

Brigitta Kuster

Die 1990er waren für mich gekennzeichnet durch Praxen, die darauf setzten, die gesellschaftspolitische Relevanz des Feldes auszuloten. Es sollte um etwas gehen in der Kunst. Kunst diente als Mittel und zugleich Artikulationsort, um Konflikte, die über kulturpolitische Belange hinausreichten, innerhalb der urbanen Lebenswelten, denen sie entstammten – in meinem Falle Zürich und Berlin – auszutragen. Politiken der Institutionalisierung spielten dabei ebenso sehr eine Rolle wie der Zusammenschluss von Kunstproduktion mit Überresten sozialer Bewegungen, cultural studies und die Arbeitstaktik von Projekten statt Werken. Darin war es möglich, ein Nein auszudrücken, welches für mich biographisch verbunden war mit der Arbeit an einem werdenden Milieu.

Wenn es heute darum geht, an diese Geschichte anzuschließen, dann gilt es, an diesem Nein oder Aber anzudocken. Eine Selbstvergewisserung der eigenen Position oder Lokalität kann zunächst etwa darüber geschehen, dass man die Fragen und Themenfelder, die einen damals umgetrieben haben, heute erneut einschätzt und somit aktualisiert.

Man könnte aber auch einen Schritt weiter gehend eine „Aktivierung“ jener Konfliktfelder unternehmen, auf welchen die Bedeutungen von Dingen und Sachverhalten vorläufig stillgelegt worden sind. Aktivierung, ein Begriff, den ich in der Arbeit mit der Gruppe artefakte im Zusammenhang mit so genannt ethnographischen Objekten oder so genannt außereuropäischer Kunst entwickelt habe, bedeutet, an die Virtualität zu rühren, an ein infinites Vermögen, das sich allerdings immer nur zum Einsatz eines Konflikts und in der Aktualisierung preisgibt.

Alice Creischer und Andreas Sieckmann

Vereinamungslogisches Unbehagen

Für uns ist der Begriff „Avantgarde“ eher Teil eines Denkens aus dem kalten Krieg, das noch an eine Dialektik von Progress glaubte. Trotzdem bleibt natürlich ein Unbehagen gegenüber der eigenen Historisierung / Territorialisierung und all dem, was damit zusammenhängt. Unsere Beteiligung an dem, was man grob „Kunst & Aktivismus der 90er“ bezeichnen kann, würden wir eher als engagierte Selbstorganisation beschreiben, die das Mandat der ästhetischen Urteilsfindung nicht mehr an institutionelle Funktionäre abgeben wollte. Es sollte eine Praxis sein, die Leute ermächtigt und die in dieser Ermächtigung politische Tatsachen und ihre Bedingungen argumentierbar, erfassbar, sichtbar und teilbar machte (wie zu zeigen, es ja auch das Ziel der Ausstellung ist).

Wie so oft hat sich auch hier diese Praxis als nächstes Erfolgsmodell für persönliche Karrieren herausgestellt – eine erneute Bestätigung der Erkenntnis, dass Forderungen, die in Konflikten formuliert werden, in Warenform wieder erscheinen. Viele von uns bewegen sich nun etabliert, mehr oder weniger souverän in Institutionen, Unis und in Kunstproduktionen, in denen wir zwar unsere Projekte realisieren können, aber sie stellen die Struktur als solche nicht mehr infrage. Wir sprechen schon längere Zeit über eine „Genrifizierung“ unserer diversen Praxen, die vielleicht parallel zu der Entwicklung der NGOs gesehen werden kann – ein diversifiziertes Angebot von inkludierbaren Rechten (Es gibt viele sehr notwendige und wichtige NGOs).

In den vielen Selbstanalysen wurden die Begriffe Symbolanalytisten, Creative Class, General Intellect benutzt, um ganz klar zu machen, dass wir wichtiger Bestandteil einer Wirtschaftsform sind, die sich auf Information und Design stützt. Wir fragen uns natürlich, ob unsere Inhalte nun Teil einer Routine geworden sind, die die häufige Frage, wer von wo aus eigentlich spricht, nicht auf sich beziehen kann. und wann eine kritische Praxis zum Teil eines Regimes wird, wenn die Codes of Conduct der Konzerne in gegenderter Sprache geschrieben werden, wenn kein Inverstorenbau ohne Nachbarschaftsbefragung auskommt, wenn Partizipationsaufträge tote Institutionen, Stadtteile, Kunsträume kurzzeitig beleben, wenn das Begehren nach Wissen zum Hochschulcluster Artistic Research und das Mandat künstlerischer Selbstbestimmung zu Artistic Curating verkommt, und nicht zuletzt wenn das Begehren nach einer Kunst, die politisch sensibel ist, sich umkehrt zu einer Forderung nach politischer Effizienz, die jede Möglichkeit, imaginären Raum zu erzeugen, auslöscht oder stigmatisiert.

Inwieweit kann die eigene Praxis in ihrer Etablierung / und andauernden Dekonstruktion aktiv genug bleiben, um dieses „Retournement“ sichtbar und spürbar zu kritisieren.

Heidi Schatzl

meinen textbeitrag entlehne ich, denn die skizzierte arbeitsweise, die mir in ansätzen naheliegt, klingt so weitaus spannender.

Giorgio Agamben hat in einem Interview erklärt, die Menschheit könne »auf die Totalität ihrer Vergangenheit zurückblicken, was ihr die Möglichkeit eröffnet, von allem je Gewesenen neuen Gebrauch zu machen oder erstmals das zu leben, was in ihr ungelebt blieb«. Die lebendige Beziehung zur Vergangenheit interessiere (ihn) nur insofern sie einen Zugang zur Gegenwart ermöglicht, und das trifft die schwer fassbare Gegenwart eben dort, wo sie, aus der Wiederholung heraus, erst gedacht werden kann. Die politische Einbildungskraft der Moderne, meint er weiters, hätte durch das Modell des Kampfes gelitten, es sollte vielmehr durch das Modell des Ausweges ersetzt werden. Auf der Suche einer Form, die vom Leben nicht mehr getrennt werden kann, scheint (ihm) ein Als-ob-nicht Denken notwendig.

(Interview Zeit 13.5.2015)

Marion von Osten 1

Always incomplete but to be continued ... A-Clip, ak-kraak, Bettina Allamoda, Autonome A.F.R.I.K.A. Gruppe, Ute Meta Bauer, Marion Baruch, Madeleine Bernstorff, Ursula Biemann, Botschaft e.V., Pauline Boudry, B92, Hans-Christian Dany, Katja Diefenbach, Yvonne P. Doderer, Dogfilm, domizil, Simin Farkhondeh, Jesko Fezer, Freies Fach, Freie Klasse, Coco Fusco, ...Hilfe, Justin Hoffmann, Judith Hopf, -Innen, Innenstadtaktionen, Berta Jottar, Sylvia Kafhesy, Kanak Attak, Gülsün Karamustafa, Kein Mensch ist illegal, Christian Kravagna, Pia Lanzinger, Geert Lovink, Rachel Mader, Elke aus dem Moore, Paper Tiger TV, Park Fiction, Catherine Queloz, Katja Reichard, Claudia Reiche, Mona Rink, Kathrin Röttgla, Sascha Rösler, Natasha Sadr Hagigian, Jayce Salloum, Katya Sander, Hedwig Saxenhuber, Ines Schaber, Christoph Schäfer, Anette Schindler, Liliane Schneiter, Georg Schöllhammer, Pit Schulz, Nathalie Seitz, Simon Sheik, Cathy Skene, Peter Spillmann, Übung am Phantom: Anke Kempkes/Eva Peters/M.Rinck/Stefanie Schulte Strathaus, V2_East-Syndicate, Brian Wallis, Klaus Weber, Annette Wehrmann, Daniel Weiss, Axel John Wieder, WochenKlausur, Ina Wudtke, Florian Zeyfang, Michael Zinganel ...

Marion von Osten 2

Meine Namensergänzungen wurde nicht als eine Kritik an der bislang bestehenden Liste geschrieben – eher weil niemand auf die Anfrage hin, weitere Vorschläge zu machen, reagierte, vielleicht war es auch nur ein etwas hilfloser Beitrag. Meine unvollständige und redundante Liste korrespondiert allerdings mit der des MuMoK, die als kuratorischer Willensakt die nächste Retrowelle zu Historisierung der 90er Jahre begleitet (vor einer Woche hatten wir im Watergate in Berlin auch schon Sven Väth zu Gast) und sie nimmt natürlich Kontakt auf zur erweiterten „parasites“ Liste, die auch gegen kuratorische Bevormundung und klassisch institutionelle Arbeitsteilung steuert.

Meine subjektiv gefärbten Ergänzungen wollten vielleicht ein wenig mehr zum Ausdruck bringen, dass – wie wir alle wissen – die Krux jeglicher Historisierung auch unserer eigenen ist, dass sie nicht nur einschreibt sondern vor allem herauschreibt und dies Teil des Problems ist, dass ihr mit Eurer Initiative anspricht. Teils aber auch im Umstand, dass das Kuratorische dazu tendiert bereits Etabliertes und Abgesegnetes zu umarmen; – wobei dies natürlich nur für eine bestimmte Auffassung des Kuratorischen gilt, in der das Konzeptpapier fein säuberlich gefaltet, eingetütet und ausgesendet wird.

Mich interessieren weiterhin Ausstellungen, wenn sie etwas neu konstellieren, verstören, verschieben, wenn sie beunruhigen und die ästhetischen und sozialen Gewohnheiten und Leserichtungen herausfordern. Dazu müsste die Reflexion der Gegenwart selbstredend dazu gehören, die etwas neu zu interpretieren erst möglich macht. So könnte man aus heutiger Sicht berechtigt fragen, ob nicht die Istanbul Biennale Anfang der 90er Jahre letztendlich die weit größere Verschiebung von Kontexten und Diskursen auslöste als die in Westeuropa etablierte und nach 1989 gerade noch halbwegs intakte Deutsch-Amerikanische Freundschaft, wie sie sich in der MuMoK Ausstellung noch einmal zeigt.

Aber auch ein subjektiver Zugang – auf Erfahrungswissen aufbauend, ist nicht weniger ausschließend und auch kleinere oder größere soziale Kontexte bringen entsprechende Ein- und Ausschlüsse mit hervor. Eine Diskussion die gerade in den 90er Jahren entflammte und wie ich mich erinnere einige der hier im cc: versammelten zurück ins Kunstsystem, quasi Back To The Future, abwandern ließ. Noch wurden aber die institutionellen Rahmenbedingungen unter denen Kunst und Kultur stattfindet dezidiert analysiert und als einschränkende Produktionsbedingung durchdrungen oder rigoros abgelehnt. Stattdessen Selbstorganisation, Schreiben und Selbst-verlegen, Projekte machen, Räume initiieren, sozio- und popkulturelles Interesse, die Politisierung, Feminismus (!). KeinEr war nur Zeitschriftenprojekt, Buchladen, Künstlergruppe, KuratorIn oder EinzelkünstlerIn – das oder die man unter eine Vitrine legt oder an die Wand pinnt – sondern Teil des Geflechts von unterschiedlichen Aktivitäten in- und außerhalb des Kunstfelds, voller Einsprüche, diversen Engagements und in mehr oder minder

temporären sozialen Zusammenhängen, Kontexten und Konflikten involviert. Irrlichter, die eine eindeutige Adressierung und Disziplin verweigerten. Vor diesem Hintergrund sollte das alte Lied von der Vereinnahmung eigentlich viel weniger melancholisch und selbstmitleidig interpretiert werden können und vielmehr (be)streitbar sein, um nicht zur affirmativen Hymne zu verkommen.

Rúbia Salgado
maiz; das kollektiv

Rekurrierend auf eine avantgardistische Bewegung aus dem Modernismus in Brasilien, die Anthropofagie, und geleitet von Gramscis Ideen zur kulturellen Hegemonie erweiterte maiz in den 90ern die Grenzen ihrer Handlungsfelder und beanspruchte als Selbstorganisation von Migrantinnen Raum im Kunst- und Kulturbereich. Bildungs-, Sozial- und Kulturarbeit verschmelzten sich zeitweise und immer wieder. Intensive und langatmige kulturpolitische Interventionen, um Rahmenbedingungen für Kulturarbeit von Migrant_innen abseits von Exotisierungspraxen zu erkämpfen; Konflikte mit Künstler_innen und Kurator_innen, die Migrant_innen und ihre Anliegen zu vereinnahmen versuchten; einige herausfordernde, reflektierte und sinnvolle Zusammenarbeit mit Künstler_innen; Störungen, irritierende Positionen und politische Ziele, Wissensproduktion; immer mehr Interesse an maiz seitens einer bestimmten Öffentlichkeit im Kunstfeld; unsere Skepsis, unsere Vorsicht, oft Fehleinschätzung, manchmal jedoch Möglichkeiten der Allianzbildung.

Ariane Müller

Kurz möchte ich meine Beobachtung zur Ausstellung noch unterbringen – ich hatte sie mir lange und ich hoffe genau angesehen, da dann ja auch angefragt, im TzK was zu schreiben.

Was ich in dieser Ausstellung sah, und was Marion auch mit deutsch-amerikanischer Freundschaft umriss, war ca. um 1993 zu Ende, und ist aus meiner Sicht – und wie übrigens auch im Ausstellungstitel angerissen – eine spezifische Kunstproduktion, zeitlich einzuordnen um 1990, und in keiner Weise eine Ausstellung über die 90er. Und ja, in dieser Hinsicht eine Art DAF, die, für mich auf nahezu unheimliche Weise, wiederum rund um 1993 zu einer viel stärker lokal ablaufenden, zu einem Teil auch wirklich mit Deutschland in Deutschland befassten – und hier sicherlich auch im Zug der Wiedervereinigung, reterritorialisierten – Diskussion wurde. Ich erlebte das ab 1995 dann in Berlin.

Aus einem Gespräch mit Hans-Christian Dany, während ich den TzK Text schrieb, kam hier auch noch etwas anderes dazu. Ich schrieb, „eine gar nicht so kleine Gruppe an KünstlerInnen“; und er antwortete: stimmt das denn? War das um 1990 nicht sogar eine sehr kleine Gruppe an Leuten. Und dann versuchte ich mir die Treffen nochmals vor Augen zu führen, 1991 zur Unfair und plötzlich dachte ich, ja, es war eigentlich recht überschaubar, wer damals in diesem konzeptionellen Minimalismus dachte. Institutionskritische Konzeptkunst, andere Historisierung, ja, das wurde auch 1995 breiter wieder aufgegriffen, aber der Unterschied ist die völlige Kunstimmanenz der amerikanisch-kölnerischen Gruppe, die nie einen Fußbreit in irgend ein anderes Feld gegangen wäre, und der spätere Shift, bei dem Kunst als Handlungsoption höchstens noch als eines von vielen Feldern diskutiert wurde – bitte erinnern wir uns an unsere späteren Diskussionen um das Produkt – so etwas kam viel später.

Ich habe diesen Einschnitt um 1994 sehr stark erlebt. Ich hatte sogar von 1994-1997 den Eindruck, man kann gar nichts mehr machen, weil diese Zeit und diese Kunstproduktion so vorbei waren. In Wien war es übrigens der Jugoslawienkrieg, der 1993 m.E. ein weiter so innerhalb des Kunstfelds denken desavouierte. In Köln war es die Möllner Neonazis und die Wohlfahrtsausschüsse, nach denen es in der Kunst erstmal ruhig wurde. Und dann beseitigte die Geschichte, also wenn man so will eine Art Realgeschichte, diesen kunsthistorischen Ort – Köln – nachgerade. Das Selbstorganisationsmodell, die versuchten Allianzen, alles was ich stark auf eine Zeit nach 1994 datiere, steht für mich ebenfalls in einer starken Analogie zu historischen Gegebenheiten, und die bestehen aus der Ablöse von Köln und dem Shift nach Berlin, in dem man ja nur mit Hilfe von Selbstorganisation was zu essen bekam, nicht mal mehr Telefon gab es. Und so mit sich selbst beschäftigt, kam das Lokale auf, und die Stadt, die ja gestaltbar schien und plötzlich sah niemand mehr nach New York.

Diese Geschichte nach 1994 wird in der Ausstellung nur kurz gestreift, und nur noch angerissen – dokumentiert, nicht mehr ausgestellt. Von When Techno ist so ja auch nur ein Dokumentationsvideo zu sehen, keine einzige der dort gezeigten Arbeiten (im Gegensatz zu z.B. sonsbeek, oder aber vor allem den vielen Galerieausstellungen, aber wie gesagt, diese Konzeptkunst um 1990 hatte einen Claim auf Galerien, auf Markt, auf Kunstmarkt).

Nun gut, was ich meinte, vielleicht, weil ich denke, dass die Liste der in dieser Diskussion eingeladenen, die Liste der an der Ausstellung beteiligten, und jedwede weitere Liste an Namen nicht kongruent wird, ist: was Kosuth zB bei der Wittgenstein Ausstellung in der Secession in Wien zeigte, was ich bei Nagel und bei American Fine Arts sah, war ein ausgesprochen witziges Wiederanknüpfen an Konzeptkunst, die ja als failed galt während der großen Malersause in den 80er Jahren (so wie diese Kunst um 90 ja jetzt als failed gilt). Dieses Wiederanknüpfen geschah aber natürlich nach Picture Generation, nach erster Welle Medienkunst, die alle darin sozusagen Material sein konnten, und war deshalb formal weniger minimalistisch als ausufernd in jedes Medium, und stellte eben das Medium, oder in welchem Medium das Kunstmachen geschah, als unwichtigstes Problem ganz nach hinten (und deshalb konnte da Charlene von Heyl, oder Gunnar Reski als Maler – wenn auch immer zähneknirschend mitmachen) aber dafür einen eigentümlich negativen Identitätsaspekt des Künstlers/in, der/die nicht in etwas gefangen ist, sondern der alles aufgreifen und drehen kann und damit bestimmt, was Kunst ist, in den Vordergrund. Diese absolute Definitionsmacht der KünstlerInnen. Und das hat m.E. mit dem, was dann so ab 1994 passierte, nur noch einige theoretische Ausgangspunkte gemeinsam.

Was nicht heisst, dass auch das evtl. mal historisiert wird, jetzt geschieht es jedenfalls nicht. Der Versuch es zeitnah als Ausstellung aufzuarbeiten war ja der Ausgangspunkt von Ökonomien der Zeit (2003 im Ludwig), und wer bei diesen Vorbereitungstreffen damals dabei war, wird sich erinnern, warum das damals sicher nicht ging.

Martin Fritz

Es ist eine Freude zur Vergangenheit gefragt zu werden, doch die Gegenwart setzt der Musealisierung enge Grenzen: Als ich zuletzt von drei Ausstellungen zu den 1980er und den 1990er Jahren an den Schreibtisch zurückkehrte, fand ich zufällig eine 20 Jahre alte Rechnung für einen Workshop, auf der die gleiche Summe stand wie heute...

Petja Dimitrova

merci auch für die inklusion in die 90er.
ich bin gerade anfang-mitte der 90er nach wien (von bulg.) zum studium auf der kunstuni „gelandet“, habe also einige jahre gebraucht, um überhaupt in ö anzukommen und kontexte zu verstehen, somit weiß ich nicht, ob ich da relevantes beitragen kann. daher ein mikro- und „provinzieller“ bericht.

die kunstuni und die studienpolitik hat (wie heute weiter) die klaren unterschiede zw. „drittstaatsländer“ und eu. von keine bzw. nur an die ö/eu staatsbürgerschaft gebundene förderstellen und stipendien, zugang zu ausstellungsorten, bis studentInnenermäßigung für die öffis nur zw. 7-13h (für eu-studierende im gegensatz kostenfreie öffis jederzeit), bis immer mehr strenge bedingungen und steigende geldsummen für den aufenthalt/antrag (zu immer öfter geänderten fremdengesetzen) usw.

meine 90er-erfahrungen: kein bewusstsein über rassismus und ungleichheit auf der (kunst-)uni. ab 2000-2002 (auch bologna reformen) ist der druck und die artikulation von migrantInnen-studierenden viel bewusster geworden und diese themen bzw. realitäten sind mehr ins licht gerückt, oder haben sowas wie kritische unterstützerInnen bekommen. kunst- und kulturszene (in studentischen kontexten) an sich offen und „international“, aber zugänglicher durch „exotismus“ und coolness.

90er kunstuni/s wien: kritische zeitgenössische kunst (ansätze) beginnen. an der akademie erste frauen. prof. u.m. bauer. gegenwartskunstinstitut mit neuer generation lehrender: gender studies, medientheorie. u.a. a. spiegel lehrt zw. young british art und neuer osteuropäischer kunstszene bzw. -produktion (die s.g. solos-generation). die männerbastion fixe-profs auf der ak.bild nannten die lehrenden des institutes f. gegenwartskunst scharlatane (oder zumindest mein prof. schulz so, und wollte ein verbot des buchs der LV des instituts). die erste generation dieses instituts + die freie klasse – i.graf – angewandte. jun yang, pl. dejanoff, christiane erharter, ulrike müller, johannes schweiger, d. rich/danesch, u.a

der hype der ost-europäischen national-packetten (austellungen) balkan, bulgarische, russische, rumänische kunst, etc. was als anerkennungsweg viele meiner studienkollegInnen (bulgarInnen bz) in wien oder brd, fast als einzige möglichkeit sich ergaben?

so much spontan und kurz...

Yeon Noh

Es war Ende der 80er, als der Postmodernismus nach Südkorea einfluss. Gleichzeitig zeigte es sich einem gewaltig widersprechenden Umstand – ein tiefer Riss zwischen Wirklichkeit und Ideal: Juni Demokratie Aufstand (1987) und Olympische Sommerspiele (1988) in Seoul. Dieser Gedankenflug des Postmodernismus wurde erst im Bereich der Kunstkritik verwendet, besonders als ein Werkzeug von der damals zwei spitzwinklig gegensätzlichen Seiten – die Monochrome Malerei („Dansaekhwa“) und Kunst für die Volksmasse („Minjung Misul“), um ihre Positionen wörtlich zu verschärfen.

Im Gegensatz aber gab es kaum Praxisbeispiele von diesem Neuen. Die Debatte ohne Stütze der Praxis verschwand fast völlig 1993. In dieser verwachsenen Lage, wo man einen Sprung von der Pre-Moderne zu der Post-Moderne versucht, hat die Strömung der Monochromen Malerei als eine „koreanische“ Identität einen großen Platz genommen und diese nationalistische Strategie wirkt bis jetzt enorm. Andererseits kamen die Künstler, die Ende der 80er und Anfang der 90er nach dem Westen flogen, um die „westliche“ Kunstpraxis zu lernen, Mitte der 90er nach Südkorea zurück. Die konfrontierten sich aber mit der Abwesenheit des Raums für beide Kunstpraxis und -kritik.

Mit dieser Lücke und zu allem Unglück der IMF Krise 1997 standen jüngere Künstler stark gegen alle herrschenden, vorherigen Kunsttendenzen: Kitsch, Kult, Sensualismus und Banalität als neue Tendenzen entstanden. Dies mit dominant bildlichen Darstellungen in der Praxis zur Globalisierung Ende der 90er hat aber in den Mangel des kollektiven Gedankens und der gesellschaftlichen Kritik gesteuert: Künstler/Innen, Kritiker/Innen, Kurator/Innen als „ein völliges Individuum“ – „Mythos des Erfolgs“. Die Rhetorik des Kulturpluralismus hat unter der Ideologie des kalten Kriegs/Antikommunismus und der Opfermentalität zu der politischen Strategie für den höheren Status des Lands gewirkt. Die Kunstszene hat dafür ihre Position etabliert, nämlich als „kulturelles Zeichen“, das beim zusteigend internationalen Austausch mit dem Westen Kunstwerke aus Südkorea leicht und deutlich erkennbar gemacht hat: Sozusagen „koreanisch eigenartige Metaphorik mit globalisiertem Sinn“.

Und jetzt: Wie kommuniziere ich mit diesem mehrschichtigen Spalt? Wie gehe ich mit dieser Verzerrung um, die mir überliefert gewesen ist? Die Fragen wären gültig in diesem Sinne: Spielen mit dem Erbe, aber nur in einiger Entfernung.

Ruth Sonderegger

danke an alle, die sich an der bisherigen Diskussion beteiligt haben.

Ich war in den 1990ern keine Akteurin im Kunstfeld, sondern im universitären Feld mit der Zurückweisung der Veränderungen beschäftigt, die das vorbereiteten, was später Bologna Reform hieß. Vor diesem Hintergrund haben mich viele der jetzt im Mumok ausgestellten Praktiken halbwegs selbstorganisierter, un-disziplinärer Wissensproduktion bzw. Praktiken der Analyse und Ablehnung von herrschenden Produktionsbedingungen des Wissens und Teilens von Wissen brennend interessiert. Sie waren sicher mit ein Grund dafür, dass ich irgendwann von der Uni an eine Kunstakademie gegangen bin.

Dass sie zumindest einen Teil der von mir als halbwegs selbstorganisiert und un-disziplinär wahrgenommenen Wissenspraktiken in Erinnerung ruft, ist für mich das Erfreuliche an der Ausstellung im Mumok. Dass sie es im Modus der Historisierung tut ist doppelt problematisch. Historisierungen performen meines Erachtens einen (wissenschaftlich genannten) Objektivitätsanspruch, der das Performative von solchen Akten, nämlich aktive Todeserklärungen zu sein, unter den Teppich kehrt. Zudem wird mit Historisierungen der Gegenwartsbezug durchgestrichen oder zumindest unkenntlich gemacht. In meinen Augen jedoch sind viele der ausgestellten (und teilweise noch mehr die nicht-ausgestellten) Praktiken der Befragung, Zurückweisung und Selbstorganisation von Wissen der 1990er brandaktuell. Frau kann mit ihnen auch heute arbeiten und unter – natürlich veränderten – Bedingungen an sie anknüpfen, gerade auch im Licht dessen, wie disziplinär sich Kunstuniversitäten spätestens seit den Nullerjahren entwickelt haben. (Ein bekanntes Beispiel: Das europäische Zentralorgan für künstlerisches Wissen ELIA (European League of Institutes of the Arts) verlangt bei Konferenzen (z.B. im MQ), wo Künstler_innen und Wissenschaftler_innen ihre Wissensprodukte präsentieren, 100 oder mehr Euros Eintritt, auch für Studierende.)

Daher würde ich mich freuen, mit Euch an den 90ern weiter zu arbeiten.

Sabine Bitter und Helmut Weber

vorerst Danke für Eure Initiative und für die Inkludierung in die Auseinandersetzung mit Praktiken der 90er Jahre. Danke auch für die Statements und Anregungen zu den Erweiterungen von Namen, Akteuren, Institutionen, Arbeitsweisen und Initiativen – sie rufen in bester Weise die Dynamiken und Aufbruchsstimmung der verschiedenen Praktiken in Erinnerung, die in diesem kurzen Moment um die Mitte der 1990er Jahre etablierte Konventionen, Einhegungen und Grenzverläufe zwischen den Feldern von Kunst, Architektur, urbanen Praktiken und neuen Medientechnologien transgressiv zu bearbeiten versuchten.

Für unsere Praxis waren speziell die Bildoberflächen und die Vernetzungs- und Organisationspotentiale der Infotechnologien produktiv: es schien das Unmögliche machbar, nämlich die Institutionen der Kunst produktivistisch zu reorganisieren und die Geographien der kulturellen Produktion anders zu zentrieren und neu zu schreiben. Es ist weniger die Historisierung der ausgewählten lokalen Praktiken und Verbindungslinien in der 90er mumok Ausstellung, die ein Unbehagen hervorrufen; es ist das Fehlen einer Artikulation von Formen und Praktiken des gegenwärtigen Unbehagens, das durch diese Weisen des Ausstellens produziert wird und den Blick auf jene andauernden Sensibilisierungsprozesse und Transgressionen verstellt, die in den Möglichkeiten der 90er gründen.

Wir freuen uns die begonnene Auseinandersetzung fortführen zu können.

... und Jo Schmeiser *

* Meine Arbeit entsteht oft in kollektiven Zusammenhängen: Klub Zwei; Vor der Information; maiz; Konzepte; das kollektiv; Fokus sind politische Themen, das kritische Nachdenken über Struktur und Form, in der sie verhandelt werden, und die Position/ierung/en der Beteiligten.

Rückblickend: Für mich waren die 90er-Jahre vor allem eine Zeit der unbequemen, aber lustvollen Zusammenschlüsse und Zusammenarbeiten. Die Kritik am Einzelkünstlertum, an der Trennung zwischen Kunstmachen und Schreiben, oder zwischen Kunst und Aktivismus, ermöglichte es, scheinbar fixierte Grenzen und Territorien (in der Kunst, dem eigenen Lebens- und Arbeitsumfeld, der Gesellschaft) anzugreifen und andere Formen des miteinander Denkens und Tuns vorzuschlagen. Ich denke z.B. an eine kollektive Bewerbung um eine Professur an der Angewandten – die von der Gruppe der Einreichenden (Simone Bader, Dagmar Fink, Susanne Lummerding, Gabriele Marth, Johanna Schaffer, Jo Schmeiser, ...) als feministisch definiert worden war. Oder an die Redaktionsarbeit bei Vor der Information, wo der Versuch unternommen wurde, Hierarchien zwischen Redaktion und Autorinnen – für ein gemeinsames, kritisches, freies Denken und Handeln – aufzuheben. Aus heutiger Sicht ein naives Unterfangen, doch auch das grundlegende Fundament einer langjährigen Zusammenarbeit von Klub Zwei und maiz in- und außerhalb des Kunstfeldes, die bis heute andauert.

Vergegenwärtigend: Als eine zentrale Erkenntnis der 90er-Jahre sehe ich die eigene Verstrickung in rassistische heterosexistische Strukturen. Dann die Einsicht, dass eine egalitäre Zusammenarbeit ungleich positionierter Akteur*innen die (selbst)kritische Beschäftigung mit unseren unterschiedlichen (bzw. unterschiedlich gewerteten) Geschichten, Privilegien, Positionierungen voraussetzt. Erkenntnisse, die ich vor allem den Diskussionen mit feministischen Migrantinnen verdanke: maiz, Rúbia Salgado, AFRA, Hito Steyerl, Encarnación Gutierrez-Rodriguez, Belinda Kazeem, Neben der Bereitschaft zur kritischen Verortung der eigenen Wahrnehmung beinhaltet eine egalitäre Zusammenarbeit auch die Fähigkeit still zu sein und zuzuhören.: „Ich würde mir in solchen Arbeitskontexten etwas wünschen, das ich als ‚de-privilegierendes Zuhören und Verknüpfen‘ bezeichnen möchte. Für mich ist das die Fähigkeit, das als ‚abseitig‘ Positionierte – und die ‚Abseitigkeit‘ ist kein Zufall – wahrzunehmen, zu schätzen und als ‚Eigentliches‘ zu re-positionieren.“ Dies schrieb mir Nicola Lauré al-Samarai zur Zusammenarbeit in der Konzepte-Redaktion.

Weiterdenkend: Historisierung ist für mich auch Vergegenwärtigung. Ein kritisches Oszillieren. In Bezug auf „to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer“ würde mich interessieren, Nicola Laurés Dictum auf die Repräsentations- oder Historisierungspolitik/en der Ausstellung anzuwenden. Also, danach zu fragen, was es heißt, heißen könnte, „das als ‚abseitig‘ Positionierte wahrzunehmen, zu schätzen und es in der Ausstellung als ‚Eigentliches‘ zu re-positionieren.“

Annette Maechtel

vielen Dank endlich etwas kritische Bewegung in diesen aktuellen Prozess der Historisierung der 1990er-Jahre-Praktiken zu bringen!

Seit längerem beschäftigt mich die Frage, wie eine aktuelle kunsthistorische Forschung, eine kuratorische Praxis und eine kulturpolitische Auseinandersetzung aussehen könnte, die diese Praktiken, die sich einer institutionellen Deutungshoheit und Verfestigung von Zuordnungen und Wissen entziehen wollten, in genau diesem Anspruch erfasst und aktualisiert ohne die Praktiken nun doch einfach einzuschreiben.

Wobei – wie ich bei meinen Recherchen festgestellt habe – die damaligen Vereine, Verbände, Gruppierungen, Initiativen, Projekte und Räume alles gut vorbereitet haben, damit eine Historisierung nicht so glatt verlaufen kann: Denn es liegen heute so gut wie keine umfassenden Publikationen, Portfolios, Webseiten oder Archive vor. Die Archivalien, die vorhanden sind, sind „brüchig“: Zu Computerdisketten gibt es keine Laufwerke mehr, die übergroßen Formate der eigenproduzierten Zeitschriften sind schwer archivierbar und auf holzhaltigem Papier gedruckt worden, sodass sie auseinanderbrechen und vergilben. Flyer und Poster wurden zwar produziert, aber keiner hat sich die Mühe gemacht, diese systematisch aufzubewahren. Analoge Audio- und Videoaufnahmen lösen sich auf oder sind hinsichtlich ihrer Länge eine Zumutung für eine Sichtung. Und das damalige Kommunikationsmedium, die Faxnachricht, verschwindet im Licht.

Die Ausstellung im mumok bestätigt genau diesen Umstand, denn diese unhandlichen, kollektiven, widersprüchlichen Ansätze sind letztendlich nur marginal vertreten oder fehlen gänzlich. Überwiegend werden Positionen gezeigt, die die Produktion von Geschichte soweit bedienen, dass überhaupt Material aufgesockelt, unter Glas gelegt oder reproduziert werden kann. Wie können die temporären, diskursiven und sozialen Räume von damals heute gefasst werden? Von wem? Warum? Gleichzeitig halte ich eine Auseinandersetzung mit diesen Positionen – insbesondere im Rückblick auf das Berlin der 1990er Jahre – gerade vor dem Hintergrund des aktuellen kulturpolitischen Diskurses für wichtig, weil sie an die damaligen Repräsentations- und Herrschaftsfragen und nicht nur an billige Raumangebote anschließt.

ps. habe katja eydel, natscha sadr hagighian, florian zeyfang, pit schultz noch ins cc gesetzt, weil ich u.a. durch die Gespräche mit ihnen einiges besser verstanden habe - und sie fehlen soweit ich das sehen kann.

Johanna Schaffer

danke, Anette Maechtel, für dieses Email. Spannend, was Ihr alle schreibt, und schön, dass dies angezettelt wurde, bei allem und allen Fehlenden...

mich hat Marion von Ostens Liste vor vielen Tagen angestachelt, selbst eine Liste anzuhäufen von Einrichtungen und Orten, die in Wien in den 1990ern nicht nur mein Tun mit bestimmten. Aber diese Liste ist auch niederschmetternd, da sie Martin Fritz's Email-Bemerkungen noch deutlicher als Beginn wie auch Fluchtpunkt einer historisierenden Auseinandersetzung markiert mit damaligen Tätigkeiten, die grundsätzlich und gründlich damit beschäftigt waren, andere Strukturen zu erfinden, zu behaupten, zu praktizieren (und eben nicht nur to show, to demonstrate): Arbeit, Liebe, Leben, Wohnen, Sex (Kinder?).

und natürlich war es für viele angesichts der superkonkurrenten, höchst individualisierenden und in Bezug auf ökonomische Strukturen kontinuierlich verleugnend-verquetschten Dynamiken des Kunstfeldes notwendig, aus diesem Feld raus und woanders hin zu gehen, auch wenn sie in die ästhetischen Dimensionen dieser Erfindungen und Praktiken investiert waren. Viele haben deswegen ihre Tätigkeiten eben genau nicht im Feld der Kunst angesiedelt und ihre politische Arbeit anderwo gemacht. Tun das übrigens auch heute noch so.

gerade kommen Jochen Beckers und Jo Schmeisers Emails mit dem Konferenz-Programm. 1995 gab ich in Wien endlich meine Magisterarbeit über Avantgarde-Theorien in den bildenden Künsten ab; fand die Arbeit damals gut, obwohl vier Jahre lang fast nicht fertigzustellen, weil der Unwille so extrem, sich der, speziell damals in Österreich, wirklich höchst reaktionär/autoritären akademischen Institution in einer ihrer ärgsten Varianten (Kunstgeschichte) zu unterwerfen. Wollte mir jetzt eben noch mal m/einen möglichen letzten Satz zu Historisierung und Avantgarde anschauen, aber find das Ding nicht mehr...

ich merke, mein Drang zwischen zynisch und nostalgisch hin und her zu plaudern lässt sich kaum bremsen. Aber ich bin zu weit weg mittlerweile, zwischen Berlin und Kassel, und beschäftigt, diese neuen Kontexte und ihre Geschichten zu verstehen. Rund um das Thema NSU-Verfahren heute lese ich über Berufsverbote in den 80ern, zur Geschichte des Verfassungsschutzes, Berichte Internationaler Untersuchungskommissionen zu damaligen Toden, und immer wieder auch: Bildungsgeschichte. Erstaunlich Peter Brückner (nicht Peter Bürger), wie er 1982 davon schreibt - da läuft schon das Disziplinarverfahren zu seiner Dienstenthebung als Hochschullehrender – dass das deutsche Grundgesetz den Studierenden und Lehrenden die Freiheit gewährleisten muss, „das leidenschaftlich [!] zu tun, was in einer aufgeklärten Gesellschaft ihnen niemand bestritte: sich in der Teilnahme am Prozeß der Forschung und Lehre im Verhältnis zu den sie umgreifenden sozialen und politischen Bedingungen selbst bestimmen zu können, wozu nun

einmal gehört, daß_sie_mitbestimmen,_was_Wissenschaft_für_sie_sein_kann.“ Was hat diese autoritätskritisch und antifaschistisch motivierte Denkbewegung mit einer völlig veränderten Staatlichkeit zu tun, die darin resultiert, dass viele Leute auf dieser Liste sich echt eigentlich nicht mal die Zeit leisten können zu lesen, was ich hier schreibe?

Abteilung 7 (Regionale Kulturinitiativen und -zentren, Unterstützung interkultureller Aktivitäten, spartenübergreifende Projekte) des bm:uk (Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur)
AkademikerInnentraining
An.schläge. Feministisches Magazin für Politik, Arbeit, Kultur und Wissenschaft.
Anarchistische Buchhandlung Hahngasse 1090 Wien
AUF – eine Frauenzeitschrift
Basis Wien
Bundeskanzleramt – Kunstsektion, Abteilung II/4, „kleine Filmförderung“
daedalus, Wien
Depot Wien
Donna & Blitz Frauenkooperative Elektroinstallationen
EKH (Ernst-Kirchweg-Haus) Wien
FEB (Feministische Erwachsenenbildungswoche)
Frauenbuchhandlung Wien
Frauengetriebe Vorarlberg.
Frauenhetz, Wien.
FrauenLesben-Zentrum Innsbruck
FrauenLesbenMigrantinnenbündnis
FrauenLesbenzentrum im WUK, Wien
Frauennotruf Wien
Frauensommerunis
Freie Klasse Wien
FZ-Bar
Galerie Grita Insam, Galerie (Ursula) Krinzinger, Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder
galerie metropol
Gangart, Wien
gender et alia Übersetzungskollektiv
Gesprächsvorgänge 1 & 2, Wien
Infoladen Wien
juridicum. zeitschrift für kritik. recht. gesellschaft.
Lacan-Lesegruppe
LEFÖ – eine Organisation von und für Migrantinnen
MAIZ Autonomes Zentrum von & für Migrantinnen, Linz
OMU (Filmzeitschrift Original mit Untertitel)
Projektzentrum Frauen- und Geschlechterforschung
Public netbase
Sexshop MarG (erster Frauensexshop in Ö)
Silverserver
Spartenübergreifende Künste
Stadtfilmwerkstadt St. Pölten
Stichwort. Archiv der Frauen- und Lesbenbewegung, Wien
Stimme – Zeitschrift der Initiative der Minderheiten
Transphobie
Volksstimme
Weiberdiwan
Wendo-Workshops

WG Kirchengasse
WG Lehargasse
Zentralbuchhandlung

Ricarda Denzer

Die Zeit, die hier verhandelt wird fällt für mich zusammen mit dem Beginn meines Kunststudiums 1989 an der Angewandten und daher auch mit jener Zeit, in der ich überhaupt erst begonnen hatte Kunst zu machen. Eine illegale Plakataktion 92 (mit der wir als Studierende gegen eine unmögliche Unipolitik protestierten, hat in weiterer Folge dazu geführt, dass wir zwei selbstgewählte GastprofessorInnen für uns aushandeln konnten. Ferdinand Schmatz, und Renée Green direkt aus dem Symposium „das ästhetische Feld“.

Institutional Critique, Bourdieu, Selbstorganisation innerhalb und außerhalb vorhandener Institutionen, die Erfindung der Kunstfigur Ronda Zheng in Zusammenarbeit mit Isa Rosenberger, und die Entwicklung der Medienkunstszene gehören daher sozusagen zu meiner künstlerischen Sozialisation und haben sich mit eingeschrieben. Allerdings waren all die Zusammenhänge für mich vor allem und besonders dadurch von Bedeutung, da ich zu dieser Zeit auch die Möglichkeit hatte, gleichzeitig die politische – und „kreative“ Szene in Istanbul mitzuerleben.

Ich schlage vor, auch Fatih Aydogdu in die Liste zu inkludieren. Er hat in seiner selbstproduzierten und -verlegten Zeitschrift Hat, wichtige und noch nicht übersetzte (Medien-)Kunst) Texte Anfang 90 ins Türkische übersetzt, auch viele Leute aus Wien darin einbezogen, veröffentlicht und in Ausstellungen gezeigt, indem er Projekte in Offspaces, und im öffentlichen Raum in Istanbul organisierte.

Vor allem habe ich damals aber auch die Arbeit und die Bedeutung der Comik-Zeichnerszene der Satire-Magazine Gırgır, Lımon/ Leman kennen gelernt. Spätestens bei den Gezi-Park-Protesten 2013 in Istanbul, in denen ich (anfangs eher zufällig) mitten drin steckte, ist mir wieder die Bedeutung dieser „Volkskultur“ ganz im Sinne eines Karnevalismus, der mit einem Lachen und mit Ironie gegen den totalitären Staat vorgeht, bewusst geworden. Etwas, von dem ich damals nicht in Wien, sondern in Istanbul gelernt hatte.

Daher 90er hier und dort.

Ruth Noack

Martin hat den Finger auf die Wunde gelegt und andere haben längst Vergessenes in Erinnerung gerufen. Jetzt juckt es doch in den Fingern, obwohl die eigene Disidentifikation mit dem Damals inzwischen ziemlich groß ist.

Disidentifikation: als Deutsche in Wien war es nie einfach, man gehörte nur halb dazu und tat doch voll mit. Gruppenbildungen – durch Grenzziehungen geprägt, durch Grabenkämpfe gar. Wenig Solidarität gab's untereinander. Wie mit manchen Menschen abgerechnet wurde, das bleibt für mich erschreckend. Dabei ist Wien die einzige Heimat, die ich je gekannt habe – dort Kinder auf die Welt zu bringen, hat mich verankert. Dort die ersten Ausstellungen zu konzipieren und die ersten Texte zu veröffentlichen, hat mich verankert.

Entscheidend waren weniger die selbstorganisierten Strukturen – von denen hat man nur gelernt wie man's nicht mehr tun möchte – als vielmehr die Inhalte, die Diskussionen, die Verknüpfung politischer und ästhetischer Entwürfe. Das Wissen und Erkenntnisinteresse halten stand.

Entscheidend waren die Erlebnisse im Kino – oder im selbstgemachten Kino: Lachen über Hitler, von Tina Leisch auf ein kaputtes Bettlaken projiziert... Born in Flames von Lizzie Borden. Das Mörderinnen-Festival. Die Frauen- und Wahnsinn-Filmreihe. Nina Menkes. Harun Farocki führt Schnittstelle vor. David James erklärt, warum Avantgarde und Industrie zusammen gedacht gehören. Und Stunden über Stunden verbrachte eine auf den harten Sitzen des Filmmuseums. Die Lust hält stand.

Entscheidend waren die guten Freundschaften. Sie halten stand.

An Wien in den 90ern war besonders, dass es sich im Gegensatz zu New York oder London seiner eigenen Provinzialität bewusst wurde. Also luden wir Kaja Silverman und Bruno Latour und Trinh T. Minh-ha und Adrian Piper ein. Und Joan W.Scott. Aber kaum jemanden aus Johannesburg, aus Bamako, aus Dakar, aus Hangzhou oder Guangzhou, oder zumindest aus Hongkong, aus Jakarta oder wenigstens aus Belgrad und Sophia. Umgekehrt war Irigaray schon in den 70ern in Zagreb gewesen, also, was soll's. Viel, viel früher hätten wir den Blick viel, viel weiter öffnen müssen, statt Spivak und Haraway nur zu diskutieren.

Retrospektiv denke ich: unsere Generation hat nichts Besonderes hervorgebracht. Was wir erinnern und historisieren sind Momente des Aufbruchs, die jeder Jugend innewohnen.

Michael Zinganel

Ich stimme Ruth zu, wie in allen Generationen führte die post-graduale Aufbruchsstimmung, bei gleichzeitiger Selbstbefragung, Suche nach Mitstreiter_innen und Versuchen einer Selbstpositionierung in Betriebssystemen und Freund_innen-Kreisen zu einer bestimmten Dynamik, die wir durch den Lebensabschnitt bedingt besonders auf- und anregend empfanden, die jedoch sicherlich nicht einzigartig war und – in meinem Fall – auch immer ein bisschen zeitverzögert eingesetzt hat.

Auffallend ist, dass wir es scheinbar nicht für sehr wichtig hielten, die x Projekte, die wir damals in unterschiedlichen Konstellationen entwickelt haben, besser zu dokumentieren. Auch wenn mir mein eigener Beitrag zu den 1990er Jahren jetzt nicht so besonders bedeutend und daher museumsreif erscheint, schick ich Euch hiermit (trotz Erinnerungslücken) ein paar anekdotische Ergänzungen zu Akteur_innen der Sub-Szenen aus meinem Umfeld - wenn wer von Euch überhaupt noch will und kann:

Ich selbst habe 1991 mein sehr, sehr langes Architekturstudium in Graz abgeschlossen. Schon zuvor hatte ich über die ÖH begonnen, in Gruppenzusammenhängen Projekte zu lancieren und gleichzeitig an einer Karriere als minimalistischer Video-Künstler zu arbeiten. Das Zentralorgan meiner medientheoretischen und philosophischen Selbstausbildung war damals das holländische Magazin Mediamatic.

Die kurze Solo-Künstlerkarriere führte mich dann u.a. auch an die Jan van Eyck Akademie (also ganz nah zu Köln). In Maastricht fand 1992 das Symposium Place Position Presentation Public statt, unter bescheidener Beteiligung meiner selbst (und UKF), unter anderem aber mit Martha Rosler, deren Projekt „If you lived here“ aus 1989 in der Folge für mich – und für ein paar andere von Euch – besonders inspirierend werden sollte. 1993 fuhren wir auch noch als „Klassenfahrt“ zur Whitney Biennale und besuchten im Whitney-Independent-Programme „Jugend forscht“, wie diese Szene später jemand bezeichnet hat (und ich kann Euch kaum aufzählen wen aller aus Köln und Wien ich in dieser einen Woche in New York gesehen habe).

Gleichzeitig war ich Mitglied der Künstler_innengruppe UKF, die von den Tuchlauben aus (gleich neben HILUS) die eigene postgraduale Selbstfindung statt in kollektiver interdisziplinärer Kunstproduktion im Öffentlichen Raum zum Inhalt von Diskursiven Veranstaltungsreihen gemacht hat, bei denen ein paar von Euch Zuseher_innen und Zuhörer_innen oder Vortragende und Beitragende waren: wie u.a. Büro Bert, Schleifschnecke Stuttgart, Till Krause aus Hamburg und Kolleg_innen aus Maastricht. Wenn mir da jetzt wer im Verteiler fehlt, dann sicher mein UKF-Mitstreiter Simon Wachsmuth, der interessanterweise nach der inszenierten Selbstaflösung der Gruppe (mit Rhonda Zeng et al., und mit Lucas Gehrmann, der auch fehlt) in seinen eigenen Solo-Projekten von minimalistischer Videokunst zu komplexeren kulturhistorischen, archäologischen und

medien-archivarischen Arbeitsformen wechselte.

Erst 1995/96 realisierte ich mein erstes eigenes forschungsorientiertes und explizit politisch positioniertes Projekt „Freiraum Superblock“ über Leerstellen in Gemeinschaftseinrichtungen der Gemeindebauten des Roten Wien (im Wiener Kontext früh, im Vergleich zu M. Rosler ziemlich spät).

1996 hatte ich ein Stipendium im Künstlerhaus Bethanien in Berlin (hat schon wer das Umfeld der All Girls Gallery erwähnt? Oder den Frisör zur Botschaft? Und ab wann gab es eigentlich An Architektur?). Gleichzeitig erlag ich der Verführung 1996/97 (nach einem internen Konflikt im Vorstand) Co-Kurator im Forum Stadtpark in Graz zu werden und damit eine weitere Spielstätte für die zuvor gebastelten Netzwerke zwischen Wien, Köln, Berlin und der Shedhalle Zürich zu eröffnen. Intensive Netzwerke zwischen Köln und Graz bestanden natürlich schon vorher, aber zwischen anderen Akteurinnen und Akteuren. Aus den neuen sich sukzessive verändernden Netzwerken sollten bis heute eine ganze Reihe von gemeinsamen Projekten (va. mit Marion, Peter, Jochen u.a.) entstehen, von denen viele heute wohl als Art-based-Research bezeichnet werden würden. Eine andere starke Inspirationsquelle der 1990er Jahr bildete für mich – und für andere unter Euch – Mike Davies Buch City of Quartz. Es hat mich – wiederum zeitverzögert – zu dem Langzeitprojekt „Real Crime“ über die Produktivkraft des Verbrechens für Kunst, Architektur und Stadtplanung angeregt, das ich über mehrere Jahren mit verschiedenen Institutionen, mit unterschiedlichen Partner_innen und in unterschiedlichen Formaten bis in die 2000er Jahre hinein weiter entwickelt habe.

Apropos Forum Stadtpark: hier fehlt mit Sicherheit meine Mitstreiterin Eva Ursprung, die 1999 mit „Remember Ansgar“ eine kulturhistorische Ausstellung der Grazer Punkszene kuratiert hat, die dank Maren Richter auch nach Linz ging, und bedeutender 1999 mit Marina Grzinic das Symposium „THE ART OF PERSISTENCE“ im Rahmen der Ausstellung „Serbische KünstlerInnen in Belgrad und im Exil“. Die Auseinandersetzung mit Kunst aus (Ex-)Jugoslawien galt in Graz übrigens keineswegs als außergewöhnlich. Seit 1963 gab es auf offiziellster Ebene einen regen Austausch. In meiner Generation war es die Musik- und Medienkunstszene, die erste Anknüpfungspunkte bot. So hatte auch ich selbst – in meiner frühen anderen Karriere als Videokünstler – meine erste Ausstellungsbeteiligung im Ausland in Zagreb, und einige der Kolleg_innen aus Ex-Jugoslawien sind im selben Jahr, als ich mein Stipendium in Maastricht antreten durfte – kriegsbedingt – nach Holland ins Exil gezogen.

Monika Bernold

liebe Alle, die ihr an dieser Form des teil-öffentlichen und teils auto/biographischen Sprechens über eine Ausstellung und damit über Zeit als Generation und als Dekade sowie über die (Un)Möglichkeiten der Historisierung politischer und künstlerischer Praxen teilnehmt: – ich lese sehr gern mit!

Ich möchte als Historikerin und als mit dem Kunstfeld nur amateurhaft und durch Freundschaften verbunden, einbringen, dass es mir diskussionswürdig erscheint, dass 1989 als zentrale weltpolitische Zäsur und all das, was daran geknüpft in unseren unmittelbaren Nachbarländern aber auch z. Bsp. in Wien und im Kunstfeld in den Jahren danach passierte, kaum in den Blick der Ausstellung geraten ist, da war doch nicht nix oder? Was bedeutet diese Absenz? Für wen?

Ich kann wahrscheinlich leider nicht zur Tagung, bei der es ja möglicherweise zur Überführung der hier positionierten, wie Jo es nannte „viestimmigen“ Aussagen in ein „Miteinander-Sprechen“ kommen wird – vielleicht Geschichtsproduktion, vielleicht Handlungsräume aus dem Augenblick!

Herwig Turk

Danke für dieses Forum – hier eine persönliche Einschätzung der Situation in Wien in den frühen 90er Jahren.

Es war für mich die Zeit von post-gradualer Aufbruchsstimmung (danke Ruth), bei gleichzeitiger Selbstbefragung (danke Michael), die ein Gruppe von Leuten dazu trieb, in informellen und wechselnden Konstellationen Themen zu verhandeln, die in den etablierten Kunst-Institutionen aber auch auf den Medienkunst-Festivals kaum zur Sprache kamen. Diese Treffen waren Plattformen, die unbequeme, aber lustvolle Zusammenschlüsse und Zusammenarbeiten (danke Jo) in Folge nach sich zogen .

Die post-graduale Aufbruchsstimmung überlagerte sich mit einer technologischen Aufbruchsstimmung und einer neuen Durchlässigkeit der Ostgrenzen von Österreich und einer Repositionierung von Wien. Basierend auf schon bestehenden Initiativen wie zum Beispiel dem Institut für Kommunikationstheorie auf der Angewandten (Roy Ascott) und Projekten um Heidi Grundmann und Bob Adrian (Kunstradio und Telekommunikationsprojekte) haben sich große Hoffnungen auf neue Kanäle der Kunstproduktion und Distribution aber auch allgemeiner gesellschaftliche Organisations- und Verhandlungsformen eingestellt. Daher waren erste Kunstperformances im MediaMoo des MIT, Diskussionen im Kunstmailboxsystem The Thing, Netzwerkveranstaltungen wie OpenCircuit und Unit n (HILUS), die Teilnahme an VanGogh TV (Dokumenta IX) erste logische Schritte, die Kunst und Aktivismus, Denken und Handeln in Gruppen und ohne klare individuelle Autorschaft mit sich brachten.

Die Kombination von Standort Wien und Interesse an technologieunterstützter Kunst erzeugte unmittelbar eine Orientierung jenseits der etablierten geografischen Kunstachsen und das V2_East-Syndicate-Netzwerk wurde zum Backbone für den Austausch.

Die Ablehnung eines klaren Expertise Feldes und die Arbeit in wechselnden sich berührenden Gruppenkonstellationen und unterschiedlichen Rollen erzeugte Dynamik und Unstrukturiertheit gleichzeitig. Die temporären Zusammenschlüsse waren lustvolle Anstrengungen, die sich einer Institutionalisierung verweigerten und nach einer gewissen Dauer wieder abflauten. Irrlichter, die eine eindeutige Adressierung und Disziplin verweigerten (danke Marion).

Der Umfang und die Tiefe der Materialien, die in der Ausstellung zu finden sind, ist imposant und als Archiv sehr spannend. Die Dynamik und der Wille zur Grenzüberschreitung wird in der Ausstellung meines Erachtens nur teilweise abgebildet, ist aber nicht wirklich unmittelbar erfahrbar und daher wäre eine Öffnung des Museums für aktuelle Initiativen wünschenswert gewesen.

Unvollständige Referenzen / Ergänzungen zu den bisher erwähnten und in der Ausstellung präsenten Positionen:

The Thing Vienna (Helmut Mark, Max Kossatz)

V2_East-Syndicate

Literatur und Medien (Christine Böhler)

Pyramedia (Kurt Hentschläger, Bruno Klomfar, Ulf Langheinrich, Gebhard Sengmüller, Rosa von Süß)

Medien.Kunst.Passagen (Klaus Strickner, Thomas Feuerstein)

UKF (Martin Püspöck, Peter Sandbichler, Simon Wachsmuth, Arye Wachsmuth. Michael Zinganel)

LOT projekt / Urban Exercises (Sabine Bitter, Helmut Weber)

Public Netbase t0 (Konrad Becker, Marie Ringler)

Depot (Stella Rollig, Hemma Schmutz, Matthias Michalka)

Kunstradio (Heidi Grundmann, Bob Adrian)

Pit Schultz

danke, moechte nur kurz diese „oral history“ stellungnahmen begruessen, vermutlich erst in der summe von ueberschneidungen und unterschieden ergibt sich halbwegs ein angemessenes bild. wuensenswert waere es, wenn nicht das feld der kunst isoliert betrachtet wuerde, sondern den ansaetzen von damals entsprechend die beteiligungen eher „vernetzt“ und „interdisziplinaer“ untersucht wuerden, incl. dem finden aktuellerer begriffe und anderer fluchtpunkte und zentralperspektiven, welche statt kunst, z.b. musik, architektur, medientechnik, politik als zumindest gleichwertig mitberuecksichtigen wuerden. dabei sind besonders die beziehungen zwischen denjenigen knotenpunkten interessant, die mit staedtenamen und den achsen dazwischen beschrieben werden (wer erinnert sich noch an the thing network?). je nach ortsbezug ergeben sich jeweils ziemlich unterschiedliche aber auch miteinander verwobene geschichten, selbst innerhalb einer stadt. die rede von zentrum und peripherie ist z.b. ansatzweise irrefuehrend, wenn es um einen netzwerkartigen, dynamischen zustand vieler zentren geht, riskiert diese strenge unterscheidung in vorrauseilender gewichtung genau die hegemonie voraussetzen und zu reproduzieren die sie vorgibt zu kritisieren. es ist auch voellig klar dass ein blick aus berlin, heute einen riesigen blinden fleck mit sich fuehrt, doch spiegelt sich dieser mehrfach in anderen blinden flecken, wie z.b. dem geschichtlich westdeutschen. mir scheint heute die kunst sehr gut geeignet moeglichst viele dieser blindheiten aufeinander abzustimmen, um in einer art dauerkrise systemerhaltend zu wirken, nicht ganz unaehnlich der oekonomie die das modell finanziert. es koennte helfen wenn wir uns daran erinnern, dass ein radikaler zweifel an der zukunft der kunst als teleologischer geschichtspfeil im zentrum dieser praktiken stand. die heute existierenden (verschrifteten) heldengeschichten bestehen hauptsaechlich in monographischen vereinfachungen, welche die protagonisten selbst ins beste licht setzen, sei es von westbam & co ueber techno, oder den ueblichen verdaechtigen die sich weiterhin an popkultur und kunstbegriffen abarbeiten, sie gehen zumindest meiner ansicht nach oft meilenweit an dem vorbei was taetsaechlich in seiner komplexitaet geschah und in ansaetzen bis heute wirksam ist, bzw. direkt an bestimmte zusammenhaenge und methoden anschloss und darauf aufbaute. noch gaebe es genug „ueberlebende“ um eine andere, widerstaendige geschichte zu ueberliefern. nur scheint mir die skepsis gegenueber der geschichtsschreibung der zukunft angesichts der heute anzutreffenden verdrehungen und vereinfachungen damals durchaus angebracht gewesen. darum hies es spuren verwischen! heute wohl „recht auf vergessen“.

anekdotisch durchaus: eines der wichtigen ereignisse fuer die berliner perspektive war vermuetlich ‚club berlin‘ zur biennale venedig 1995. es bedeutete einen markanten schnitt in vielen biographien und projektgeschichten, ob als end oder startpunkt. wenn man nun schon die geschichte vom ende her zu denken beginnt, laesst sich dies nicht nur aus der perspektive museum oder universitaet denken und

dann die frage stellen „was war institutionskritik?“ sondern vor allem, die vielen kleineren neuanfaenge untersuchen die in den darauffolgenden jahren, unter je anderen vorzeichen und pragmatiken die aufbruchsfigur wiederholten und fortsetzten, mit entsprechenden niederlagen, und geschichtlichen bruechen.

ein weiteres beispiel: es gab eine veranstaltung ‚richtig 92‘ von botschaft e.v., die sich mit der fiktion der wahrheitskonstruktion beschaeftigte, besonders in dokumentarfilmen, aber auch ethnografie, musealisierung oder kriegsberichterstattung betreffend.

kunst (besonders musealisierung) war hier nur insofern der ueberbegriff als er beispielhaft aufgeloeset werden sollte, in einer mehrstimmigkeit der beteiligten themenfelder, die lustig durchkreuzt wurden, und zwar gerade nicht um im tempel der kunst dann doch irgendwann (als avantgarde) aufzugehen, sondern ihn anstelle des kapitalismus zumindest fiktiv zu ueberwinden und doch lieber als hinter sich gelassen zu denken. viele sind nie wieder in die kunst zurueckgekehrt, andere nur sporadisch. andere beteiligte hatten voellig andere spezialisierungen und leitbegriffe oder medien. polemischer gesagt: in dem masse in dem heute affirmation (ob an markt und institution) gepaart mit einer prise criticality zum standard wird, oder die geste des politischen zum guten ton gehoert, werden die ‚deterritorialisierenden‘ ansaetze der fruehen 90er wieder aktualisierbar, bei denen es vor allem um eine (fuer viele heute unvorstellbare) figur des umfassenderen aufbruchs ging, eine aufloesung von sicherheiten, ebenso wie damals die 60er&70er aufgegriffen wurden um dem distinktions-rockismus und erhabenheitspathos der cold-war-80er etwas entgegenzusetzen – bis hin zur paradoxen beschaeftigung mit dem archiv, denn leider fehlen fuer eine funktionierende retrobewegung die aufzeichnungsformate (wie vinyl). heute sehe ich viele hipsterkids die extrem interessiert daran sind die fruehen ugly 90er in ihrer rohen spielfreude wieder zu reinszenieren.

es sind einschnitte, und die vielfaeltigen erfahrungen welche diese praegten, wie der bereits erwaehten jugoslawienkrieg, die dotcom krise, bis hin zu 9/11. insofern waere mindestens eine dekade noetig und ein breiterer focus um die wirksamkeit der bewegungen damals besser nachzuvollziehen und die linien so nachzuzeichnen dass sich damit heute etwas anfangen liesse. fuer mich zumindest gaelte zu erklaren, was allgemein gesprochen in den nullerjahren festgefahren ist, und woran die aufbrueche die folgten genau scheiterten. occupy wallstreet usw. es ginge nicht darum dem accelerationsmus das wort zu reden, sondern eher eine spezifische subjektivitaetskonstruktion die sich etablierte zur debatte zu stellen, und die eigenverantwortungen daran mitzubedenken. die reterritorialisierungen in institutionen und markt die von diesen bewegungen ausgingen, die methoden und modelle die sich etablierten. ein verdacht taucht auf: die standards die sich herausbildeten (von interdisziplinaritaet, offenheit, netzwerk und der rolle des politischen) organisierten sich um einen kompromiss herum, der in den entscheidenden momenten die solida-

ritaeet des wir, der optimierung des individuums (selbst-
erfahrung und verwirklichung) opfert. das waere in etwa
die knappe erzählung eines siegeszugs der maslovschen
pyramide der kleinen sicherheiten.

einen kurzen text von mir zum thema der historisierung der
90er bekommt ihr zugeschickt im auto-reply einer email an
netzsuche@artwiki.org

mit annette haben wir eine reihe von ausfuehrlichen inter-
views gefuehrt, habe ihr nochmal privat geschrieben.

uebrigens auch von natascha gibts einen aelteren text zum
thema..

[http://www.e-flux.com/journal/what?s-the-time-
mahagonny/](http://www.e-flux.com/journal/what?s-the-time-mahagonny/)

ps

um das hier nochmal zu dropfen: wie im text vorge-
schlagen, ein entsprechender ansatz zur kollaborativen
geschichtskonstruktion waeren z.b. wikis --> [http://monos-
kop.org](http://monoskop.org) – mit dusan barok und burak arikan haben wir
2012 auch an artwiki.org gearbeitet, vernetzte biographien
waeren ein ansatz. incl. orten, projekten, ereignissen...

Susanne Lummerding

vieles ist in den bisherigen statements schon thematisiert
worden. deshalb – anknüpfend an annette maechtels
frage „wie eine aktuelle kunsthistorische forschung, eine
kuratorische praxis und eine kulturpolitische auseinan-
dersetzung aussehen koennte, die diese praktiken, die sich
einer institutionellen deutungshoheit und verfestigung
von zuordnungen und wissen entziehen wollten, in genau
diesem anspruch erfasst und aktualisiert und nicht etwa
überschreibt“ – hier vor allem noch ein gedanke zur aktu-
alitaet der aufgeworfenen fragen und daraus ableitbaren
konsequenzen/moeglichkeiten:

einen ansatz dazu – der aus schon genannten gruenden
dokumentarischer sperrigkeit bzw. un-fassbarkeit – besag-
ter praktiken von einer ausstellung schwer geleistet wer-
den kann – sehe ich in genau dem, was diese ausstellung
offenbar doch (oder gerade?) als ausloeser oder katalysator
geschafft hat: naemlich eine mehr-(wenn auch noch nicht
multi-)perspektivische auseinandersetzung u.a. zu genau
diesen fragen anzuregen, die dank jos und jochens initiative
nicht nur im verstreuten austausch (was auch schon groe-
artig ist), sondern auch konzertiert verschriftlicht in gang
gekommen ist.

viele der in den vorangegangenen statements und in der
ausstellung schon genannten und noch nicht genannten
diskurs- und repraesentationspraktiken – im zusammenhang
derer sicherlich u.a. auch noch die heftigen debatten im
zusammenhang der reorganisation des depot (und bald
darauf des museumsquartiers) in wien 1997, oder die
public netbase besonders ende der 90er als schnittstelle
elektronischen widerstands gegen den politischen rechts-
trend eine nennenswerte rolle spielen – haben nichts an
aktueller gesellschafts-/ kulturpoltischer relevanz verloren,
im gegenteil.

unter anderem das depot, als kritischer diskursort, war
spätestens mit der ablöse stella rolligs durch wolfgang
zinggl als bundeskurator*in zum anlass und zum feld für
heftige debatten um aktuelle und zukünftige kunst-/kultur-/
bildungspolitik, um die gesellschaftspolitische bedeutung
hegemoniekritischer wissensproduktionen und repräsen-
tationskritik, um definitionsmacht, deutungshoheiten und
institutionelle vereinnahmung und ausblendung, um politi-
ken der institutionalisierung institutionskritischer positionen
– und um moeglichkeiten kollektiv-antagonistischer selbster-
maechtigung und für eine kontinuierliche offenheit/oeffnung
und zugänglichkeit kritischer diskurse geworden.

all diese fragen haben sich keineswegs erledigt, ganz im
gegenteil. in diesem sinn ist ein anknüpfen an und weiter-
fuehren dieser auseinandersetzungen gerade jetzt und sicher
weiterhin nicht zuletzt angesichts unvermindert andauern-
der und weiter zunehmender re-disziplinierung, neoliberali-
sierung und grenz-sicherung in den feldern von kunst/ver-
mittlung/hochschule/... und weiterhin rasant zunehmender
antidemokratischer, rassistisch-heterosexistischer macht-

und ausbeutungsstrukturen auf lokaler wie globaler ebene nicht nur interessant, sondern auch dringend notwendig.

was mich, anknüpfend an die genannten debatten und praxen daher brennend interessiert, ist – über die unerlässlichen rekonstruktionen und wertschätzung dessen, was war – vor allem die frage, was sich aus den vielfältigen, widersprüchlichen erfahrungen und erkenntnissen, dessen, was für die einzelnen und vielen weiterhin relevant ist, heute, jetzt und zukünftig ableiten, umsetzen, weiterentwickeln lässt – in agonalen auseinandersetzungen und ausverhandlungen von realität(en) in künstlerischen_aktivistischen_beraterischen_edukativen_theoretischen_vermittlerischen_forschenden_politischen_ praxen.

neben einer anerkennung von antagonismen scheint mir für ein kritisches anknüpfen an historische und gegenwärtige praxen, und weiterführende interventionen und politische veränderungen der schon von rúbia salgado angesprochene begriff der – situiertheiten-und-praxisfelder-übergreifenden – allianzbildung wesentlich.

in diesem sinn nochmal dank an jo und jochen fürs initiieren dieser auseinandersetzung – und auf deren multiple fortsetzung!

Jochen Becker

The truth lie(s) in Rostock



Wieder zurück in Düsseldorf, auf Besuch. Im Museum K21 hängt eine Arbeit von Katharina Sieverding, die schon zur Zeit des Entstehens 1992 merkwürdig, unheimlich, richtig schien. Und es bis heute geblieben ist. Nun ist die Arbeit im Besitz der Bundesrepublik Deutschland.

Eine Bundesrepublik, die sich bald nur noch Deutschland nannte, Asyl de facto abschaffte, das Militär wieder „out of area“ einsetzen wollte und mit Bomben über Belgrad auch bald tat, und vormalige vietnamesische VertragsarbeiterInnen in Rostock-Lichtenhagen vom 22. bis 26. August 1992 vor laufender TV-Kamera dem Mob unwidersprochen aussetzte. Am 23. August 1992 stürmten die Söhne „besorgter Bürger“ ein Wohnheim für Vietnamesen. Die Polizei trat unbeholfen gegen mehr als 1.000 Angreifer an, und zog sich schon bald zurück. Am 24. August, über 100 Menschen befanden sich noch im Gebäude, zündete das nationalistische „Drecksack“ das Hochhaus an. Nur unter Polizeischutz konnte die Feuerwehr den Brand löschen. ‚The truth lie(s) in Rostock‘ heißt eine großartige Dokumentation von Mark Saunders dazu.

www.youtube.com/watch?v=5P21AfG6SPE

Die „Wohlfahrtsausschußtour – Etwas Besseres als die Nation“ wählte deshalb 1993 Rostock für ihren Auftakt, mit u.a. den Goldenen Zitronen, Cpt. Kirk & Blumfeld, Absoluten Beginnern, Daniel Richter mit der Hamburger Antifa, etc.



1992 ist als einziger Anteil nehmender Politiker Ignaz Bubis – Vorsitzender des Zentralrates der Juden in Deutschland und im Bundesvorstand der FDP – nach Rostock-Lichtenhagen gefahren. „Man kann nicht drüber reden“, sagt er vor der ARD-Kamera, und man sieht, dass Mund und Augen blockiert sind. Der dortige Bürgerschaftsabgeordnete Karlheinz Schmidt fragte ihn „Sie sind deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens, Ihre Heimat ist Israel. Ist das richtig so?“, worauf Ignatz Bubis entgegnete: „Sie wollen mit anderen Worten wissen, was ich hier eigentlich zu suchen habe?“ Es heißt, Bubis ist vor Gram über das neue Deutschland 1999 gestorben.

www.youtube.com/watch?v=2-6yQqTVqkU

Wie kann ich über die Zeit um 1990 sprechen, ohne dies vor Augen, auf den Lippen, im Herz stecken zu haben? Unvergesslich. Und wieder neu.



Die Goldenen Zitronen
80 Millionen Hooligans
Punkrock
January 1, 1991

Gestern Nacht wachte ich auf, ich hatte böß geträumt / Von tausend Toden hatte ich keinen einzigen versäumt / 80.000.000 Hooligans trugen neben mir aufgespießt den Kopf von Egon Krenz / Sie schrien „Deutsche Frauen, deutsches Bier, schwarz-rot-gold, wir steh'n zu dir“ / Ich sah zwar keine Frauen, die Fahne schwarz-weiß-rot / Doch sie nannten sich das Volk ihren Willen oberstes Gebot /

Und ich und ich mein Fleisch war / Schon nach wenigen Minuten war es gar / Es zu riechen machte mir selbst Appetit / Würden sie mir ein Stück reichen äß ich mit /

40.000.000 Autos rollten über mich hinweg / Und ich spürte unter mir ragten Knochen aus dem Dreck / Ich war nicht ganz sicher aber dennoch schien es mir / Die Besitzer dieser Knochen lagen unfreiwillig hier / Sie waren wohl aus Kuba, der Türkei und Vietnam / Und die Hooligans skandierten: „Wir kriegen jeden von euch dran!“ / Es herrsche schliesslich Freiheit und sie wären nur so frei / In freier Wahl zu bestimmen wer nach Hause zu prügeln sei /

Und ich und ich und meine Hülle lag / Plattgewalzt quoll raus das Knochenmark / Und was und was von meiner Fresse blieb / Waren Reifenspuren auf Fleisch wie Aspik /

Dann erkannten sie den Irrtum / Es beträfe ja nicht mich / Und es hob einer auf und er schrie mir ins Gesicht: / „Nichts für ungut, Kumpel!“ und er gab mir einen Klaps / „Wir trinken jetzt bei ALDI auf die Freiheit einen Schnaps“ / Auf den Strassen herrschte Wahlkampf das Ergebnis stand wohl fest / Der große, dicke König steht für ALDI, BILD und WEST /

Und ich und ich und mir war / Als wären die von meiner Sorte auf einmal rar

<http://genius.com/Die-goldenen-zitronen-80-millionen-hooligans-lyrics>



Die Goldenen Zitronen
Das bisschen Totschlag

So so betroffen und zornig so plötzlich sie hatten nachgezählt / sie entschieden 17 Tote seien jetzt genug ja die Härte des / Rechtsstaats ganz genau zumal es waren ja anständige Ausländer / steuerzahlende Möllner fast wie du und ich Nachbarn können das / bezeugen ‚Heil Hitler!‘ wurde gesagt der erste Tote dieses / Wochenendes wurde nicht mit aufgeführt sogenannter Autonomer / abgestochen von stolzen Deutschen verblutet auf dem Bahnsteig / mitten in Berlin aber aber nichts weiter als rivalisierende / Jugendbanden /

Das bisschen Totschlag bringt uns nicht gleich um / hier fliegen nicht gleich die Löcher aus dem Käse take it easy altes / Haus wir haben schon schlimmeres gesehen so einfach wird der / alte Dampfer auch nicht untergehen /

Genau genommen war man / auch schon vorher ab und zu betroffen gewesen / am 8. November '92 in Berlin etwa 60.000 alle mit dabei die / Würde des Menschen und die höchsten Würdenträger ja betroffen / unerwartet gab es den Kursus ‚Gewalt sinnlich erleben‘ Nazis? /

Fast. Autonome sogenannte selbsternannte Menschenfreunde und / schon fühlte man sich auch ein bisschen Fremdengehasst sie hatten / nämlich Angst denn es flogen nein keine Brandsätze aber Eier / und die nicht zu knapp doch sie blieben tapfer sie würden sich / nicht beugen vor welchem Mob auch immer und übrigens auch / nicht vor Missbräuchern und Schmarotzern der wie sagt man Flut / eben letzteres sagten sie anderntags nicht zu laut in sachlichem / Ton und mit vereinigten Kräften brachten sie ihr Gesetz durch /

Das bisschen Totschlag... /

Ja und dann wie gesagt sie hatten nachgezählt ging ein Ruck durch / die deutsche Mannschaft muss ja das geredet wurde lauter und / lauter ausserhalb des deutschen Planeten also nichts wie ‚Pack die / Lichterkette ein nimm dein kleines Schwesterlein‘ Schweigen / gegen den Hass in der

schönen / Weihnachtszeit ein Zeichen setzen nein hier wurde niemand / ausgegrenzt im Wettbewerb der Leuchten mancherorts leuchtete man gar / gegen Hass und alliierte Bomben / rabimmel rabammel rabumm /

Nun denn Schultern geklopft Hände geschüttelt / Nun wars amtlich man hatte kollektiv böse geträumt und nicht / schlimmer als anderswo übrigens /

Das bisschen Totschlag bringt uns nicht gleich um / sagt mein Mann ich kann den Scheiss einfach nicht mehr hören / sagt mein Mann ist ja gut jetzt alte Haut wir ham schon Schlimmeres / gesehen und ich sag noch ‚Lass uns endlich mal zur Tagesordnung übergehen‘ /

www.songtexte.com/songtext/die-goldenen-zitronen/das-bisschen-totschlag-5bd1b754.html

Stefan Römer

Wer hat heute welches Interesse an den 1990er Jahren? Welche Interessen führten zu der Ausstellung »Künstlerische Praktiken um 1990«?

Über jene Zeit sprechen, als kollektive Praktiken die selbstherrliche 80er Jahre-Kunst ablösen sollten? Die rechtsradikalen Anschläge waren der Kontext, aus dem heraus die Gruppe FrischmacherInnen 1992 als eine Kollaboration von linken Aktivist_innen, Künstler_innen, Journalist_innen initiiert wurde.

Über diese Zeit zu sprechen, birgt die Problematik, dass zumindest die Gruppe FrischmacherInnen in Köln eine solche Historisierung (von »his story«, Stuart Hall) vermeiden wollte. Denn Historisierung wurde als eine institutionelle Funktion der Machtlegitimation begriffen.

Doch kann eine solche retrospektive Aussage über die eigene Geschichte – selbst wenn sie gegen die hegemoniale Praxis gerichtet ist – ohne die Aspekte der Selbsthistorisierung und der Selbstidealisierung gemacht werden? Es existieren Manifeste und Protokolle der damaligen Diskussionen, die man ran ziehen müsste.

Zu dieser Frage, ob und wie man überhaupt retrospektiv darüber sprechen soll, kommt mir die Frage, wie ich mit der Melancholie umgehe, die mich beim Gedanken an jene Zeit befällt. Diese Zeit war für mich sehr prägend und hat mein Interesse an der post-minimalistischen und -konzeptuellen Praxis in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt. Dafür verantwortlich sind die langen Gespräche und Diskussionen im Kontext des Infoladens vor und nach den öffentlichen Veranstaltungen. Für diese Erfahrungen danke ich allen Beteiligten. Doch wie kann ich all die Missachtungen und Demütigungen verarbeiten, die mir stellvertretend für FrischmacherInnen aus dem Kunstfeld entgegenschlugen?

Wer hat ein Interesse an d(welch)er Schreibung von Geschichte? Wie Historisierung in der Kunst läuft: Die Produktion von Kunstwerken dient der Erstellung eines eigenen künstlerischen »Werkes«. Diese Relation ist Voraussetzung für die Herstellung von Bedeutung, aus der wiederum Wertigkeit und Reputation gewonnen wird. Dieser künstlerische Prozess, der zur Reputation eines Werkes führt, ist nur durch eine zielgerichtete Historisierung zu erreichen. Ein Effekt daraus: Nur diejenigen, die eine große Reputation erlangen, erweitern ihren Einfluss- und Machtbereich. Reputation entsteht durch systematische (Selbst-)Historisierung. Muss ich mich als Künstler_in also permanent selbsthistorisieren, bspw. durch die Dokumentation meines »Werkes«, um somit Aufnahme in den Kanon zu erlangen? Ist das das Ziel von Kunst?

All dies wurde ebenso wie das Kunstwerk im Sinne eines physischen Objekts von FrischmacherInnen aus ideologischen Gründen abgelehnt. Deshalb sollte der Künstlername und das idealistische Künstlerindividuum hinter das Gruppenlogo FrischmacherInnen zurücktreten. Es ging darum, eine soziale Praxis mit einem bestimmten Wissen zu schaffen.

Das FrischmacherInnen-Label sollte Situationen konstruieren helfen, zu kulturellen Prozessen führen. Der Plan war also, alle möglichen Aktionsformen von Vorträgen, Diskussionen über Versammlungen bis zu Demos zu organisieren, nur keine konventionellen Ausstellungen machen. Dies haben wir erst revidiert, als ein fremdenfeindlicher Übergriff der Bahnpolizei im gerade zur Shoppingmall umgestalteten Hauptbahnhof passierte: »So ist's in Ordnung« (Galerie Objektiv, 1995).

Es sollte ein anderer Raum erzeugt werden, der sich zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, zwischen individueller und kollektiver Produktion öffnet. FrischmacherInnen war darauf angelegt, dass es unabhängig von Kunst existieren sollte – was nur bedingt gelang, denn die Hälfte des Publikums stammte aus dem Kunstfeld: Künstler_innen, Kunstkritiker_innen, Galerist_innen, was auch gut war. Gegenwärtig findet der Name FrischmacherInnen im Kunstfeld keine Erwähnung, er ist in keiner einschlägigen Ausstellung vertreten. Demnach waren wir wohl mit unserer Ablehnung der herrschenden objekthaften Kunstwerkdefinition und der zugehörigen Selbsthistorisierung sehr erfolgreich.

Wolfgang Itinger

Im Laufe der Achtzigerjahre waren neuerlich und weltweit mythisch angehauchte Vorstellungen zur Kunst erstarkt. Sie waren getragen von einer Theorie der populären Postmoderne mit schweren und schwierigen Texten. Sie waren getragen von einer Politik des aufflammenden Sozialdarwinismus („möge der Bessere gewinnen“), von einer Wirtschaft mit Sehnsucht nach handelbaren, also materiellen Waren und schließlich waren sie von einer Ästhetik des Einzigartigen getragen, das vom genialen Talent in die Welt gesetzt wird. Die sozialpolitischen Erkenntnisse der Frankfurter Schule schienen im Begriff ignoriert zu werden und damit alle Erzählungen, die sich der Bedingungen von Geschichte bewusst sind.

Diese Retroentwicklung hat nicht alle begeistert. Gegenbewegungen haben daher vieles ausprobiert, das als Möglichkeit von Kunst mittlerweile selbstverständlich geworden ist. Die Zusammenarbeit in der Gruppe statt der subjektiven Autorschaft. Das politische Handeln anstelle des Handels mit Materiellem. Das Reagieren auf Aktualität ohne Inszenierung für die Ewigkeit. Das Überschreiten von Grenzen, statt welche zu ziehen.

Da ist einiges passiert, aber deswegen muss niemand eitel werden. Freilich, wir haben alle ein wenig Sehnsucht, von den Enkelin geliebt zu werden. Und vor allem lässt sich aus einer Position der Achtung heraus leichter agieren und kritisieren. Und doch waren und sind es die Vielen im Dunkeln, von deren Aktivitäten wir selten erfahren, die sich mit Zivilcourage, oft ohne Erfolg, nicht selten zum eigenen Nachteil für Menschenrechte, für den sozialen Ausgleich und gegen jede Benachteiligung von Schwächeren engagiert haben. Es sind deren Errungenschaften, von denen wir zehren und die wir als selbstverständlich erachten. Und nicht die der Berühmtheiten. Auch wenn sie historisch gerne an diese geknüpft werden. Das Vergangene lässt sich über spektakuläre Highlights und Heroisches beschreiben oder auch über den – nur scheinbar selbstverständlichen – Alltag, der sich aus der Summe von kleinen Widerständen und Verbesserungen entwickelt.

Die Frage, ob heute an die Kunst der 90er angeknüpft werden kann, negiert eine langsam fortlaufende Entwicklung. Mehr als zwanzig Jahre haben uns dort hingeführt, wo wir sind – ob wir hier sein wollen oder nicht. Und weil es kein Jahr gab und kein einzelnes Ereignis, das schuld gewesen wäre an der Entwicklung, so gab es auch keine einzelnen Verantwortlichen. Weder für positive noch für negative Entwicklungen.

Dienen nämlich Kunst und Geschichte erst einmal zur Bezeichnung des Besonderen, Außergewöhnlichen, dann ist auch der Zusatz nicht weit, dass sie verschont bleiben mögen vom Gewöhnlichen, so wie auch sie umgekehrt dessen Verhältnisse verschonen.

Wie eine Vorschau in die Zukunft spiegelt auch jede Erzählung über die Vergangenheit vor allem die Motive der Erzählenden. Fehlen die Interpretationen der ehemals Beteiligten, wird deren Betroffenheit missachtet. Solche Geschichten machen aus Subjekten Objekte. Fehlt umgekehrt den Interpretationen durch die Betroffenen eine distanziertere Betrachtung, werden sie zum Plot von Telenovelas. Eine aufgeklärte Gesellschaft wird darüber aufklären, warum das eine und nicht das andere zu Kunst und Geschichte geworden ist. Über dahinter liegende Abhängigkeiten, Ideologien und Ziele.

Gangart
Simonetta Ferfoglia und Heinrich Pichler

Vor gut einem Jahr wurde im Rahmen der Ausrichtungsänderung des MAK eine Neuaufstellung der Teppichsammlung eröffnet, die als augenfälligstes Gestaltungselement das – zumindest – fragwürdige Bild des fliegenden Teppichs bemüht und eine Textilarbeit von Fusun Onur integriert, die in der Presseaussendung explizit als apolitisch und „losgelöst von ideologischen Weltinterpretationen“ beschrieben wird.

Wir hatten uns für den Beitrag hier überlegt, die Serie von Interventionen, die wir zwischen 1989 und 2003 in diesem Museum und mit dieser Sammlung realisiert haben, als Leseart der 90er Jahre und des Paradigmenwechsels, der in diesem Zeitraum im kulturpolitischen Kontext und in unserer Arbeit stattgefunden hat, heranzuziehen – es waren einige KollegInnen daran aktiv, diskursiv und reflektierend beteiligt – u.a. You Never Know, Klub Zwei, Vor der Information, die auch hier an diesem Austausch teilnehmen. Die Fragestellungen, denen wir in den MAK-Projekten nachgegangen sind und die den kollektiven Prozess der Arbeit in einem KünstlerInnenteam genauso betroffen haben wie die Auseinandersetzung mit der Institution, die uns nicht nur mit einem künstlerischen Produkt beauftragt sondern – als Manöver der Zeit – unsere theoretische und operative Kritik importiert hat – sie sind offensichtlich gerade eben wieder neu und konkret zu stellen.

Würde also eine Historisierung der Aktivitäten in den 90ern – im Sinne ihrer zeitlichen Festschreibung – nicht ein Argument liefern, sie als etwas Überwundenes zu markieren, nach dem die Kunst – wie aktuell und paradigmatisch die Interventionen in die MAK Schausammlungen – als losgelöst vom Politischen funktionieren? Wir schließen uns daher unbedingt der Analyse von Susanne Lummerding an, dass die herrschenden Machtstrukturen eine Kontinuität kritischer Praxen dringend notwendig machen. Und auch die Rekonstruktion von dem was war, sollten wir nicht in einem diskursiven „White Cube“ freistellen, sondern an versetzten und konkreten Handlungsfeldern verorten und ihren kritischen Impuls in Interventionen umsetzen. Wir freuen uns, dass mit diesen Textbeiträgen erstmals ein solcher Transformationsprozess in Angriff genommen wurde.

Rotor
Margarethe Makovec
Anton Lederer

Unsere Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst begann erst Mitte der 90er-Jahre, genauer gesagt 1994. In dem Jahr öffneten wir unsere Wohnung als Kunstort: „Peinlichgasse 14“. Drei Jahre lang haben wir in engster Verbindung mit Kunst zusammengelebt. Von relativ klassischen Gemälden und Skulpturen bis zur Marmeladeeinkochperformance in unserer Küche – Andrea Baumann aus Kiel – und dem Rockkonzert im engen Lichthof – Andreas Leikauf aus Wien – hatten wir drei Jahre quasi eine kleine ungeplante Akademie laufen, um in dieser Zeit eine erste Idee davon zu bekommen, was zeitgenössische Kunst sein könnte.

Danach hat uns der Zufall in einen der interessantesten Stadtteile von Graz geführt, wo wir in der Griesgasse zwischen niedergehendem Rotlichtviertel und aufstrebender „Balkanstraße“ viele Experimente mit unserem Ladenlokal und dem Stadtraum machen konnten – z.B. dank der Arbeiten von ILA aus Graz oder Daniela Keiser aus Zürich, mit dem Rezeptionsverhalten unterschiedlichster Publikumsschichten in dieser Gegend – z.B. dank der Arbeiten von Dan Perjovschi aus Bukarest oder Jun Yang aus Wien, und erste Erfahrungen auf dem Gebiet der Teilhabe waren ebenso möglich – z.B. dank der Gruppe SKART aus Belgrad und einigen ebenso wie wir neugierigen Organisationen aus dem Sozialbereich, die für Grenzen überschreitende Zusammenarbeit offen waren.

Alles das hat uns geprägt und weiter begleitet und wir haben über die Jahre einen Interessenskanon ausbauen können: (Süd)Osteuropa, Kunst im Stadtteil, Involvierung von Nachbar_innen in die Kunstpräsentation und später auch in die Produktion, Auseinandersetzung mit allen Phänomenen, die mit Zuwanderung (in die Stadt) zusammenhängen.

1999 waren wir dann soweit mit unserer eigenen Kunst/Aus/Bildung fortgeschritten, dass wir den <rotor> gründen konnten, den wir als Zentrum für zeitgenössische Kunst noch heute in der selben Gegend, dem internationalsten Teil von Graz betreiben. Die 90er sind zwar längst Geschichte, aber unsere Fundamente wurden da gelegt und wir können noch heute darauf aufbauen, was wir damals Gelegenheit hatten auszuprobieren.

Stephan Dillmuth

ich war ja neulich noch einmal mit meiner klasse im mumok und habe mir das wohlfahrtsausschuss material von euch kopiert und zusammen mit meinem film online gestellt, denn ich denke das hat eine ziemliche aktualität – einerseits um wieder ähnliche zusammenschlüsse (im kulturellen feld) zu bilden und dann um die theorie diesen rechtsruck betreffend zu exhumieren, zu überprüfen und den neuen gegebenheiten gegenüber zu schärfen.

Etwas besseres als die Nation – die Wohlfahrtsausschüsse auf einer Tour durch Ostdeutschland (Rostock, Leipzig, Dresden)

> Kurzbeschreibung, Copyshop:
http://societyofcontrol.com/outof/down/wohlfahrtsausschuss_kurz_copyshop.pdf

> Längere Texte u.a. Diederich Diederichsen und „diskus“-Redaktion:
http://societyofcontrol.com/outof/down/wohlfahrtsausschuss_lang_17grad.pdf

> oder Wikipedia:
https://de.wikipedia.org/wiki/Wohlfahrtsausschuss_%281990er%29

> Dilleuth, documentation video „Etwas besseres als die Nation“
http://societyofcontrol.com/outof/down/dilleuth_wohlfahrtsausschuss_etwas-besseres-als-die-nation.avi

> & Transkript
<http://societyofcontrol.com/outof/down/Dilleuth-Wohlfahrt-Transkript.doc>

23. Januar 2016

“... to criticize, contextualize, organize ...”

Kunst/Geschichte der 1990er wird heute wieder arbeitsteilig und vorrangig von Kunsthistoriker_innen gemacht, während die Geschichtsschreibungs-Selbstermächtigungen um 1990 unter Vitrinen oder in Archivregalen liegen. Ausgehend von dieser Beobachtung nimmt eine “gruppe” von “parasites”, ein sich formierender Zusammenhang von Leuten aus unterschiedlichen Zeiten, Orten, Feldern, Diskussionen die Ausstellung „to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990“ zum Anlass, Fragen zu stellen: Wie werden die Arbeiten der 1990er-Jahre heute von wem gesehen? Was sind Anknüpfungsmöglichkeiten an gegenwärtige künstlerische, theoretische und politische Praxen? Und welche Rolle haben dabei die Form bzw. die Position der Ausstellung?

Beiträge von

Brigitta Kuster
Alice Creischer und Andreas Sieckmann
Heidi Schatzl
Marion von Osten
Rúbia Salgado
Ariane Müller
Martin Fritz
Petja Dimitrova
Yeon Noh
Ruth Sonderegger
Sabine Bitter und Helmut Weber
Jo Schmeiser
Annette Maechtel
Johanna Schaffer
Ricarda Denzer
Ruth Noack
Michael Zinganel
Monika Bernold
Herwig Turk
Pit Schultz
Susanne Lummerding
Jochen Becker
Stefan Römer
Wolfgang Zinggl
Gangart – Simonetta Ferfogli, Heinrich Pichler
Rotor – Margarethe Makovec, Anton Lederer
Stephan Dilleuth

To be Continued