 454

978-3-944954-85-1

Hochschule für bildende Künste Hamburg

Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg

www.hfbk-hamburg.de

Bildnachweise

Tim Albrecht: Seite 13, 15, 58

Johanna Amelsberg: Seite 35

Megan Auer: Seite 65

Lars-Ole Bastar: Seite 53, 179

Lukes Engelhardt: Seite 181

Jakob Mewes: Seite 158, 174

Clara Nachtwey: Seite 29

Frida Navratil: Seite 33

Moses Omeogo: Seite 14, 38, 48, 50, 159

David Reineke: Seite 7, 27, 40, 49, 161

Volker Renner: Seite 6, 9, 32-33 36, 156, 162, 163, 172

Jana Rothe: Seite 18, 57, 155

Charlie Spiegelfeld: Seite 26, 54, 154

Anja Steidinger: Seite 9-12, 28, 30-31, 37, 39, 47, 51-52,

55-56, 74, 157, 160, 164, 173, 175-176, 178, 180, 182

Studio Experimentelles Design: Seite 119

Dominic Zinkl: Seite 176

Was könnte die Kunst der Kunstvermittlung im 21. Jahrhundert sein? Diese Publikation ist das Ergebnis der Auseinandersetzung mit dieser Frage – eine Suche nach künstlerischen Ansätzen im Studium der Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Dokumentiert sind Seminare und Projekte, die ernst nehmen, dass wir die Kunst in der Kunstvermittlung immer im Plural denken, auch wenn wir sie manchmal allein betrachten, besprechen oder machen. Die hier versammelten künstlerischen Strategien haben viel mit Wissen, Worten, Zuhören, Performativität, Öffentlichkeit, der Herausforderung hegemonialer Erzählungen, Schichten von Geschichte(n), Technologien und möglichen Zukünften zu tun.