

**The Artist Feeling – Künstlernetzwerke**  
**Künstlerhaus FRISE Hamburg - 8. November 2009**  
Ein Bericht

Das von der Internationalen Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK) organisierte Projekt „The Artist Feeling“ erfragt die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Künstlerinnen und Künstlern. Die erste Tagung „Existenzanalysen“ in der Münchener LOTHRINGER13 im Juli 2009 legte den biographisch orientierten Fokus auf den Künstler als Individuum. Die zweite Veranstaltung „Künstlernetzwerke“ im Künstlerhaus FRISE im November 2009 konzentrierte sich weiterführend auf die Vernetzung und Selbstorganisation von Künstlern als historisches wie gegenwärtiges Phänomen.

„The Artist Feeling – Künstlernetzwerke“ stellte die Frage nach den Gründen, Manifestationen und Auswirkungen des offensichtlichen Bedürfnisses, sich trotz der für das künstlerische Arbeiten charakteristischen Einzelkämpferschaft in organisierte Strukturen zu begeben. Aus der Thematik ergaben sich tiefergehende Fragen: Kann man als Teil einer Gruppe oder Initiative nicht effektiver Umstände schaffen, die die künstlerische Arbeit erleichtern? Will der Künstler andererseits überhaupt organisiert werden, also Teil einer Interessensgemeinschaft mit klaren Strukturen sein? Wo ist die Schnittstelle zwischen sinnvoller Vernetzung und eigenständiger individueller Arbeit? Wird durch den Zusammenschluss zu Gruppen und Räumen und die Zusammenarbeit über die kulturelle Verbindung hinaus womöglich der Werkbegriff neu tradiert? Wird durch eine derartige Organisation der Mythos vom Künstler als unstrukturiertem Randmitglied der funktionierenden Gesellschaft obsolet?

In Vorträgen und offenen Diskussionen untersuchte die Tagung verschiedene Modelle der Künstlernetzwerke. Von einem Künstlerhaus als Veranstaltungsort und der IGBK als Organisatorin wurde die Frage nach Künstlervertretungen und -initiativen gestellt. Die Veranstaltung fügte sich außerdem thematisch in das Jahresausstellungsthema der FRISE, „Nets & Nodes“, ein, in dem es um Netzwerke und die Zusammenarbeit unter Künstlern ging. Konzipiert und moderiert wurde die Veranstaltung von annette hollywood und Michael Kress.

Der Partner der IGBK, das Künstlerhaus FRISE, beherbergt Arbeits- und Wohnräume für über 40 Künstler und Filmemacher und besitzt einen intensiv genutzten Ausstellungsraum. Jährlich finden Kooperationen mit Kunstorten in aller Welt statt, das Gastatelier wird ständig von Künstlern aus dem Ausland genutzt. Die Mitglieder haben über den Verein hinaus eine Genossenschaft gegründet, um das städtebaulich bedrohte Gebäude zu kaufen und sich somit einen dauerhaften Arbeitsplatz zu sichern. FRISE ist ein Beispiel für selbstorganisierte Künstlerinitiativen, die sich sowohl in Ausstellungsprojekten weitläufig vernetzen, als auch gerade durch die Bildung von Institutionen wirtschaftliche und arbeitstechnische Probleme lösen können, was die einzelnen Mitglieder alleine nicht könnten.

### **Die Beiträge**

Die Hamburger Künstlerin **Bettina Sefkow**, die 1994/95 im Hamburger Kunstverein gemeinsam mit Ulrich Dörrie die Ausstellung „dagegen dabei“ organisiert hatte, stellte in

ihrem Beitrag Beispiele künstlerischer Selbstorganisation seit Ende der 60er Jahre vor, in erster Linie die von Dieter Hacker initiierte Berliner „7. Produzentengalerie“ und die Hamburger „Buch Handlung Welt“ von Hilka Nordhausen. Bettina Sefkow schilderte die besondere gesellschaftlich-politische Situation, die zum Entstehen derartiger Initiativen führte: Da die bestehenden Galerien und Museen dem sich neu entwickelnden Kunstbegriff nicht mehr entsprachen, bestand die Notwendigkeit, sich eigene Handlungsräume zu schaffen.

Dieter Hacker hatte in der politisch aufgeladenen und äußerst widersprüchlichen Situation des fremdverwalteten Berlin im Jahr 1971 die erste Produzentengalerie gegründet. Sie sollte als Medium der Reflexion über künstlerische Arbeitskonditionen und die damit verbundenen Zweifel und Probleme dienen. Die „7. Produzentengalerie“ äußerte sich in Ausstellungen und Publikationen, in denen künstlerische Arbeiten und Künstlergruppen repräsentiert wurden. Dieter Hackers Initiative verdeutlicht den Spagat zwischen dem Bedürfnis, auf gemeinschaftliche und kritische Weise die eigene Situation zu reflektieren, und dem gleichzeitigen Beibehaltenwollen konventioneller Künstlerrollen. Hier wurde die eigene künstlerische Orientierungslosigkeit in einer Zeit gesellschaftlicher Spannungen produktiv gemacht und die Zusammenarbeit in neuartigen Formen entdeckt. Die „7. Produzentengalerie“ ist in eine Zeit des Widerstands im kulturellen Untergrund einzubetten, als sich ein Begriff wie Gegenöffentlichkeit erst herausbilden musste. Heute sind Künstlernetzwerke dagegen keine Neuerscheinung mehr, sondern ein weitverbreitetes Phänomen.

Die „Buch Handlung Welt“ in der Hamburger Marktstraße wurde 1976 von Hilka Nordhausen eröffnet. Die Künstlerin schuf in den Jahren 1976 bis 1983 ein weitreichendes Netzwerk über Kontakte von Freunden und Kollegen. Ihr Konzept sah eine interdisziplinäre Verschränkung von Buchhandlung und Kunstort vor. So stand eine Wand immer für die Bemalung von Künstlern zur Verfügung, darunter waren z.B. Dieter Roth oder Albert Oehlen und Werner Büttner. Gleichzeitig fanden Lesungen mit international bekannten Autoren statt. Der Raum wurde zur Prozebühne und zum Ort der Intermedialität zwischen Schreiben, Lesen, Malen und Filmemachen. Sowohl die Rekrutierung der Künstler als auch der Einkauf von Büchern, deren Themen über das damalige allgemeine Buchhandelsangebot hinausgingen, wurden über ein Schneeballsystem von Kontakten durchgeführt. Künstler kauften bspw. auf ihren Reisen Bücher für die Buchhandlung. Hilka Nordhausen bot mit der „Buch Handlung Welt“ ein Netzwerk an und vertrat selbiges auch an anderen Orten.

Bettina Sefkow stellte aus einer historischen Sichtweise Qualitäten und Formen von Künstlernetzwerken vor und stellte abschließend die Frage nach dem Verschwinden des Künstlers innerhalb der Gruppe und ob es Formen der Gleichheit gibt, die solchen Zusammenschlüssen zu Grunde liegen. Können Künstlernetzwerke gesellschaftlich etwas bewirken?

Der Künstler **Andreas Schmid**, der in China Kalligraphie studiert hat und seitdem regelmäßig das Land bereist, stellte chinesische Künstlerkollektive und -gruppen aus Peking und der chinesischen Provinz vor. Mit dem Ende der Kulturrevolution 1978 gab es erstmals im Ansatz die Möglichkeit, sich öffentlich zu äußern und sich zu Künstlergruppen zusammenzuschließen, um die eigenen Vorstellungen nach außen zu tragen.

Die Gruppe „Xing Xing“ (Die Sterne), zu der auch Ai Wei Wei gehörte, forderte ab 1979 in öffentlichen Aktionen Demokratie und künstlerische Freiheit. Die Mitglieder waren gezwungenermaßen Autodidakten, da während der Kulturrevolution alle Ausbildungsstätten geschlossen waren. „Xing Xing“ erreichten durch ihre provokanten Interventionen eine erste öffentliche Ausstellung zeitgenössischer chinesischer Kunst im Jahr 1980, deren unerwarteter Anklang beim Publikum dazu führte, dass die Künstler politisch verfolgt wurden. Die Gruppe strebte in ihrer gemeinsamen Arbeit eine gesellschaftliche Veränderung an und emanzipierte sich in der Abstraktion von künstlerischen Konventionen und Tabus. Mit der Emigration der Mitglieder begann 1981 der Auflösungsprozess von „Xing Xing“, ein Phänomen, das sich bei vielen Künstlergruppen wiederfindet.

Die Gruppe „Xiamen Dada“ aus Xiamen/Provinz Fujian, mitbegründet 1986 von ihrem Protagonisten Huang Yong Ping, wurde bekannt mit provokanten, guerilla-artigen Aktionen wie Bilderverbrennungen, Aufführungen und Manifesten. Die Gruppe hatte sich intensiv mit der europäischen Avantgarde beschäftigt, was sich in ihrer extremen Haltung gegenüber dem tradierten Kunstbegriff zeigt. Auch diese Gruppe löste sich auf, als Huang Yong Ping in Zusammenhang mit dem Massaker an Studenten auf dem Tian’anmen Platz 1989 nach Paris auswanderte.

Ab Mitte der 80er Jahre, mit der sogenannten „85er Kunstbewegung“, wurde die Freiheit für Künstler in China größer und um 1991 begann eine erfolgreiche Phase, auch wenn noch bis heute alle öffentlichen Ausstellungen zensiert werden. Im Westen wurde zeitgenössische chinesische Kunst jedoch nur zögerlich wahrgenommen. Die von Andreas Schmid 1993 kuratierte Ausstellung „China Avantgarde!“ im Berliner Haus der Kulturen der Welt war die erste Ausstellung dieser Avantgardekunst in Deutschland.

Immer wieder organisierten sich im Anschluss an die genannten Künstlergruppen chinesische Künstler, indem sie etwa Künstlerdörfer in maroden Stadtteilen gründeten, wie etwa „Xicun“ im Westen Pekings, das 1994 von der Polizei zerstört wurde, oder „Dongcun“ (East Village) im Osten Pekings. Hier lebten Künstler verschiedener Disziplinen und aus unterschiedlichen Provinzen bis 1998 im Kollektiv. Die Genres Fotografie und Performance emanzipierten sich gegenüber den traditionellen Kunstformen; Zhang Huan, Ma Liuming und Rong Rong sind die bekannteren Vertreter. Die Gruppe führte ihre Aktionen im halböffentlichen Bereich aus, da andernfalls die Inhalte sofort zu einem Eingreifen durch die Polizei geführt hätten. Die Fotografie erhielt durch den Bedarf an Dokumentation dieser eingeschränkt der Öffentlichkeit zugänglichen Aktionen einen besonderen Stellenwert. Dies führte aber gleichzeitig zu rechtlichen Streitigkeiten bezüglich der Urheberschaft unter den Künstlern.

Andreas Schmid stellte aus seinen jahrelangen Beobachtungen heraus die These auf, dass die durchschnittliche Wirkungszeit einer solchen Künstlergruppe 5 Jahre beträgt. Nach dieser Zeitspanne lösten sich die meisten Gruppen aus unterschiedlichen Gründen auf, meist infolge der Emigration der Mitglieder. Oft wurden einzelne Mitglieder später im Westen bekannt, etwa durch Ausstellungsmacher wie Catherine David. Einige sind mittlerweile regelrechte Stars mit bis zu 100 eigenen Assistenten, was jedoch zu einer problematischen Wahrnehmung der gesamten chinesischen Kunst im Westen führt. Oftmals wird ein einzelner Künstler als Stellvertreter aller chinesischen Künstler rezipiert, wie etwa Ai Wei Wei.

Gruppierungen scheinen in China stets von besonderen gesellschaftlichen Hintergründen motiviert gewesen zu sein und auch unterschiedliche Arbeitsweisen zur Folge gehabt zu haben. Laut Andreas Schmid's Eindrücken gibt es heute in China keine Notwendigkeit mehr, sich zu ähnlichen, auch inhaltlich zusammenarbeitenden Gruppen zu formieren. Es herrscht heute unter den Künstlern ein auffälliger Individualismus. Es gibt zwar immer noch örtliche Ansammlungen von Künstlern, die sich aber aus rein ökonomischen Gründen an einem Ort ansiedeln, wie seit 2004/05 in Songzhuan. Die dort lebenden Künstler arbeiten individuell und sind international sehr erfolgreich.

In der regen Diskussion nach dem Vortrag ergaben sich weiterführende Fragen, etwa nach der Rolle der Frauen in der Avantgarde-Bewegung und der Rolle der westlichen Sammler wie Uli Sigg, der die größte Sammlung zeitgenössischer chinesischer Kunst überhaupt besitzt. Kann eine solche Sammlung die chinesische Kunst repräsentieren und wie wirkt sich ein solch mächtiger Sammler auf die Künstler aus? Sigg hat das Monopol, was Sammlungen chinesischer Kunst angeht, und baut die Sammlung immer weiter aus. Sie bietet einen sehr guten Überblick über die Entwicklung der chinesischen Avantgarde. Das Negative an solchen tonangebenden Sammlungen ist, dass junge Künstler ihre Arbeitsweisen dem Markt anpassen.

Die Philosophin **Heidi Salaverría** untersuchte den „common sense“ im Sinne des ästhetischen und politischen Gemeinsinns. Dabei beleuchtete sie das Modell anhand der Theorien von Kant, Rorty, Rancière, Butler, Dewey und Arendt und fragte damit nach den Handlungsmöglichkeiten innerhalb gesellschaftlicher Strukturen. Wie entsteht Gemeinsinn, wenn es um ästhetische Kategorien geht? Wie ist es möglich, sein subjektives ästhetisches Urteil mit anderen zu teilen? Kunst kommt nicht ohne Gemeinsinn aus, da sie mit subjektiven ästhetischen Urteilen operiert.

Bei Kant gründet sich der Gemeinsinn auf der ästhetischen Erfahrung von Schönheit. Für den kantschen Gemeinsinn ist wichtig, dass etwas geteilt wird, was problematisch ist, da für Schönheit als außerbegrifflichem Bereich nicht begrifflich argumentiert werden kann. Man kann nur auf einzelne Aspekte der Schönheit verweisen, was Kant „ansinnen“ nennt. So ist der Gemeinsinn nach ihm das Zusammenspiel von Subjekten, die sich gegenseitig etwas ansinnen. Hannah Arendt verwendet den Gemeinsinn öffentlich-politisch und fordert die Aufgabe des Selbstinteresses. Zu dem Urteil des Subjekts kommt bei ihr, einen Schritt weitergehend als Kant, die Beurteilung ebenjenes Urteils.

Nach Rorty besteht die Aufgabe der Kunst darin, den Sinn über das scheinbar Sinnlose zu erweitern und zu sensibilisieren für die Grenzen des Gemeinsinns. Dewey als Vertreter des philosophischen Pragmatismus sieht den modellhaften Kreis des „common sense“ (der für ihn in Alltagspraktiken besteht) hingegen porös und durchdringbar, so dass mehrere parallele „common senses“ bestehen können. Dadurch entsteht Handlungsfähigkeit mit der Möglichkeit zur Veränderung.

Rancière wiederum vermischt die einzelnen Theorien der Vorgänger: Er lässt das ästhetische Urteil Kants bestehen, sieht es aber nicht als subjektiv-transzendental an, sondern geprägt von politisch-historischen Einflüssen. Der Gemeinsinn ist wichtig für das Justieren des eigenen Urteils.

Die äußerst intensive Diskussion im Anschluss an den Vortrag drehte sich um den Begriff der Interesselosigkeit und den Versuch, die philosophischen Theorien am Künstleralltag

beispielhaft zu machen. Einige Diskutanten bemängelten die Wirkungslosigkeit von Denkmodellen für den künstlerischen Alltag. Es wurden Juryentscheidungen als Beispiel herangezogen. Dabei kristallisierte sich heraus, dass viele Künstler sich allgemein außerhalb des Kreises des Gemeinsinns stehend zu fühlen scheinen, sie würden nur „hineingeholt“, indem sie für den „common sense“ instrumentalisiert würden.

Die Kunst versucht als Gegenbewegung, etwa durch negative Störung des aus der Sicht des „common sense“ Schönen, den inneren Kreis zu durchbrechen. So kann auch das Hässliche zum eigenen Gemeinsinn werden, etwa in der Kunst nach dem 2. Weltkrieg. Laut Heidi Salaverría sind das Innere und das Äußere des Kreises des „common sense“ jedoch gleich wichtig: das, was außerhalb des Kreises liegt, stützt ihn. Es ist kein Nebeneinander, sondern ein notwendiges gegenseitiges Bedingen.

Der Kunsthistoriker und Theoretiker **Gunnar Gerlach** thematisierte, an Andreas Schmid anknüpfend, das Beziehungsnetzwerk zwischen Hamburg und Hangzhou in China. Initiiert durch den Hamburger Professor KP Brehmer, begann 1982 ein Austausch zwischen Kunststudenten aus Hangzhou und Hamburg, zu denen etwa der heute in Hamburg ansässige Shan Fan oder Wu Shanzhuan und Xu Jiang gehörten. Aus der Zusammenarbeit zwischen Hamburg und Hangzhou entstand 1995 die Ausstellung „Der Abschied von der Ideologie“ auf Kampnagel in Hamburg. Einige der damals ausgestellten jungen Künstler sind heute weltbekannt. Ähnlich wie die Mitglieder der von Andreas Schmid vorgestellten Künstlergruppen haben es die in Hamburg teilnehmenden chinesischen Kunststudenten später mit Hilfe westlicher Sammler geschafft, auf dem Kunstmarkt äußerst erfolgreich zu werden.

Die nach Hamburg reisenden chinesischen Künstler zeigten Offenheit, große Netzwerkfreudigkeit und waren frei von Konkurrenzdenken, was schnell zu vielen Kontakten zwischen Hamburg und Hangzhou und zur Zusammenarbeit führte. Das westliche Interesse an chinesischer Kunst wiederum erkläre sich durch die Wahrnehmung, dass die bildende Kunst dort als aufklärerisches Mittel verwendet werde und frei von Eitelkeiten sei, so Gerlach. Dadurch, dass chinesische Künstler ikonographische Elemente des bildlichen Widerstands der westlichen Kunst entlehnten, vermeinen westliche Betrachter, die Bilder leicht lesen zu können.

Gunnar Gerlach zeigte anhand von Beispielen drei Generationen von chinesischen Künstlern auf: Die erste Generation war noch gekennzeichnet von Solidarität und Ideologie, die zweite richtete sich bereits nach dem Kunstmarkt aus, die dritte schließlich zeichnet sich durch rasende Geschwindigkeit in Produktion und Anpassung und verwendet überzeichnete Klischees des Westens. Letztere hat die extreme politische Situation der Kulturrevolution schon nicht mehr miterlebt, was sich auf ihren Kunstbegriff auswirkt.

Auch Gunnar Gerlach verweist auf die Gefahr, dass Künstler wie Ai Wei Wei als für die gesamte Bewegung der chinesischen Avantgardekunst stellvertretend wahrgenommen werden. Der Künstler agiert strategisch und arbeitet mit erfolgreichen Galeristen zusammen, die große Sammlungen wie die von Uli Sigg bedienen. Es gibt aber immer noch viele chinesische Künstler, die auf Netzwerke angewiesen sind und innerhalb des Tabubereichs in China arbeiten.

In der anschließenden Diskussion wurde Kritik geübt an den deutschen Kunsthochschulen, die ein rein westlich zentriertes Wissen vermitteln. Gunnar Gerlach bewertete als

destruktiv, dass im Westen künstlerische Arbeitsweisen selektiv wahrgenommen werden und nicht alle Genres berücksichtigt werden. Die chinesische Vielfalt verschiedener Kunstrichtungen wurde von den Diskussionsteilnehmern als positiv und beispielhaft gesehen. Die Flexibilität und Mobilität der Chinesen eröffnete ihnen eine größere Bandbreite an Handlungsmöglichkeiten, wodurch sie die Freiheit der Wahl hätten.

**Antje Mittelberg, Jan Holtmann, Felix Kubin und Veit Sprenger** werteten für „The Artist Feeling“ rückblickend das Projekt „artgenda“ aus. Das Kunstprojekt startete 1996 als dänische Initiative in Form einer breit angelegten Kooperation von Städten im Ostseeraum. Künstlerischer Nachwuchs wurde in die teilnehmenden Städte eingeladen, öffentliche Orte im Stadtraum zu bespielen. Die Aktionen fanden in Kulturhauptstädten statt: 1996 in Kopenhagen, 1998 in Stockholm, 2000 in Helsinki und 2002 in Hamburg. Antje Mittelberg war die Hamburger Citykoordinatorin und bemühte sich um Gelder und politische Unterstützung. Die drei Künstler bildeten das inhaltlich-kuratorische Team.

Ziel des Vorhabens war ein intensiver und langfristiger Austausch unter den Teilnehmern, was jedoch im Rückblick auf die ersten drei Stationen nicht gelungen war. In Hamburg wurde daher ein neues Modell entwickelt und erstmals ein funktionierendes Netzwerk erreicht, indem es keine inhaltlichen Kuratoren gab. Die künstlerischen Projekte verbanden sich interessebedingt zu Kooperationen. Es sollten ausdrücklich keine klassischen Ausstellungen stattfinden, sondern die Formen der Zusammenarbeit gezeigt werden, was zu einem ganz neuen und produktiven Format führte.

So entstanden Formen der Kommunikation, die weit über das Örtliche hinausgingen. Die einzelnen Künstler verbrachten bereits im Vorfeld viel Zeit in den jeweiligen Städten, wodurch ein intensiver Austausch möglich wurde.

Bei einem kuratorischen Verfahren wie während der „artgenda“ verschoben sich die Parameter. Die Arbeiten wurden ephemere, es entstand ein atmosphärischer Raum. Auch der Betrachter musste sich anders verhalten als bei Ausstellungen sonst üblich: Er musste sich treiben lassen, da er aufgrund der Vielfalt keinen Überblick über die vielen ephemeren Aktionen während des Veranstaltungszeitraums erhalten konnte. Durch Mundpropaganda und Empfehlungen entstand wiederum ein neues Netzwerk. Im Rahmen der „artgenda“ entwickelten die Künstler eine neue Form der Kommunikation, von der heute neue Künstlerinitiativen profitieren.

## **Fazit**

Die Tagung zu den Künstlernetzwerken untersuchte historische und noch bestehende Künstlerinitiativen, sowie die theoretisch-philosophischen Hintergründe des Phänomens. Die Beiträge und Diskussionen ergaben, dass Vernetzungsstrategien historisch bedingt waren durch gesellschaftlich-politische Entwicklungen, was zu einem verstärkten gemeinschaftlichen künstlerischen Arbeiten und auch zum Hinterfragen des Werkbegriffs führte, wie die vorgestellten chinesischen und deutschen Künstlerinitiativen zeigten. Heute entwickeln sich die Netzwerke dagegen eher aus dem Bedürfnis nach gegenseitiger kulturpolitischer Hilfestellung oder aus ökonomischen Gründen heraus.

Es wurden aber nicht nur Formen und Auswirkungen von Künstlernetzwerken besprochen, sondern durch das Modell der Tagung im Kleinen aktiv neue Netzwerke gebildet: Während

der Veranstaltung wurden aus dem gemeinsamen inhaltlichen Interesse heraus viele neue Kontakte geschlossen, was ein Abbild eben jenes Vernetzens von Beteiligten im Kunst- und Kulturbereich ist, das verhandelt wurde. „The Artist Feeling“ vernetzte im Vorfeld die Hamburger und Berliner Organisatoren und dann weiterführend die aus verschiedenen Disziplinen eingeladenen Teilnehmer sowie die Besucher, die wiederum aus ihren jeweiligen Bereichen schöpfend die Diskussion mitgetragen haben. Der Austausch zu den diversen Einzelaspekten wurde und wird noch über die Tagung hinaus in verschiedenen Kommunikationsformen weitergeführt werden.

Nana Tatalovic