

DIE KUNSTGESCHICHTE DER KOLLABORATION

RACHEL MADER

Die Geschichte der Kunst lässt sich auch als Abfolge von Varianten des Kollaborierens erzählen. Daraus entsteht keine linear sich entwickelnde Chronologie, wie sie während einer langen Zeit etwa entlang künstlerischer Stile konstruiert worden war. Und ebenso wenig ist dieser Fokus einzig als eine Zurückweisung von Einzelautor*innenschaft zu verstehen. Über das Merkmal der Kollaboration lässt sich aber eine Achse der kunstwissenschaftlichen Betrachtung festlegen, die, wenn auch in sehr unterschiedlicher Färbung, so doch als Konstante die künstlerische Produktion stets prägte. Mit dem Begriff der „art worlds“ wurde diese Beobachtung ansatzweise und aus einer je spezifischen Fachperspektive 1964 bereits vom Kunstphilosophen Arthur C. Danto beziehungsweise 1982 vom Soziologen Howard S. Becker formuliert. In ihren Überlegungen diskutierten die beiden Autoren allerdings vorwiegend institutionelle und systemische Aspekte des „kollektiven Handelns“ – dies der von Becker benutzte Begriff – und beschrieben aus ihrem je disziplinär geprägten Blickwinkel das notwendige Zusammenspiel der unterschiedlichen, in die Bestimmung (Danto) und Produktion (Becker) des kreativen Aktes involvierten Akteur*innen.¹ Die Konzentration auf die strukturellen Verbindungen mag mit ein Grund dafür sein, dass diese Betrachtungsweisen nur sehr zögerlich Eingang fanden in kunstwissenschaftliche Analysen, die sich ihrerseits in der Festlegung ihres Gegenstandsbereiches lange Zeit auf die Kunstobjekte selbst und deren Verfasser*innen beschränkten. Die enorme Vervielfältigung kollektiver Organisations- und Arbeitsformen im Feld der Kunst in den letzten gut drei Jahrzehnten hat zwar in jüngster Zeit durchaus zu einiger Aufmerksamkeit, Tagungen und Publikationen geführt. Nicht nur die wissenschaftliche Diskussion des Phänomens erweist sich aber weiterhin als ein herausforderndes Unternehmen.

Auch in kuratorischen und kunstkritischen Debatten schwanken die Einschätzungen nicht selten zwischen Verklärung und Überhöhung auf der einen und Skepsis unterschiedlichster Art auf der anderen Seite. Im Zentrum beider Betrachtungsweisen steht ein Wir, das als Einheit konstituiert, in ein Spannungsverhältnis zum Individuum gesetzt und je nach Auffassung als produktive oder konfliktbeladene Konstellation interpretiert wird.

DIE ÜBERHÖHUNG DES WIR

Vorerst scheint es naheliegend, kollaborative Zusammenschlüsse primär über die verbindende Größe des Wir zu konzipieren, ist damit doch die entscheidende Bruchstelle mit der traditionellen Auffassung künstlerischen Arbeitens – der Autor*innenschaft – markiert. So erstaunt es wenig, dass nicht nur die ersten Versuche einer analytischen Betrachtungsweise um diese Größe kreisen, sondern sie heute noch als wesentliches Merkmal herausgestrichen wird, wiewohl ihre positive Bewertung als gesellschaftlich relevant ein Novum aus jüngerer Zeit darstellt. Die große Emphase, mit der die Jury des renommierten Turner Prize den Entscheid kommunizierte, die Preissumme auf Vorschlag der vier im Jahr 2019 nominierten Künstler*innen Helen Cammock, Oscar Murillo, Tai Shani und Lawrence Abu Hamdan an alle gemeinsam zu vergeben, rekurriert in der Begründung auf eine solche gesamtgesellschaftliche Vision, in der Kunst als Vorbild gehandelt wird: „Es ist uns eine Ehre, diese mutige Erklärung zu Solidarität und Zusammenarbeit in diesen Zeiten der Spaltung zu unterstützen. Ihr symbolischer Akt spiegelt die politische und soziale Poetik, die wir an ihrer Arbeit bewundern und schätzen, wider.“² Auch die Ernennung des indonesischen Kollektivs ruangrupa zur kuratorischen Leitung der documenta fifteen wurde vom Auswahlgremium mit ähnlich auf die gesellschaftliche

¹ Vgl. dazu Dagmar Danko, *Kunstsoziologie*, Bielefeld 2012, v. a. Kapitel 2.2. „Kunst als kollektives Handeln“, S. 63–68.
² Press Release „Turner Prize 2019 awarded to collective of this year's nominees Abu Hamdan/Cammock/Murillo/

Shani“, 3.12.2019, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/turner-prize-2019-awarded-collective-years-nominees-abu>

Bedeutsamkeit ausgreifender und euphorischer Argumentation verkündet: „In einer Zeit, in der innovative Kraft insbesondere von unabhängigen, gemeinschaftlich agierenden Organisationen ausgeht, scheint es folgerichtig, diesem kollektiven Ansatz mit der documenta eine Plattform zu bieten.“³ In der Presse wurde die Wahl von ruangrupa und die damit verbundenen Hoffnungen jedoch auch skeptisch beurteilt: Die Besprechung von Marco Stahlhut in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hinterfragt in einem irritierend süffisanten Tonfall die anlässlich der öffentlichen Präsentation des Entscheides formulierten Begründungen dieser Wahl („So viel vorweg: die Frage ‚Warum ruangrupa?‘ blieb weitgehend unbeantwortet.“). Der Autor verdeutlicht seine grundlegenden Bedenken mit dem Hinweis auf das Konfliktpotenzial, das kollektiven Zusammenschlüssen als Risiko prinzipiell innewohne, ein Echo auf diejenige Skepsis, die sich auch in frühen Analysen findet.⁴ Im 1991 erschienenen Themenheft der Zeitschrift *Kunstforum International* zu Künstler*innengruppen – einer der ersten Publikationen zu diesem Gegenstand – klären die Herausgeber*innen bereits mit dem Untertitel *Von der Utopie einer kollektiven Kunst* ihre Einschätzung zu dieser Arbeitsweise und verdeutlichen in der „Einleitung“: „Die Idee der Künstlergruppe ist in aller Regel [...] ein eher imaginäres Projekt, eine Utopie geblieben, während die konkreten Einlösungen eher spärlich sind, jedenfalls vom großen Anspruch erheblich abfallen.“⁵ In nicht wenigen der in diesem Heft versammelten Texte scheint es vor allem um die Bestätigung dieser grundsätzlichen Kritik zu gehen: sei es mit Blick auf die Entwicklung der Gruppen selbst, die sich meist nach wenigen enthusiastischen Jahren aufgrund von interner Konkurrenz nach Streit auflösen würden (Hans Peter Thurn), oder in Bezug auf die

künstlerische Qualität, da, wenn „alle Künstler [...] an einem Brei“ rührten, ein „Common sense von Klischees“, aber sicher nicht ein „Kunstwerk“ resultieren würde (Christian Janecke).⁶

Wenige Jahre später mühte sich die Kunstkritikerin Isabelle Graw in ihrer Besprechung mit dem Titel „Gruppenzwänge“ zur Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry* (Kunstwerke Berlin, 1995) weiterhin mit dem ihres Erachtens intransparent gehandhabten Zusammenspiel zwischen dem künstlerischen Individuum, dem Anspruch einer übergeordneten Gruppenidentität und dem kreativen Ausdruck ab. Die Ausstellung wurde von 40 Personen gemeinsam produziert, deren Namen lediglich summarisch auf der Einladung kommuniziert, nicht aber bei den einzelnen Exponaten aufgeführt waren. So „fehlten die Namensangaben als Orientierung“ der Kritikerin genauso, wie sie die Offenlegung der Produktionsweise, also etwa die Dokumentation vorbereitender Treffen, vermisste, was von „Außenstehenden [...] als Ein- und Ausgrenzung“ erfahren würde. Das stößt ihr ebenso auf wie das moralische Überlegenheitsgefühl, das diese Gruppen qua ihres zeitgemäßen „Anti-Individualismus“ zwar vorführen würden, das als „Subjektkritik eine individualistische Haltung“ dennoch nicht ausschließen würde.⁷ Das hier von Graw als Paradox benannte Spannungsfeld zwischen dem Individuum und einem kollektiven Wir findet sich auch in den aktuellen Debatten zur Thematik: In Helmut Draxlers Artikel „Das Wir-Ideal. Zur Kritik der Kollektivität“, sein Beitrag zum 2021 von *Texte zur Kunst* herausgegebenen Themenheft zu *Collectivity*, argumentiert der Autor mit Bezug auf Erkenntnisse aus der Psychoanalyse, „dass Gemeinschaftlichkeit nie als ein harmonisches Ganzes existiert, sondern wesentlich konflikthaft und antagonistisch strukturiert ist“, auch wenn die gegenwärtig

3 Pressemitteilung „ruangrupa übernimmt künstlerische Leitung der documenta fifteen“, 22.2.2019, <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/ruangrupa-uebernimmt-kuenstlerische-leitung-der-documenta-fifteen/>
4 Marco Stahlhut, „Rätselhaftes Indonesien. Das Documenta-Kollektiv ruangrupa plant viele Pläne“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.7.2019.

5 Florian Rötzer in Zusammenarbeit mit Sara Rogenhofer, „Einleitung“, in: *Kunstforum International*, 116 (1991), S. 71–77, hier: S. 72.

6 Christian Janecke, „Viele Köche verderben den Brei“, in: ebd., S. 160–168, hier: S. 161.

7 Isabelle Graw, „Gruppenzwänge“, in: *Texte zur Kunst*, 18 (1995), S. 51–59.

weit um sich greifende institutionelle Anerkennung von Kollektiven – er verweist auf die documenta und den Turner Prize – die ihnen innewohnenden Versprechen vorerst zu bestätigen scheint. Dagegen sieht Draxler in dieser breiten Akzeptanz „die heilige Trias der neoliberalen Mobilisierung in Form von Innovation, Aktualität und Relevanz [...] abgeschöpft“ und das politische Potenzial, das er ähnlich wie Graw als konstitutiven Bestandteil eines kollektiven Verbundes erachtet, verloren oder vielleicht eher verkauft.⁸ Die Überhöhung des kollektiven Wir zeigt sich genauso im Anspruch an die Langlebigkeit von Verbänden (Auflösung heißt Scheitern), der Beschwörung künstlerischer Qualität, die notwendigerweise eine individuelle Handschrift benötigt, wie dem scheinbar unumgehbaren Konflikt zwischen Individuum und Gemeinschaft, weil der Zusammenschluss als politische Haltung mit der Individualität konkurrenziert. Und so wird mit Rekurs auf unterschiedliche Theoriefelder das Phänomen der Kollaboration hinsichtlich einer Größe – Wir – problematisiert, die sie argumentativ selber erst herstellt und die angesichts der Vielfalt kollaborativer Formate als fahrlässig eng gefasste Analysekategorie bezeichnet werden muss.

HETEROGENITÄT ALS KONZEPTUELLES PROBLEM

Die Popularität des Kollektiven in der Gegenwart ist ein umfassendes und omnipräsentes Phänomen, wie die Herausgeberinnen des einschlägigen Themenheftes von *Texte zur Kunst* auch feststellen: „Kooperation und Kollaboration sind Schlüsselbegriffe des globalisierten Kunstfeldes. So verwundert es nicht, dass Kollektive in der Kunst derzeit hoch im Kurs stehen: von den Streikbewegungen an Museen

über die documenta bis zum Turner Prize – kaum je eine im Namen der Kunst antretende Großveranstaltung zeichnet sich heute nicht durch gemeinschaftsförmige Praktiken und die Anrufung von Gemeinsinn aus.“⁹ Die gemeinschaftlichen Arbeitsweisen stoßen dementsprechend nicht nur in der künstlerischen und kuratorischen Praxis selbst auf großes Interesse. Auch die Kunstgeschichte hat sich in den letzten Jahren vermehrt kollaborativen Aspekten künstlerischer Produktion zugewandt. Dabei interessierte sie sich sowohl für Begriffsklärungen, eine Ausweitung der Perspektive auf frühere Jahrhunderte als auch für die Frage, wie Autor*innenschaft unter der Bedingung der Kollaboration zu konzipieren sei. Begriffsklärungen gehen dabei nicht selten mit der Behauptung einer neuen Gestalt des Phänomens einher: Mit „Komplizenschaft“ bezeichnet die Kunstwissenschaftlerin Gesa Ziemer jene Form der Verbindung, die, dem kriminalistischen Verständnis des Wortes verpflichtet, den temporären und strikt funktional ausgerichteten Zusammenschluss betont – Kennzeichen neuer Kollektivitäten, die in Kunst, Wissenschaft und sogar auch Wirtschaft zu finden seien.¹⁰ Als „Kollaboration“ wiederum wird mit Bezug auf die Verwendungsweisen im Englischen, wo dem Begriff anders als im Deutschen keine militärische Konnotation innewohnt, ein ausgreifendes Verständnis von Zusammenarbeit verstanden, in die nebst unterschiedlichen Personen auch Objekte oder andere Entitäten (etwa Institutionen) eingebunden sein können.¹¹ Die an sich durchaus gewinnbringenden Klärungen bleiben aber punktuelle Beiträge, die zudem das Risiko in sich tragen, durch eine Typologisierung die weitaus vielgestaltigere Praxis reduziert abzubilden. Der Versuch wiederum, Kooperation im Sinne einer arbeitsteiligen Produktionsweise

8 Helmut Draxler, „Das Wir-Ideal. Zur Kritik der Kollektivität“, in: *Texte zur Kunst*, 124 (2021), S. 42–63, hier: S. 43.

9 Katharina Hausladen, Genevieve Lipinsky de Orlov, „Einleitung“, in: *Texte zur Kunst*, 124 (2021), S. 6.

10 Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld 2013.

11 Zum Begriff der „Kollaboration“ und seiner Nähe zu „Kooperation“ vgl. Ines Barner, Anja Schürmann, Kathrin Yacavone, „Einleitung“, in: *Kooperation, Kollaboration, Kollektivität. Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive*, Themenheft *Journal of Literary Theory*, 1 (2022), S. 3–28.

als neue Perspektive auf die Kunst früherer Jahrhunderte anzuwenden, ist auch als kunstgeschichtliche Selbstreflexion zu verstehen. Sie ist dem Ansinnen geschuldet, eine Darstellungsweise zu entwickeln, die, anstelle über die vermeintliche Klarheit der Kategorie Autor*innenschaft organisiert zu sein, die komplexen Realitäten adäquater, wissenschaftlich fasst.¹²

Trotz breiter Resonanz erweisen sich Diskussion und Einordnung kollektiver Arbeitsweisen als grundsätzliche Herausforderungen, weil die theoretischen Konzeptualisierungen der Heterogenität der Einzelphänomene kaum je gerecht zu werden vermögen. Mit Bezug auf ausgewählte Beispiele schlage ich eine Reihe von Charakteristika vor, entlang derer sich Formen der Kooperation fassen, in Kontexten verorten und ihr Vorwärtskommen beobachten lässt. Aus dieser Betrachtungsweise ergibt sich keine lineare Entwicklung, differieren die Zusammenschlüsse situativ doch sehr, auch wenn sie etwa mit derselben Bezeichnung, zum Beispiel Künstler*innengruppe, operieren. Die vorgeschlagenen Charakteristika sind also nicht als Typologien zu verstehen, eher als Kreuzungspunkte der die Kooperation bestimmenden Parameter, darunter auch solche, die das Kunstfeld überschreiten.

Nichtsdestotrotz lässt sich eine Reihe von Tendenzen benennen, die die Herausbildung dieses Phänomens von seinen Anfängen als vereinzelte Erscheinung im frühen 20. Jahrhundert bis zu seinem aktuellen Hype auszeichnen. So ist bei frühen Formen kollektiver Verbände fast durchwegs eine eher strenge Auffassung

und Konzeptualisierung des Zusammenschlusses zu bemerken, und sie lösten sich auch darum häufig im Streit auf, weil Erfolg und Eigensinn Einzelner zu Konflikten mit dem beanspruchten Gemeinsinn führten. Die Verbindlichkeit der Gruppe war – und das war wohl mit ein Grund für die teilweise harsch und unerbittlich geführten Auseinandersetzungen – jedoch kaum je explizit etwa in Form niedergeschriebener Satzungen gefasst, wurde vielmehr kontinuierlich ausgehandelt, ein Prozess, der entsprechend anfällig für die Dominanz einzelner Figuren war.¹³ Die strikte Handhabung der meist entlang künstlerischer Merkmale formulierten Zugehörigkeit weichte sich ab Mitte des 20. Jahrhunderts zusehends auf und wurde von einem pragmatischeren Umgang mit der kollektiven Verbindlichkeit abgelöst. Das zeigt sich auch dann, wenn Gruppenkonstellationen vorrangig als Hülle dienen und – wie es etwa bei Art & Language oder aktuell bei Gruppierungen wie dem Zentrum für Politische Schönheit oder dem Peng! Kollektiv der Fall ist – über die Jahre teilweise stark anwachsen und viele personelle Wechsel erfahren.¹⁴ Mit der steigenden Popularität kollektiver Organisationsformen in der Kunst ging eine enorme Ausdifferenzierung der Formate einher, die die Vervielfachung der Verbindungen zwischen individueller Autor*innenschaft und kollektivem Verbund beinhaltete und heute nur noch selten als Konkurrenz konzipiert wird. In aller Regel ist Kollektivität ein Kommentar auf die Verfasstheit des Kunstsystems, meint jedoch kaum je eine Kritik im engeren Sinn, viel eher werden damit

12 Insbesondere zwei Tagungen haben sich in den letzten Jahren um eine Ausweitung der Perspektive Kollektivität auch auf die Kunst früherer Jahrhunderte bemüht, und in beiden Fällen ging es dabei zentral um eine kritische Diskussion des Autor*innenverständnisses nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch der Literatur und Musik. Vgl. Tagung *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Technische Universität Berlin, 2016 (daraus ging der 2020 bei Böhlau, Köln, herausgegebene gleichnamige Sammelband hervor), sowie die Tagung *Ästhetik(en) pluraler Autorschaft. Literatur Kunst Musik*, Universität Tübingen, 2020 (eine Publikation ist im Entstehen).

13 Der Soziologe Hans Peter Thurn beobachtet in seiner Analyse zu Genese und Funktionsweise von Künstler*innengruppen im ersten Drittel des

20. Jahrhunderts fast durchwegs eine „personelle Zentrierung“, die einzelne Mitglieder „zu den eigentlichen Beherrschern, mindestens aber Motoren der Gemeinschaft macht“. Hans Peter Thurn, „Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der bildenden Kunst“, in: *Kunstforum International*, 116 (1991), S. 100–129, hier: S. 111.

14 1967 von vier Künstlern gegründet, wuchs Art & Language zeitweise auf nahezu 50 Mitglieder an; das Zentrum für Politische Schönheit behauptete mitunter, aus über 70 Aktionskünstler*innen und Kreativen zu bestehen, die Leitung dieser Gruppe hat seit Anbeginn Philipp Ruch inne; und das Peng! Kollektiv besteht aktuell aus einem vierköpfigen Kernteam, das über 100 Mitstreiter*innen aus Wissenschaft, Medien, Politik, Kunst, Handwerk etc. zu ihrem Netzwerk zählt.

produktive Alternativen zur Dominanz einer sich auch in der Kunst ausweitenden „Celebrity Culture“ vorgeschlagen.¹⁵

FESTE FORM, LOSE PROGRAMMATIK UND ENTSCHIEDENE OPPOSITION

Künstler*innengruppen zählen zu den Frühformen kollektiver Verbände in der Kunst, die bis heute sporadisch immer wieder auftauchen. Die Künstler*innengruppe bezeichnet, etwa in Abgrenzung zu jüngeren Begriffen wie Netzwerk oder Cluster, einen als geschlossene Einheit konzipierten Verbund, bei dem es durchaus zu personellen Wechseln kommen kann, die aber alle unter Einhaltung der rahmenden Konzeptualisierung vorgenommen werden. Die meist eher strikte Handhabung der einenden Verbindlichkeit kontrastiert mit dem häufigen Fehlen ausformulierter Grundsätze und versteht sich zugleich vor dem Hintergrund, dass die Gruppenbildung vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts die gemeinsame Zurückweisung dominanter künstlerischer Regelwerke – etwa der Akademie – stützen sollte. Das kurze, von Ernst Ludwig Kirchner verfasste und 1906 veröffentlichte Programm der Künstlergruppe Brücke zeigt dies exemplarisch: Gefordert wurde „eine neue Generation der Schaffenden“, die, von der Jugend verkörpert, den „wohlangesessenen älteren Kräften“ die Zukunft entreißen und gemäß ihren Ideen gestalten wollte. Ein geteiltes Kunstverständnis ergab sich daraus nie, das Malen in den gemeinsamen Ateliers – einmal war es das Dachgeschoss einer Wohnung, ein anderes Mal ein leerstehender Fleischer- oder Schusterladen – wurde aber von den Mitgliedern als stimulierend empfunden und führte auch zu einer stilistischen Annäherung, die sie vorerst auch darum zusammenschweißte, weil ihr Stil harsche Kritik und Ablehnung erfuhr. Eine vergleichbar

15 Der Ausdruck „Celebrity Culture“ zur Charakterisierung der westlichen Kunstwelt im ausgehenden 20. Jahrhundert geht auf Isabelle Graw zurück. Sie benennt damit eine der zentralen Kräfte, die das paradoxe Verhältnis zwischen Kunst und Markt auszeichnen.

grundsätzliche Auflehnung gegen den Kunstbetrieb brachte einige Jahrzehnte später auch die feministische Künstlerinnengruppe DIE DAMEN zusammen, deren Handschrift sich allerdings durch Ironie und gezielte Angriffe auszeichnete: So reinszenierten sie 1988 ein berühmt gewordenes Foto des einst als Szenefotograf gehandelten Christian Skrein, auf dem dieser 1968 die künstlerische Avantgarde Wiens lässig und selbstbewusst im Sessel sitzend zeigte. Anstoß nahmen DIE DAMEN daran, dass die sechs porträtierten Künstler auf dem Bild alle mit ihrem Nachnamen benannt wurden, während die einzige Frau – Ingrid Schuppan-Wiener – lediglich mit ihrem Vornamen vorgestellt wurde. Ihre anlässlich der Aktion *Aus gegebenem Anlaß – 8. Jänner 1988 – Projekt Westbahnhof* produzierte Postkarte zeigt ein Gruppenporträt der vier Damen, die in gleicher souveräner und nonchalant wirkender Weise, in ähnlicher Aufstellung und mit Nachnamen bezeichnet aus dem Bild schauen und mit dieser Geste der Appropriation den zitierten Status ihrer Vorläufer – die Avantgarde der Wiener Szene zu sein – für sich beanspruchen. 20 Jahre nach dem Original präsentiert, ist diese Fotografie aber auch ein Kommentar auf den Zustand des damaligen Kunstbetriebes, den DIE DAMEN als „humorlos und verkrampft“ erachteten, von dem sie sich „nicht ernst genommen“ fühlten und in den sie darum „wieder Freude und Leichtigkeit“ bringen wollten.¹⁶

Das 2003 in Petersburg gegründete Kollektiv Chto Delat (deutsch: Was ist zu tun?) lehnt sich mit seiner Kritik nicht nur gegen den sowjetischen Kunstbetrieb auf, doch seine Aktivitäten finden weitgehend in diesem Feld statt, das ihnen trotz restriktiven politischen Kontexts einen Handlungsspielraum ermöglicht und ein unterstützendes, internationales Netzwerk eröffnet. So transdisziplinär die Zusammensetzung der Gruppe auch ist, eint

Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Culture*, Köln 2008.

16 DIE DAMEN, zit. in: Johanna Hofleitner, „Die Damen: Zurückgemeldet“, in: *Die Presse*, 20.6.2013.

sie doch eine (kultur)politische Haltung, die sie auf ihrer Website umreißen und in Konferenzen und Texten der einzelnen Mitglieder, aber auch in Kunstprojekten immer wieder vortragen und mit der kurzen, auf ihrer Website publizierten Formel „politicizing knowledge production“ gefasst werden kann.¹⁷ Anders aber als bei der Brücke erzeugt die Gleichzeitigkeit von Gruppenaktivitäten und individuellem künstlerischem Arbeiten bei Chto Delat keine Spannung, scheint vielmehr eine Selbstverständlichkeit, verfolgen doch sämtliche Mitglieder auch eine einzelkünstlerische Laufbahn. Dieser Modus der Organisation findet sich bei zahlreichen zeitgenössischen Kollektiven und könnte als eine neue Form der Verbindlichkeit bezeichnet werden: Er postuliert ein emphatisches und solidarisches Wir, das aber nicht in Konkurrenz zum individuellen Auftritt steht.¹⁸

GEMEINSAM IM JETZT: SOLIDARITÄT UND GEMEINSCHAFTSBILDUNG

Ein Bekenntnis zu einer solidarischen Gesellschaft und der Wille, dazu einen Beitrag zu leisten, ist Beweggrund vieler kollektiver Zusammenschlüsse der Gegenwart. Meist ist diese Absicht kritisch-reflexiv unterlegt, dabei auf einer Vielfalt theoretischer Referenzen beruhend. Selten werden die Theorien explizit genannt, das zur Selbstbeschreibung genutzte Vokabular lässt aber Rückschlüsse auf das diskursive Netz zu, innerhalb dessen sie ihr Selbstverständnis und ihr Tun verorten.¹⁹ Das von London aus operierende, von 2004 bis 2018 aktive, interdisziplinäre „Cluster“ Critical

Practice etwa bezieht sich mit Wendungen wie „we intend to support critical practice within art, the field of culture and organization“²⁰ sowohl auf institutionskritische Ansätze in Kunst und Theorie wie auf einen Bezugsrahmen, der, in den 1990er-Jahren vom angelsächsischen Raum kommend, unter dem Begriff der „Visual Culture“ den kritischen Diskurs visueller Praxis prägte.²¹ Diese insgesamt gesellschaftskritische Positionierung findet sich auch bei Gruppierungen wie dem seit 2007 zusammenarbeitenden Verbund CAMP aus Mumbai oder dem von Delhi aus wirkenden Raqs Media Collective, die beide durch die verschiedenen Ausbildungen der Mitglieder nebst einem medienkritischen Fokus auch Kategorien wie Autor*innenschaft, Machtverhältnisse und Eigentum befragen. Ihre Zusammenarbeit zeichnet sich durch die Pflege von Gastgeber*innenschaft, einer Offenheit gegenüber neuen, teilweise auch nur temporären Mitgliedern und einer ausgeprägten Selbstreflexion ihrer Arbeitsweisen im Kollektiv aus.²² Ein Großteil dieser Merkmale, sowohl was die theoretisch-reflexive Selbstverortung wie auch die kritische Sensibilität gegenüber dem eigenen Status und der Zusammenarbeit untereinander angeht, trifft auch auf das 2022 für die documenta zuständige Kurator*innenteam ruangrupa zu. Ihr Verständnis kollektiven Handelns umfasst sämtliche Bereiche des Kuratierens, ihre eigene Organisationsform ebenso wie das zu großen Teilen mit kollektiven Formationen aus verschiedenen zivilgesellschaftlichen Feldern angereicherte Netzwerk, aber auch die inhaltliche Auseinandersetzung: „Wir arbeiten konsequent gemeinsam, es geht

Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices, London 2007, S.15–31.

20 http://www.criticalpracticechelsea.org/wiki/index.php/Main_Page

21 Informative und knappe Erläuterungen zu zentralen Begrifflichkeiten in der zeitgenössischen Kunst, darunter auch „Institutionskritik“ und „Visual Culture“, finden sich in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002.

22 Die kurzen Selbstbeschreibungen der beiden Verbände sind sprechend für ihre jeweilige diskursive Verortung. CAMP: <https://studio.camp/about/>, Raqs Media Collective: <https://works.raqsmediacollective.net/index.php/contact/>

darum, unsere Sensibilität für die Gruppe auszustesten, wir lesen, denken, entscheiden in der Gemeinschaft.“²³ Im Anspruch, die künstlerische Haltung der Kollaboration als Konzept auf sämtliche Tätigkeitsbereiche zu übertragen und als Alltag zu leben, lassen sich Verwandtschaften mit Kunstformen der 1960- und 1970er-Jahre finden, die sich für fast alles in der Kunst mehr interessierten als für das Objekt. Dieses ging dadurch jedoch keineswegs verloren, geriet aber angesichts der mitunter spektakulären Inszenierungen von dessen gemeinschaftlicher Herstellung in den Hintergrund: Daniel Spoerri „Fallenbilder“ etwa sind zwar sehr wohl das museal kompatible Ergebnis seiner Essaktionen. Die vorgängigen Essen in Gemeinschaft waren aber die unabdingbare Voraussetzung für die Existenz der Werke – was in den mit Geschirr und Essensresten vollbepackten Tischbildern augenscheinlich wird.

BEZIEHUNGSPFLEGE UND KONTAKTNAHMEN

In den im selben Zeitraum aufkommenden künstlerischen Tendenzen waren aber auch kleine Kollaborationseinheiten eine Möglichkeit, aus dem isolierenden Konstrukt der Einzelautor*innenschaft auszubrechen. Daran ist allerdings weniger eine direkte Kritik am Kunstsystem festzumachen, als es spielerische, aber mit ernsthafter Absicht verfolgte Versuche sind, die Formen der geltenden Konventionen zu dehnen. Und so findet sich fortan auch in Mikrokosmen eine enorme Vielfalt kollaborativer Interaktionen: Sie reichen von Beziehungspflege, etwa in Form von Ehrerweisungen (Alison Knowles widmet ihre Arbeit ihrem Künstlerkollegen Emmett Williams, Bruce Connor seiner Komplizin Jay DeFeo), über die Kultivierung eines Netzwerkes, wie dies On Kawara mit der elf Jahre dauernden Arbeit *I Got Up* (1968–1979) betrieb, während der er täglich mindestens zwei Postkarten von seinen

jeweiligen Aufenthaltsorten an Freund*innen sandte, bis hin zu Einladungen an die Ausstellungsbesucher*innen, sich aktiv mit den Exponaten in Verbindung zu setzen (Thema in den *Werksätzen* Franz Erhard Walthers). Immer wieder entschlossen sich auch Paare zur gemeinsamen künstlerischen Arbeit. In den meisten Fällen wurde ihre Beziehung allerdings nicht Gegenstand ihres gemeinsamen künstlerischen Tuns, war aber in der einen oder anderen Weise doch wichtige Voraussetzung dafür: so etwa dann, wenn ein ausgeprägtes Maß an Vertrauen oder Intimität die Arbeit bedingte, wie dies bei den Performances von Marina Abramović und ihrem langjährigen Lebenspartner Ulay sehr häufig der Fall war. Und Yoko Ono und John Lennons 1969 in gleicher Weise naives wie medienwirksam auf Plakaten platziertes Statement *WAR IS OVER!* wurde auch darum rezipiert, weil die beiden ihren Widerstand gegen den Krieg vorgängig mit einer Demonstration ihrer Liebe, vorgeführt in der siebentägigen Aktion *Bed-in for Peace*, zur Schau stellten. Und in der symbiotischen Zusammenarbeit von Gilbert & George zeigt sich sowohl die von ihnen beabsichtigte Verschmelzung von Person und Alltag, wie sie sich so ihrer gegenseitigen Unterstützung in einem von ihnen vorerst als feindlich empfundenen Umfeld versicherten.

Die vielfach erst als Einzelaspekte auftauchenden Charakteristika kollaborativer Phänomene – das Künstler*innenpaar, die Solidargemeinschaft, die Künstler*innengruppe oder das politisch motivierte Kollektiv – sind in den aktuellen Ausprägungen in einer vielstimmigen und dynamischen Heterogenität aufgegangen. Nicht nur die Organisationsformen und Arbeitsweisen haben sich multipliziert, auch das Verhältnis zwischen Individuum und Gruppe ist extrem divers beschaffen, und auch die Funktionen, die Kollaboration zu übernehmen hat, sind jeweils situativ angepasst und entsprechend vielgestaltig. Die steigende Attraktivität der kollektiven Zusammenarbeit

23 ruangrupa im Gespräch mit Catrin Lorch, „In bestehende Systeme eingreifen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.2.2019.

mag mit ein Grund sein dafür, dass sie mehr und mehr auch als Abstraktion Wirkkraft entfaltet. Etwa dann, wenn der Name Atlas Group als fiktives Konstrukt dazu dient, eine Mehrstimmigkeit herzustellen, wo das Sprechen über bestimmte Zeiten insgesamt problematisch ist, nämlich den Bürgerkrieg im Libanon. Oder auch immer wieder dort, wo mit abstrahierten Körperschaften ein kollektiv beispielbarer Denk- und Handlungsraum zur Verfügung gestellt werden soll, was für die Wiener Gruppe genauso behauptet werden könnte wie für das museum in progress.

Eine Kunstgeschichte entlang von Kollaborationen allerdings ist noch zu schreiben. Ihr Versprechen ist es, die kreative Produktion als relationale Praxis zu lesen und damit auch als Korrektiv zu wirken in einem Feld, in dem Einmaligkeit und Personenkult weiterhin florieren.