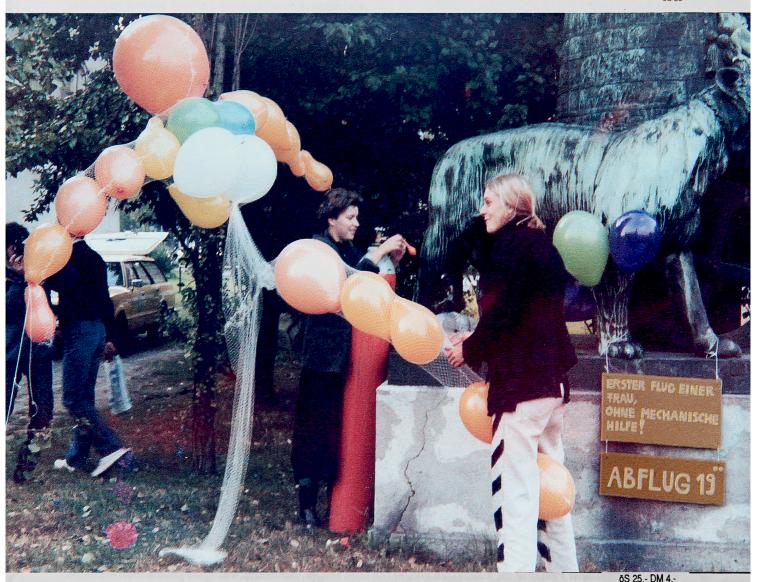


Heft 1-13 1991-1995 öS 25



05 25.- DM 4.-

Zusammengestellt für Oracle Berlin und Museum Moderner Kunst Wien 2015



Liebe Silvia

Ich habe den Briefbogen, den du mir nach Wien geschickt hast, nicht nach Berlin mitgenommen, sehe aber, daß es dringend wird und denke, ich schreibe so zusammen, was mir zu ARTFAN einfällt.

Wir haben 1991 angefangen, ein Fanzine, damals mit dem Hauptschwerpunkt Kunst zu machen.

Einstweilen ist es nicht mehr ganz klar, ob es ARTFAN noch weiter geben wird.

Das hat zum einen mit der Veränderung in unserer Finanzierungsstruktur zu tun, zum anderen mit einer sich verändernden Interessenslage.

Umgekehrt ist ein Heft und wenn es ein wenig eingeführt ist, immer eine Möglichkeit schnell zu Wort zu kommen.

Die veränderte Finanzlage: Wir waren so eine Art Achtzigerjahre Gewinnlerinnen und haben uns über die Großzügigkeit der Kunstszene finanziert.

Einerseits sind Fanzines billig und dann wurde jeweils die Produktion der gesamten Auflage von einer Person übernommen (Bleich Rossi, Fiedler, Kippenberger, eine Zeit war es richtig schick uns ein Heft zu zahlen (waren 3500 öS))

Die sich verändernde Interessenslage führt dazu, daß man mit seinem Thema nicht mehr so schnell ist.

Erstes Konzept: Reviews, Interviews - wie in einem Musikfanzine, hat sich dadurch daß wir zu immer weniger Menschen aus dem Kunstbereich ein Fanverhältnis aufbauen würden und sei es als Konstruktion, aufgehört. Hefte, wie das Jugoslawien Heft zu dem wir viel gearbeitet haben, sind nicht so schnell herzustellen.

Dann war unser erstes Konzept, das Heft anonym zu machen. Jetzt, wo man ungefähr weiß, wer das macht (v.a. Linda und ich) ist das auch bloß noch Geste.

Immer wenn ich woanders etwas schreibe, merke ich den enormen Vorteil, den es hat, sich selbst zu publizieren.

Auflage ist ca 800. Erscheinung höchstens 2x jährlich (früher 5x jährlich)

AbonnentInnen gibt es ca 100.

Am Anfang dachten wir immer, wir sollten unser Publikum kennenlernen und ewig war von einem Fragebogen die Rede. Einstweilen ist die Vorstellung von einem Publikum sehr diffus. Witzigerweise taucht das Heft doch oft themenspezifisch dort auf, wo über dieses Thema geredet wird. Ist das weniger Kunst, erreicht es auch andere Leute.

Es machen immer ganz unterschiedliche Leute mit.

An mehr kann ich mich nicht erinnern. Alles andere reiche ich gerne nach auch über Fax Natürlich ist es ok, Jo und Simone einzuladen. Gunnar hätte ich auch ganz gern dabei. Nicht nur wegen Dank, sondern auch wegen dieses Schritts Bücher aus Heften zu machen.

Viele Grüße - bis bald

Ariane, Berlin 1995

In diesem Fanzine ist kollektive Redaktion die Regel. Auch die wenigen persönlich verfaßten und unterzeichneten Artikel sind für alle unsere Mitarbeiter interessant und als besondere Punkte unserer gemeinsamen Arbeit zu betrachten. Wir sind gegen das Fortleben solcher Formen wie der literarischen und der Kunstzeitschrift.
Alle in Artfan veröffentlichten Texte dürfen frei– auch ohne Herkunftsangabe– abgedruckt, übersetzt oder bearbeitet werden.

Donald Judd

aus Artfan 4, 1991

I thought there would be a public questioning.

- I thought so too.

Dann mußte ich selber fragen.

- Do you live in exactly the places you want to live in?
- Pretty much. I live in a very beautiful part of the world, in west Texas. It's very empty. It's rather high in altitude. It's a very nice place. Very few people, which helps.
- And the houses? The views inside?
- -The houses are mostly buildings that have already existed, which I fixed up or changed, but we tried to make new buildings also. What you see here (Im Museum für angewandte Kunst) is pretty much of what I see all the day, these are places where I live but here it's little like Texas. I have a building in New York but I'm not there very much. I like what I have done to it. But New York is not very pleasant to live in.
- And America is it pleasant to live in?
- No, it's not. It's even worse. America doesn't mean much. America is a disaster right now. I like the land where I live. In Texas.
- The things, they are so expensive even as they look...
- plain, plain is the word.

We tried to keep the costs down, but there is a certain limit to how far you can keep it, we tried to keep the prices low on the middle furniture. It's meant to be cheap but it's still about 2000 Dollars. Time you make it, time till I get something, time the distributor gets something.

- I've seen an exhibition of yours in Barcelona, and there for the first time it didn't look so American, perhaps because of the light there and the sight outside, but I don't know if you had been there.
- Yes, I have been there, except I don't know what American means?
- I meant the difference between the mess outside and the cleanliness inside. Like New York is such a dirty place-
- It's horrible
- and then you live in these clean white open spaces.
- This shows you the complete political breakdown. You don't have any kind of social or political organization that works, the contrast is a classic case of a failed society. People on the street, people cold, people hungry. It looks exactly as bad as it looks, and it's just as dangerous as it looks.
- But you live inside.
- I live in buildings. I try to maintain the inside. It's an island in New York. New York is breaking down.
- But what are your feelings? I mean you are laughing.
- I'm against it but I'm living right in it, therefore it's got its grim side and its comical side, but I'm against what the United States is doing it gets worse and worse.
- But that's not the step to going into politics?
- US is to conventional, that's why you have Bush. I wouldn't get anywhere. And parties. There are only two parties, both parties are very conservative, there is not much difference. One is a little worse then the other. Both parties supported the cold war for fifty years. So they are not going to have anything to do with anybody who disagrees with them.
- So the artists in America they come together in spaces like this and talk?

- Yes but not too much, they are not sociable. Artists don't count very much in the US.
- But they earn money and to earn money counts.
- Yes it counts. But to make your money as an artist means that it counts less. My money in the little town of west Texas, which for the little town is important, is less important because of the way I make it. Artist is a strange thing.
- You support the town by taxes?
- No, by hiring people. You can't support it by taxes because the government takes it away from them to Washington, to fight Irak. You can't control your taxes. It's a lot of money taken away from me and everybody in the town. So the way I put money into the town economies is by employing people and buying things.
- So you employ as many people as you can afford or as many as you need?
- Afford is it, if I have money it grows and if I don't have money it shrinks. We are mostly working on buildings, fixing up buildings but I do have a shop there which has four people but used to have five or six. We still make business. Considering that the town has no factories, which is a problem, it's the only factory in town. It's a cattle town, but the cattle business, agriculture in general goes down it used to be rather rich as a cattle town in the thirties, twenties and before and for economistic reasons it goes down and down.
- You feel at home in these aesthetic things?
- Ya, I don't like to look at a lot of ugly things it's like listening to bad music. The music on the airplanes or something. It's really disagreeable to have to look at ugly things, stupid. I like the piping. (Auf die Frage vom Volksstimme Reporter welche Musik er mag)
- That was your suggestion (Daß ein Dudelsackspieler im großen Ausstellungsraum auf und ab geht)?
- Yes
- Do you have any Scottish ancestors, you are also wearing a plaid?
- I like it, it's pretty.-A little bit. All anglos in the United States have a little Scottish. It's widely spread.
- Because they were so poor. Do you come from a poor family?
- Middle class, middlemiddle.
- And then you went to art school?
- Sorry?
- And then you went to art school?
- Yes
- Your sculptures, do you polish them yourself?
- No, most is done by factories.
- But in your house when they get dirty.
- I usually have somebody else do it, it makes me nervous doing it.
- Do they look different in Texas?
- Texas has a tremendous light because of the altitude. Most of Texas is low but this part is 1500 meters.
- Then you can run faster.
- Less wind resistance.
- How long are you staying in Vienna?
- Friday night.
- Did you meet any Viennese artists?
- Not so much.
- I know them from earlier trips.
- Whom?
- Franz Graf, he is not here today, went somewhere. But I don't know what is being done here.
- How much do you look around?

- You are always here for such a short time. I went to the openings last night. That's because I know Kabakov.
- But you didn't go to the party, sort of your party too?
- No, there were too many people, but to know what is happening in Vienna you have to be here for some time
- And in America how much do you look around?
- Not so much. I'm interested a great deal but I don't think the levels of it are very high. In New York there is so many bad shows you wouldn't.
- And in Texas?
- There are a few artists in Dallas but the next artist is thousand kilometers from the place where I live. (Die Volksstimme fragt nach amerikanischen Wurzeln)
- I don't think it means to much. It's a different situation coming from a land that was rather empty a while ago but it's usually exaggerated. I don't think it means too much. The level of the European culture that got to the United States, if it was good as in the case of Thomas Jefferson, it never lasted to long and anyway most of it never got there so I think the level of civilization is pretty low.

And the exports are military culture and hamburgers, not much art came and I think the Europeans in general don't estimate the American painting which was done and American painting never had anything to do with the government it was against the government, so whatever culture got exported was rock and roll, hamburgers, Mac Donald and that stuff

(Die Volksstimme will wissen, ob Donald Judd ein politischer Künstler ist- er sei ein politischer Menschund ob man als politischer Mensch zur Zeit als politischer Mensch eingreifen soll. Politisch.)

- You should do it. I'm perfectly pessimistic about what anyone can do, but if nobody wants to do it nothing is going to change. I don't think art does anything and nobody pays any attention to art, nobody pays any attention to any kind of opposition, to any changes, so I think it's a very pessimistic situation. But obviously the only answer is that people have to try to change it and I think it's something I think everyone should naturally spend a lot of time for. They have to make a living but I think they also have to spend perhaps a third of their time dealing with other people which is what it is. Politics have been taken away from them by the central governement but they have to get them back. First they take the money away, then they take the politics away.

(Katharina Noever erklärt sie sei sehr gerührt, weil alles worum sie sich immer bemüht hätte sei in der Ausstellung.)

- How did you come to work with metal?
- I like the surface and the idea that it can be made somewhere else. I don't like the handwork.
- No? You never painted?
- I did, but I didn't want to do it any more. I want the quality of it done by a factory.
- You make sketches and then you say that's blue, that's yellow?
- We use colour charts, rem, this is a European colour chart, we use the numbers. I could make a lot of art. Making art is to be sure you are not making art to make a living, you have to keep it clear, to make the art to make art, not to turn the art into a way to make money.
- You are not making art to make your own living circumstances?
- No, not primarily, that comes afterwards. That's distinctuous of work.
- But when you say being an artist counts so less in America then you make your living circumstances when you decide to be an artist in choosing a socially weak position.
- Yes, in a way you join the weak.
- And you did that?
- Yes it's like being one of the minorities. It's strange.
- What are you going to look at until Friday?

- Now we are going to the Angewandte Kunst storeroom, tomorrow morning we go to the Albertina to look at drawings by Dürer. Wittgenstein house, I saw it before but I want to see it another time.
- You are already drinking white whine?
- Yes.
- But it's before noon.
- It's twelve thirty.

Mark Dion

aus Artfan 7, Mai 1992

I was living at the Ymca when I first came to New York. They had some dormitories there, that were really small, it was really incredible, it was maybe two meters by three meters room, that was all you had, there was a bathroom that you shared with everybody else. I didn't have a job. I was living on a Dollar a day. A Dollar fifty. So you could buy like seven apples for a Dollar, so I would buy apples one day, oranges next day, bananas one day, incredible. It was not even remote fun, just so depressive. I used to go out with the friends I was with, we would go to Night Clubs, and we would have to stay outside the door, until they would let us in for free. we could never buy a drink, we would have to wait for someone to turn away from their drink and then take their drink, or if someone would put their drink down to go dancing we would take it.

- You were a punk then
- -Sort of, not really. It wasn't such an aesthetic decision, like being a Punk was here. Here it was no life style decision, it was an aesthetic decision, it wasn't about how you lived but how you looked.

With German and Austrian artists, you find very few directly involved in doing political work. Or work that addresses social concerns in culture. political concerns. Why do you think that is so?

- Because in Austria, nobody stops the young artists from thinking of themselves as artists working alone in their studios, with the notion that art comes out of their own heads alone. I noticed that in interviews everyone is talking about his work, and when I came here nobody was so explicit about his work, but talking about many more things,
- -I did a show in Venezuela with a number of American artists, and it was very controversial there, because a part of the catalogue was a group of interviews with the artists and almost none of them addressed their work specifically, they talked about gay sexuality, ecological politics, or philosophy, or history of photography, but none of them specifically addressed, these so called aesthetic issues, and this really shrieked out the people who were putting the catalogue together.
- What's your point now?
- -I think it is very interesting, also because when I speak to artists in Germany, they do address social issues, and they do speak about politics very directly and, I think, very intelligently, but then very often, when you look at the work that they do, there is no direct reference to that material
- But a direct reference need not necessarily be in there
- -I was almost surprised that there was almost no artist dealing with that concretely. Here I think there are almost too many.

I'm wondering if the weight of the figure of Beuys does somehow interfere with the possibility of discussing these issues, and if for example in relation to, I'm interested in doing work around the representation of nature, what that has to do with ecological struggle and changes in the dialogue of our relations and obligations to nature and someway that's so overcoated in Germany by the Greens and by Beuys, that it seems that one could not touch that territory, without somehow so specifically addressing that figure. It seems that his ghost has scared everyone away from the territory.

- I don't think that this is here an easy theme either
- -I don't feel so comfortable talking about the German situation I don't really know the context.

But I mean even more in relation to just art production, there are very few artists who directly engage political concerns in their work.

In a way Andrea Fraser does, Fareed, Christian Philip Müller

That seems to be a very keen appreciation of these artists. They are all very popular, they function reason-

ably well within the situation.

- Why is their work political. I mean I say it is, but where does it come to action, like a political speech
- -I think that is because there is a politics of representation involved. But I think the gallery talks are reasonably explicit. The show at Sylvana Lorenz
- But out of an advanced point of view
- -It doesn't have the univocal position. I think that's a problematic point of view of active politics. One has to find one's position in relation to it. That's not so clearly defined in any particular case.

I don't think Fareed's work is didactic. Some of my projects are clearly didactic.

It depends on the project. There is no unifying element of what I do. There are certain topics which reappear, basically, crisis in biodiversity, extinction, to me this is quite a significant topic. Because i think, it's a very concrete political issue, in relation to tropical ecology and that in relationship to crisis of so called first world versus so called developing world, north-south policy. Those kind of issues and relations to local ecology. But I think that also because it collects a lot of interests; visuality, art, media, all of these things are enbodied in this one issue. I'm interested in not thinking so much about what you do as a collection of discrete art works but as a practise in someway. But I think some of the other people are interested in particularly addressing a practise, that would mean a whole variety of things, in some way unified but not necessarily justified by gallery. They might include film making, they might include teaching, they might include writing, publishing like in Christopher Wools case, or more formal, they can certainly unite, they very often do through art exhibitions in a very conservative manner, they might include public work, they do include the whole variety of territories, that don't fit into a banal definition what art world is, which is basically museum and gallery work, they may include working with other organizations and offices, they very often involve collaborations or brief alliances for raising to other fields like film making.

- In the last issue we made an interview with the students, Friesenwall has also been working with
- -I guess Friesenwall is absolute an example of that kind of activity. There is nothing that defines them as particular group, I think the cooperate on different things. Some are quite didactic, some are not so didactic, some involved art consciousness, some involved what almost looks like a couple of people watching television, and I do not think that that variety, I mean I'm very disappointed that several people believe that Friesenwall is just one thing that happens in one place, because Strau and Dillemuth, actually I have enough faith in them to say whatever they do, it's their concept. Friesenwall is their concept. The directions, they take it, I think they are quite interesting. there is very interesting questions about, what kind of inclusions they allow, i don't want to say what kind of inclusions they start, but in the end I think Friesenwall is an excellent example of what it means to have a practise. In this case it collects around one space, but things, certainly not from Dillemuths position, things would happen, necessarily mean a space, that space could be in a video tape, could be in a magazine, could be in a whole variety of things. I think Friesenwall as the space, the archive, someway you are getting a very smart article about what it is, or actually could be. I think there are really exciting projects. Sometimes what they do will fail, but that's part of what it means to experiment. You have a theory and maybe it holds up and maybe it doesn't hold up. And they are very concrete about that.
- How could a magazine work in this?
- -I've been involved in several magazine projects some have happened, some not.
- How could it work?
- -In relation to Friesenwall? I think I would put together a magazine that blurred the distinctions between so called fine art culture, high culture and mass media culture. Certainly here in the states those distinctions are blurred all the time. It is merely certain magazines that maintain that distinctions. I think something that did cover a wider range of what we consider to be culture, than merely fine art, but we include that as certainly one of the most experimental fields in culture.
- You don't need this allowance
- -This is what certainly rouses a lot of peoples . You find all of these strange characters, because it doesn't have such a formal beginning as other fields. There are always people on the margin of other fields like anthropology, geography, music, at times even if they are refused a position in their own field, they can

find a position in art. So there is always people like Peter Fend, even if there is no room for people like Peter Fend, if there is no official room for people like Peter Fend, in architecture or geography. There are some of these other fields which have particular constraints.

The best thing about being an artist is you don't have to ask anyone's permission to do anything, it's not like making a film where you constantly have to ask someone's permission, you always have to ask people for technical assistance, for money, that doesn't exclude that that becomes art, but, the best thing about being an artist is that you don't have to constantly ask for someone's permission to do. That's why art remains one of these great catch outs for all these people experimenting in other forms of culture.

This is kind of cutting edge environmental theory and it ends up in the art world, because nobody else can handle it. This happens to a lot of people. Also I think in terms of around official culture, in particular media, things like video. There, as much as formal distinctions and formal positions like mtv, brings a bad market on this idea of radicality in a progress of atmosphere in fact that's exactly the opposite of what they do, which is to modify these considerations that there is little experimentation in this kind of idea of what it means to be on this skin of the balloon.

- Your interest in extinction
- -I think, it's a very interesting issue, because it ends as the larger framework, or it ends as a lot of problems that we have in relation considering our relation to nature. For example, it's most obviously because in our social situation it's much easier to get money behind a project that's going to save lets say a Panda bear, or a seal breeding ground, then it's to protect an area that's going to have a larger biomess, a larger number of plants and animal species, it's much easier to protect a single species, this is called the survival of the cutest, and this is the carismatic megafauna, animals that it is very easy to get a lot of money going to protect them. This is conceived by the people, who run the environmental political work here, as a way to protect other species. For example if you want to protect a part of a fauna, you want to protect the whole one, the plants the insects, everything all the way up, obviously. You protect the ecosystem, but it's very hard to raise money to protect an eco system, it's very easy to raise money to protect a panda bear, so you raise money around. You use this panda bear as an example, how that works technically, for them it's good, how that works in culture furthers our problems, just relates to a continued ignorance of most people in relation to ecology, relation to what ecology means. So you are doing practically a good thing in protecting this particular specie, but conceptually you are working against yourself, because you are not furthering the idea of what an ecosystem is, you are not bringing around these sort of wider nature concerns.

Around the idea of species extinction are a whole other group of ideas. For example most species extinction happens in the areas of the most biological diversity, which are the tropical rainforests. You always hear so much about the tropical rainforests, because they only take about a sixth of the planets landmass but they contain well over one half of the species. The majority of living things are there, in the tropical rainforests. This is why people are so upset of the continued destruction of the tropical rainforests.

On one hand you have to be very sceptical of why people from United States and Europe are so involved in the tropical rainforests of Asia, Africa and south America. This is the history of colonialism, the history of inequality, but at the same time you kind of understand why they are interested in those areas, because that's really the area of megadiversity in the world. And that's where we are loosing the most species. Environmentalists will tell you that we are loosing what number a day of species but they won't tell you that these species are mostly beetles, mostly insects, because that would be against a kind of public relations.

Species extinction is a very particular issue, it ranges among others, which are mostly kind of postcolonial concerns, which are basically exploitation concerns, usually related to north American and European impositions of agricultural technology on to the third world and in relation to north American and European consumption values, consumption demands on environments in the southern hemisphere.

- But to cut down political processes to their formal aspects, is not sufficient. Or cutting it down to a visuality.
- But, certainly in the history of western art
- -But there doesn't exist such a big history of political art
- There does

You could say Goya, you could say Vermeer, you could say Picasso. You could continue the line up, but there has always been. Certainly at least since post worldwar one. I would say that's almost a dominant concern, one of many, one of several dominant concerns. I think some of the most significant work has been done. Dadaism, surrealism. Here in the states you had a very different relation, you had work which is functioning against social realism, so you had the abstract expressionists who really were extremely political people, in relation to, many of them were communist party members. They were very socially motivated, and they believed that their revolt of form, was a political revolt. That their painting in this way, the destruction of European sensibility of composition, was a political act.

Fundamentally you have to agree, that political people make political work. And it's very clear to me, who is doing this kind of work, since they are concerned of the issues, and who is using there sense.

- But then you could say that extreme individualism is also political
- -Yes it could, but I don't care, it has the same resentments in culture, and that's what an artist means to me. This is someway to function within culture, against the grain.

I don't really give a shit about so called high culture, as that wasn't my culture ever. I don't really particular identify with say museum culture. To me the idea of the museum is not something in intention, because I don't even think of it as in my world.

The museum of natural history is in my world, it does embody my concerns and it embodies the struggle for the meaning of what I'm interested in, which is the changing figure in representation of nature.

But for example I think, whenever one is regarding issues of political art to me, you have always be conscious of opportunism, I think there is a lot of that kind of situation, which has to be carefully watched. Which has a lot to do with to judge motivation For example I know people who judge the motivation of Friesenwall, but I know them well enough that I have absolutely no suspicion of their motivation. It's a very easy accusation to make, and a very impossible accusation to prove, so I think it's very dangerous, but on the other hand one has to continue the lookout for opportunism, particular regards addressing political concerns.

I don't think that what I do is the totalizing practise, for what other artists do. I don't think of that as the totalizing practise, so there are certain criteria that I would put into a particular project, that might not share any of them. some work may be intellectual exercises in question, that don't have very broad political expression, or very broad superspection, that are intellectual games for myself, that don't concern a lot of people, just a handful of shared friends. In other cases I do experimental design for a notion of a specific public, generally knowing what that would be, in relation to each particular project. When I did the project for the Belize Zoo, I knew who the audience was.

- How did this happen, the project for the Belize Zoo?
- -I had been to Belize for several times, and I had noticed that the work that was done was really amiable, and really interesting, but exactly what in some cases it lacked was questions of representation. This kind of problem, in these cases was really concrete, a certain gap, a certain problem that I could very easily fill, as an artist. So I approached them, and they were excited about it, they where used to deal with people on this kind of level, where people share this program with them, and help them out, because the work that they do, is so interesting anyway and so dynamic, so it was very easy to work with them. They came up with the system together more or less, and I came up with the guidance, basically, I would write the text, and they would make whatever changes they have to make, and we worked reasonably fast together.

I would like to continue work with organizations like that, but it's not always possible. I find that hard in the United states to do that. These organizations they already have so much money, they don't have to worry about certain other things. An organization like that, normally wouldn't deal with people outside of their organization, they have so much more money. They were much more open in many many ways, and in the end they have to find a control over what happens.

Jutta Koether

aus Artfan 6, Februar 1992

Jeder Künstler heute, muß sich zu dem Diskurs, der über seine Arbeit stattfindet, verhalten. In ganz vielen Fällen wird er ja miteingebaut. Es gibt die Möglichkeit, daß man diesen Diskurs, oder die Richtung, wie er läuft, die Impulse, mit in die Arbeit einbaut, oder man verweigert sich dem, sagt, das sollen die anderen machen. Ein ganz extremes Beispiel der Verweigerung und das ist kein Qualitätsurteil ist Rosie Trockel, die ihre Verweigerung wieder als Strategie benutzt.

Bei mir ist das so, in der Arbeit selbst habe ich das ja teilweise auch getan, indem ich Sätze, Worte eingefügt habe. Das hat mit meiner eigenen Geschichte zu tun, daß ich von Anfang an, wie ich in die Kulturproduktion eingestiegen bin, das immer zweigleisig getan habe. Ich habe zum gleichen Zeitpunkt angefangen Ausstellungen zu machen und Texte zu verfassen und ich habe das auch nie als Widerspruch empfunden, es ist einfach so geschehen. Die ersten Sachen, die ich überhaupt gemacht habe, waren so Copyhefte, das war noch in Vorpunktagen, selbstkopierte Hefte mit Zeichnungen, Texten, Photographien. Mit anderen Leuten zusammen, die Idee auch Fanzine für Kunst, aber kein über Kunst berichten, sondern die eigenen Sachen rausbringen, zum Teil aber auch von anderen Leuten mitreinnehmen

- Davon hat der Massen Katalog ja auch etwas
- -Mit dem hab ich auch sozusagen einen Verweis auf diese Ursprünge zurück machen wollen, das kommt in dem Interview darin auch vor
- Für Wien die schäbige Ästhetik?
- -Auch die anderen Kataloge, die ich gemacht habe, sind nicht besonders aufwendig. Das ist auch eine Sache, die wahrscheinlich auch mit dem Schreiben im journalistischen Bereich zu tun hat, ich wollte, daß Veröffentlichungen auch Ausstellungen immer zugänglich sind, sowohl finanzieller Art, als auch wie sie aussehen, für Leute, die mein Umfeld bestimmen. Und mein Umfeld, meine Basis, auf der meine Kunst sich abspielt, auch mein Reden über Kunst, mein Schreiben über Kunst, ist eben zum größten Teil mitbestimmt durch meine Geschichte mit Spex.

Daß ich diese Basis, dieses Umfeld habe ist einesteils immer eine Verankerung gewesen, die mir den Halt geboten hat, nicht als sogenannter freier Künstler völlig haltlos zu leben, so, ich muß Karriere machen, ich muß verkaufen, das muß schnell gehen, dieser Drang, der natürlich auch immer auftaucht, oder die Frage zumindest, wurde immer korrigiert, wurde immer gegengefragt durch diese Existenz bei Spex.

Andererseits ist es auch immer ein Handicap gewesen, inzwischen löst sich das langsam auf. Dieses andere, Spex, ist in der Rezeption der Kunstwelt ja eher so belächelt, es läuft unter ferner liefen. Man sagt, ich schreibe für Spex; ja was ist denn das? eine Musikzeitschrift. Aha, ja wie, wie kannst du denn über Musik schreiben und Kunst machen, das geht doch bestimmt nicht zusammen? Daß Leute denken, naja, da tobt man sich halt aus, das ist so eine Jugendsünde, warten wir mal bis der Anfall vorbei ist. Das habe ich oft genug zu hören gekriegt.

- Da gehören auch die Adidas Streifen dazu
- -Natürlich da gehört alles dazu, Sprechen, Kleidung, Kleidercodes, wo man sich herumtreibt, auf welche Essen man geht, ob man ins Konzert geht.
- -Auflösen tut sich jetzt der Vorbehalt?
- -Ab einem bestimmten Zeitpunkt, wenn man halt zäh genug ist, wenn man sagt, so sind die Gesetze, nach denen ich verfahre, wenn man die langsam klarer formuliert. Der berechtigte Vorwurf bei mir war auch, ich hab immer gesagt: Das ist dann egal, verpisst euch halt, was solls, dann schalt ich mich halt nicht da ein, dann verkauf ich halt nichts. So, ich hab ja Spex, auf Wiedersehen. Ich hab mich dann auch völlig verweigert und nicht soviele Versuche gemacht, das klar an die Kunstszene zu adressieren. Nur im Laufe der Zeit geschieht es halt, daß ich dann nicht nur einen Vortrag als Vorgruppe von irgendeiner Band gehalten habe, oder in irgendeinem Literaturzusammenhang, sondern plötzlich auch mal in einer Galerie, oder let-

ztes Jahr bei einem Symposium in Wien, wo das auch so unergreifend war, einfach war. Entfesselung, von Valie Export organisiertes Symposium. Ein Tag war Geschlecht und Technologie, Geschlecht und Psychoanalyse, Geschlecht und Kunst, ich war bei Geschlecht und Kunst eingeladen, wo dann durch einen äußeren Zusammenhang, diese verschiedenartigen Tätigkeiten, mit denen ich mich befasse, von außen legitimiert wurden, das ist jemand der sich mit dem und dem beschäftigt, also laden wir die ein. Daß dann plötzlich durch den Zusammenhang, der mir von außen angeboten wird, an den ich dann rangehe, dann klargestellt wird, irgendwo scheint da ja doch ein Platz zu sein, an dem die sich bewegt, oder wo Aussagen gemacht werden können.

Und das ist eine Frage der Dauer, ich tauche halt dann hier auf und dann da auf und dann da auf und dann plötzlich fügt sich doch etwas zusammen, auf Grund dessen ich jetzt doch in Köln eine Ausstellung habe. Wo doch einer gesagt hat, in dem Fall Sophia Ungers, das find ich interessant, das möchte ich jetzt auch ausstellen.

- In dem Interview sagst du, daß du nicht trinkst, mich wundert ohnehin, daß das in dieser Trinkmännerwelt in Köln funktioniert.
- -Das scheint für alle Menschen ein Problem zu sein, nur für mich nicht. Seit ich Teenager bin, seit ich in dem sozialen Zusammenhang außerhalb der Familie existiere, war ich immer ohne Alkohol unter alkoholisierten Menschen, und es hat mir nie was ausgemacht, immer nur den anderen.
- In Köln ist das ja ein richtiges Thema
- -Das Thema ist ja nicht der Alkohol, das Thema ist das sich dazu schalten, das Thema ist ja draußen sein, in der Kneipe stehen, reden und dabei trinken. Und alles außer dem dabei trinken tu ich ja,
- In dieser Gesellschaft gibt es aber auffällig wenig Frauen.

Isabelle Graw hat einmal gesagt, daß die Frauen, wo sie sich einesteils immer mehr zum Thema machen und sind, diese Kölner Männertrinkverhalten übernehmen und immer lauter werden

- -Aber dem stimm ich überhaupt nicht zu. Das passiert, das passiert zum Teil auch ganz bewußt, wie zum Beispiel Cosima, aber ich finde nicht, daß das eine allgemeingültige Verfahrensweise ist.
- Nein es ging darum, Isabelle sagte dieser Zwang lauter zu reden sei ja auch das Übernehmen einer vorgegebenen Struktur.
- -Ich denke nicht, daß die einzige Möglichkeit sich Gehör zu verschaffen ist, indem man in die Kneipe geht, viel trinkt und ganz laut redet. Das ist Unsinn, klar so ist die Tradition, in Deutschland. So passiert es auch, daß sich schneller und sehr direkt auch immer neue Formationen bilden mit dieser Strategie, aber daß man deshalb auch darauf einsteigen muß, speziell als Frau das sehe ich überhaupt nicht. Zum Beispiel bei Spex, da waren von Anfang an zwei Frauen dabei. Das waren Clara und ich, Clara gut die trinkt auch und viel, die redet auch wahnsinnig viel aber nicht laut. Die hat nicht dieses: jetzt hab ich aber das Wort, die hat eine völlig andere Spreche.
- Es ging mir eigentlich darum, ob diese Strukturen in Köln Frauen ausschließen?
- Es schließt Frauen aus, die von vorhinein sagen, das ist so und damit will ich nichts zu tun haben. In den Code mußt du dich halt irgendwo reinschieben.

Ich glaube, es ist auch ein Problem des Aufgehobenseinwollens, deswegen werde ich auch nicht müde zu betonen, weswegen ich den Vorsprung Spex hatte, weil in jeder Gruppierung die sich irgendwo formiert, wird dir ein Platz zugewiesen, oder du nimmst dir einen. In gewisser Weise entstehen dann auch Abhängigkeiten, ganz klar wird dann Hierarchie aufgestellt. Der eine ist dann noch lauter als der andere, die Aussagen des einen sind noch mehr wert und wenn du ausschließlich davon abhängig bist, wenn du nur diese Peergroup hast, dann mußt du natürlich superhart kämpfen, dann bleibt dir ja nichts anderes als entweder dich in den Platz den du kriegst als komische Frau oder als Freundin, wie das halt klassisch funktioniert, dich da einzufügen und von da aus zu operieren. Bei mir war das anders, weil ich nie diese totale Abhängigkeit hatte. Schlimm dabei ist dann nur, daß dann auch immer eine Distanzierung stattlindet, daß dann gesagt wird, du läßt dich ja nicht eigentlich auf uns ein. Man ist dann immer dabei und wieder draußen.

-Wie mir das gestern erzählt worden ist, haben die Bilder am besten als Bühnenbild für den Vortrag funktioniert.

- Ja, die müssen jetzt allein weiter agieren.
- -Wird sich das durchsetzen ohne das Gesprochene?
- Ja, aber genau das zu problematisieren geht es mir ja immer. Das durchzusetzen, wie ich das beabsichtigt habe, weil an und für sich wirkt es ja nur, wenn du in dem Raum drinnen bist und alle Bilder gemeinsam siehst. Genau darum geht es mir, daß man nicht ein Bild an die Wand hängen soll, sondern daß klar gemacht wird, daß es um die Aktion geht, darum, daß eine Auseinandersetzung stattfindet. Das zu zeigen, dafür benutze ich eben die Bilder und benutze mich, das Wort oder die Sprache.

Ein Aspekt war den Raum zu haben, als Box in die man reingehen kann auch wenn ich nicht da bin und von allen Seiten umzingelt ist und dadurch natürlich auch wieder abgestoßen wird und möglichst schnell da wieder raus will. Also, aber das hab ich in dem Interview schon gesagt, daß es fast den Effekt hat, von einer viel zu aufgewühlten Tapete im Kinderzimmer, wo sie dann extra schön bunt machen und dann liegt man da im Bett. Das über sowas schon was freigesetzt wird, aber daß es nicht darum geht, diese Tapete ietzt immer und ewig zu haben, man soll halt drüber hinaus wachsen.

- -Ja, aber diese übliche Galeriesituation hat die Macht solche Konzepte immer wieder in Einzelbilder aufzulösen. Das muß man ja auch wissen
- -Du meinst daß man sich dem stellt
- -Oder es löst?
- Nein ich löse das nicht ich stell die Frage, also bis jetzt hatte ich das Problem auch nicht, besonders nicht in diesem Raum.

Das ist keine kommerzielle Galerie, man bekommt ein Budget, das ist ein Ausstellungsraum, wo man halt die Möglichkeit hat ein Projekt zu verwirklichen, was man normalerweise vom Umfang, auch vom Materialaufwand nicht könnte. Da habe ich mir dann eben die Illusion erhalten. Also das ist ersteinmal ein Raum, der ohne den Markt existiert. Was dann hinterher damit passieren wird, daß muß ich mir erst überlegen. Wenn ich zurückkomme nach Köln dann stehen sie erst mal eingerollt da, mal gucken ob ich sie woanders nochmal so aufbauen kann.

Und da ich ja bis jetzt auch noch nicht mit einer kommerziellen Galerie zusammengearbeitet hatte, hat sich diese Frage für mich noch gar nicht gestellt. Jetzt wird sie sich mir stellen, wie ich damit umgehen werde, ist noch ein Problem, das weiß ich noch nicht genau. Aber mich interessiert das auf jeden Fall mehr. Ich hab das ja auch schon gemacht, wenn ich mir dachte, mit Malerei würde das nicht funktionieren, das wäre zu einnehmbar. Das Angebot, das ich hatte bei Standard, das ist ein gutes Beispiel, das war diese Fusion von Hetzler und Jablonka, ein Abschreibungsprojekt, in dem sie in kurzer Zeit unglaublich viele Projekte an junge Künstler vergeben hatten.

Jablonka kam halt zu mir in mein Atelier, guckte sich da um und sagt dann, interessant, sowas könnte man doch als Grafikmappe machen. Da hatte ich gerade das Buch mit den Zeichnungen rausgebracht, automatisch kam dann, ja, könnte man eine Grafikmappe machen. Da hab ich gesagt, nein, um etwas zu inszenieren, was mich interessiert, wäre das in dem Moment nicht auf dem Gebiet von Malerei oder Zeichnung, das würde in dem Moment in eine Sackgasse führen und nichts tun, und ich habe dann eine CD und die Präsentation der CD gemacht, ein Schaufenster dekoriert, genauso wie sie das in einem Plattengeschäft machen, wenn sie die neue Tina Turner heftig promoten. An Nylonschnüren von der Decke und Lichteffekte im Schaufenster und ein Banner drüber und in dem Raum war dann nichts, außer Poster und der Soundtrack lief. Diese Nebenwege, die halte ich mir dann auch offen.

Bis dahin hatte ich in Köln überhaupt keinen Fuß auf dem Boden und hörte immer nur so, die spinnt ja irgendwie. Und dann, wo ich dachte, ich mache etwas, was die anderen nicht wollen, also Grafikmappe war nicht, habe ich so viele Reaktionen bekommen, wie nie vorher. Ach, du machst auch sowas, wir dachten ja, du malst nur. Das ist ja interessant, das hättste mir ja auch mal sagen können, daß du auch sowas machst. Ich war einfach übergewechselt von einem Medium in ein anderes und weil das vom Zeitgeschmack funktionierte, war plötzlich jeder da. Das war ja wie pavlovscher Hund.

Das könnte ich auch ausbeuten, aber darum geht es mir nicht ständig Räume zu inszenieren und interessante Schaufenster zu machen.

Diese Sache hier ist wieder ein Resultat aus der Erfahrung.

Jetzt sprechen wir über ihre Ausstellung in New York und die Inszenierung dort, wegen der sie mit dem Vorwurf, das sei aber sehr deutsch konfrontiert hat.

-Ich hatbe in New York mit Ronald Jones geredet und er hat da so eine sehr explizite Theorie über deutsche Kunst, die hätte 33 aufgehört zu existieren, und es gab sie dann bis in die 70er Jahre nicht, bedingt durch die deutsche Abhängigkeit von der amerikanischen Wirtschaft, und um die Deutschen mit Kultur zu versorgen, wurden ihnen zwei amerikanische Kunstrichtungen zur Verfügung gestellt, Minimalismus und Pop Art, und er meint diese Abhängigkeit hätte dann bis in die 70er Jahre angehalten, dann hätten die Deutschen eine Eigenständigkeit erreicht und mit ihrer Kunst wieder genau dort angefangen, wo sie 1933 aufgehört hätten, nämlich beim Expressionismus. Was mich jetzt so schockiert hatte an dieser Ausführung, war der kolonialistische Blickwinkel aus amerikanischer Sicht auf einen Kunstdiskurs, in dem wir ja hier drinnen stehen

- Ich möchte jetzt nicht über die deutsche Malerei richten, aber wie das in Amerika präsentiert, und dadurch auch rezipiert wurde, ist natürlich etwas fragwürdig, aber so wie er argumentiert, das ist eine extreme Ausführung, so denken dort sicher nicht alle. Es gibt auch so und so viel Gegenbeispiele, jemand wie John Miller, mit dem ist es unglaublich interessant sich stundenlang zu unterhalten, wie zum Beispiel Dieter Roth bei ihm angekommen ist, da kannst du zwar auch mal sagen, das ist seltsam verdreht und irgendwie komisch, aber es ist erst mal eine Akzeptanz und Bewunderung für eine Produktionsweise, Kunstauffassung, die überhaupt nichts mit Amerika zu tun hat, die erstmal so für sich steht.

Es gibt schon Widerstände, es gibt auch Widerstände gegen das Verhalten, gegen das Auftreten, grad von Deutschen. Deswegen gibts ja auch die Diskrepanz, viele Amerikaner stellen in Köln aus, oder überhaupt in der BRD aus, aber gar nicht so viele stellen dann dort aus, oder werden in nächster Zeit.

Das ist genauso wie in die Kneipe gehen und trinken, das ist auch eine Frage der Zeit, beziehungsweise auch der Arbeit an einer Verhaltensweise dem gegenüber, anstatt reinzufallen und wieder den German raushängen zu lassen, wie es auf visueller Ebene Kiefer tut, was der Amerikaner attitude nennt, gibts ja auch Art und Weisen etwas zu sagen, etwas rüberbringen zu können ohne diese Attitüden wiedermal zu wiederholen und wieder zu bestätigen.

Die Amerikaner sind ja auch nicht mehr so drauf wie die abstrakten Expressionisten. Die haben ja auch nicht mehr das big male painter syndrom, sondern im Gegenteil dann kam das und das und damit änderten sich auch alle möglichen Verhaltensweisen. Die Kunstproduktion wurde umgestellt. Hier hat Ronald Jones natürlich recht, daß diese Vielfalt, das Zulassen von verschiedenartigsten Positionen, daß das in Deutschland bis Anfang der 80er auf jeden Fall, nicht gegeben war, eher second hand, und wenn es stattfand nicht so vielfältig. Dann wurde natürlich das Einbrechen von Neuen Wilden und Neo Expressionismus als grausamer Rückschritt empfunden. Obwohl ich sehe das nicht so, das war irgendwie nötig um damit abzurechnen. Auch wenn es nicht die Intention der einzelnen Leute gewesen sein mag. Daß das so stattgefunden hat, auch mit der ganzen Hype, war ziemlich wichtig, um damit wieder klarzukommen und von da neue Wege zu gehen. Es war zwar ein Spiel, aber ein Wiederholen des alten Spiels; kräftige, junge, hübsche Maler, photogen, aktiv, große Sprüche, im Hintergrund dann die Großen, Baselitz, Lüpertz, die dann auch wieder ihre eigene Darstellung haben, autoritärer, mit ihrem ganzen Malerethos, das war interessant, das war gut, daß damit eine Diskussion angekurbelt wird.

Ich bin da auch in der Zeit nach außen getreten aber für mich war das ganz klar, mich daran anzuschließen, das geht auf keinen Fall.

Ronald Jones

aus Artfantasy Nummer 1 (Artfan 8), November 1992

As a good place to begin with how I think of my work in terms of a larger social environment, a political environment, a cultural environment is with Joseph Kosuth, who in 1965 said something likely, if not this exactly, he said, if you are making painting and sculpture you are not asking what art is, you are accepting that academic field, and academic art and so what you should be doing is asking what art is. So if I take that idea and imply it to my work, which is not coincidal, it goes like this, my work is political, in a hardcore sense of it, and so making political art is wondering what political art is, in the spirit of Kosuth. That is where I have problems, with people like Peter Fend, or Hans Haake, Peter Fend aside, certainly Leon and Hans make important contributions to the notions of what political art was, but Leon and Hans have something like become models for what political art is. They are good examples they have simply become models for what political art can be, and we rehearsed those models in art school. They simply failed to continue to ask the question: what is political art, they simply rehearsed models. On one of the strings of our culture, our culture meaning our culture here, the bourgeois culture, it's probably the most impressive culture that I can think of in terms of this ability to survive (we owe this basically to the French revolution), the development of bourgeois culture. I'm thinking in terms of how T.J. Clark sees a development of the absolute bourgeoisie

Our culture has this admirable survival technique. Anything that seems to threaten or attack our basic systems of believe, we simply absorb it, through this huge fat social system, which is hardly able to move. When there are these little attacks at the edges, at the fringes, they simply absorb them. That's what's happening, everywhere.

If that's true, and it is, then at the moment, that something truly attacks our value system, and we are unable to normalize it, then we get rid of it. Terrorism is a great example of that. In other words, Gadhafi bombs a disco in Germany, and we can't stop that, actually terrorism is a perfect model for artists right now, not in terms of bombing railway stations, but in terms of a political action model. Gadhafi blows up a disco in Germany and kills a few American soldiers. Well, we can't defend terrorism, because it acts outside this very clear social system, that we have. So all we do, in the U.S. with the help of Great Britain, and other allies, we just go and bomb Libya, and Gadhafi had learned very quickly not to do that again.

It's not that we can't normalize it, it's that we do away with it. Works of art operate the same way, at the point that Peter Fend actually gets a hold of some information, in such a way that the government doesn't want him to have it, they'll stop him.

They are not interested in normalizing him, they gonna make an example of him, and finish him of. Therefore, when artists make political art, it's simply evidence of the power structure giving them permission to make it, because at the point when they actually threaten the culture, they'll stop them.

- But what's good at his work is, that the mistery about secret information get's destroyed
- He is creating a veiled mystery of information, that is not secret to begin with, if it were secret information, he wouldn't get it, and if he did get secret information, they would stop him.

He is making claims for the information that doesn't exist, it's not secret

- -But perhaps it's showing that it is quite easy to see the things that happen, that they do happen in public.
- I don't think that this is new to anybody, but maybe there are people.
- -You really don't like him
- I think that Peter Fend and Hans Haake do the work of the power structure. They charade the fact that they are taking some steps against power. If they were they wouldn't be in business anymore. We see that in cases like Robert Mappelthorpe and the issue of censorship. Here is the case, where there is clear, that that work might offend the heart of our values. For a moment it appeared that Robert Mappelthorpe's work

had really transgressed the heart of our cultural values. What was really played out, was a little charade as played out so often.

The best example is Hans Haakes cancelled show at Guggenheim, in which he was going to unveil financial dealings of members of the trustees of the Guggenheim Museum, as a part of his work. What do they do? They cancelled it. At the moment where Hans was going to threaten values in such a way that couldn't be tolerated, they cancelled it. The mistake with that of course is, by cancelling it, Hans got more publicity for the material he wanted to introduce.

Hans Haake actually did transgress the latitudes for acceptable art and he was censored. The mistake the power structure made by doing that was, his message got out all that much more clearly, by being censored. This is something we don't tolerate here in the U.S. In Mappelthorpes case, what that exercise resulted in was, parading around on a leash, some kind of avant garde culture, some kind of other culture to reassure the culture at large, our culture. That there are these little avant-garde cultures working, that is supposed to be some sort of radicalized culture. It reassures us, that our culture is changing at its fringes.

What we do is, rehearse the model for the avant-garde. Mappelthorpe was the central piece of that rehearsal, a lot of people got on the band waggon, it's very hard to determine what kind of political advantage that gained out of that for an alternative culture.

The benefactor of the Mapelthorpe case was the power structure. The benefactor of the Hans Haake case at the Guggenheim was Hans Haake. By cancelling the show, they gave him exactly what he wanted. The lesson to learn here is, never censor. If an artist presents material, that you would rather not see presented, is not to censor it, but to ignore it. Then you go, after that. But don't call attention to it.

- -But now you constitute a hierarchy of institutions, when does it become threatening, information, at one point, a museum is also a weak position
- If it transgresses a certain level of knowledge. That's why in Mappelthorpe's case the government is the winner. Even though everybody found him not guilty, the result is that the culture at large in Ohio in California in Minnesota is reassured that there are some echoes at the fringes of the culture, that the culture is changing, that there are some members of the avant-garde actually producing new culture, that's not the case. What they are doing is rehearsing the model. If you take that idea back to my objective, my objective is not simply to make political art or to rehearse the model to what political art is, but rather wondering about what political art can be. By doing that, the work is not necessarily recognized as being political, it looks like something else. Think about Bruce Nauman. (Die Offensichtlichkeit ist weggenommen) Nauman is one of the most interesting political artists I know.
- -You mean, this old strategy of getting into institutions.
- Right. I want to get as close to the heart of the culture as possible and do my work there. Culture doesn't change at the margins, culture changes near the centre, and that's where I want to establish myself. Kippenberger is a good example of that. Kippenberger kind of outrages social behaviour, as a very dominant political theme. Sherrie Levine, not at all like Kippenberger, represents something else, but is a significant political artist. Peter Haley is a political artist. Those artists who contribute to a kind of cultural reflection on our political and social circumstances. Those are artists who don't look like political artists.
- -But this sounds as if you wouldn't play with open cards (ist das Englisch?) But I don't think that.
- If you look at the bottom of my work, stylistically the changes are very radically, from one body to the next. I exploit style, for the benefit of the subject matter I want. Yet I have a style, it's the exploitation, rather than one style itself. One body of work looks like a Bronze, a Brancusi or Jean Arp, one looks like a geometrical construction, one looks like furniture, styles change. That helps to resist the notion of categorization, helps to resist a model being applied to the work.
- -But then the content comes in like anecdotes.
- That's the consistent thing. The new work is anecdotal work. But that's even being resisted or deformed by bringing several stories in play on one time. That helps to defeat a single point of view. But all of these stories are on operation at the same time. That's the strategy of terrorists. Terrorism, in order to create as much activity around as possible.

- -That's something you are always looking for in old pictures, when you go to a museum.
- Sure. Goya, is an example, who veils the political ideology behind court painting.

But, what is important to me is, terrorism as a model for political action is a model artists are considering as an alternative for political art. As a way to key that, all the new work uses terrorism as a subject.

- -But, terrorism does not represent one person.
- Right, Terrorism as it is practised by terrorists discourages the cult of personality.

At the same time, because political terrorism in it's most extreme form suffers from being identified with a single individual, that doesn't necessarily mean that that has to be adopted within the sphere of a practise in art. The artist has the advantage to exploit the cult of personality, it's a useful tool.

There is a model of the work, that presents Patrick Henry, who is a patriot in the American revolution, who made a stirring speech, where the important line was, give me liberty, or give me death.

This work combines something from Patrick Henry, a rifle, which many people see as a terrorist's and others see as a sort of heroes' tool and then there was a pair of airplane seats from Pan Am. Here is these three point of view acting at the same time, which defeats a single point of view. It's almost impossible to get a reading there. In some circles we have to admit, that the persons on Pan Am were patriots like Patrick Henry.

- -How does the gallery goer see that.
- I'm not interested in them. I'm not interested in the normal gallery goer. Art has never been made for the ordinary guy in the street. And politically that's up with it too, at least in western industrialized countries. I'm interested in those people who have the option to change the culture at it's heart and it turns out, there's no coincidence, that those people who have the power to alter the culture in significant ways, also have the sufficient income to afford to buy art. It's not that people who go to Tiffany find out over night, Oh my god racism is bad, but rather that this kind of cultural changes is going to unfold all the time. It's not going to be attributable to one thing, it's going to be attributable to a number of things, happening all at the same time. Where my work brings in all these different subjects in action all at the same time.

The work itself embodies the notion of the change of consciousness and then on top of that, situated in the arena of a collector's home, it becomes a matrix, an access, a venue for other people with access to power. Well it's a dinner party or an afternoon. I think that the work is aesthetically provocative enough to draw out questions: what the hell is this. At that point the collector becomes complicity with me, in terms of reading these political subjects. Because if you look at any particular piece, they are inexplicable in enough themselves. They ought to be engaging and work like a disease, that might unfold over several years.

Traditional notions of political art are based on the idea, that they can spot change. We may wish that they happen like that, we may like they would happen like that. Political change doesn't take place like that. It takes place only in the higher spaces. If you are going to participate, or try to participate altering the political system, if you think that's possible at all, then the options are very few. And one option, that seems very attractive, is an option that other disadvantaged classes have and that's terrorism. Artists are a disadvantaged class. We are the intellectual entertainers for the collector class. That's what we have always been. That's what an American artist is, high-minded entertainer to the collector class. It happens again that the collector class is the class that has access to power. So you have to exploit that relationship, make it as perverse as it actually is.

One thing the collector's class expects is, the virulent personality cult of the artist. They like to meet us, they like to have dinner with us, or take us out to the country. Then you gain access to them in the most intimate ways.

But there is one important feature about all this, when I go lecturing in Universities about political art, I begin the lecture by standing there: If I had the possibility as a lecturer to affect real political change, they wouldn't allow me to speak.

Der spanische Bürgerkrieg aus der Sicht Hans Landauers

aus Artfan 11, Sondernummer Jugoslawien, Frühjahr 1995

Ich war damals 16 Jahre alt, aber, wenn Sie das wissen wollen, mein Background, wenn ich diesen urdeutschen, im linguistischen Sinn, Ausdruck verwenden darf, beide Großväter von mir waren sozialdemokratische Bürgermeister in kleinen Landgemeinden im Bezirk Baden, Oberwaltersdorf und Trattendorf. In diesen Orten gibt es jetzt Straßen benannt nach ihnen. Ein Onkel von mir war sozialdemokratischer Landtagsabgeordneter in der Steiermark, nach 45 Landtagsvizepräsident. Ich bin also, wie jemand mal gesagt hat, die Rosa Jochmann um es genau zu sagen, in der Wolle rot gestrickt. Als 1934 in Osterreich die Demokratie beseitigt wurde, war natürlich die Politik bei uns im Haus, oder in der Familie nicht zu Ende. Mein Grovater hat dann immer wieder Besuche bekommen von Gleichgesinnten, da wurden Gedanken ausgetauscht und nicht nur Gedanken auch Flugschriften und Zeitungen und und. Mein Großvater hatte dann die gorreiche, möcht ich fast sagen, Idee bei der Verteilung dieser Flugblätter mich als 14 jährigen oder 13 jährigen sogar zu verwenden. Aus ganz einem einfachen Grund, 34 waren in Österreich gewisse Rechte ausser Kraft gesetzt, der Gendarm oder Polizist brauchte überhaupt keinen Durchsuchungsbefehl, der normalerweise vonnöten ist, um alle Personen anzuhalten und zu sagen: "Herr Landauer, machens auf, was habens denn da drinnen". Nachdem er das wußte und er eine bekannte Person war, beide eigentlich, aber nur der Großvater mütterlicherseits hat mich zu dieser Arbeit verwendet. Der hat gesagt: "führ diese Zetteln, oder die illegale Arbeiterzeitung, die Rote Fahne, der Schutzbündler und wie sie alle geheißen haben, da war ja ein breites Spektrum vorhanden. Das habe ich gemacht und so bin ich als Schüler schon in diese illegale Arbeit hineingewachsen. Ich bin dann nach Schulschluß 1935 in die mechanische Weberei in Oberwaltersdorf eingetreten, als Plattbindergehilfe und hab dort Kontakt mit meinen ehemaligen Falkengenossen, ich war ja bei den Roten Falken bis 1934 und da hat sich wieder etwas entwickelt eine illegale Tätigkeit. 1936, am 11. Februar waren dann die Wahlen in Spanien, Volksfront, ein Riesen Erfolg und damals ging ja in ganz Europa politisch ein Rechtsruck vor sich, 20 oder 22 in Italien, dann am Balkan, 33 in Deutschland, 34 in Österreich und plötzlich in Spanien legale Wahlen und alles das was man uns immer wieder gelehrt hat; der Faschismus ist nur mit dem Stimmzettel zu schlagen, ist dort wirklich eingetreten.

Wir waren natürlich, ja -enthusiastisch und plötzlich, ein halbes Jahr später Putsch Francos gegen die frei gewählte Regierung und dann begann eine Solidaritätsbewegung nicht nur in Österreich sondern in der ganzen Welt für diese Republik und da haben wir uns auch beteiligt.

Dann kam wieder etwas das mit meinem Großvater zu tun hat. Eines Tages kam der abgesetzte Bürgermeister Czech aus Pottendorf, die haben sich ja immer wieder besucht, die alten Freunde, mit einem Brief in der Hand und sagt: "Karl, der Haider Franz kämpft in Spanien unten auf Seiten der Republik!" Das war für mich das auslösende Moment, da muß ich hinunter, 16 Jahre war ich gerade alt gewesen.

Und es war für mich dann nicht schwer, Verbindungen zu Leuten aufzunehmen, die wußten, wie man es anstellen muß, um nach Spanien zu kommen,denn es war ja nicht so, daß ein jeder fahren hat können und dann ist er angekommen, hurra, jeder hat sich gefreut, es war ja bereits der Versuch von Italien und Deutschland, auch, wie soll ich sagen, Spione hinunter zu schicken, um zu wissen, was geht da vor sich, man mußte sowas wie einen Garantieschein haben, den hatte ich natürlich. Ich war nicht allein aus meinem Dorf, der Franz Tabor, der war allerdings zehn Jahr älter als ich und zwei Leute aus Möllersdorf der Guttman Franz und der Schober August, wir waren zu viert als wir uns entschlossen nach Spanien zu fahren. Ich hatte die Verbindung zu dem Mann aus Wien und uns die Adresse gab und auch die 150 Schilling, 102 Schilling hat damals die Fahrt Wien Paris retour gekostet, wir mußten ja einen Retourfahrschein nehmen um keinen Verdacht zu erregen. Nun war die Sache bei uns vier dann so, ich war der einzige, der einen Reisepaß hatte, denn wer von der Arbeiterschaft hatte 1937 einen Reisepaß, niemand,

Beamten vielleicht, nicht einmal die, die sind auf Urlaub von Wien nach Vöslau gefahren. Die Fahrt ist bezahlt worden von der Roten Hilfe, das war die Organisatorin dieser Fahrten. Sie haben aber für einen Sozialisten genau bezahlt wie für einen Kommunisten, vielleicht lieber,ich weiß nicht, vielleicht, oder auch für einen Anarchisten, den sie als Antifaschisten kannten, denn es war nicht Voraussetzung Mitglied der KP zu sein, aber es mußte die Garantie gegeben sein, daß es sich um richtige Antifaschisten handelte.

Wir sind am Samstag den 19. Juni weg. Ich bin mit der Aspangbahn nach Wien gefahren. Gewußt von der Reise haben nur zwei Cousins meiner Mutter, meine Mutter wußte natürlich nichts, wer läßt einen 16 jährigen in so ein Abenteuer ziehen. Denn Abenteuer war da schon dabei, obwohl ich mich nie für die Fremdenelegion entschieden hätte, also reines Abenteurertum war nicht vorhanden, das war mir bewußt, dorthin zu gehen.

Ich wundere mich heute, es gab hunderte Zurückweisungen an der Schweizer Grenze, die Österreicher sind gleich eingesperrt worden. Aber auch die Ausländer, wenn man ihnen nachweisen konnte, daß sie ins republikanische Spanien fahren wollten. Vielleicht haben mir die Kriminalbeamten nicht zugetraut, daß ich nach Spanien will.

Allerdings eine Person hat es gewußt: Der Zug ging damals um 14 Uhr von Wien Westbahnhof weg und kam 24 Stunden später in Paris an. Die Nachtfahrt war von Salzburg an bis zur Schweizer Grenze. Ich war allein in meinem Abteil, das war damals dritte Klasse Holz und da ist ein Eisenbahner reingekommen schaut mich an und sagt: Na, wo fahrst denn hin? Sag ich: Nach Paris zur Weltausstellung!. Sagt er: Lüg net, du fahrst nach Spanien. Ich hab natürlich abgestritten, ich fahr nicht nach Spanien. Jetzt hab ich allerdings festgestellt, daß Eisenbahner in diesem Gebiet um Salzburg mit der sozialistischen Untergrundorganisation "Neu Beginnen" in Verbindung standen und die haben gewußt, um was es geht. Der langen Rede kurzer Sinn, ich komm also dort an und frag den Taxler Rue so und so, der schaut mich komisch an, ich denk mir, na der versteht mich nicht, was auch kein Wunder wäre und dann merk ich der zeigt auf die Stiege nach hinten. Neben dem Gare de l'est ist eine Parallelstraße und dort war die Straße und das Kaffehaus, also deswegen wollte er mich nicht fahren. Ich komm also dorthin, da haben wir unser Losungswort gehabt, das war ja auch genial, wenn man das jetzt so Revue passieren läßt: "Cafe au lait s'il vous plait, Monsieur Max". Der Kellner sagt: attendez un moment. Der moment war dann eineinhalb Stunden und dann ist der Monsieur Max gekommen, das war also ein Ottakringer, und schaut meinen Reisepaß an und sagt: Na hearst, bist deppert, wir schicken doch kane Kinder nach Spanien. Und ich sage:Mein lieber Freund, das ist der Reisepaß meines Cousins und ich bin nicht sechzehn sondern achtzehn Jahre. Sagt er, bist noch immer zu jung. 21 Jahre mußt du sein.

Na, ja wenn Sie mich wieder nach Hause schicken, die Gendarmerie wird mich halt fragen, wo ich war und wer kann dann schon garantieren, daß er nicht redet. Ja das dürfte ihn dann überzeugt haben und er hat mich weiterfahren lassen.

Einige Tage hielten wir uns natürlich in Paris auf, wir haben dann dort die Weltausstellung besucht, dort habe ich zum ersten Mal das Bild von Picasso "Guernica" gesehen. Das war ja ganz frisch, könnte man sagen, die Bombardements waren im April 1936 und im Juni war es schon im Pavillon der Spanischen Republik.

Von Paris in Richtung Süden. So bin ich früher in Spanien gewesen als meine Freunde. Über die Grenze illegal, denn Frankreich hatte ja schon die Nichteinmischungspolitik dann ins Ausbildungslager nach Madrigueras.

1936 als es für jedermann klar war, daß Deutschland und Italien schon massivst intervenieren, denn die haben ja die Francoarmee, von der ersten Woche angefangen, mit der deutsch-italienischen Luftbrücke von Nordafrika aufs Festland gebracht. Sie wissen vielleicht, Überall ist der Aufstand niedergeschlagen worden, nirgends hat Franco reüssiert, nur mit seiner Fremdenlegion in der Gegend von Sevilla. Es war eine Frage der Zeit wann auf dem Festland alles vorbei sein würde, aber die Fremdenlegion in Nordafrika war auf Francos Seite und es begann im Monat Juni, Juli 1936 die Überführung der nordafrikanischen Truppen nach Spanien und der Vormarsch auf Madrid. Sowohl deutsche als auch italienische Flugzeuge sind irrtümlich im französischen Nordafrika oder auf republikanischem Gebiet gelandet. Man hat vom dritten Tage an gewußt, daß Deutschland und Italien intervenieren. Man hat dann von Seiten Frankreichs und Englands diese famose Nichteinmischungspolitik beschlossen. Eine legale Regierung, Spanien, durfte im

Ausland keine Waffen kaufen, mir kommt das genauso vor wie heute in Bosnien, Bosnien darf sich nicht verteidigen, darf keine Waffen kaufen, die Völkergeminschaft war außerstande die spanische Republik zu schützen, die Völkergemeinschaft ist heute außerstande, Bosnien zu schützen. Am 9. November sind die ersten vier faschistischen Kolonnen auf Madrid losmarschiert. Aus dieser Zeit stammt auch das geflügelte Wort, das sie kennen: Mola wurde gefragt, mit wievielen Kolonnen sie auf Madrid marschieren und er sagte mit vier Kolonnen und die fünfte Kolonne sitzt in Madrid selbst. Aus dieser Zeit stammt das Wort die fünfte Kolonne.

Zu diesem Zeitpunkt wurden die sogenannten internationalen Brigaden gegründet. Das war von Rußland und von der Komintern nichts anderes als ein Aufspringen auf einen bereits fahrenden Zug, denn es gab in Spanien seit den ersten Tagen Freiwillige die auf Seiten der Republik gekämpft haben. Das waren politische oder wirtschaftliche Emigranten die links standen, die sich sofort der spanischen Regierung zur Verfügung gestellt haben - ein Menge Österreicher, aber auch Deutsche, Italiener, Amerikaner, vor allem Mittel und Südamerikaner die an den spanische Universitäten studiert haben. Bekanntlich sind ja die meisten Studenten in westlichen Ländern eher links orientiert nur in Österreich hat die Studentengemeinschaftt eher einen Rechtstrend, die dann heute, morgen oder übermorgen in Richtertalaren oder ähnlichem aufkreuzen.

Es waren also schon damals zu Beginn einige hundert Freiwillige und im Laufe der Zeit sind aus allen Ländern Freiwillige gekommen, die von niemanden unterstützt wurden.

Dann wurden am 22.Oktober die internationalen Brigaden gegründet. Es haben sich einige hochrangige französische kommunistische Deputierte, der Luigi Gallo aus Italien haben dann die internationalen Brigaden aus der Taufegehoben. In Albacete bekamen sie ihre Base, dort war das Hauptquartier und rund um Albacete, in La Mancha, dort wo der Don Quichotte zu Hause ist, waren die Ausbildungslager. In jedem Dorf, oder in jedem Marktflecken gab es deutschsprechende. Damals gab es 3 700 die dort schon zur Ausbildung waren und da wurden zwei internationale Brigaden gegründet oder aufgestellt. Es fehlte an allem, es fehlte an Waffen, an Kleidung. Es wurden zwei Brigaden gegründet, die elfte und die zwölfte, obwohl das die erste und die zweite waren, warum das so war, weiß ich nicht. In der elften war ein italienisches Bataillon, ein deutsches Bataillon und ein polnisches dasselbe in der zwölften Brigade aber die waren auch nicht homogen, da waren Tschechen drunter und bei den Deutschen Holländer, es war ein wahres Sprachenbabel in den internationalen Brigaden. Warum hat man das gemacht? Mit vier Kolonnen ist Mola und Franco auf Madrid gezogen und Madrid war bedroht und so hat man diese zwei ersten Internationalen Brigaden, 3600 Mann nach Madrid gebracht, um Madrid zu retten. Und heute, nein der seriöse Historiker weiß es ja, aber gewisse Leute wollen noch immer die Mär aufrechterhalten, Madrid, das waren nur Russen oder Internationale. Wenn Sie die damalige Zeitung lesen, wieviel Russen, greifen Sie sich auf den Kopf. In Wirklichkeit waren während des ganzen Bürgerkriegs 2500 Russen in Spanien, als Berater und als Flieger und als Panzereinheiten. Madrid und da komm ich dahin, was ich sagen wollte, wurde gerettet durch die Madrilener Bevölkerung, durch den Enthusiasmus der 3600 Internationalen und die erste militärische Unterstützung durch Rußland kam dazu, also 60, 70 Panzer und Flugzeuge mit russischer Besatzung, und die sind zum ersten Mal November 1936 vor Madrid eingesetzt worden.

Bis zum Jänner 1937 hat es fünf internationale Brigaden, gegeben, die von Tag zu Tag nationaler organisiert wurden. Die elfte war dann rein deutsch, die zwölfte Brigade war italienisch mit Südamerikanern die dreizehnte war slawisch, die vierzehnte war französisch und die fünfzehnte war englisch sprechend. Dann gab es noch eine Zeitlang die 129., die war gemischt. Erst mit November 1936 hat man von Rußland aus auch Freiwillige geschickt, also nicht nur das dutzend Panzerfahrer, übrigens die Panzer haben sich die Russen gut bezahlen lassen, mit spanischem Gold, der republikanische Goldschatz wurde nach Rußland gebracht. Dann kamen auch internationale Freiwillige aus Rußland - also keine Russen, 164 Österreicher, Schutzbündler, die 1934 von Österreich in die Czechoslowakei und von dort nach Rußland gefahren sind. Die ersten die gekommen sind, hatten auch keine Ausbildung, nur die Ausbildung, die sie als österreichische Schutzbündler bekommen hatten. Dann wurde die zweite Gruppe, die im Februar, März 37 gekommen sind, die haben in Rußland eine dreiwöchige Grundausbildung erhalten. Die sind dann schon als Leutnants nach Spanien gekommen. Von den Österreichern sind 90 Prozent aus Österreich gekommen und nur 10, 12 Prozent aus Rußland, bei den Deutschen war das ganz anders, da sind nur 5 Prozent, ich kann ihnen die genaue Zahl heraussuchen, ich will mich jetzt nicht festlegen, man wird

die Zahl der Deutschen auch nie so erfahren, wie die der Österreicher. Nur 87 Deutsche selbst sind aus Deutschland gekommen. Das hat aber nichts mit dem Wollen zu tun, das war ganz eine logische Sache. Eine derartige Transportorganisation, wie wir Österreicher sie hatten, konnte sich Deutschland nie leisten.

In Österreich ist die Transportorganisation Rote Hilfe im März 1937 aufgeflogen und die Organisatoren wurden verhaftet und sechs Wochen später hat es den größten Schwung an Leuten gegeben, die nach Spanien gefahren sind - also man konnte das nicht stoppen, weil die Brutalität des österreichischen Faschismus nicht so war wie in Deutschland, auch nicht so effizient kann man sagen.

Im Juni kam es dann zur Gründung des österreichischen Bataillons "12.Februar 1934" und ich bin eigentlich von der Gründung an dabei gewesen..

Dann waren die ersten Kämpfe bei Madrid, dann Zaragoza, dann ist es weitergegangen Teruel, dann die furchtbare, furchtbar ist alles, Materialschlacht am Ebro und am 23. September 1938 wurden die Internationalen zurückgezogen. Die spanische Regierung hat sich beim Völkerbund bereit erklärt, die Brigaden aufzulösen, in der Hoffnung, daß Franco das selbe mit den Deutschen und Italieniern, den Nordafrikanern und Portugiesen macht.

Am 23. September wurden wir zurückgezogen und wer aus einem demokratischen Land kam, die Amerikaner, Engländer sind nach Hause gefahren und wir aus den faschistischen Ländern, wir konnten nicht nach Hause fahren, keiner wollte uns aufnehmen. Wir waren ja mit dem Stigma des Roten behaftet, wir haben also als Zivilisten in Spanien gewartet. Ein Teil war schon auf dem Weg nach Mexiko, da gab es im Jänner 39 oder Dezember 38 starke Demonstrationen gegen die Aufnahme der aus Spanien kommenden "Bolschewiken", so wurden nur Spanier aufgenommen und nicht die internationalen "Brandstifter" und der Präsident Cadenas hat sich gebeugt und keine Internationalen aufgenommen. Wir waren schon an der französischen Grenze und mußten wieder zurück ins Landesinnere.

Dann kam Francos Offensive gegen Katalonien,- das republikanische Spanien war damals geteilt- nur oben ein kleines Zipferl und dann Zentralspanien, und vor dem Fall Barcelonas haben wir uns dann noch einmal freiwillig gemeldet. Als Zivilisten ohne Waffen,das muß man sich einmal vorstellen, in Granollers haben wir Gewehre bekommen, dann Maschinengewehre, das war unsere ganze Bewaffnung, dann ging es kämpfend zurück bis zur Grenze, dort wurden wir sofort interniert-

Nicht einen Tag frei vom 9.Februar 1939,zwei Jahre in verschiedenen Lagern, dann der Überfall Deutschlands, dann der zweite Weltkrieg, nicht ein halbes Jahr später. Als wir im Februar 39 den Krieg verloren haben, haben wir gesagt wenn man den Faschismus in Spanien nicht stoppen kann, dann wird es einen 2.Weltkrieg geben.

Hoy Espana manana el mundo.

Darf ich ihnen noch sagen, 220 ÖsterreicherInnen sind in Spanien gefallen, einer der ersten Toten war ein Österreicher in Barcelona. Am zweiten oder dritten Tag des Aufstandes, beim Sturm auf die Atarazanas Kaserne, ein gewisser Mechter.

100 österreichische Spanienkämpfer sind dann in der Resistance oder im Kz, wo immer wir waren, umgekommen, 1940/41 nach dem Überfall auf Frankreich zum Teil gefangen genommen worden, zum Teil ausgeliefert worden, zum Teil freiwillig nach Hause gefahren, weil wir ja in einer Rattenfalle saßen, hinten Spanien, auf der anderen Seite Italien . Eine Spanienkämpferin ist von Franco zum Tode verurteilt worden. Die Sophie Mach ist in Ravensbrück gehängt oder umgekommen. Die Paula Drachsler ist in Paris erschossen worden.

Was den Kirchensturm betrifft, haben sie recht, den gab es schon vor Francos Putsch. Der Kulturkampf war ja durch gewisse Merkmale geprägt. Die Kirche war dort ein riesiger Macher. Bis zur demokratischen Regierung war sowohl das Erziehungswesen, als auch das weibliche Gefängniswesen in den Händen der Kirche. Nonnen waren Gefängnisbeschließerinnen. Der Haß der breiten Masse gegen die Kirche war grandios, enorm. Der Präsident war ein Kirchenfeind, ein liberaler Mensch.

Man wußte die Kirche steht hinter Franco.

Ich hatte einen guten Freund und eine gute Freundin, wir lagen in der Nähe des Ebro, in einem großen

künstlich bewässerten Gebiet. Da sind wir in Bauernhäusern gelegen die nur zu Erntezeiten besetzt werden. Da war der Divisionsstab, und jeden Tag ist ein Bauer gekommen, für meine damaligen Begriffe uralt, mit einem Karren und einem Maultier. Der hat uns eingeladen und wir sind in das Dorf hinein gegangen, der Franz Gladek, der ist dann gefallen, der Franz Haas, der Franz Göttinger, und der Hans Landauer. Wie wir gemerkt haben das der Bauer zwei wunderhübsche Töchter hat, sind wir natürlich noch lieber hingegangen. Ich habe mit diesem Bauer ein gutes Verhältnis gehabt weil meine Großväter waren ja auch Bauern und in der Propaganda hat es ja immer geheißen lauter Arbeiter, lauter Kommunisten. Wie man halt ein Feindbild aufbaut. Wie ich aber auch mit einer Sau umgehen konnte, war ich natürlich der Kaiser.

Hildegard Joos

Artfan 10, 1994

Über siebzig Jahre bin ich Künstlerin, seit meinem 14ten Lebensjahr. Ich war in der Frauenakademie und dann habe ich unterbrochen und eine sehr schöne Stelle bei der Versicherung gekriegt, da wäre ich fast Directice geworden aber dann bin ich doch vorher ausgebrochen. Da habe ich gesagt: Nein, ich geh malen. (und dann ist die Hungerperiode angegangen). Ich habe ein Haus gehabt in Sieghardtskirchen, da bin ich aufgewachsen, dann hierher, nach Wien und dann nach Paris.

Ich habe zuerst an der Frauenakademie studiert und dann an der Akademie Diplom gemacht. Frauenakademie, das war beim Kaufingen, Seligmann, Kitt. Da war eine Frauenakademie am Stubenring 12. Das war nur für Frauen und Kunst. Da war ein Teil in der Bäckerstraße und irgendwas war in der Weißgerberstraße. Dann kam ich zur Versicherung und dann auf die Akademie. Ich war damals - wie soll ich sagen verlobt mit einem Maschinenbauingenieur und mein Mann hat ein Horoskop von mir machen lassen. Das hat die Lore Scheidt gemacht und das hat gesagt, ich werde eine bekannte Malerin und sie meinte darauf, sie laßt mich studieren. Sie wollte mir das Studium zahlen. Dann bin ich in der Versicherung auch immer zu spät gekommen und hab am Gallizienberg und wo gezeichnet und bin nur mehr gekommen, wann ich wollte. Ich hatte dieses Bohème Ding in mir und dann sind die Stechuhren aufgekommen und da habe ich gesagt, ich laß mich nicht zwingen und ich lasse mich nicht einsperren. Meine Eltern haben mit Kunst nichts zu tun, alles Neurologen. Ich hatte auch keine Vorbilder. Und dann bin ich durch Zufall hier in das Atelier, wo wir jetzt sitzen zum Krause gekommen und der hatte einen Schüler, das war der Gombrich und ich sag, was der da zusammenzeichnet, das kann ich auch. Er sagt, bitte, hier haben sie einen Bleistift. Und ich habe einen so schönen Kopf zusammengebracht, daß der gesagt hat, sofort auf die Akademie. Ich war mit der Lassnig auf der Akademie, sie war die beste im Porträt und ich in der Landschaft. Wir waren beim Dachauer. Faschist war der, halt so ein Nazi und er hat sich dann umgebracht. Zu mir hat er immer gesagt: Ich geb sie weg, weil sie Böckeln. Weil ich ganz anders gearbeitet habe als er.

Mit Abstraktion war da gar nichts, wir haben alles figural machen müssen. Ich habe dann sehr interessante, ganz duftige Aguarelle gemacht. Ich habe damals das Kunstreferat geführt, während des Krieges. weil die jungen Herren die waren alle eingerückt, und da hat es geheißen einr muß sich da, ich war ja nicht parteigebunden und nie ein Nazi aber ich habe dann mit dem von der Musiakademie, mit dem Gulda diese Hochschülerschaft geführt. Ich habe noch studiert und weil ich die Älteste war haben sie mir das zugeschanzt. Ich bin dann zum Pauser über, die Lassnig ist zum Andre und hab das Diplom gemacht, weil ich ja aus einer bürgerlichen Familie komme. Also meine Eltern wollten das, daß ich das Diplom mache. Die Übernahme durch die Nazis hat sich in diesem Leben gar nicht ausgewirkt. Hier wo ich jetzt das Atelier habe, habe ich mit 18 den ersten Kopf gezeichnet. Das war beim Krause, und der war ein Kollege vom Dachauer, von all denen Sterer, Dachauer, Maringer. Der Pauser wollte dann nicht daß ich das Diplom mache, ich hatte damals eine Liaison mit dem Heischenig und da habe ich alle Techniken gelernt (vom Kunsthistorischen Museum war er), und hab gewußt, daß das, was der Pauser macht falsch ist. Ich hab immer gestritten mit ihm, also er hat mich nicht recht wolln. Nahher bei der ersten Ausstellung ist der Pauser hergekommen und hat gesagt: gratuliere, Frau Kollegin. Da habe ich mir gedacht: Du falscher Hund. Ich habe weg von der Staffelei verkauft, da war einer der war aus Prag und hat mich gefragt, das war knapp vor Kriegsende, ob ich in Wien bleib. Und ich hab gesagt, ich fürcht mich so, wo soll ich denn hingehen. Da hat er gesagt, bleiben sie in Wien, ich schicke ihnen was zum Leben. Und am letzten Tag mit der Post sind 10 Prager Schinken angekommen. Ausgestellt habe ich dann das erste mal in der Nationaldrukkerei in der Wollzeile, da haben alle gesagt, ich male wie Rouault. Mikl, der hat damals abstrakt angefangen, der hat gesagt: die malt ja einen Rouault. Dabei habe ich den gar nicht gekannt. Ich hab mir sofort alle Bücher von Rouault gekauft und gesehen, daß ich da wirklich hineingekommen bin, da hab ich dann ein halbes Jahr nichts mehr gemalt, weil ich so deprimiert war. Dann hab ich vier Jahre nur von Zwiebeln, Karotten und Erdäpfeln gelebt. Wäre ich da in Wien gewesen, wäre es wahrscheinlich schneller gegangen,

Leute kennenzulernen, aber ich war ja nach dem Krieg am Land. Da hätte man Heiligenbilder machen müssen, oder Porträts à la Biedermeier.

54 habe ich dann an der Sezession ausgestellt, mit dem Heinz Klima

Ich kann mich nicht erinnern, daß nach dem Krieg irgendetwas aufgearbeitet worden ist. In der Sezession gab es Diskussionen mit dem Staudacher zum Beispiel.

Harold Johs wirft ein; - In Wien ist ja die ganze Kunst von den phantastischen Realisten abgedeckt worden und alles andere ist gar nicht aufgekommen, das war hier absolut provinziell bis 1975.-

Diskussionen haben wir schon geführt, den ArtClub hat es gegeben.

Gesehen hab ich das alles erst, bis ich nach Paris gefahren bin, früher nicht. Parties gabs, die Bälle in der Sezession und wir haben ja hier immer Parties gemacht am 6. Dezember.

Harold Johs, - aber der Rainer und der Prachensky, die sind schnell nach Paris gefahren, haben geschaut was dort los ist. Anfang der 60er war das Mode dass man schwarz malt in Paris und da hat der Rainer schnell angefangen. Und da hat der Michel Ragon gesagt der Rainer ist besser als der Prachensky, weil der rot malt und rot ist scheußlich und die waren dann die Avantgarde gegen die Phantasten.

Schiele hat mich beeinflußt, Klimt weniger, so ein Neffe von mir, oder ich weiß nicht, wie der verwandt war, der wollte mich immer zum Kokoschka mitnehmen, ist aber nicht dazu gekommen, weil dann war es aus mit den Nazis und der hat sich das Leben genommen.

Ich bin aus eigenen - wie soll ich sagen - Evolutionsgründen zur Abstraktion gekommen. Ich war immer schwach in der Form und stark in der Farbe, sogar im Finstern. Aber ich wollte präzis sein, deshalb bin ich zur Abstraktion gekommen. Ich hab auch viel gelogen früher und wie ich zur Abstraktion gekommen bin, aufgehört. Ich war ein anderer Mensch. Ich bin dann gleich nach Paris, das war 1958, und habe dann in den verschiedenen Salons ausgestellt. Sie haben mich dann in die réalité nouvelle aufgenommen, das ist ein Salon nur für Konstruktivisten. Das waren diese weißen Bilder.

Ich habe mit der Hauer die exakten Tendenzen gegründet, da haben wir Ausstellungen gemacht, und mit ihr habe ich dann die Intakt gegründet, weil wir uns dachten, die Frauen kommen nie in Gremien und da haben wir uns dann selbst einschreiben wollen, auch mit der Feminale. Ich komme da jetzt seltener dazu. Ich war auch in der Akademie schon immer der Leithammel, aber gar nicht mit Absicht. Ich wollte zuerst ein Frauenmuseum gründen, aber dann habe ich mir gedacht, da müßte man ja auch ein Männermuseum machen.

Ich hab da direkt ein Glück gehabt, weil ich den Wiener Preis gekriegt hab und den Niederösterreichischen und ich weiß gar nicht, wer da für mich gestimmt hat.

Ich war nie bei irgendeiner Partei, ich bin da vielleicht geprägt, mein Vater ist Sozialist und die Mutter war katholisch, das hat trotzdem funktioniert. Mein Mann war stockkatholisch, aber ich bin geschieden und in seiner Familie waren alle wieder Nazis. Da waren zwei Nichten, die hatten eine Uniform, die eigens für die entworfen worden ist und die eine ist jetzt mit dem Burger verheiratet. Ich hab alles in die Kunst gelegt, für mich war das alles, ich hab mehr nach innen geschaut.

Ich konnte malen was ich wollte.

Eindrücke nach dem Gespräch mit Mühlanwalt Wegrostek

Artfan 6, Februar 1992

Zuerst lange beim Anwalt herumgesessen, der die strafrechtliche Seite erklärt (sein Thema). Die strafrechtliche Seite langweilt mich einstweilen sehr.

Die Mühlkommune wird auf ihr judizierbares Element untersucht und alles, was dort geschehen ist wird an einer Person festgemacht, die dann nach strafrechtlichen Kriterien zur Guten oder Bösen wird, und damit ist diese Geschichte erledigt oder ist Geschichte erledigt. Und das sind auch genau die Gesichtspunkte unter denen dieses Jahr Geschichte geschrieben wird, wenn alle Stasi Leute aufgedeckt worden sind, verurteilt, eingesperrt oder resozialisiert, ist über diese persönlichen Schuldverhalten anscheinend Geschichte erklärt, in irgendeiner Hinsicht gesühnt, harmlos und damit erledigt. Geschichte kann man jetzt anhand von Personen aufrollen, die in einem moralischen Sinn gut oder böse sind, richtig oder falsch gehandelt haben, Schuld auf sich nehmen können und damit gesellschaftliche Prozesse so erklären, daß sie aufgehoben werden (harmlos). Ein altes Geschichtsmodell in dem Geschichte "bewältigt", abgehakt wird, indem an einer Einzelperson Recht gesprochen wird. Aber genauso soll durch einen Prozeß Honeckers der Schießbefehl an der Berliner Mauer bewältigt werden, der soll sich persönlich verantworten und schuld sein. Wir haben uns also gerade gegen Otto Mühl entschieden, anhand eines judizierbaren Tatbestandes, so wie in LISA sich die Gesellschaft noch einmal für Kennedy entschieden hat anhand eines judizierbaren

wie in USA sich die Gesellschaft noch einmal für Kennedy entschieden hat, anhand eines judizierbaren Tatbestandes. Das weiß eh jeder, aber auch die Geschichtsschreibung hat sich auf eine ganz einfache Ebene begeben, irgendetwas katholisches, moralisches, wo persönliche Schuld und Unschuld Kriterien zum Verständnis von Geschichte sind. Was weiß ich. Hugo Portisch darf im Fernsehen aufstöbern, wo, mit wessen persönlicher Schuld das Böse sich unter dem Deckmantel des Kommunismus ausgebreitet hat, Böse und Helden, ja, nein, christliche Modelle, das ist alles so eine Schweinerei.

Hippiehaftes Vergreisen ist natürlich schon ein Verbrechen.

Schuldirektor wegen Mißbrauchs vor Gericht

Eisenstadt- Beischlaf und Unzucht mit Unmündigen, sittliche Gefährdung von Personen unter 16 Jahren, Schändung, Ausnützung eines Autoritätsverhältnisses: Das sind die Delikte, die die Staatsanwaltschaft in Eisenstadt dem ehemaligen Sonderschuldirektor von Bruck an der Leitha, Walter G. (55), Mittwoch vor Gericht vorwarf. Der Angeklagte, mittlerweile pensioniert und seit sieben Monaten in U-Haft, soll, so die Staatsanwaltschaft, diese Delikte an zahlreichen Schülerinnen in den Jahren 1982 bis 1991 begangen haben.

Manche der Mädchen sollen fast täglich von ihm mißbraucht worden sein. Laut Staatsanwalt soll dabei das "Abtasten der Geschlechtsorgane und Mundverkehr gängige Praxis" gewesen sein. Einer seiner Schülerinnen soll der ehemalige Direktor ein Sexheft gezeigt haben. Als "Belohnung" soll er den Kindern dann kleine Geldgeschenke (20-50 Schilling) gemacht haben.

Der Verteidiger des Direktors beklagte die "Vorverurteilung" seines Mandanten, er sei bereits im Haftprüfungsverfahren als "Hangtäter" eingestuft worden.

Walter G. der den sexuellen Mißbrauch von Sonderschülerinnen bis zuletzt bestritt, wurde im Sinne der Anklage schuldig gesprochen und zu einer Freiheitsstrafe von vier Jahren verurteilt. Er erbat sich Bedenkzeit. (STANDARD 5.1.1992)

Interview David Mühl

- -Du hast als Kind gern am Friedrichshof gewohnt.
- Als Kind wars anders, 1973 bis 78 wars für die Kinder sehr angenehm, weil die Kinder anarchisch gelebt haben, das war Anarchie für die Kinder, Herrschaftslosigkeit, nicht Demokratie, wenn ich jetzt den Spruch da sehe (auf der Bierflasche), könnte man Demokratie in einen anderen Zusammenhang setzen, als er da eigentlich gemeint ist,
- -Das war aber auch kein Begriff dort Demokratie
- Für die Erwachsenen war damals schon Diktatur, für die Kinder Anarchie. Die Kinder, die mit mir waren, waren die Ältesten, es hat zwei Kindergruppen gegeben; Kleine, das waren die, die dort geboren waren, die sind so ungefähr 74 auf die Welt gekommen, und wir sind alle außerhalb geboren, fünf.

Nach 78 ist die Therapiephase, unter Anführungszeichen Therapie, ist die Phase zu Ende gegangen und es ist dann ums Geld gegangen, ums Materielle. Da wurde gesagt, da alle Materialisten sind, daß man sich 100prozentig zum Materialismus bekennt, daß man dem nachzugehen hat.

- -Das war das Ergebnis der Therapie?
- In Wirklichkeit war die Therapie auch materialistisch, ein Täuschungsmanöver von Otto Mühl. Später hat er sich einen Kader zugelegt, die waren dann zu einem gewissen Grad eingeweiht.

Wie bei den Freimaurern, das klingt jetzt wieder, aber das ist mir wurscht, wies klingt

- -Aber worin eingeweiht
- Wie bei der Mafia
- -Aber was war das Ziel?
- Ein Mafiachef hat gewisse Ziele. Wirtschaftliche Ziele und Macht.
- -Aber Mühl hatte doch keine materiellen Ziele?
- Er war eben kein Mafiosi im herkömmlichen Sinn, es ist um die Macht gegangen. Das ist eine Energieangelegenheit, über je mehr Leute du die Macht hast, je mehr Leute du manipulierst, desto mehr Energie bekommst du für dich selber, das könnte man auch Raub nennen, man könnte es auch Vampirismus nennen.

Ab 1980 war alles verschärft, sowohl für die Erwachsenen als auch für die Kinder.

- -Wie verschärft
- Die Kinder sind antiautoritär erzogen worden, anarchisch. Was ich jetzt als falsch betrachte, richtig wäre, in dem Zusammenhang was da auf der Bierflasche steht, oder wie ich den Zusammenhang sehe, nicht im herkömmlichen Sinn, daß man Kinder demokratisch erzieht. Für die Kinder hat das dann ganz plötzlich gewechselt, von der Anarchie in die Diktatur, die Diktatur war auch noch offen, nur waren alle schon so beeinflußt, und das Mittel dieser Beeinflussung war die Psychoanalyse
- -im herkömmlichen Sinn?
- Ja, das war das Mittel
- -Mit Übertragung?
- Ja, der Klient, muß sich dem Therapeuten öffnen, um geheilt werden zu können. Und der Therapeut muß normalerweise aufpassen, daß er nicht egoistisch wird, weil er sonst dem Klienten schaden kann. Er muß dann immer bei seiner Arbeit bleiben, er darf nie vom Thema abweichen, das Problem ist daß das zwar vorgegeben wurde, dieses ungeschrieben Gesetz aber nicht eingehalten wurde, sondern im Gegenteil, das ist absichtlich gemacht worden, um in die Leute eindringen zu können, und da die Leute die in Therapie gehen sowieso schon einen Riß haben, so wars viel leichter.
- -Und das hat über lauter Einzelbeziehungen zu Otto Mühl funktioniert?
- Er hat das verknüpft. Eingesetzt in Positionen, und so hat er ein Netz von Manipulation aufgebaut. Über 20 Jahre, das sich immer mehr intensiviert hat. Immer mehr verbessert hat. Dadurch hat sich dann auch die Form verändert, deshalb ist die Form am Schluß so starr und so ideologisch gewesen.

- -Und auseinandergebrochen ist das weil die Leute außerhalb arbeiten gingen.
- Er hat die Leute arbeiten lassen von 1980 an, praktisch wie Sklaven
- -Naja wie Sklaven
- Die haben so gelebt, am Friedrichshof hat der König gelebt mit seiner Königin und sein Hofstaat mit ziemlichen Luxus und die Leute, die arbeiten mußten sind ausgetauscht worden, damit sie nicht meutern, die Männer haben nicht einmal ein eigenes Zimmer gehabt, haben am Gang geschlafen oder einen Spind gehabt, von der Früh bis zum Abend arbeiten, das ist ganz eine offenkundige Tatsache, das wird dir jeder erzählen.
- -Interessant ist ja nicht, daß es so oder so war, sondern wie es so geworden ist.
- Warum es so wird? Weil wer auf Kosten von anderen Leuten lebt, nie genug kriegen kann, oder er macht solange weiter bis er sich selbst zerstört

Das Thema ist jetzt Otto Mühl und die Kommune, das passiert überall, aber nicht in dieser Konzentration, in diesem Ausmaß.

- -Dein ältester Bruder, der jetzt 17 ist, inwieweit hat der das als Unglück erlebt
- Ich hab es auch nicht unbedingt als Unglück erlebt. Aber es geht jetzt nicht um so kleine Dinge, man muß das im großen Rahmen besprechen.
- -Es geht darum, ob du dort auf die Welt kommst und aufwächst oder ob du freiwillig dort hingehst, weils dir noch dreckiger geht, ist doch ein Unterschied
- Sicher ist es ein Unterschied, aber nachdem die Kinder von Anfang an manipuliert worden sind.
- -Aber es gibt doch so Verhalten, wie zum Beispiel Pubertät, wo man doch Autoritäten hinterfragt, passiert ja in jeder Familie und da wird ja auch manipuliert
- Ja aber in einem viel kleineren und humaneren Rahmen, in der Familie kann das nie so eine Intensität erreichen. Das war ja ein abgeschlossenes System, das war ja ein Staat im Staat.
- -Was war aber das Ziel von dem allem
- Das Ziel war faktisch einen eigenen Staat zu gründen. Es gab auch andere Ziele in den 70er Jahren, die Bewegung auszudehnen, die Bewegung hatte schon fast 1000 Leute. Dann haben sie gemerkt, daß das zu viel ist und das sie das nicht halten können und haben sich wieder zusammengezogen, damit sie wirtschaftlich überleben können. Eine riesige Sekte.
- -Psychoanalyse ist aber doch der Versuch etwas transparent zu machen, das im Menschen liegt, das ist doch etwas anderes als eine Sekte will.
- Psychoanalyse hat die katholische Kirche abgelöst in Europa, weil die katholische Kirche zu viele Fehler gemacht hat. Die Psychoanalyse ist erfunden worden, weil aus der katholische Kirche eine Doppelmoral entstanden ist, die die Leute nicht mehr ertragen haben. Auch Freud hat eine psychoanalytische Organisation gegründet, Freud Jung Reich haben ähnliches versucht.
- -Mit der Sexualität als bestimmendes Element
- die Sexualität ist ja ein bestimmender Faktor, das hat Freud erkannt Jung erkannt Wilhelm Reich erkannt, nur was man dann daraus macht ist eine andere Sache. Weil die Sexualität eine Symbolik in sich hat, auf der, wenn ich das jetzt dumm ausdrück, auf der baut das Weltgesetz auf, das Gesetz der Gegensätze, Spannung, Spannung ist ja eigentlich das Leben,
- -Warum hat die dann nicht die Eigendynamik auch in der Mühl Kommune
- Weil sie mißbraucht worden ist, weil es nicht um eine Freiheit gegangen ist, das war das beste Feld auf dem man manipulieren konnte, weil sie für den Menschen so wichtig ist.
- -Und du findest das richtig, daß sich dieser Staat jetzt wieder in einen normalen österreichische Strafrahmen einschreibt.
- Die Reaktion von der Gesellschaft ist richtig, die Gesellschaft ist jetzt der Henker. Die Gesellschaft hat selbst Dreck am Stecken. Was geht mich das an
- -Wie war das mit den Jugendlichen

Hast du einen Schaden?

- Ich hab schon einen Schaden, oder, ob ich jetzt noch einen Schaden habe, weiß ich nicht, ich habe darunter gelitten, aber das erzähl ich nicht, das geht niemanden etwas an.

Die Jugendlichen, die dort fix gelebt haben, ich hab nie fix dort gelebt, die wurden von Kindheit an manipuliert und dann miteinbezogen, nur haben die nicht untereinander Sexualität haben dürfen, das war ein Gesetz sondern nur mit den Erwachsenen. Jedes Detail, das du da gemacht hast war vorgeschrieben, wie du sitzen mußt beim essen oder mit wem du schläfst, alles, wann du zähneputzt, wann du aufstehst, was du arbeitest, was du denkst, ist vorgeschrieben worden und das funktioniert auch.

Schlimmer als der österreichische Staat, als der staatliche Machtapparat. Auch weil man vielleicht die Chance gehabt hätte, eine Alternative zum herkömmlichen Leben aufzubauen, es ist je gesagt worden, das es eine Alternative ist, aber das war Betrug, Lüge,

- -Das Unrecht war, daß innerhalb dieser Manipulation ununterbrochen Unglück entstanden ist?
- Die Leute haben das nicht so empfunden. Die waren teilweise auch zufrieden, scheinbar. Damals, in der Manipulation, jetzt wird dir niemand mehr sagen, daß er zufrieden war, jetzt wird nur mehr geschimpft. Es gibt auch viele, die noch manipuliert sind, obwohl sie jetzt anders leben. Das macht sich in einer Künstlichkeit bemerkbar, daß sie sich in Situationen künstlich verhalten, auf irgendwelche Schemas zurückgreifen
- -Die von dort kommen?
- Ja, daß sie keine wirkliche Spontaneität haben. Wenn man spontan wirkt, ist es oft so, daß es eingelernt ist. Daß die Spontaneität nur in einer Form existieren darf, daß es dann eigentlich keine Spontaneität mehr ist.
- -Du bist später doch sehr häufig hinaus gefahren
- Ja eh, ich bin sehr an den Leuten gehangen, auch am Ort. Nachdem ich das Gefühl gehabt habe, daß meine Kindheit in Ordnung war, oder daß es mir als Kind gut gegangen ist. Jetzt wenn man draußen ist. Die Gebäude sind manipuliert, der Friedrichshof selbst, das ist höhere Architektur, wie in Ägypten zum Beispiel, die Ausstattung der Gebäude, was man empfindet, wenn man den Ort betritt. Wenn man draußen spazieren geht und sich alles ansieht, denkt man entweder, das war ein Sanatorium, ich persönlich würde es als verwunschen bezeichnen. Um den Friedrichshof ist eine Mauer gezogen. Um den Kreis zu schließen.

Marina Abramovic

aus Artfantasy Nummer 1 (Artfan 8), November 1992

- Could this have been anyone else's drama you had been performing?
- -No, definitely not, because I really integrate my work in my life, my life in my work. The collaboration with Ulay was very strong. The big problem for me, was when we split, how to find my way out of it. Also there was so much pain, I needed to have the distance. A friend once said to me: Why don't you make a performance of it. And then I had this idea for a long time, the idea: how to split up. Then there was this idea, let's play my life, straight to the point, that it was really open. Not only to show these limits of body, but in a mental and physical way, also to show the humour in it. To ridicule myself. Before, there were those radical statements, with him it was this romantic relation, unification of energy and also to transform the normal relation into a kind of thing, which everybody can take as an example. We were an example for many relationships, not just as our private relatinship, but we wanted to externalise this as a universal problem, and at one point in private life, we could not do that, everything collapsed and I was thinking of it as a failure and I was very ashamed that we could not continue and then I found the distance to find my way out and finally, after all these years, I could make such a biography. When I did it in Kassel at the Documenta, people were almost shocked of the intimacy and how many intimate things I say. I see myself as a public figure and I see myself to have a private life and the other life is art.
- But don't you think that with this concept you correspond to a wellknown female role model. All the image you create in this piece are all role models.
- But in my case there are many different models, because in the first part I hurt myself, I cut the star in my stomach, I play with the knives. Everytime I make a model I wreck it through a different model. So I show the multi-possibilities.

I found out that I'm all of these. Because before, I made the radical choice to be really an artist, to have short hair and dress in a certain way that would get respect from people, all these clichÇs people have about female artists. And only after I was forty years old did I finnd out that actually I like to be glamorous. I love to use make up, I love fashion clothes, and I also like to go to the desert, or live with aborigines, These are contradictions from one situation to another and humour in it, all this is me. From my point of view, this is courage that finally I admit that to myself.

- -The last image is where you are now, and this image doesn't have a surface anymore, it's a show for the public but doesn't include them anymore.
- On one side, on the other side in my sculptural work, what I do there is actually open to others. A state of mind which I already went through. so I created these transitory objects. It's all for them, for the public, it can be touched. Now I withdraw, that's true, bit in the performances there is another direction. Before it was Ulay and me and this sort of magnetic contact. Now everything is closer to others. All my work is touchable. It's the bridge to the people. I demand from them the experience not just to watch, but to integrate in the work. The objects don't exist by themselves, they only exist if they get used by thepublic, that's why I call them transitory. This is the contact, which I create through the objects.
- -The last image in the performance, which is then your latest performance
- -The last image which ends my piece is a bronze pillow, representing the past, this is gaining a distance from the past. And I create this for ending the biography and from there to start a new period.
- In his travels through Italy Stendhal writes that when he had been to Naples, where he often saw a short pantomime, when in society a woman gets asked what she would do if her lover were to betray her. And then the girl as a pantomime would pull out a knife and make as if she would stab him. And he writes how very much more amusing the responses to this question would be in a Salon in Paris. In Naples there only

existed this stereotype. You are also using stereotypic behaviours. Do you see this as a general poorness

- It must be personal how people deal with that. To me the sculptural work is as important as the performance work, then I don't again divide as much. In the sculptural work I'm open to others, as I have not been before. And the Diva in the performance, I'm ridiculing myself, and it's a lot of humour, I find Bye, Bye Ulay extremely funny, saying this Bye, bye is like theraphy, to really get rid of it in a humorous way, of that past.
- -You are using the form of drama.
- Drama I love it
- -Which has a female option
- And I feel very female. I'm very interested in putting female energy into my new work. what before I was not, because it's something. The images of the woman artists, there is another stereotype, they are not glamourous, they are just absolutely opposite. Tough girls, and I'm totally opposite to this. Rita hayworth hair, Chanel clothes, I don't care. It's incredible how strong you can be in this image too, because then they don't expect you to act. You shock people by that. Because the thing before, the star and knives and pistols and then I arrive in connecting this images through my work.
- -There is a text by Baudrillard in the latest Lettre, the sexual illusion, which says that women differe more from men, then men from women.
- I think there is an amazing strength in this feminity, admitting that to yourself, playing with that. I didn't know that you can do things like that before. I hated the theater situation, the stage. I'm 46, twenty years of work and it is only in the last five years that I get into the other side. And I really enjoy, that you are actually allowed to do everything. Before, I had my own restrictions in many ways. I think collaboration with Charles (Atlas) is very beautiful. He comes from New York, another culture and we are very different, but I found out through him, everything is possible, and I didn't have that before, I was restricted, I thought an artist must have one language, you should not mix. But I'm going to do more outragous things now, I don't feel an obstacle. With Ulay there existed such a situation, a lot of compromising. Sometimes I felt stronger in the relation, then it was in the work. I always pushed these strengths down to make it equal.

At first the performance was defined that people really sit and in the maximum sevenhundred people, everybody seated. It's like a theater piece. You should really go through this different stages. We told the organizer that there was no way without the seats and not only put the seats but to make the level. And then there is the difference if you are a performer or a theatre artist to deal with three thousand people. It was so restless, the people could not see, there was no concentration. And then when this last image came, really people got quiet. And I felt, really, huh, I could do this. Performances in the seventies you dealt with twenty people thirty, hundred.

There was a lot of agression in the first part. And I like to be in front of the audience and see how I can receive their energy and transform it and give them back. That's all what is about performance. How to transform the energy. Performance is you enter in your own mental and physical construction and then you are in another space in time and you have to make the public enter in that space too.

Fareed Armaly

Artfan 3, 1991

Lately I was in the east

What east?

Germany, what used to be DDR and I went to, there is a village, somehow near Karlmarxstadt. There was a local club and on Saturdays for the kids they would make dancefloor, everybody in the village goes there. It was up the street and I thought it would be funny, you know in an ordinary Gasthaus so I went there. It was so weird, the music was heavy metal, commercial heavy metal the thing you get on the radio, there was a dj playing and it was not like these djs on the radio talking, but he was just playing this mix of heavy metal style but weird it was a mix, totally like aggressive. It was in the way aggressive like this is our one night. The girls were standing in groups and the guys were coming up like Hahaha poor women I'm sure they thought: this is what we are up.

It wasn't a nice Heavy metal concert where everybody is into something but it was this "this is our night".

Then the band came, an east German band and they played again heavy metal, this typical, typical thing, but what they did, that was strange to me, they mixed together Schlager, acapella Schlager, where you just sing these bier songs and everybody knows them, then heavy metal again, and it was so weird you didn't know, who brought this and this together.

Germans are very much in this Chor singing

klar

What I was interested with the DDR story, when I was doing the idea for the next issue, I was asking people about Neue Deutsche Welle

There was this one moment, they thought was interesting, as they heard popular music in German language, which is a strange thing. But not the only thing, it was also underground which was another strange thing. There is German language, germangermangerman, then stops and then there is this whole period with another kind of music coming in from England and America, now what happens is this Volksmusik. And WDR 4, which is only playing this music now, promotes it like this: only German language music. It's a very strange market.

So you had that notion when German language was such a different sign for the younger people then and now comes back again but in a much different form: it's about Volksmusik, it's about Schlager. If you read a newspaper about what they kept from the east German stations, what programs, it's two, one is more ancient music and the other one is a Volksmusikshow. They keep this shows, they really use it as signs.

I was talking with Diderichsen, Diedrich saying that now there is a market which has never been before a strong market of old people that actually buys records, that actually buys music.

- but there was always this Volksmusik market. They sell more of this music than of any other music I would think, but what's interesting, it's funny how the German language question always comes around in terms of culture, young culture. Because you are always listening to an English self. We never had that problem we never had that interest we couldn't even buy German records if we wanted to, 30 Dollars or 40 Dollars if you get them and you couldn't get them anyway and it's funny because then you didn't have that different idea why language, why in German and all this.

That was this year, all these questions coming. I originally wanted to do this three years ago. I thought I would like to do Kraftwerk, i would like to talk to the people of Neue Deutsche Welle I would like to see, when was this thing that we didn't really know in America. And in a way it's interesting to me because it's like, this was somehow a moment, a moment happen and than it's gone. And then there is this music of England and America and then there is again this new scene on Volksmusik.

-and you think that's a real thing, Volksmusik?

I think the promotion is real when you do a whole radio station for it.

In Germany as an outsider any time you speak about something that is pro German language, pro German culture, pro German it's always got a problem they don't just do it for nothing and they must have to deal with the problem like promoting too much. I think the criticism of Spex is always that they are talking about other culture than German, it gets its criticism always here from younger people, they say we don't want to read about these bands you can't find and they always criticise it because they don't find something from their own culture and the argument from Spex is based on showing that stuff.

I talked to the Richter class students, Düsseldorf two weeks ago

- How is Düsseldorf

The academy or the city

- The people?

It has a scene, a much different layout, the academy is interesting if you want to talk to people. Ratinger Hof is closed it's in a moment of change.

But when Josef and Stefan went to visit Thomas Ruff, they went to some places, totally crowded, lots of advertising people if you go to the right club it's totally like in the old days of New York, cocaine, it's completely different world than here.

You always know, this is the advertising city, this is the city for music and economywise totally different. I was talking to the students, first they asked about Mike Kelly because Dieter had been talking about Mike Kelly before and we got in conversation. It was about subculture. They were saying: you can't imagine, we don't have subculture in Germany and I thought that was you know ok I thought to understand better maybe what Spex was trying to do. But there is always this problem I think this is like to look for subculture like it looks in America. You look for your model on another country and I always argue you can't imagine for America what it is subculture you don't see it the way we see it and also you really can walk to the wrong place, you can really find yourself like where are you suddenly if you don't know your way.

It's different it's not subculture maybe but then again I guess that was this interest for Neue Deutsche Well. Suddenly everybody spoke about the fact they identify with the thing, its language, that's something like identifying with subculture, that would come up with signs and codes. But here in the one thing it is in German language, which is very funny, it's the basic language it's not coming up with its own language, in fact it's actually using the language that you use everyday.

- In Vienna it came at the same time as punk, and you had to be on one side - there was no relation
That's what I love about when I do this two issues ROOM and Terminal Zone. My interest was to talk
about that it's not the musicians getting up to do any shit (it's not bad when musicians just get up to do
shit if they know what they want to do) but there are people who think there is an old history of why they
got to this point of a certain decade.

So for the issue of ROOM I took all these people that were not especially underground but were really major hit people Gang of Four, Scritti Politi, Raincoats and then you say you find out that they had this going to art school thing and leaving art school, about wanting to do something in the time when Thatcher came in. That were all these problems in England and then when you done you don't just read about the music you read about the whole story of the whole group, the whole feeling that was around, like what it meant to them when they first saw punk, the idea of doing it yourself but it's never like people were just picking up their instruments.

Andy Gills had a funny interview

- who is that?

from Gang of Four

he was in art school but they were making speakers instead of art. So the teacher would come in and say what's this and he didn't want to lie to him and say it was sculpture so he said it was speakers.

That's exactly what we know from everybody, being in art school and saying I can't take this, let's go and get out.

For the people who are reading the first issue and then the second issue, they will find repeats, they will find people mentioned in this one that would come from the first one. I know there is relations I don't want to say it but they all say it.

- In the first issue I didn't like the comparison between Brecht and Yello Biafra
- No? I thought it was good to do because of a reason.
- I really don't like what Yello Biafra is doing
- But he stood for something. The middle guy, Lenny Bruce was good.
- I didn't get what that was
- All those were about, when you are doing something in art and you get in trouble, you get in trouble because you somehow get questioned by the court about what's basically always about America, about what you are allowed to do and what you are not allowed to do. It's not about politics. Brecht is about politics. They say, what do this lyrics mean? It's song it's just a song and they say no, they are coded and he says no, and they can't get it right.

With Lenny Bruce it is because he said things. The court is saying listen you can't laugh about us, if you hear these tapes you can't laugh. That's the court you are not allowed to laugh it's kind of crazy you are going to hear these jokes, but you are not allowed to laugh because it's a court.

The same thing with Yello Biafra. He is there for a very particular thing but basically he is there as a sign and they are trying to accuse the whole music industry.

What I was trying to show: in America this is always something about puritanism, morality and music and that makes no sense. In England it's totally about politics and class, each one makes his own story but this is not just about music ever.

- David Thomas was in the first one and in this one they mention again David Thomas. He saw David Thomas the first time in concert and he thought he is so spontaneous and really great, and then you see him the second time and he does the same thing and then he understands it's a perfect act. It's not bad it's not good it's just an act. And then it really is an industry promoting an idea. It's not so different from trying to discuss art in different terms, so i use music as a way to discuss it.

And of course it's a fanzine too. It's what you like to do, who you want to talk to. It's not an analysis.

And if you want to talk to somebody. I want to meet this guy.

- That's our problem in Vienna the people we want to talk to never come.
- But at least in the art scene you know from the shows they come for these days, you can get them. When I went to England to meet everybody, then suddenly we had all the interviews in three days. I have been there for two weeks, but it is only in this three days you had everybody in a row it's totally hard to keep it in mind.
- -How do you feel after the interviews?
- strange always. I wonder what is on tape? What's funny is when you finally meet the people, who have always experienced in this music production for so long and then you meet this people it's so different and that is so great. I want to show people that really you know they were just talking. George Clinton is a good example. He is totally smart, totally hip, but not in this field of music. He tells you about the music business he tells you about black people. It's very concise and he knows what he is doing, why he is doing it.

For me there is a point I was thinking about whether I would do current day things or wether I mean who wants to read about the eighties?

- You couldn't imagine if it was to come or if it was past a long time ago.
- I think that's another strange thing, when thinking about music, I was always thinking about, what do this guys do when it is over? They start at 23. What do they do when it's like five years. We always think everyone disappears and it's finished. It's not.

The final think was when I was talking of the next issue, as an American coming here I have to learn a lot about German history. I didn't know anything about the eighties, so I had to learn about Oehlen Büttner Kippenberger this group, but also about for instance Beuys, because you really don't know much about Beuys in America.

- Here it is so stated.

touch that.

- In fact that's what I was asking the class, it is a Richter class.

First we talked about for instance Kippenberger and they said Yes we like it, they could tell me why, they could relate to it, at least try to do it, they have a way in. I asked about other people and then I said what about Beuys. Then a really strange silence. It wasn't extreme not a physical silence, no one had anything to say, but not because they didn't like it, as I found out later, but because it's sort of in the programme what to say, and you don't want to say the programme, so you don't say anything.

I said, you like the Kippenberger thing, that attacks on the social, so how come one doesn't do this to Beuys? Even the work itself isn't just one work you can take parts. It wasn't that they weren't interested, but no one ever asks such a question, because like you say, it seems like it's stated, it's finished.

The other point, which to me is very German. When you want to use terms in terms of politics, if you use chauvinism, if you use imperialism, if you use these words, it's coded immediately, as to come from a certain group. It's so peinlich, don't use these words.

It's the same thing to Beuys, it's somehow way of peinlich and you certainly don't want to talk about that. And they know all that, they know these peinlich parts, but there was no discussion. That's the academy in Düsseldorf of all places.

I'm not saying, that one should have Beuys as a matter, I'm saying, why is it missing is a good question. When I say Beuys I don't want to talk about Joseph Beuys, but about why is he untouched. This one and this one is touched. In this class on the other hand they like öhlenbüttnerkippenberger but no one will

That's the thing that got me back to the story about like maybe what's interesting when you don't hear people talking about something and especially when it's considered pro .

And then that they can't use these terms, in German that's a certain thing you can't do, immediately it's commentated and hassled. In English it's absolutely different, we use these terms.

There is something like this in America, too. In Vienna there was a young artist who comes from New-York, he stayed in Krinzinger downstairs, his name I can't remember but the name he gave himself was Candyass, he used to be an assistant of Richard Prince. His name is somehow polish, anyway, the gallery had a leaflet, an article from a Newyork magazine, a woman had been writing about him and an other guy, they are always showing together, they are working on this gay homosexual thing, like art work for teenage boys. This article was about that you can't put down black people anymore so you choose women another time. So I asked him about the article, I mean it was like the explanation for his work in the gallery, but he was not concerned at all, he just knew too well where it came from.

This is in a way to say, we don't want to have these terms, because we say, it puts us in a ghetto, it puts us in a cultural margin. Then the conversations is always rotating around the same terms.

When I went to the Richter class I started with a newspaper from the day, because I was actually reading it, I thought the newspaper would be a good start to explain, what it means to be in Europe as an American. You can read the Herald Tribune and than maybe an English one.

You read the Herald Tribune?

What other newspaper can you get.

Once I was sitting in a cafe in Barcelona, and someone I was interested in, sat on another table reading the Herald tribune, so I asked a friend, who that was and he said: He is reading the Herald Tribune must be an idiot or an American.

Genau, but it's an amazing tradition to be a part of the Herald Tribune.

In a Tati film there is a great scene, when a guy comes in selling Herald Tribune very loud, like a big sign, and in Paris in this time that meant something

In the Godard film she is also selling Herald Tribune.

In France of course, that's where their headquarters in Paris are it's really a big deal. Maybe I wanted to work on it for that reason, it's all the new national articles you get in Europe. Herald Tribune is our one kind of resembling fact.

In the Richter class, there were two articles that were really up to date about what's happening, one was about history, the new history in America being written and the other one was about – you know Felix the cat? There is a new book on Felix the cat.

It was a funny combination I wanted to show them first of all, how we would see our stories here, and what's going on there, the newspaper is really strange. It's not a newspaper, it's something else. It's something about how you write history, how to write official history, for this is official histories. And there are not this young left writers, but people from Harvard. And imagine someone from Harvard or Yale saying, writing it officially, they want to combine personal narratives and lies and stories about their uncle and all in one book. This used to be cross, but now they are saying, there is a reason into this, and it should be done, and it's exactly a very old left strategy, a very old critical strategy.

I thought that's very America. It's immediately corrupted but it's also used like somehow they use all the right devices, but end up with the same point. It won't be a critical book, a very good story maybe, interesting in-between things maybe, but the reason you do this book is not to question out of a personal level.

It's exactly the strategy we have been talking ten years ago and now it's becoming like an official strategy. I'm reading about this in the Herald Tribune, something which has really been talked about in left journals from about fifteen years ago. In art discussions in New York.

Then there was this book review of the new Felix the cat book. The author was writing about the two guys, that made Felix the cat, this is the other strange thing about Felix the cat. These are two different people. The one who wrote Felix the cat is total this character you can't imagine, he was spreading syphilis, he was convicted of raping young girls, in jail. On the other hand the illustrator who was a nice guy at home. Felix the cat was never kids comic, but a really heavy adult thing.

The reviewer then complains that the cartoon is homophobic, violent and against women and then he says in the end God protect us from a liberal proved cartoon.

This is liberal, you know, and all this things in America always come up again Oh you being liberal, or you being ..., or come on, it's just jokes, and in the same paper there was one story to really open up history and on the other hand someone writing a book review about what's obviously history and not seeing it.

It's the same world and they are all existing somehow in America, trying to figure out what's the correct way. You only get information like that. Are you liberal, are you this are you that, where is your politics.

- That was strange about the articll too, about the two young artists, someone writes this long article about him, and he was not concerned at all, because he knows where that comes from

But we have a whole other history in America, of bad boys. This is a subject, not just for Yale culture, the younger generation which comes up is very much, where your fanzine is exactly on key. The real subject lately in the art world has been about the art world, about being a member of the tour of the art world, about hanging out in the art world, about the society that goes around the art world and all these things where Cologne is interesting and you not far from. It's not isolated in Cologne only

- we are isolated in Vienna

Ja, but not because of the communications there is more than between Chicago and New York.

It's funny there is this whole other thing — this whole notion of younger ones they just gonna hang out, they gonna be asistants, be part of the scene, and where does the work come in exactly, with somehow not about that? It is about that, and it's even more internal acts, more about hanging out, being part, referring to, it's the society, it's the life style, you talk to other people, and then you suddenly find a strange relation like in these pages. They don't give a shit about what someone writes, they don't have to, because it's not about trying to prove anything, it's not about even caring if they gonna be wrong or wright, because in fact the life style stays, sociality stays, all these things stay. It doesn't matter what you get written on, it's just the matter: are you working or not. Next year you are going to work and it's a kind of response that comes out of a lot of bad criticism but there is also this really big badboy thing in America, which has its meanings.

- But you should have seen him he was so not a bad boy

That's also very true I think, I'm only telling you what I think, I don't think that they would love to it, I don't want to comment on anybody, that's the problems I have with trying to figure it out, sure you meet this people, they never like that. When you meet really anybody most of the time they are pretty conventional

At the first interview in this number, which is with an old friend of mine, we were talking about friends, and afterwards we tried to make an interview about his work and work, then I had been thinking if I want to leave all of these names in the interview and then I didn't.

That's not wrong, when it's a fanzine people like to have a certain kind of conversation. I think, what I would argue, it's always been going on for years. Everybody knows there is another conversation going on in the art world, do me a favour, show my friend, this guy is the assistant of so and so, look this is the boy friend of so and so, it's always been not based on something other than that. Sometimes you can also talk about work and you can also be valuable or considered valuable on another level. But on the most part everybody gets the relations, looks for so and so, knows so and so, maybe they just hang out, and you know them from hanging out. And so they are present. That's somehow potentially, it's interesting. There can be a time when it's interesting maybe now there is a time when it's interesting, it wasn't for years. So you have places like Friesenwall, which would not have kind of like come together, had there not been some kind of let's say, flow of people, and now there is a reason you say it's so strange form but it comes together because it matches the community it's in, I don't think it can be exported like all over the world or to America, and that's because the situation here is very geared on what around here makes it. And it's how the society is maybe interesting you can actually say you know this fifty people and you know how they are friends and you know how it works and it's all about this who's who and whose relation and whose personalities. And trying to use it in a way that it works with it, not against it, not ignoring it. It's based on that. If this disappears that doesn't disappear, if that disappears maybe this will disappear because you know it needs to have that feeling, and that's where the sociality and all that stuff can be actually interesting, and there is a lot of people coming through from different places and they have art school finished and work. They discover for whatever reasons all different sociality and hanging out, and maybe they want to make something but they don't know why. It's a total different set of priorities and questions. I am not sure if they invented it, it's being this way done, it's kind of the art system out and not the other way round. That's not my own interest but I think there is something going on. And one has to be able to define it therefore the fanzine is something that had to come out now, the philosophy is correct people want to have, they not want to keep track on superstars but they want to know what's going on who is why, who is where and this is more the reason for a fanzine. It's not about qualifying if it's good There is a lot I wouldn't want to tape. But that's another thing about an interview or when you are talking to me, like when you are speaking, you are speaking, you can always take out and everybody knows, this is what I was really angry at with Cash-Flow, I made this interview and I made it on the point, we were

going to talk about.

- with Draxler

and I said, do you read the questions or not?

I guess for Austria it's a pretty good project and I liked the project, you really should look at it.

I'm not particularly interested in what point there is in it for Cash-Flow but I'm interested in how we used it because it eventually comes back to the artwork.

- But Cash-Flow is already this weird mixture of art and economics

There is not so much art, I wished there was more that would be to me the thing. A fanzine on economics and art that would be good

They use this little art as basic talk afterwards

- In terms of the project you mean

No generally, this is Cash-Flow patterns

The photos in the first section, the social thing party here, party here. I took them as having more sense, than they do have, they really don't know what to do with this project, they could have probably used it but in fact, any other magazine would promote it and would use it, would turn it, and market it, no they absolutely don't, and that's not an economic thing, an economic magazine would say, oh we use it, so I wonder what kind of magazine it is if they don't know how to use sponsorship.

- a very weak economic magazine

Eben, I read for about twenty times who is the richest Austrian, there is at least four Lauda interviews, I

never knew Nicki Lauda before, who is the top ten richest, but anyway that's normal I think.

but the other thing I like is the Standard, I was invited doing the Standard too.

- as a newspaper oder was?

what is there in austria better

- a better newspaper?

that wouldn't make it better?

in fact all newspapers, are going to collapse

You think so?

I know

I thought it's the second selling

- they don't concentrate, it becomes less and less reliable for the people who were buying it for economics people who bought it for the economics

what the Cash-Flow

- the Standard, Standard is an economic newspaper

no

- yes, from the daily newspapers it's the only that is concentrated on that. They wanted to make a business class newspaper but you can also get information about all other things but it's basically on economics, it doesn't have a real sport page

I wondered about that

- and also about tennis more than about football

klar

- and the cultural part is very bad so bourgeois

well newspapers is a newspaper is a newspaper

you should just change your fanzine to economics and culture

- then they have some very bad supplements in it you are going to come out in the sunday magazine, in this art pages

oh is that a sunday

- ya it's in the extra

supplement you say, always the other place for us. It's never in the real right place

that's what I was trying to do with Cash-Flow, I was trying to buy my way into the correct part of the place, and you know they weren't so happy, I said, I give you back this pages but I want to move into the right pages and of course they file you like next to the letters, and you know this is this funny jump, that you don't want to be in this art section

- and the advertisment in texte zur kunst

this for the Standard and Cash-Flow?

It's everything I liked to talk about in this project because i thought this was a good point you know they say it's called the message is the medium and what I wanted to sort of bring back is the real message is we get this pages and you don't. This is a very important point to say about the freedom the artist has to do work wherever they want to say we get two pages every month and that's if you look at the prices, what we are getting.

- is it in hundreds or in thousands?

Auflage? It's in thousands

This is what we are doing, we are comparing the Seitenpreise. We are going to add value to this pages but at the same time we are looking at things that cost. A Cash-Flow page is some thousand marks and we are playing with this thing. I don't say we are guilty. I just say this is the relation and when I just talk we get this subjects on page. The point is we are working in a system we are invited to this things, to this project and

this is the message too. We appear inside of these magazines but how come?

- this is not going to appear in the Cash-Flow

in the final- final one that comes out? I think it's the poster that comes out. Ja, it's a poster. I didn't make it, you saw it, when you go to Nagel you see it, on the door. Somebody wrote- for it is for the world expocancelled on there. Because at that time they thought there would be this world expo

- and you are all friends?

I don't know Steven Prina

- and you didn't go to the exhibition either

Actually I even stood next to him but I didn't meet him and noone introduced me, but the rest I know, we actually seem to be on a list for a lot of things. People think this could go together and they always come with the same we are either from New york or mostly Cologne

- How old is Thomas Locher?

thirty and something

- I thought he is a little bit older. Do you have the Fraser video?

No, the gallery has it, but they might have taken it but they have an index here

- we haven't seen it.

but you reviewed it anyway

- we read the script

you have to see it, it's so much different

- we wanted to print it, it appeared in Durch but that's so expensive, but we didn't dare to print it You should have made photocopies
- We said, this Durch is interesting for that, the others you don't have to buy

I saw the piece in Graz, when she did the presentation of the video and it's funny it's difficult she has the video is in English and you had to read the catalogue, I wondered most of German people must have problems not awful problems but it's good they have the script to read, to get it more that way I think to see the video, you really have to listen to get these jokes, language play, you should see the video, I guess they have it

- Do you know why they put her here? (Claudia Schiffer poster in Friesenwall)

They have a certain sense of humour

To make it more friendly

Andrea Fraser

aus Artfan 5, 1992

- we started out of a reading group. We formed to read Lacan, Freud, female Lacanians like Jeanne Montherley, different people, but to read psychoanalytical texts. We did that for about nine months, and then we stopped doing that and we started talking to each other about our work, that we were doing, and then we just sort of started talking, ordering chinese food, watching movies. We invited a couple of people to speak to us. To the five of us.
- -Whom did you invite?
- Mike Kelly, who is an artist and ... Hillmann, who is a writer, a fiction writer. We invited Yvonne Rainer, she didn't come, but we did watch her films. That's how we began. And eventually we got fed up with reading theoretical text.

But two things happened. At that time, there were a lot of panels in the art world, at the Dia Art foundation, there were panels organized by Hal Foster, there were a lot of that going on at that time. And then we were invited doing something in a space called Forwards, which was an alternative space in New Yersey, in Hoboken. There was an exhibition, that was just an evening, an exhibition that would just be an opening and a panel discussion or some kind of discussion by the people involved in the exhibition. The show was in a space, that was actually a studio, so we went there, we didn't do the show, we only did the panel, and that's how we started.

It was in December, the panel we did was about Christmas. It was called Sex in your Holiday Season. We started out of a theoretical analysis on Christmas, that was the strange thing to begin with. Now it's not so strange, you have a lot of people writing about Christmas. That was really before cultural studies started, in 87.

I can remember me saying, it's about Santa, Sodom and Psychoanalyses, a alliteration.

That would be the paper and then we got Sex in your Holiday Season. We just started coming up with titles, and then we wrote the papers afterwards. Some of the other titles were - I don't know if you can translate this - the subordinate Claus, which is a grammatical term, for a clause that's subordinate in a sentence, but it's also, in this case, referring to Santa Claus's wife. She is a subordinate Claus. Then the Reindeerman, this is a reference to Freud, the Ratman and the Wulfman.

It really emerged out of a kind of sense of frustration that we had, with the way academic theory was being used in the art world, in a way that didn't seem to consider the contexts in which it was written.

It was in response to discussions within feminism about epistemology about mastery and feminist critiques of pedagogy and of relations in a class room situation, in the concepts of transference, as they apply to a class room situation, a lecture situation, a kind of public speaking situation. They were in response to those issues, things we had been reading about, in the prior year and a half. But it wasn't enough just to be reading about them, but understanding these theoretical concepts did not make a difference. So we wanted to kind of put them into action.

We thought of what we were doing from the beginning as an interventionary activity. We were rejecting those theoretical concepts entirely, we were using them as a basis of a practice, I suppose to just kind of dealing with them on their own, as if in enough themselves, they could change the way that people interacted in situations. Does that make sense?

What we wanted to do was to go to conferences and this is where we perform, we perform in conferences, academic conferences.

There are two conferences, where we have performed. One was a huge conference for people in modern languages, the MLA, the modern language association, with a couple of thousands people there. It's all

panels, for days and days like two hundred panels at the same time, two huge hotels. It's where people go to look for jobs, people who are teaching at universities. That's the primary function of the thing, so everyone is there intervening for jobs. Then there is another one like that for art. It's called the College Art Association, it's artists and art historians and art critics it's mostly for art historians, for people who work in universities.

The last place, where we performed was a feminist conference in .We were there in July, an that was one of our best experiences, because we actually opened the conference, usually we are scheduled in the evening, as kind of entertainment.

We wanted to be listed as a regular panel, usually we are to some extend, but always a little bit outside and against the kind of mainstream of the procedo, not really participants. But in this conference in we were really participants, we were the opening panel session. We were the first panel, that was really wonderful.

We only do two panels, one is literary and one is art historian and we were doing our literary panel there, but what was great about that situation is, that we still were functioning there as an intervention, we had a critical function there. I think we made everyone pretty self-conscious about what they where doing on the panels that followed. But we were also there as examples of a feminist practice.

I suppose that's the difference of having a kind of negative status, as people, who are engaging in a sort of critical or ironical, ironical critical activity and having a positive status as examples of a kind of practice, that has been few by feminists. We were not doing something as outsiders of the discourse but we were participating to the except that it was parody, or that it was not serious, in terms of what we would say, theoretically, but that we were doing something that was part of a debate, about how women teach, about how women function, in those kinds of situations, how women function in universities, in academic conferences.

So how we started, we were taking theoretical concepts and critical concepts, that we had been reading about in the study group and had been trying to put them into action in a way, turn them into a practice. That would go back into the context from where those concepts came. In the way that they were being ran, the sense that we had of a large contradiction, at least in certain fields, of what the theory says, and the use it's being put.

The material that we deal with, has to do with women in academic professions, in Universities, things like women studies programs, some psychographs, things that come up, but we tend to focus more thematically on issues about representation. At least for me the most important part has to do with pedagogical relations, so in a way that's something that is very material. But we are only dealing with that in a particular context.

When I say pedagogical relations, I'm thinking of... in the situations in which we perform, some issues are how many women, how many men, but what we try to deal with more, has to do with conditions of authority in that situation. Who appears as authoritarian and how? Who appears as being in control of the speech, or his speech and why? And why in terms of gender and also why in other terms. And thinking about a kind of power relationship there. A relationship to a teacher. There is this concept that has been central to a lot of our thinking. The concept of transference. I think of transference as a power relationship, the giving over - and I wouldn't say that this is individual but it is also institutionally organized, institutional determent - the giving over of a subject to another, of the authority to articulate what one wants. Another way to say it is the giving over of the power and the knowledge of what one wants and what is good for one.

Basically there is a phrase: The subject is supposed to know, which is a Lacanian phrase, and Lacan says, as soon as the subject, who is supposed to know, exists somewhere, there is transference, and what the subject is supposed to know is, the subject who is supposed to know, what the subject is supposed to know, if it says is what I want. But you can also extend that in other ways, the subject is also supposed to know, what things mean. We do not theorize primarily in terms of the position of the analysis, in terms of cynical practice, psychoanalysis and how the analysis function, the idea

that someone goes to an analysis, the primary thing by asking to be heard and in that they are giving over a certain kind of authority to the analyst, to know what it is that will cure me, to know what it is what I want, or what I should want, in order to be better. And you can think about that as a kind of disempowerment, what happens. To give someone the authority to speak for me, or the authority to know what I want, or the authority to know the truth about my experience.

Werner Mentl

aus Artfan 4, 1991

- -L.(Art Fan Herausgeberin) möchte wissen, wie du vom Malen zu den Holzlattenobjekten gekommen bist und wie du da wieder weg kommst.
- Weg komme ich leicht, indem ich damit aufhöre. Ich produziere nicht auf Halde, es interessiert mich mehr, was man damit im Bezug auf Ausstellungen machen kann. Im Grunde ist das so auf Abruf bereit, das ist wie ein Telephonregister. Man sucht irgendeine Nummer heraus, ich meine, die Möglichkeiten sind im Kopf.
- -Zum darin Arbeiten ist die Malerei interessanter?
- -Na sicher, weil es viel verführerischer ist, etwas, was mich eigentlich viel mehr fesselt.

Aber ich denke mir, daß es mehrere Identitäten gibt. Einesteils muß man fragen, was will die Malerei überhaupt, oder was kann man damit machen. Das Witzige ist, daß man viel machen kann, was man mit keinem anderen Medium machen kann.

Der ganze Malereidiskurs kommt aber daher, daß es immer so mit der Realität kollidiert, wenn man malt. Rob Scholte ist ja nur deshalb so bekannt, weil er mit der Realität umgeht, formal könnte er genauso Photokollagen machen.

- -Der geht doch auch damit um, was es schon für Bilder gibt.
- Natürlich es geht auch immer um den Verlust. Es geht auf dieser neuen Malereiebene um den Verlust der Malerei, und da sind viele beleidigte Künstler, wo so etwas Beleidigtes mitschwingt. Glaubst du nicht? Wie z.B. Kippenberger und Oehlen mit der Malerei umgehen, diese bewußte Schlampigkeit.
- -Weil es keinen Platz hat?
- Weil es keine Zeit hat. Wir haben keine Zeit zum Malen, weil es weitergehen muß. Das ist ja wie eine Autobahn. Man könnte jede Abfahrt weiterverfolgen, jede Kunstrichtung bis zum neuesten Stand.

Aber wenn man malt, ist man abwesend davon. Es gibt gerade Linien, wie man wieder zur Realität findet, oder über die Realität malt, aber es gibt auch ganz sonderbare und gewundene Linien. Aber der Mainstream der Realität ist halt die wichtigste, wenn sich dort alle sammeln, dann sind das die wichtigsten Künstler, das nennt man dann auch modern, oder, auf der Höhe der Zeit.

- -Aber es gibt auch keinen Grund, auf das Besprochen werden zu verzichten.
- Letzten Endes kann man als Bildermaler nur berühmt werden, wenn man ganz schnell und trotzdem exakt malen kann. Es gibt viele Maler, die gut leben, außerhalb des Kunstmarkts. Die sitzen irgendwo und verkaufen ihre Bilder. Der Kunstmarkt, das ist ja wieder eine eigene Kunstform.
- -Gibt es avantgardistische Malerei?
- Avantgarde hat ja immer was mit dem direkten Gemetzel zu tun, das ist eine gesellschaftstüchtige Angelegenheit. Avantgarde funktioniert nur in der Gesellschaft.
- -Das ist also vielleicht notwendig abseits dieses Marktes zu sein, aber das ist auch unbefriedigend, weil man den Eindruck hat, daß das Gespräch dort stattfindet.
- Das ist auch das größte Problem. Vor allem glaubt man ja ab einem bestimmten Moment, daß man etwas zu sagen hat. Dann will man ja in irgendeiner Form besprechbar werden.

Jeder freut sich darüber, wenn ein Maler eine Ausstellung macht und alles verkauft, weil es sich dann wieder so funktionierend zeigt. Dokoupil ist ein gutes Beispiel, der hat so eine sympathische Ausstrahlung und macht auch gute Sachen, die Einflälle, diese Rauchbilder, das hat etwas, das ist so immateriell, oder die Fruchtbilder, das ist ein Bildermachen, das ist fast Photographie.

Ich denke mir, daß im Idealfall alles zusammenpaßt, das Material, die Größe, die Abbildung, falls vorhan-

den, daß das einen Bezug hat.

Bei Dokoupil, das schwarz weiß, das ist die Druckerschwärze, die aufgelöste Druckerschwärze dieser Zeitungsphotos.

Da kommen viele Dinge, das Kino.

- -Wieso sagst du eigentlich, daß deine Arbeiten mit Film zu tun haben?
- Aus tausend Dingen. Hell, dunkel; Erscheinen und Verschwinden. Schatten. Der Prototyp der Dachlattenarbeiten, da habe ich einen Text gelesen und mir gedacht, das ist einfach so körperlich, dann habe ich mir gedacht, mit Holzlatten kann man diese Textzeilen abbilden. Ich bin eigentlich von einem Textplan ausgegangen.

Natürlich, was heißt wie Text? Da müßte ich ja so ganz kleine Bilder draufmalen, die sich ständig verändern, richtige Panoramabilder, aber das kann man mit Film viel besser machen.

Aber es ist auch deshalb Film, weil es Kader sind, weil es von einer unendlich langen Latte abgeschnitten ist und zusammengesetzt. Wie wenn Kubelka sagt, es ist kein Unterschied, wenn man einen Film schneidet oder eine Gurke, um Salat draus zu machen.

Die größte Kritik an meiner Ausstellung war, daß es so schundig war, daß ich nicht Hand angelegt habe, damit es erträglich wird, wie ein Kunstwertgegenstand geschliffenes Holz, vielleicht noch Beize darüber. Aber ich finde das nicht nötig.

- -Und es hat dich nie interessiert?
- Sowas ganz Sauberes daraus zu machen? Das wäre der nächste Schritt. Mir ist es nur um die Funktion gegangen. Ich mache etwas nur so, daß es funktioniert.

Ich glaube man kann mit Licht und Malerei ganz exakt eine Idee ausdrücken, sodaß sie wie eine Holgrafie wird. Da ist diese Materialfrage, Was ist Holz? Was ist Luft? Das kann man wieder in Bilder umsetzen. Gemalte Bilder haben viele Informationen in sich.

Bestimmte Aufgaben der Malerei sind endgültig überwunden. Einen realen Moment darzustellen, das braucht ja kein Mensch mehr. Jetzt geht es mehr darum die Zwischenräume zu malen. Wenn einer was sagt und der andere hört zu und die Aussage geht von einem Kopf zum nächsten.

- -Wo ist die Zeit Bilder anzuschauen?
- Das ist ja der Punkt, wenn man ein gutes Bild anschaut, dann hat man das Gefühl...
- -Daß es Zeit schafft?
- gar keine Zeit, einfach nur einen Moment, einen ausgedehnten Moment. Die sind ja gemalt worden, auch in einer Zeit, die ist drinnen, man hat das Gefühl, man kann alles nachvollziehen, wenn es interessant genug ist.

No Terzic - Terzic No

StudentInnen der Hochschule für Angwandte Kunst (Ines Doujak, Mathias Poledna, Dorit Magreiter, Florian Pumhösel, Max Böhme)

aus Artfan 3, 1991

die erste Frage bezieht sich auf Jänner Galerie und Gegenräume ...

Gegenräume?

ja so nene ich das jetzt, weil ich durch das Terzic Projekt den Eindruck hatte, daß ihr die Frage des eigenen Raumes, dort im Sinn von Klasse thematisiert habt, während ihr diesmal auf den eigenen Raum verzichtet habt, mir erscheint das als Rückschritt

der Verzicht besteht nicht. Damit daß wir in der Jänner Galerie auftreten ist kein Verzicht auf andere Optionen verbunden.

Oder meinst Du, daß wir in diesem konkreten Fall auf einen anderen Raum verzichten?

- nein, ich habe gemeint, daß mit diesem nein- Terzic Projekt, ihr das eigentlich thematisiert habt, daß es notwendig ist, sich einen eigenen Raum zu konstituieren, daß man nicht übernimmt, was geboten wird, Es gibt zwei Raumfragen, die eine ist die, daß wir sicher für uns einen Raum beanspruchen und suchen. Das wird gerade auch im Bezug auf die Hochschule diskutiert. Die andere Frage ist die nach dem Ort eines konkreten Projektes, das kannst Du nicht mischen.
- mische ich glaube ich nicht, weil ja das Thema bleibt, daß man um in einem Raum arbeiten zu können, die Bedingungen selbst konstituiert, und das geht in der Galerie nicht

Aus dem Nichts heraus lassen sich keine Bedingungen konstituieren, an der Hochschule genausowenig wie in Galerien.

- Es geht mir auch um diese Antwort aus dem letzten Gespräch: Was hätte es denn sonst gegeben? Worauf von euch irgendjemand WUK gesagt hat, was nicht geht, aber dadurch das es solche Alternativräume gibt, hat sich anscheinend die Diskussion erübrigt, und die Frage ist, ob solche Räume, diese alten Konzepte ganz uninteressant sind?

Das ist hochinteressant, und nur bei diesem Projekt beiseite gelegt worden. Es gibt aber weitere Überlegungen, in welchen Zusammenhang sich etwas machen läßt. Was sich in Bezug auf die Hochschule ergeben wird, wie es mit Terzic weitergeht, wird sich im Herbst zeigen. Die Optionen im Rahmen der Hochschule einen Raum für sich zu beanspruchen und gegenüber den hochschulinternen Strukturen durchzusetzen oder etwas auf kleiner privater Basis zu machen, werden nach wie vor diskutiert.

- Ich glaube, daß ihr die Möglichkeit, Orte zu institutionalisieren, nicht anerkennt, auch wenn ihr vom Friesenwall als Institution sprecht, ohne dem einzugestehen, daß es so gemacht worden ist, und daß diese Orte aber sehr wichtig sind, als Stützpunkte

Man kann einen Raum ja weiterfassen als architektonisch und insofern besteht dieser Raum schon. Über das Gespräch hat sich bereits eine Institution gegründet. Das Projekt mit der Sezession haben wir zum Teil auch als Experimentierfeld betrachtet, um zu sehen wie eine Zusammenarbeit jenseits von dem, was wir mit Terzic gemacht heben, überhaupt sinnvoll funktioniert. Es hat sich ja für uns gezeigt, daß es nicht so problemlos war, wie wir uns das vorgestellt haben. Am Eröffnungsabend ist es offensichtlich geworden, daß es Schwierigkeiten mit einem Text gibt.

- Was war mit dem Text?

Ein Teilnehmer an dem Projekt hat sich zensuriert gefühlt und die ursprüngliche Fassung seines Textes am Eröffnungsabend neben unsere Broschüre gelegt.

Daran merkt man, daß man schon als institutionelle Autorität aufgefasst wird, längst bevor sich etwas in

dieser Richtung konstituiert hat.

- Dessen Rolle hätte sein sollen, die Kritik innerhalb der Gruppe, an der Gruppe zu übernehmen?

 Das war die Rolle, die er sich in den letzten drei Wochen des Projekts gegeben hat, nachdem zuvor nichts, nichts Brauchbares kam. Er hat zu spät bemerkt, daß er sich in der für ihn falschen Institution bewegt.

 Darum hat er jetzt auch alles zurückgezogen.
- Aber der politische Anspruch, der durch ihn, wie am meisten vertreten scheint

Ja, eben vertreten scheint. Es ist doch die Frage, ob man wirklich versucht, politische Parameter anzulegen oder ob man seine politischen Prämissen in irgendwas reinschnalzen läßt. Wir haben uns eine fundierte Kritik auf ökonomisch- materialistischer Basis erwartet und von dieser Seite auch mit einem wissenschaftlichen Vorgehen gerechnet. Wobei man sagen muß, daß dieser Punkt im Projekt nach wie vor ungedeckt ist.

Vermutlich hat er auch seine Option falsch eingeschätzt. Das was uns als Material hätte dienen sollen, war bei ihm schon die Zielsetzung.

-Wäre es nicht wichtig gewesen eine Behauptung präziser zu formulieren, als nur den Diskurs so präzise zu benennen.

Das Wort, das dann so häufig vorkommt.

Die Behauptung ist das, was wir über die Junge Szene sagen. Um die Behauptung zu präzisieren, müssen wir uns erst über die Methode klarer werden.

- Ich sehe trotzdem, daß es in der Terzic Klasse umgekehrt abgelaufen ist. Daß sich über die Behauptung die Methode konstituiert hat, während hier nur das Gespräch angeregt wird,

Im Terzic- Projekt hat sich der Diskurs gerade nicht konstituiert, sind wir uns über Methode und Vorgangsweise nicht klar geworden. Das ist ein Grund warum es im kleinen auch scheitert.

- Habt ihr für das Texte schreiben eine eigene Methode gefunden

Wie meinst du das?

- es gibt ja Methoden, Übungen mit dem Tagebuch, gesprochene Sätze, man sollte sich doch gerade in der Gruppe Methoden entwickeln, zu einem Text zu kommen.

Ganz grob sind wir von einer Begriffsanalyse ausgegangen. Aus Worten die aufgetaucht sind, wie zum Beispiel Pluralismus wollten wir eine Art Wörterbuch erstellen, indem wir analysieren, wie wir sie gebrauchen und wie wir sie in bestimmten Texten verwendet sehen. Daraus hat sich jeder einen bestimmten Themenbereich herausgenommen und den erarbeitet, woraus sich dann weitere Texte ergeben haben, die über mehrere Schritte gemeinsam korrigiert wurden.

- Gerade weil ihr solche Worte verwendet, die im deutsche Sprachgebrauch im Unterschied zum Englischen wie es scheint "schwierig" wirken und sofort dekodiert werden,

wie meinst du das?.

Materialismus, Kolonialismus, um diese Worte zu verwenden, die ja auch im Kunstbereich schon eine lange Diskussion hinter sich haben, ist es doch wichtig eine Methode zu haben um mit denen umzugehen.

- Das war auch ein Problem der Zusammenarbeit mit dem Lukas. Wir sind natürlich genau auf diese Terminologie gestoßen die nicht einmal von seiner Seite geklärt war und im Zusammenhang solcher Texte auch zu keinerlei Klärung beiträgt.
- Am geklärtesten innerhalb des besprochenen Feldes ist euch alles Kunstimmanente: Werkbegriff, Vermittlung, was aber in jeder künstlerischen Arbeit gelöst sein sollte,

ich glaube aber, daß das Gespräch da schon weiter ist, und bei euch beim Terzic auch schon weiter war, als wenn es jetzt wieder um das Werk geht.

Es geht nicht um das Werk, aber das Werk ist eine Nebenbedingung. Natürlich wird immer gesagt, daß diese Nebenbedingung ohnehin berücksichtigt wird, aber das wird sie nicht. Sonst würde es nicht zu solchen fatalen Mißbildungen, wie die Junge Szene kommen. Daran läßt sich ablesen, daß der Diskurs nicht geführt, sondern bestenfalls angemerkt wurde.

(Hier ist jetzt ziemlich viel rausgestrichen)

- Dann muß man sich den Gesprächspartner halt suchen

Den kann man sich nicht suchen, der ist gegeben

- Du meinst jetzt Amanshauser

Natürlich ist sie gegeben. Die Junge Szene ist gegeben.

- Die gelungene Strategie hätte noch auf viel mehr hinweisen können, so hat sie doch vor allem auf die gelungene Strategie hingewiesen.

Man muß klar einräumen, daß der Bereich, den unsere Texte behandeln auch der Bereich ist, den wir selber relativ problematisch sehen. Aber die Reduzierung auf die gelungene Strategie verrät auch ein oberflächliches Interesse. Zu diesem Thema hat man uns erst gemacht. Am Interview mit Zinggl sieht man, daß wir die ganze Zeit einen heftigen Abwehrkampf führen, nicht so thematisiert zu werden. Wenn dann so ein Artikel erscheint wie im Falter, sind wir dabei gescheitert.

- Konkret die Frage inwieweit ihr euch als Künstler seht?

Ja, wobei ja schon aus den Prämissen hervorgehen sollte, wie das zu sehen ist.

- Das hat mir gut gefallen, der Satz in dem Interview : Wenn es dem Gegenstand des Projektes zuträglich ist, soll man uns Künstler nennen oder Wissenschafter oder was immer.

Da gibts so eine private Frage

Private Fragen gibt es nicht. Das würde dem ganzen Text widersprechen.

- Inwieweit der Zugang zu einer möglichen Lebensführung hier so verstellt ist. Daß man dann immer Künstler ist, wenn man agiert. Wissenschafter wird man euch nicht nennen, weil dazu der Zugang beschränkt und institutionalisiert ist.

Das hat der Draxler gestern auch angeführt, daß man quasi die Kunsthochschulen so offen hält, um Jugendlichen eine offizielle Frist der freien Betätigung zu gewähren wenn sie die Rolle des Künstlers übernehmen.

- Du übernimmst das jetzt, diese Armut der Gesellschaft?

Der Punkt kommt doch vor: Die Kunst soll nicht dafür herhalten, gesellschaftliche Defizite zu decken.

Das ist auch ein Problem an der Tendenz von dem was du sagst. Du sagst es ist falsch, daß ihr da noch immer die Kunst behandelt, aber es ist genauso falsch der Kunst den gesamtgesellschaftlichen Überblick zuzumuten.

- Ja aber eine gesellschaftliche Komponente kommt doch sonst über die Lebensführung herein, anscheinend aber nicht in Wien, da wo Ammannshauser versucht hat in ihrem Text, Wohnungsnot, Verschlechterung der Produktionsbedingungen zu thematisieren, dieses unkritisch übernommene Rezessionsmodell, das nicht zutrifft, trotzdem in dieser Inhaltslosigkeit, die nicht stimmt, braucht man nicht zwischen Bildermalen und Kunstkritik zu unterscheiden.

Ist das unklar?

In der Verschwommenheit Thematisierung der Kunst oder des gesamtgesellschaftlichen Rahmens so als Gegenüberstellung..

Es ist notwendig den gesamtgesellschaftlichen Rahmen in der Kunst zu thematisieren, nur sollte man sich nicht in diese Rolle drängen und darauf reduzieren lassen. Damit ist es dann auch schon wieder erledigt.

Es ging jetzt erst einmal darum überhaupt zu klären was man nicht möchte; Sich in diesen nur kunstimmanenten Diskurs zu begeben, aber auch Kunst nicht herhalten zu lassen für gesellschaftliche Probleme.

- Was in euren Künstlerinterviews auffällt ist ja weniger eine Theorielosigkeit als eine Haltungslosigkeit, kommt mir vor..

Das geht Hand in Hand. Das kann man nicht so trennen.

Man müßte es ablehnen so überhaupt noch zu sprechen. Das war ein Punkt des Projekts, den wir herausgearbeitet haben, daß man sich darauf nicht einläßt und wenn du sagst, daß hier Inhalte fehlen, stimme ich dir völlig zu, ich denke aber auch, daß es nicht sinnvoll ist, mit diesen Inhalten idealistisch loszuziehen. Wenn wir das in diesem Projekt alles gemacht hätten, wäre es flach, polarisiert und unklar. Daß man von Kontext spricht und das Werk irgendwo hinstellt, plötzlich wieder von Kunst spricht oder von Theorie und Haltung spricht...

- Die Situationisten sind zur Zeit wieder so beliebt, weil sie die Rede von Kunst auf einfache Weise ausgeschlossen haben.

Der Situationismus hat eine geraume Zeit gebraucht um in der theoretischen Entwicklung da hinzufinden. Es ist ein grundsätzliches Problem, nicht nur des klassischen Marxismus, mit einer globalen Theorie an einem Sympton einzusetzen, und damit das gesamte Gesellschaftssystem aushebeln zu wollen. An dieser Theorie fehlt immer irgendwo etwas, sodaß das Gefühl entsteht, an dem Gebäude, das diesen Hebel beschweren soll, gibt es noch irre viel zu arbeiten, was zu Behinderung und völliger Praxisunfähigkeit führt. Insofern verstehen wir das Projekt als Möglichkeit überhaupt einzusteigen.

Die Überbetonung des Gruppengedankens ergibt sich daraus, daß sich das erst im Rahmen einer Arbeit pragmatisch konstituieren kann. Und es ist sicher auch damit nicht getan, daß wir Prämissen ausgegeben haben. Das wird sich in weiteren Arbeiten sehr stark präzisieren müssen. Es geht darum einen Angemessenheitsfaktor zu entwickeln. Also nicht a priori einem Gegenmodell zu vertrauen.

Mich würde aber das Selbstverständnis Eurer Arbeit interessieren?

- Wir haben da zwei Ansätze, meiner ist das pragmatische, ich wollte einer Gesprächslosigkeit keinen Diskurs entgegensetzen, sondern einfach das zeigen, was gesprochen wird, dann heißt es, das sei dürftig, dadurch hat sich ja auch etwas ergeben, die andere Seite will da ein Spiel, eine Situation in die wir alle bringen.

Und dann, der einfache Anspruch an einen Gegenraum, einen Ort zu haben, wo etwas stattfindet, den wir benötigt haben, um das Leben zu verbessern.

In der Richtung war das auch von uns intentiert. Mit der Einschränkung, daß wir nicht davon ausgegangen sind gleich eine Institution als Gegeninstitution zu etablieren. Nicht: wir machen jetzt Projekte, daran soll sich eine Reihe anknüpfen.

Ein wesentlicher Punkt - du hast gerade gesagt, daß das Projekt gelungen ist- daß es gelingen konnte, war doch gerade der Moment, daß man nicht den belasteten Begriffen mit Gegenbegriffen antwortet, sondern daß man sich gerade nicht auf diese verläßlichen Kategorien eingelassen hat. Daß es uns ein Stück weit auch gelungen ist, in einem Aktionsfeld tätig zu werden, das rezipiert wird, das zur Kenntnis genommen wird, als Künstler wahrgenommen zu werden, ohne als solche zu funktionieren und vereinnahmt zu werden. Ein Punkt, wo das Projekt geglückt ist, war es auch, sich auf eine manifeste Art ins Spiel zu bringen, ohne in diesem Spiel festgemacht zu werden.

- Dem würde ich zustimmen, in der Hinsicht ist es geglückt

Es zeigt sich nicht zuletzt auch daran, daß die Hauptkritik von Seiten der Künstler nicht irgendwelche Inhalte waren, sondern warum wir das ausgerechnt in einer renommierten Galerie machen. Damit wurde offensichtlich ein neuralgischer Punkt getroffen. Symptomatisch ist, daß bei Künstlern und Ausstellungsmachern das Problem nicht in der angesprochenen Theorie liegt sondern in knallharten örtlichen und statutenmäßigen Vorwürfen. Das ist aber nur die Strategie und das schließt nicht aus, daß man sich auch über Alternativinstitutionen Gedanken zu machen hat. Sich vorab darauf festzulegen ist schlecht, weil man damit innerhalb der bestehenden Machtstrukturen kalkulierbar wird. Das wäre auch ein Kritikpunkt an deiner Zeitschrift, daß sie durch das regelmäßige Erscheinen strukturiert wird, innerhalb des wiener Feldes schon ein kalkulierbarer Punkt ist.

Wobei sich zur Verteidigung von Artfan noch sagen läßt, daß es insofern nicht kalkulierbar ist, als keine inhaltliche Auseinandersetzung stattfindet, sondern das mehr wie ein Schwamm funktioniert. Die Zuordnung ist zwar da, aber nicht im Sinne einer Kritik an einem alternativen Ort.

Man darf da nicht beim Thema Jänergalerie, beim Galeriediskurs überhaupt kleben bleiben. Das ist genau die Frage, die sich auch euch stellt, ob ihr nicht an der Zeitung kleben bleibt und alles in diesem marginalen Raum abläuft, eben nicht Galerie, nicht Junge Szene eben Artfan

Vesna Karapandzic - Muhr

Artfan 10,1994

Artfan: Ich möchte zuerst einmal sagen, daß das Interwiew auch deshalb zustande gekommen ist, weil wir schon einmal geredet haben zum Schluß über Kommunismus ...

Vesna Muhr: Darüber rede ich nicht.

A: Das hast du schon gesagt. Aber ARTFAN hat schon in der letzten Nummer damit begonnen, über das ehemalige Jugoslawien Nachrichten aus Netzwerkprorammen abzudrucken. Die nächste Möglichkeit dar- über zu berichten wäre, selber hinzufahren und dann darüber zu schreiben. Darüber haben wir in der Redaktion auch gesprochen.

Vielleicht willst du aber etwas darüber erzählen, ohne auch über den Kommunismus reden zu müssen.

V: Ich kann über etwas sprechen, was passiert ist, als es den Krieg nicht gab. Seit fünf Jahren war ich selbst nie mehr dort und habe auch keinen Überblick und ich fürchte mich auch davor hinzufahren. Immer wenn es soweit war, daß ich im Auto gesessen bin, habe ich wieder umgedreht irgendwann, weil ich mich dann doch fürchte, so wie ihr, vielleicht weil ihr die Leute nicht kennt und ich weil ich sie nicht mehr kenne. Dabei fahren viele nach Jugoslawien, und ich höre dann, da wo mein Vater oder mein Großvater wohnen, da ist überhaupt kein Krieg. Aber niemand kann mir beweisen, daß das harmlos ist, ich habe jedenfalls diese unbegründete Angst in mir. Gewalt gibt es immer. Wenn man jetzt in ein Lokal geht, wo man schon früher war, gibt es dann keine Flasche, aber eine Pistole. Waffen kann man immer und überall kaufen. Krieg ist auch dort, wo eigentlich kein Krieg ist.

A: Wir haben auch, als wir gesprochen haben, selbst nach Jugoslawien zu fahren, überlegt, ob wir entweder auch einen Personenkreis da treffen, der vielleicht ähnlich wie wir selbst denkt, und deren Verhalten und Reaktionen wir überprüfen können, oder uns überlegt, ob dieser selbe Personenkreis nicht schon längst weg ist, und gleich verschwindet, sobald sich so ein Konflikt abzeichnet.

V: Ja, die einen verlassen das Land sofort. Die anderen bleiben, aber auch nicht aus Patriotismus. Aber jüngere, wie ich, hatten noch gar keine Gelegenheit, Kontakte zu entwickeln, die es ihnen erlauben würden, woanders hinzugehen.

. D., bist files

A: Du bist vor fünf Jahren von Belgrad nach Wien übersiedelt.

V: Nein. vor achteinhalb.

A: Nach der Kunstschule?

V: Ja, ich habe sie 1985 abgeschlossen. Dort war ziemliches Potential da, sehr produktiv und lustig. Vor allem gab es da dieses Gruppenbildungsdispositiv. Ganz im Gegensatz zu der Situation, in die ich hier in Wien hineingeplatzt bin. Wahrscheinlich ist Belgrad ein bißchen lebendiger. Bevor ich nach Wien gekommen bin, hatte ich noch gehofft hier wäre mehr Lärm und mehr los,

A: ja, eine gruppenmäßige Situation, in der man sich auch selbst, auch ganz einzeln besser herausdifferenzieren kann, das gibt es wirklich kaum in Wien, und damit ist gar nicht "Künstlergruppe" gemeint. Ich glaube im Grunde wird das ständig zerstört, daß man gar nicht bemerkt, von wo das kommt, oder erst wenn es schon zu spät ist. Aber lassen wir das. Was ist mit denen jetzt, mit denen du damals in Belgrad gearbeitet hast?

V: Sie sind weiterhin dort. Wir waren so sechs bis zehn Leute. Wir haben Musik gemacht oder irgendwelche surrealistischen Geschichten, oder Filme, je nach dem, wieviel und was für ein Material da war. Aber das heißt, nicht die Kunst (surrealistische, dadaistische) kopieren, sondern die Rollen zu imitieren, nicht was die Kunst betrifft, sondern wie sie gelebt haben, Dadaisten oder Surrealisten. Wenn man zu Hause. Sonst, wenn eine Schallplatte aufnehmen im Weihnachtsgeld drin war, konnte man ja in einem Keller eine dadaistische Aktion machen. Meistens arbeiteten sie dann in einem Keller, der ausgemalt wurde,

50

und dann aussah wie ein Club. Nicht für die ganze Stadt, aber für die engeren Kreise. Die sind weiterhin dort.

Wenn die jetzt arbeiten wollen, zB als gebildete Kellner, gibt es nichts mehr. Niemand geht aus, die Lokale sind zu. Schwarz und kellermäßig, das haben sie akzeptiert. Aber wenn der Krieg nicht gekommen wäre und dieser finanzielle Absturz der Eltern, dann wäre vielleicht aus ihnen etwas geworden. Sonst hätten sie sicher mehrere Stellen in der Stadt gebastelt, dann hättest du mehrere Punkte heute, und nicht einen.

Artfan: Bestellen wir was! 2 bis 3 Achteln Rot!

Vesna: Ich habe vor kurzem mit einem telephoniert, der ein sehr guter Freund war, er war sehr talentiert, er hat Sachen geschrieben, majakowskibeeinflußt und surrealistisch, ich habe sie jetzt wiedergefunden und gelesen. Ich dachte, jetzt möchte ich einmal wissen was mit dem los ist, ich habe ihn angerufen und er hat so geredet wie damals: nur ab und zu etwas machen, nicht versuchen sich selbst zu finanzieren. Und er lebt von seiner Mutter nicht mehr so gut wie früher.

A: Wieso sagst du ihm nicht, "Komm doch nach Wien!"?

V: Das habe ich auch versucht. Nicht jetzt, aber früher habe ich mir gedacht, bei ihm und ein paar anderen, ich muß sie rausholen. Aber er glaubt tatsächlich es gäbe ja genug Möglichkeiten, oder er will nicht mehr. Das ist so eine Selbstlosgeschichte, aber ich weiß, er ist hundertmal talentierter als ich je werde, so wie vielleicht auch noch zwei andere. Aber sie sind jetzt sehr trotzig geworden.

A: Aber sie sollten uns wenigstens ganz kurz besuchen!

V: Ja, dachte ich auch zuerst, aber er kriegt sowieso jetzt nichts mehr zum Einreisen, er kann jetzt nicht nach Wien fahren jetzt. Da müßte man viele Briefe schreiben, und das dauert ein halbes Jahr.

A: Das gibts doch nicht, wegen der Verschärfung der Einreiseerlaubnis nach Österreich?

V: Ja, auch nur wenn ich meinen Vater einladen wollte, das dauert lange, da muß ich zum Notar zum Bestätigen, meine Gehaltauszüge hinbringen usw . Das ist seit dem letzten Sommer so.

A: Vorher ist es leichter gegangen?

V: Man mußte auch einen Brief schreiben beim Notar, aber es ging in einer Woche, und jetzt dauert es Monate lang.

A: Liegt das an den österreichischen Stellen, oder den jugoslawischen?

V: An den österreichischen Stellen. Ich schreibe einen Brief, dann schicke ich ihm das, und er bringt es an die österreichische Botschaft, und dann wartet er Monate lang und bekommt dann die Antwort ja oder nein. Einreisen oder nicht. Die glauben, daß jeder der da einreist, bleiben will, dabei hätten 80% von denen, die ich einladen würde, die wären sicher gleich nach einer Woche wieder weggefahren, weil sie wollen hier ja auch nichts.

A: Ihnen würde nichts bei uns gefallen?

Es würde ihnen nichts gefallen, und sie würden sicher denken, eh das gleiche hier, da bleib ich lieber zu Hause. Außerdem, wenn er seinen Paß erneuern würde, dann würden sie vielleicht entdecken, "Oh, da ist ja noch ein Stück, das noch nicht im Krieg war". So große Sehnsucht nach draussen haben die nicht. Was die Freunde von mir betrifft, haben sie nicht die große Vorstellung vom, oder den großen Hunger nach dem Westen.

A: Aber Westzeitschriften waren da?

V: Ja, vielleicht nicht so viel. Aber sie hatten viele eigene Zeitschriften, die sahen ein bißchen so wie ART-FAN aus, komischerweise.

A: In der Wiener Akademie hat da auch jeder für sich gearbeitet, wie es dir zu Anfang in Wien allgemein so aufgefallen ist?

V: Es war noch unpersönlicher. Zuerst meinte ich, das ist so, weil ich neu bin. Dann dachte ich, ich müßte schnell etwas mit anderen anfangen und auch selbst organisieren, aber niemand hat sich gefunden. Es sind aber Freundschaften entstanden, nach Jahren. Es war eine komische Angst dabei. Rainer ist ein Beispiel von einem, der verlangt zu bleiben, und dann ohne Diplom wegzugehen und hat mich auch fast davon überzeugt. Drum fragt er Neue: "Nun, und, möchtst du auch ein Diplom machen?". Aber es gab

51

auch gute Leute, die dann trotzdem kein Diplom gemacht haben. Sie sind am künstlerischen Trip "ich bin mir selbst genug".

A: Wer fragt nach dem künstlerischen Talent? Malst du mehr oder minder?

V: Ab und zu.

-

A: Es fällt auf, daß so viele sagen, in Wien leben alle vom Staat. Aber im Prinzip stimmt das überhaupt nicht, obwohl im Gegensatz zu anderen Ländern der Staat Primärkunde und -beobachter ist. Aber daß alle gut davon leben ist absolut nicht wahr. Es gibt kaum jemanden, dem es gut geht dabei, und die Unzufriedenheit wächst. So kann ein neuer selbsternannter Ausstellungsraum schwerer gemacht werden.

V: Das Geld muß zersplittert werden. Staat nicht in drei großen, sondern in lauter kleinen Stücken. Ausstellungsräume wären gut.

A: Aber es wird eine Konkurrenz geschaffen, nicht einmal eine ökonomische, bestimmt keine inhaltliche, indem jeder, der wenig für seinen Raum bekommen würde, als Hippy, als alternativer hingestellt wird. Das ist aber nur ein Spiel von Leuten, die ihre Rolle mitlerweile schon kennen. Dabei ist es, wenn man einen internationalen Galerienvergleich macht umgekehrt. Man sieht doch leicht, daß die, die für ihre sogenannten Galerien soviel Projektförderungen bekommen, diese unökonomischen Monstren, die sind die alternativen Hippies. Nur ist das nicht gleich so leicht zu sehen, weil die Struktur hundertmal übertüncht ist, mit dieser Kitschoberfläche. In Amerika nennt man diese etablierten Alternativgalerien etwas abfällig Durchlauferhitzer. Die Funktion können einige dort unter diesem Mantel auch wirklich gut spielen. Aber ich weiß nicht, was hier bisher so erhitzt worden ist. Aber egal, hast du denn an Ausstellungen teilgenommen?

V: Wenn es leicht ist, sage ich, ich mach da mit, wenn ich mich zuerst nicht so bemühen muß, dann bewerbe ich mich schon. Ein paar Jahre habe ich es so gemacht. Und dann habe ich in irgendwelchen Räumen allein ausgestellt, nicht unbedingt gemietet, da die Sache gemacht, verkauft und wieder nach Hause gegangen. Da hat man das Finanzamt vielleicht am Hals sitzen aber sonst niemand. Man fragt jemand, kann ich hier etwas machen einen Tag. So mache ich das jetzt. Aus.

A: Du denkst nicht, du könntst das erweitern, und auch dann Förderungen benutzen?

V: Das gäbe es einmal, aber einmal ist keinmal, und dann? Schulden ausgleichen wäre vielleicht nicht schlecht. Ich habe es einfach nicht versucht, weil ich die Sache im Großen und Ganzen nicht ernstgenommen habe, die Malerei und überhaupt ...

aber was du gezeigt hast, war Malerei?

Ja , Malerei. Wie immer es verstanden wird als Hobbymalerei, oder als Kunst. Künstlerische Bestrebungen oder Phantasien habe ich dabei nicht. Wem es gefällt der braucht es ja nicht zu kaufen, weil ich Künstlerin bin.

_

Ich wollte so lange es geht, etwas machen, und niemanden etwas erklären oder etwas beweisen müssen, ich wollte nicht Konzepte auf den Tisch legen müssen. Ich will nicht alles was ich tue, jemanden verantworten und begründen müssen, und wenn man Geld nimmt, dann muß man das tun. Dann muß man auch als Beruf Künstler angeben und das wollte ich nicht, und ich will nicht, wenn ich Malerei mache oder sonst etwas, daß ich gezwungen bin, das weiterzumachen. Stell dir vor, wenn dich jemand fördert und dann sagst du, ich werde jetzt Koch oder Gärtner.

A: Oder wenn man die Arbeit mit was sozialkritischen verbindet?

V: Künstler haben in der Hinsicht eher eine Chance, aber man muß eine Sprache erfinden, die auch durch kleine Spalten durchkommt. Nicht so absichtlich, daß man es gleich erkennt. So hat ein Künstler größere Möglichkeiten als Amnestie International. Denn die sind wirklich arm dran, sie werden 0 ernstgenommen. Da haben Künstler eine besseren Boden.

A: Das heißt im Gegensatz zu dem, was du vorher gemeint hast mit nicht richtig KünstlerIn sein?

V: Durch Kunst diese Rolle zu erfüllen, der Menschenrechte.

A: Die Glaubwürdigkeit erreicht er/sie aber nur durch dauernde Legitimierung, er/sie ist Künstlerln. Vorher

hast du davon gesprochen nicht richtig KünstlerIn zu werden.

V: Ja, das wäre der einzige Grund einer zu sein. Wenn Jeff Wall das Bild macht, in dem die Leute rumsitzen und einer stolpert, da ist was, das sagt, es ist egal ob der stolpert und daliegt oder ob er tot ist, es ist ein gutes Beispiel für das Sozialkritische. Man muß viel Erfahrung gehabt haben, um etwas Sozialkritisches zu machen, aber es eben nicht doof zu machen. Da lasse ich es eben lieber liegen bis dorthin.

A: Aber das wärs doch nicht, zu warten bis man es richtig macht, sondern sich gleich, auch auf die Gefahr der Lächerlichkeit, zu versuchen, die Arbeit auf dieses Ziel zu richten, über das was dazwischen passiert, diesen Prozeß als Arbeit zu betreiben, und zu unterlaufen, was man sich vorstellt, machen zu müssen. Ich verstehe diesen Aufschub nicht.

V: Bei Jeff Wall geht es um alle Leute.

A: Bilder wo jeder stolpert? Gut. Aber die KünstlerInnen, die aus dem Osten ausgewählt und ausgestellt wurden, haben zumeist eben nicht sozialkritisch gearbeitet? Oder eher solche denen über ihr privates formulieren darüber eine politische Oberfläche zugeschrieben werden konnte. Entspricht das nicht der Zensur, die du dir selber auferlegst, wenn du sagst, sozialkritisch arbeiten in der Kunst geht noch nicht, es ist noch peinlich?

V: Wie man den Osten geöffnet hat, haben sich viele auf die dort gestürtzt, und haben sich dabei 0 ausgekannt und es ist 0 darausgeworden. Viele sind lächerlich daraushervorgegangen. Ja, banal und lächerlich. Alles was man gesehen hat in den letzten 3, 4 Jahren, was das betrifft, war alles lächerlich: Stacheldraht, Kreuze und Madonna. Ready-Made, so wie die Ausrede, sie hätten doch kein Geld für Material. Wenn sie die Möglichkeit haben rauszukommen, müssen sie große Werke mitschleppen.

A: Aber einigen, die in den Osten gefahren sind, hat das ziemlich gut gefallen.

V: Die euphorisch das hergebracht haben, die sind ja lächerlich. Vom Denken her ist das so verstaubt. Sie zeigen da nur schlechte Sachen, nur banale, wie man in Wien und Berlin gesehen hat. Man sieht den Geschmack von denen die es organisieren. Den Leuten ins Herz stechen mit Arbeiten! Mitleid. Was heißt das, die richtige Nase dafür haben. Wenn Österreich in der Situation wäre, wie ein Land im Osten, sähe das so aus: da kommt einer und sucht zB Nitsch aus. Wie klingt das denn? Das ist peinlich für beide Seiten. Aber es passiert anscheinend so. Da fährt einer hin, und es bricht ihm das Herz wenn er das unentdeckte Volk sieht. Man könnte Kenner hinschicken oder könnte es überhaupt lassen, bis selber welche kommen. Die Situation der Künstler ist wahrscheinlich schlechter geworden, als vor fünf Jahren.

A: Man versucht das zu rechtfertigen, aber nicht mit den Arbeiten, sondern indem man es in etwas regionalen oder lokalen begründet. Behaupten, nicht unbedingt ausgesprochen, daß das das Flair einer Region wäre. Man kann das auch anders verstehen. Dieses aus dem Lokaltypischen zu wählen, das gibt es ja glaube ich nicht schon so lang, so eine sogenannte Idee. Aus dem Landestypischen Arbeiten zu bewerten ist ein Kriterium, ein ziemlich unverhüllt nationalistisches, in Österreich verdeckter, abgeschwächt, aber genauso hegemonial, und Kultur wird immer mehr dafür hergenommen, immer mehr auch der Gegenwartskunst, aus Anpassung an die gegenwärtige gesellschaftliche Situation.

V: Das passiert nicht nur mit in Jugoslawien, oder sonstwo im Osten, das gibt es genauso mit Spanien zum Beispiel. Jeder sagt mit einem Mal: vor 20, 30 Jahren hat es dort etwas gegeben, also muß es jetzt auch etwas geben. Wenn man auf der Messe das dann sieht, sind es immer verstaubte langweilige Geschichten.

Martin Kippenberger

kleiner Auszug aus Artfan 5, 1992

- Da kommt das Essen.

Sieht sehr gut aus diese Gebirgslandschaft. Könnte ich noch ein achtel Rotwein haben.

- -aus Wurst kann man viel machen.
- Das wär noch schöner, wenn man eine Wurst auch einhändig essen könnte. Ich mag alles, habe ich herausgefunden, ich mag alles gerne essen, was man einhändig essen kann. Ich bin erzogen worden mit Messer und Gabel zu essen und mit Händen am Tisch und nicht Füße wie die Amerikaner.

Jetzt kann man die Wurst schneiden und dann kann man sie einhändig essen. Ich schneide sie jetzt vor und kann dann mit einem Mund essen und mit einer Hand reinschieben und noch dabei reden. Wieviel Tätigkeiten kann ein Mensch auf einmal machen? Na? Es geht ja nur darum wie man sich überlisten kann. Die Funktionen von Kopf auf Hand auf Gehirn zurück. Von Erde auf Schwein. Das zu überlisten, das System zu unterbrechen. Kommen lustige Sachen dabei raus oder weniger lustige Sachen, aber auf jeden Fall ist es neu. oder wieder neu.

- -Die Amerikaner wissen das besser?
- ne, die Amerikaner tun immer nur so und dafür sind sie bekannt, das sie alles besser wissen. Aber das hat sich mittlerweile vermischert, jedes Land glaubt, es weiß alles besser. Und dann wenn es Einzelpersonen sind, jeder glaubt, er weiß alles besser.

Es gibt einen Satz, kommen mehrere Freunde in ne Bar, Namen kannst du dir einfallen lassen und schreien: der Tresen ist umzingelt, aber wir sind hier in friedlicher Mission, wir sind nur Wissenschaftler. Aber was die Wissenschaft mit einem macht, das ist ja wieder was anderes. Wer hat es schon im Griff.

Experimente sind das Werkzeug eines Wissenschaftlers, des neugierigen Menschen. Da geht auch schon mal was in die Hose. Brauchst doch nur die Menschen so rum anschauen, was die Gentechnik so angestellt hat, die Dorfgentechnik. Da gibts dann nacher nicht mehr den Dorfältesten sondern nur mehr den Dorfältesten.

- -Soll man dich Wissenschaftler nennen?
- Die einen nennen mich Archloch, die anderen nenen mich Neugierigen, oder neugierigen Wissenschaftsarschloch. Es geht ja nur darum daß das jemand ausdrückt, daß das jemand bestimmt. Manche nennen mich Kippenberger. Mit der Betonung kommts aufs selbe raus. Manche Leute sagen Kippenberger geht uns auf den Geist, das reizt dann andere Leute das wissenschaftlich zu untersuchen. Aber ein liebes wissenschaftliches Arschloch zu sein, wenn das erst einmal überprüft wird, das überprüfen die meisten. Dann ist natürlich das alles entfallen. Dann kannst ja an den Kern der Sache gehen. Wo auch andere mich zum Beispiel für ein Arschloch halten, warum das wichtig ist ein Arschloch darzustellen, daß man noch Einfluß drauf hat.
- -Man wird dich nicht Wissenschaftler nennen weil der Zugang zum Wissenschaftler sein institutionalisiert ist.
- Ein Wissenschafter muß sich konzentrieren können. Ich kann mich nicht konzentrieren. Blutarmut, in bestimmten Dingen total ungebildet, ich bin nicht allwissend, was ich von einem Wissenschafter eigentlich voraussetze. warum ich sie auch bewundere. Wissenschaftler in dem Sinn kann ich nicht sein.

Jetzt habe ich dir gerade die Wurst gegeben, dann mußt du sie mir nicht zurückgeben.

Dann gibst du mir halt mal was anderes zurück.

- -Entschuldige
- Das Wort entschuldige ist eh eine der letzten Erfindungen.
- -Ich sage das in letzter Zeit sehr gern.

- Das ist aber auch eine österreichische Mentalität. Leiden, entschuldigen, dann darf man ja fortwährend Scheiße bauen, weil immer noch die Möglichkeit besteht sich zu entschuldigen. Man sollte weder leiden noch sich entschuldigen.
- -Aber ich kann nicht allen Situationen entsprechen
- von dir wird gar nichts verlangt, gar nichts, davon mußt du ausgehen. Also alles was du im Grunde genommen zwischen den ganzen Fehlern richtig machst zählt schon doppelt.dreifach. Es gibt Frauen, die sehen gut aus, gehen dir aber nur auf den Nerv, sind zickig oder lärmend, oder unpraktisch veranlagt und wollen nur dein Geld. Aber sie sahen zumindest mal verdammt gut aus, das sehe ich über die Jahre.

Ein Tröpfchen auf den heißen Stein kann schon von dem feinsten sein.

Genauso wie jeder Künstler mal einen guten Satz bringt, vielleicht zeichnet das den Künstler aus, wenn er nur einen guten Satz gebracht hat. Wir können ja nicht ständig hinter jedem Menschen herrennen, bis er mal was gutes herausläßt. wenn das kommt und man kann es noch selber miterleben, dann ist man stolz auf die Minuten, die man diesen Typen ertragen hat.

Aus Geschichten werden Romane geschrieben, nicht weil jemand auf die Welt gekommen ist, ständig die Beschreibung der Geburt wäre auch langweilig oder allein in der Wüste Sonne pinseln, ohne Erfahrung der Dummheit der massiven, was wär das? Das wär nicht mal gehobeltes Holz. Nicht mal ungehobeltes Holz, das wär überhaupt kein Holz. Das wär nicht mal Sand im Getriebe.

Oder die Wiederbegegnung eines Fehlers. Entweder den man begangen hat oder den jemand anders begangen hat, das ist einfach bewegend. Kann man auf jeden Fall nicht unter Langeweile laufen lassen.

- -Du hast dir auf der Herfahrt die Landschaft angeschaut.
- Ich bin ein Hans Guck in die Luft. Alles ist ja interessant. Ich guck auch an die Decke in der Kneipe. Nicht weil da eine Frau an der Decke klebt. Vielleicht ist da etwas anders gezogen als woanders. Das das irgendwie eine komische Formation macht, wie Leute darauf kommen, interessiert mich dann auch. Die Kabel so und so zu ziehen.

Das ist genauso wenn du auf die Welt guckst und dann siehst du zum Beispiel das Nildelta, warum sind da so Kurven dran, so gibt es auch Erfinder in Kneipen die Kabel ziehen.

- -Das ist religiös.
- Nein, nur weil der Nil in der Nähe von Jerusalem liegt.

Religiös als Glaube meinst du?

Ja, ich glaub an Menschen, weil sie so schöne Sachen machen. So schöne Fehler machen.

- -Es verschlechtert sich auf jeden Fall nicht?
- Auf keinen Fall, man nimmt das immer an zuerst. Zuerst bängts einen. Beim ersten Mal sehen.
- -Darf ich schon rauchen?
- Mein Knödel kriegt keine Zigarette.

Sieht doch gut genug so aus.

- -Das ist das was ich dir gegeben habe.
- Das war aber nicht absichtlich. Manchmal kriegt man was von jemand andern, und das funktioniert dann. Sonst fehlt noch was, von Menschen, nicht in deinem Fall, die was ganz anderes im Kopf haben. Die geben einem was, genau das was fehlte um einen Zusammenhang perfekt zu machen. Wie dieses Still-

leben. Uns so schön malen kann man das gar nicht wie mans erlebt.

- -Die Zerstörung in deiner Ausstellung kannst du auch nicht als mehr sehen.
- Ich zieh solche Sachen an, und ich nehm an die sind sicher verwundert, warum ich mich nicht ärger. Die Alkis oder Drogenjungs, die haben auf jeden Fall ihren Spaß gehabt zwei nächte. Da kann ich nicht sagen, das ist Scheiße. Ich muß natürlich den Leuten, die die Ausstellung vertreten, die das Geld dafür geben, sagen, das war doof. Aber mir selber, ich find das jut.
- -Du ziehst aber oft Gewalt an.
- Das war keine Gewalt. Gewalt sieht anders aus.

Daß sie mich treten und mir meinen Kopf klauen, auf der einen Seite wollen sie mich treten auf der anderen Seite meinen Kopf klauen und ihn sich zu hause hinstellen, vielleicht jahrelang angucken. Gewalt ist dann, wenn es sich gegen alles richtet. Solange es sich nicht gegen mich persönlich richtet, sondern gegen die Personifizierung von meinem Kopf, ist es OK.

- -Aber die Gewalt, die sich gegen das richtet was du tust, wie du sagst, hier in die Disko lassen sie dich nicht hinein.
- Nein, das habe ja ich mehr als gewaltsam empfunden, meinst du jetzt hier, Märchenbar?, nein ich hab das mehr Is gewaltsam empfunden. Wie ich mich ausgetobt habe, das war für die mehr gewalttätig als für mich. Mich haben sie auch nicht rausgeschmissen, ich bin ja selber gegangen, aber ich fühlte mich dann, ich mußte mir das selber auferlegen, daß ich da rausgeschmissen worden bin. Ich denk was denken die armen leute da über mich, die gehen verstört nach Hause. Wie ich da rumgetanzt habe, paar Spökes gemacht habe. Wie ich tanze oder wie ich rede wie ich allen Leuten meine Heirat anbiete. Ich biete dann ja immer alles auf einmal.
- -Dann die Bierflaschengeschichte, die sie dir da ins Gesicht geschmissen haben.
- Das ist zehn Jahre her, seitdem ist da nie wieder was gewesen.
- -Also so Gewalt nicht mehr.
- Doch aber das ist mehr im Denken der Leute. Die werden eher gewalttätig als ich. Was sich gegen mich richtet. Ich merk das und krieg dann etwas ab, dadurch daß ich nicht mehr eingeladen werde auf Ausstellugen.

- Als Frau provoziert man als Frau Gewalt, als Schwarzer provoziert man als Schwarzer Gewalt.
- Ich weiß nicht was du immer mit der Gewalt hast, aber es ist interessant dem nachzugehen

Frau als Frau, Schwarzer als Schwarzer, Weißer als Weißer komischerweise und ein Schwarzer in Krieg für Weiße ziehen muß, oder warum eine Frau Gewalt von einem Mann auf sich zieht. Auf der anderen Seite der Mann will natürlich damit glänzen daß er nicht gewalttätig ist, im Gegenteil lieb bis charmant. Und dann wenn man die Katze im Sack hat, kann man ja einmal draufhauen.

Dulligkeiten verbreitet man von dullen aktionen aber nicht Gewalt. Die haben mal ein Bild kaputt gemacht, aber das hing dann auch an der Sache, in der Paris Bar hing ein großes Bild von mir, inhaltlich war das nichts anderes, ich steh vorm Imbißstand in Cowboykleidung, 30 Jahre DDR. Ein Lehrer hat sein Schüler besoffen gemacht, nachdem er hörte daß ich da Professor werden sollte, quasi sein Nachfolger, obwohl er eh pensioniert wurde, da hat der ein paar Ausländische Schwarze und Japaner weiß nicht was alles, heiß gemacht, sie sollen mal aufs bild los gehen, die wollten ihren Professor was gutes tun, sind mitm Messer drauf los. Die meinten nicht den Inhalt von dem Bild, die meinten nicht mich, den kannten sie gar nicht, es war rein derjenige der das angezettelt hat. Sachen werden halt gebraucht so wird auch Kunst gebraucht, nicht nur zum Hingucken, um beschäftigt zu sein.

Weitere Fragen vielleicht noch am Tisch hier?

Bevor wir zum gemütlichen Teil übergehen.

Fragen wir doch lieber mal anders rum, wa hältst du von mir. Was weißt du von mir, was hältst du von mir.

-Man weiß ja eigentlich nur, was man gesehen hat, und ich habe ja nicht viel gesehen.

Dann weiß man noch zusätzlich:

- -Ich muß doch irgendeinen Eindruck auf dich schinden, es gibt doch so und so viel Knallköppe in der Kunst, mit denen man was zusammen machen kann, die viel extremere Drastellungsnormen haben als ich.
- -Wie welche?
- Da kommen immer die selben Namen auf den Tisch, wie Immendorf oder Lüpertz. Oder Franz West.
- -Zunächst ist trotzdem mal die Kunst bestechend, nicht weil man dich nicht kennt, aber es geht ja um die Kunst.

Die Situationen. Dann, sie löst solche Fragen auf, wie ob man malen kann, noch , oder ob man politisch arbeiten kann.

- Das ist doch Journalismus. Bevor die Kunst erfunden wurde, gabs schon solche Fragen. Kann man, kann man, das leiert doch schon seit Jahrhunderten, kann man oder nicht als Frage ist doch uninteressant. Kann man politisch einwirken III. Guernica hat auch, Diedrich hat das gesagt, ist allerdings schon geschrieben, Guernica hat auch nicht den nächsten Krieg verhindert. Patscherkofel heißt der Berg.
- -Man muß nicht auf einen Satz warten.
- Was hat denn ein Künstler politisch zu sein, in heutzutage unpolitischen Zeiten. Wenn eine Bewegung drin ist, wies tausende von Jahren war, aber zur Zeit ist mehr Friede, Eierkuchen und Demokratiescheiße im Gange. Vom Oberfeinsten, daß jeder seine Börse auch noch voll kriegt. Jeder heißt natürlich in dem Fall die Leute, dies haben und vermehren. Daß die Rate einigermaßen dabei bleibt. Wir reden ja jetzt nicht über Negerkinder, die jetzt grade drauf gehen, weil es ist im Augenblick ja viel interessanter wies in Jugoslawien, der nächste Winter in Rußland da warten wir drauf und können dann wieder ein paar Rabattmarken rüberschicken. Resozialisierung der Deutschen, das ist doch ein vergessenes Thema.
- -Dann die Malerei
- Wer weiß, wenn es zur Therapie dient, zu welchem Zweck der Therapie auch immer um jemanden zu beruhigen, soll derjenige malen. Und wenn er dann noch das Gefühl hat, er soll es nach außen tragen, um ein kleines Lob zu kriegen, soll er Kneipenkunst machen. Wenn er mehr Lob haben will, kann er in die Galerie gehen. Wenn er plötzlich merkt, da gibt es überhaupt kein Lob, sondern den Gebrauch des Menschen schlechthin zum guten Zweck der Unterhaltung, der gute Zweck der Unterhaltung ist erstmal gewesen. Willst du noch eine Karte ins Haus kriegen wo steht; der Künstler ist anwesend. Was interessiert dich das.
- -Das ist auch schon wo gestanden.
- Das ist schon mal wo gestanden über auch Hunderte von Jahren. Oder Vernissage oder Finisage und anschließend Spaghetti al dente das kennen wir doch. Aber was hat das mit Kunst im Grunde genommen zu tun, nichts. Daß du Leute ansprichst darauf oder einladen willst, wieviel Tonnen Papier weggeschmissen werden, anstatt in dieser hiesigen Zeit, die ganzen Einladungskarten die letzten noch noch zu sammeln, komplett. Statt Büchern Einladungskarten sammeln, das hat auch nichts mit Kunst zu tun, aber mit der Auflösung von Kunst.

Kunst wenn man es enger fasst auf Malerei und Skulptur und, ich weiß nicht, Pantomime. (lacht) Wird das immer fortbestehen? Unser aller Herzen eine Ausdrucksform. Früher hat man ja gedacht man malt das, was man malen wollte, aber das stimmt ja gar nicht, sondern man malt was und man merkt es kommt was abstraktes raus. Auch wenn du was erkennen kannst, aber es ist viel abstrakter, deine Hand macht ganz andere Dinge als dein Kopf, deine Augen machen ganz andere Sachen mit dir als dein Kopf. Also ist es ein kleines Erlebnis. Für den Künstler wunderschön und vielleicht für andere Leute auch wunderschön. Daß du Sachen anders siehst, oder daß du vielleicht sogar anders denkst. Ich glaube man sollte noch zweihundert Jahre weitermalen auf jeden Fall. Wenn ich damit aufhöre, dann ist das für mich erledigt und dann seh ich durch ganz andere Äuglein, weil ich auch selber praktiziert habe. Und kann ja meinen Spaß dran finden.

Man muß nicht von einer Notwendigkeit der Malerei sprechen, ist vollkommen blöd. Ich will es nicht missen, das ist genauso wie ein Arschloch der kein gutes Benehmen drauf hat, ne halbe Stunde lang, interessiert mich genausosehr Malerei, wenn irgendjemand was malt, ich sehe, wie Leute sich verlaufen. Du bist der Herr der Dinge und sagst auch: niedlich. Das ist so wie einen alten Film gucken. In zwanzig Jahren siehst du ihn ganz anders, weil du ganz andere Erfahrungen gemacht hast. Ist doch wunderbar. Und wenn

jemand mit Malen ankommt in zwanzig Jahren und malt wie heute ist doch auch wunderbar. Man fühlt sich auch wieder an was erinnert. Aber ich kann das ja nur einseitig sehen. Früher habe ich das ja auch noch gesehen als Sammler, aber da ich ja nicht mehr so sammle, wie ich früher gesammelt habe, und das nur noch für mich benutze, den ganzen Quatsch, wunderbaren Quatsch. Ich bin da sehr einseitig geworden, und das werde ich nacher wieder verdrucken und dann werdens andere Leute sehen, in ganz anderen Zusammenhängen. Ohne Kunst zu erklären, da wo Kunst eine Regression ist, oder die Rückentwicklung.

Ein Abdruck des allerersten Teils der ersten Abschrift.

Marcus Geiger

französische Ausgabe, Artfan 1, 1992

24. Janvier, 10 heures du matin

- -J'ai vu l` exposition chez Pakesch, mais elle n`est pas comme on la voit.
- Elle est comme on la voit.
- -Mais les photos etaient differentes.
- Oui, sans gens. Il faut que ca suffit, comme on la voit.
- -Parlons de cela qu'on voit. Qu'est-ce qu'il y avait?
- deux habits, une robe, un tapis. Tu manques de quelque chose?
- -Enfin, quelle sorte de dialogue?
- Pourquoi, tu avais une idee, comment il faut etre, ou est-ce qu'il existe une idee, comment il faut etre? Une chose est comme ca, si un artist fait art, s'il fait une exposition s'est comme ca.
- -Chez Pakesch on doit toujours compter sur un truc, j'ai toujours l'impression qu'il y a deux choses qui l'interessent, dans l'art. C'est la fascination, ou, s'il s'attend une anecdote dedans.
- La fascination dans l'art n'existe pas. Qu'est-ce que tu veux dire.
- -La fascination devant Schäfer und Nymphe de Tiziano. Alors les criticiens d'art? En tout cas, ils sont présents.
- Non, invités, habillés. Le theme dans l'art c'est etre présent, avoir quelque chose à parler aux expositions.

L'art dans la culture, dans le marché.

- -C'est étrange à Vienne, qu'on ne peut vivre avec ce qu'on voit est ce qu'on pourrait faire.
- Mais je pense que les formes ne sont pas injustes.
- -Aussi les formes dans lesquelles ca marche.
- Aussi les formes comment ca marche. Formes marchées.
- -Mais c'est une regression.
- Regression de quoi? Ach was.
- -D'un champs libre a cette artcommerce des années cinquantes ou les positions et les declarations deviennent par le contexte des anecdotes.

La premiere exposition à la galerie Amer, c'etaient des tableaux peints. Tu etais content de laisser la peinture?

- Pas du tout. Mais c'était le commencement de ma carrière.
- -Racconte de ta carrière.
- Comment dire, si on veut devenir un star.

Au premier, j'ai travaillé dans un bar, et j'ai fait la connaissance de tous les artistes et presque toutes les femmes, mais à l'autre coté, avant que j' y travaillais, il y avait personne.

- -Arrète.
- Mais qu'est ce que tu veux savoir en plus? Evidemment l'autre ne fonctionne plus. Ce qui s'oppose est déjà détruit par l'histoire d'art, par les images, qu'on a de l'art.
- -D'óu est-ce que tu recois tes informations?
- Des amis, la télévision. On a lu avant, on etait paraisseux, maintenant ca marche en faisant, on fait. Faire les circonstances dans lesquelles on vit, ne pas seulement dire, ca existe.
- -Si on gagne d'argent.

- Où est l'argent.
- -Comment est ce que tu vends tes choses?
- Comment je les vendrais, dans le sac en plastic.

Si quelqu'un achète l'essuie-main dans la galerie comme essuie-main, il l'a compris.

- -Et la position dans la société?
- Societé fait les entrées des banques, femme de ménage, classe d'école, tapis roulés. Beuys, Filz, okay.
- -Mais le problème n'est pas, si l'objet d'art se peut positionner, mais ce qu'il ne peut pas agir autant qu'il puisse. ce qu'il devient part du spectacle.
- Au contraire, il n'a pas d'éspace idéale. L'art include par la suite les actions contraires, aussi. J'ai pas l'idée d'un éffet général, pas avec la fiction, qu'on devient simple, ou pas arrogant. Je pense qu'un éspace, où ca marche, existe, la belle idée est dedans, mais quand ca fonctionne, ca se détruit à l'instant. Peut-etre l'art est plus difficile aussi.
- -Mais l'inquiétude et les informations n'arrivent meme pas au gens qui s'interessent.
- Je ne pense pas, qu'un objet d'art disparait si on le vend. Ca continue. Avec le prochain et le prochain. A l'autre coté l'objet d'art n'est pas tellement saint ou sensible, c'est un objet qui est perdu, quand il n'est pas vu. C'est pas dommage pour l'objet d'art, je l'avais fait.
- -et c'est comme on l'avait dit?
- Non, c'est pas comme on l'avait dit.
- -Merci!

Johanna Kandl à la galerie Knoll

französische Ausgabe, Artfan 1, 1992

Entretien sur les tableaux d'abord méconnus comme peinture romantique. Plus tard on m'a renvoyé, dans ce contexte, à l'option entre le moderne et le postmoderne. Pour moi c'ést une décision entre déclaration et réaction, mais je n'ai plus demandé Johanna Kandl sur cette question.

- La dernière exposition s'est occupée décidément de la technologie génétique, et, au fond, c'est toujours mon sujet. Au sens figuré, comment se fait-on une idée de la réalité, comment la construit-on, comment une image de la réalité est produite dans la tete. Dans la première exposition, c'étaient des peintures représentant l' ADN, aux couleurs qu' on peut voir aussi dans des publications pseudo-scientifiques.

Voici un ressort de montre, un ressort de montre tordu, ca ressemble à une spirale de l'ADN, je l'ai mis directement sur le photocopieur, donc une copie. Non à partir d'une photo, mais à partir de ce truc là. On reproduit quelquechose selon une publication scientifique en se servant de moyens très simples, et après on ne sait pas ce que c'est. Il y a aussi des photocopies, d'une autre couleur et plus floues, qui font penser aux images produites par le microscope électronique. Je leur ai aussi donné des titres qu'on trouverait dans un livre scientifique: "Recombined ADN" ou "Escheria Coli" ect.

Quant aux nus, ce ne sont pas des photocopies d'une photo, ce n'est pas d'homme non plus, c'est comme une petite sculpture, posée directement sur le photocopieur. A vrai dire ce tableau est tout à fait faux. Il n'y a pas d'homme du tout. Cette petite sculpture est la base du tableau.

Les tableaux aux petits cerveaux se sont faits de la meme manière. Ce sont des réproductions en pate à modeler, faits par moi aussi, à cette dimension-ci. Alors, pas de photocopie d'un livre, mais une copie originale. La copie évoque être prise d'une photo, ce n'est pas le cas, bien sur elle n'est pas prise d'un cerveau non plus. C'est une masse plastique posée sur le photocopieur et copié.

Avec la technologie génétique je commencais à m'intéresser de plus en plus à l'idée qu'on se fait de la nature. Je passe bien de temps à la campagne. Au Weinviertel. D'ou vient la nourriture. Beaucoup de champs de blé. C'est de la campagne, mais pas du tout de la nature, en fait c'est un paysage tout à fait artificiel.

Ensuite les publications de l'entrepot général, la facon dont ils vendent leurs produits, et à quel point la peinture de paysages, surtout du 19ème siècle, a influencé ce genre de publicité.

Ceux-ci sont des tableaux assez forts. Des véritables natures mortes ou des paysages.

Donc, les différentes possibilités de la genèse des tableaux, sur le photocopieur ou dans la peinture, et d'opposer l'un à l'autre, ca m'intéresse. Les différentes manières d'imiter la réalité, de la copier.

Franz West Kann Kunst politisch sein?

Artfan 7, Februar 1992

Der Donaustrom fließt träge / durch die herrliche Wachau / Ich wollt, daß ich noch dort läge / und dir in die Augen schau / Du hast es längst vergessen / was mich so sehr bewegt / als ich dich damals besessen / hast du den Arm um mich gelegt / Deine Eltern schon waren Sozialisten / und meine nicht minder, oh nein / Ein Wunder, wenn wir uns dort küßten / im rötlichen Abendschein / Der Donaustrom fließt träge / durch die herrliche Wachau / mein Geist war nicht sehr rege / aber deine Augen blau

Otto Kobalek

Aktionismus am Anfang (- Sie kommen ja vom Aktionismus ? -), das war Mühl und Brus, das war mehr so erheiternd, die haben sich mit Mehl beschüttet, aber bei Nitsch, da war dann dieser Lammkadaver, in den hat er noch ein Loch hineingeschlagen, das war wirklich arg. Das war schon eine Leiche und dann noch ein Loch hineinschlagen. Die haben das als Katharsis bezeichnet, daß man einen Schrecken kriegt und sich nachher gereinigt fühlt. Ich habe nach dem Nitsch drei Wochen Depressionen gehabt.

Die Leute, mehr oder weniger aus dieser Umgebung, haben gemeint, das sei bedeutender als die Concept art, und bedeutender als minimal art. Das ist neben einer Nitsch Aufführung verblaßt, das war kein Eindruck. Das ist so, wie wenn man in einem Raum leise klassische Musik hört, und im Nebenraum probt jemand,

Schönheit im Kraftlosen.

Damals gab es so eine englische Schule, die hat Anti Psychiatrie geheißen. Das war aber immer sehr trostlos und trübe, und ich habe sehr stark zu Depressionen geneigt, jetzt weniger, wenn man wenig Kontakte hat, zur Galeriewelt oder zu dem, was man machen könnte, wenn das von außen nicht anerkannt und akzeptiert wird,

wenn man dann diese Antipsychiatrie liest, ich mußte auch zu Hause wohnen weil ich kein Geld hatte. Jedenfalls habe ich ein Buch von Lacan in die Hand gekriegt und da war ein Photo drauf, und der war so toll gekleidet, hat einen Anzug mit Streifen getragen, da hab ich mir gedacht, sieht interessant aus. Da gab es ja noch diese Studentenrevolution, und da war diese bürgerliche Hierarchisierung, die jetzt wieder sehr spürbar ist, überhaupt weg. Es gab schon Hierarchie, aber nicht aufgrund von Herkunft, ob der Vater reich ist, das ist weggefallen, da waren andere Kriterien. Dadurch hab ich bei Lacan das ist dringestanden und auch ein Mann der gern lebt, ich hab mir gedacht, das ist interessant, also nicht einer der einem nur bestätigt, daß es eh so mies ist, sondern jemand der leben möchte.

Ich hab bei meinen Eltern ein Zimmer gehabt, gleich neben der Zahnarztordination, da lag dann immer blutige Watte herum, und die Leute hat man schreien gehört, es ist schon aufgeräumt worden, aber gleich nach einer Behandlung, und dazu noch der Aktionismus, das war schon eine eigene Stimmung.

Dann hat der so Slogans vorgegeben (Lacan), die schöne Seele, das ist ja eigentlich ein Hegel Begriff, das habe ich erst nachher erfahren. Aber das die Schönheit kraftlos wäre, und die Brutalität Schönheit wegputzen kann, und das stimmt ja auch, der Aktionismus hat in Wien die gesamte minimal art und auch den Konzeptualismus verdrängt, allerdings ich hab dann auch Bücher mühselig versucht,

Das ist auch wieder vergangen aber wichtig war da schon die Schönheit, es gibt schon das Berühren der schönen Seele, die Kraftlosigkeit gegenüber der rauhen Wirklichkeit

Ich habe jetzt gerade gelesen von einem der Frankfurter Schule gerade gelesen der findet das wieder gut, weil das Verweigerung der Wirklichkeit wäre. Wie bei Zobernig, der verweigert sich und Marcuse meint eben, daß die Schönheit auch eine Verweigerung der Realität wäre. Weil das in der Wirklichkeit fast nicht vorkommt

Das ist ja auch eine Verweigerung, das schafft ja auch eine Situation. Man wird dann zwar auch ausgeschlossen aus dem menschlichen Verhalten. Allerdings würde ich behaupten, das kommt als Zierrat wieder hinein, ins gesellschaftliche,

wenn man den Originaltext rekonstruieren will, müßte man eine Hälfte an den vorderen, die nächste an den hinteren anschließen, da würde das tatsächliche Gespräch rauskommen, also schon , daß das sinngemäß ausschaut.

Janc Szeni Franz West zur Kunst Franz Wests

Artfan 7, Februar 1992

Manifest zur Kunstrichtung - eine Vergewisserung im Wege der Darstellung bestimmter Einzelheiten in der Struktur des Aufbaus der Kunstzerstreuung und zur Sammlung eines Konzepts der vorbestimmten Kunstrichtung)

Die Wege der Kunst sind die Verwirklichungen der Realitäten im Einzelnen des damit zu befassenden wenn die Kunst als Einzelheit dargestellt mit der Verwirklichung der Arbeit um die Darbietung als solche dargestellt in einem realisieren der Frage der Zeit (um die konventionelle Frage der klassischen Philosophie hier wiederzufinden) und damit das Terrain der Kunst gewissermaßen tangentialisieren, noch nicht AUF EIN RESULTAT EINZUGEHEN bis die Verwirklichung sich eingefunden hat und damit das jetzt erfahrene transzendiert die Bedingung eines spätneuzeitlichen Wissens setzen, besser: gesetzt haben werdend. Die Menge des hier evozierten Mangels kanalisiert - KUNST IST EINE VERWIRKLICHUNG ANGESTREBTER ARBEITEN IM ZUSAMMENHANG DER ANGESTREBTEN ZIRKULATION UND KEIN ABSTREBEN PER SE. Das Resultat der >Zusammenhängigkeit der Führungen< sind die klare Ebene der Logik des in sich selbst strukturierten. Die Darbietung des Details: sein perhorreszieren.

Wie kann man Übergänge in der Kunst erklären. Was ist das Resultat.

63

David Aylers

Artfan 10, 1994

I was one of four children. My father was David Aylers the first. He and my mother had two girls first but they were heading for a boy, me David Aylers the second. I think they loved me in a way, they thought big things of me. When I was a little boy it was during the recession and the people were moving a lot always building and destroying houses. They were building a lot of houses in our neighbourhood and I loved to watch the carpenters. This was in Missisipi and bad times, the 20ies, Depression. My father lost his job and I was sent to my grandfather who had a farm. My grandfather had been a slave. They gave every slave 45 acres and a mule but when he died he had 180 acres. He had been sort of an industrial slave, which was not what you see in Gone with the wind. The people were like cattle, they were working from sunrise till sunset and then they were locked in shacks near the fields and chained together so they wouldn't run away. They were picking up the tallest and strongest men and women and they had children. They wanted to breed them. My mother was very fair, but my grandfather was really black. He was a farmer and I worked with him. I remember the big snakes there. I was very afraid but they were even more afraid.

I started working as an ice boy. I mostly delivered 50 pounds, sometimes it was 100 but mostly 50 or 25 pounds, and I was working as a milk boy. Once a dog bit me, he advanced me, he didn't bark or nothing, he just bit me. I started to think about delivery systems there, how to get these things to the people, I saw all of the women carrying bags. There were newspaper boys, ice boys, milk boys, all sort of people carrying things.

I was doing a lot of hoboing, I went to Chicago. We were three and we said we would never part. They wanted to go back to Missisipi and I went with them. We went all three by hoboing, but I guess they were not as experienced. When we arrived in Missisipi I looked and looked, they were not there, I never saw them anymore. In Missisipi I was living with my mother but I made no progress. She had a glass box, with the money and I took money out. She was angry, we had an argument and I planned to go back to Chicago, but I never got there. I was too young and the rail police caught me. In Ukon New York it was and I had no money. I went to a grocer shop and stole shoe polish. It was a five cent shoe polish and it was black I polished shoes and if somebody came with white shoes or brown shoes I hid it behind my back. But I improved my shoe shine box and I go into the Laden to give back the money. It was Joe Holland's Laden who became my trainer for life. It was him who made me call my mother on my 15th birthday. He insisted that I should call my mother. I don't have a place to sleep then and I was working for Joe Holland delivering machines, these were pin ball machines. I slept in the back room, with all the parts of the pinball machines. He and I got along but he had two brothers and we always had arguments. Me and the strong brother we had some difficulties we got out of the Laden to fight it out. There was this place in front of the Laden and we had a big audience, we was fighting and what happened was I kicked it. He fell I thought he was dead, but he wasn't. I've never been aggressive. But the other brother who was real hip said I was. He was in the room, he felt cornered and he got frightened, hysterically frightened, he started to throw these things at me like cracy. So somehow I heard that Joe thought I was aggressive, so I just left.

During these times I got to know Billy Fachetti, he used to repair these machines. He and I got along. He had a tenancy. "... and the amusement company", in Buffalo New York, it was across the police station. They gave me a call and I went there. I got a job by the way. I already knew about pin ball machines, this was Juke Boxes. I cleaned the machines and I started repairing the machines for 15 Dollar a week. It was when they said a nigger is worth a Dollar a day. I had an arrangement, I would go afterhours repairing machines. So step by step I had the 15\$ a week and 15\$ a night when I went to the bars to repair the

juke boxes in there. I didn't learn to much about Juke boxes but it was a good neighbourhood. That was during the war. Guys had money, they put it in pinball machines. So I had money. I was inviting everyone in the bars and I buy a Juke box of my own.

I became a Wurlitzer Music merchand. I got a licence. I had money, You know, black people are juke boxing all the time.

I leased a place to repair my customer's machines. it was Depression, so you could rent places everywhere. My mother was living with me, she had given up her house in Missisipi. One day I went home and my mother told me this guy called up for me. This guy and two guys with him. They were friendly, but it was clear, they wanted to rent the place I was interested in and I was interfering, we got into conversation and they told me what to do. They wanted me as a partner and they wanted to make alcohol. You couldn't get no sugar then and they had sugar to the walls. They built one pot, where they distilled it, it was all new to me, they filled it in cans and they took it to Cleveland. I had a Cadillac and I was always going Cleveland, Buffalo. Once the police got me, which was good in a way, because this other guy, Battista, he was in the papers with a bullet whole in one side of the head.

I wound up in jail with one guy called Peanuts, I could talk to him, he could talk to me, he was a gangster in someones elses territory, he was using the money, it was not his money, to make money with. He thought he could give it back in time.

They sentenced me to jail. I had a good lawyer. His name was Fleishman, the best lawyer, but they said things in court that wasn't right. I protested, but it was federal law and they sent me to Stanford Conneticut. I met two guys there, one was William, he was black and the other was Klaus, he was ganz genau german. They took me to school, they seemed to know everything and I was open. They told me the politics upside down. They opened my eyes. Jail was worth it, it was like private university.

While I was in jail my brother took my business over. When I came out I was a wholesome juke box merchant. Seeberg wanted to take me. That was my motto: real good music. Rythm and blues, soul music. When Peanuts got out of jail we founded a music company. I sent for my mother, she paid down the house in Buffalo and came. I wasn't a fool spending money, I was investing.

Then the japanese imperialists bombed Pearl Harbour. I am repairing my machines, I'm driving my Cadillac, I felt an american, I had good white friends, black friends, it was my home country. Japanese bomb Pearl Harbour, it's my country. So I finished my work and I drove to the city hall. There was a marine recruting station. I went into the elevator, I went up, it's all in red white and blue. I told him, I was a boy scout. But he looked at me, he just says: we don't take negros. So I turned around I leaved. Thoughts came to me, I mean, I knew about my colours.

I stayed in the music business. I met a guy, his name was Feel, he was a real hip guy, he always looked good, he was wearing jackets nearly to his knees. Feel worked together with a guy called Bear, and we split the money. I started to neglect my rows and then they made pinball machines illegal. So a big part of my business was cut off. I was out of business to this respect. I thought of going to California and I got to Phoenix Arizona. I had a new car after the war. I brought my business with me.

The farms around Phoenix they are almost as far as you can see. When you are collecting bloom, it's beautiful. The sky touches the ground, the clouds are sitting on the field. There are little huts, shacks in these fields, and they all have a juke box in it. If you want to hear good music, you go out to these cattle shacks: It doesn't matter if someone is playing or if it is the Juke boxes. Out there, people are playing real good music.

In Phoenix I walked into the wall green drug store - it's a big chaine - and they won't serve me. I sit there, they don't serve me, I sit till I decided to go. I knew Sue Berkins, she was a student, she now has a daughter, her name is Philis Berkins she is a lawyer. I through her knew other students. We organized these little group, we went to the wall green drug store and we ordered all we wanted. We sit there we keep on sitting there after a while the manager comes out. We said, it's a law, you have to serve us. And we sent them the NAACP National advancement for coloured people, which is connected with the church, so they can't ban it. So we sit there. It was the first sit down strike I heard of. I learned from that. That grew. We start going to other places.

Then I heard about a guy, he had a music box contract. He drove around in a truck and he took me to Tucson. We went to the representative and said, we want to take the Juke boxes. He expressed some doubts. I looked around in the office and there where some pictures on the wall and I see Bob Bear, I said call him. So he knew that I knew him. And he called. The gave us the job and they payed for the plane to Phoenix, so I was back in Phoenix and I had to put them in locations. We put them mainly in places for black guys.

One nigt the communist party had a meeting. I took a taxi to the adress. I walked in. It was the civil right front. In the session one woman got up, she was a speaker and she said: We are going to do this regardless how many FBI agents they send. She looked at me. She thought I was an FBI agent.

I started going to Labour school. I was a member of the Californian labour school squirel. We were singing the back of Earl Robinson. Sometimes we hear about problems. We organize to have a sit down strike. My friend David Whitney was with me. I was always following my idea of the delivery systems, but I wanted to make it more clearly. He was a technician, moon rockets to name it. He influenced my thinking. He said: No moving parts. Just what you have to have. So I developed the containers 3 meter to 5 meter. I met another friend from L.A. I met him in the library of C.L.S. We are friends ever since, we made every political activity, strikes, leaflets. You can have a lot of problems, if you are not born in America. We made a group of foreign born americans. Linda Smith made that. We had parties, we supported Cuba. Whenever America would do something on a helpless country. They invaded Cuba by their proxy. We had demonstrations in the federal building, Flugblätter, we were talking to people.

I was living in L.A. then. I had a dress shop "The most? and ready to wear". It has womens clothes and men's shirts. It was on 50th 75 Broadway. Anyway it was on Broadway. I'm in the shop investing 100 Dollars. I was thinking of making a record shop. This black woman came to me, she had the property. She needed someone to make this dress boxes. I made the Tischlerwork and she wanted me to make some Tischler work in the showroom. I took the money in shirts. Other salesman came by. So I got a second dress shop across the street from the 54 Ballroom. I started with one green dress in the window. I stayed open late at night. The shop next door stayed up open like me, so we were hipping each other what means we were hipping ourselves. People had to go by going to the stadium. It had big windows, beautiful windows.

I wanted to do my project. I had the money and I had to close the shop because the Philis station, which is Standard oil wanted to put a station there. I can't compete with that. So I took a plane, it was iceland air, which was the cheapest and I came to Frankfurt, but it was hard even to get a hotel. So I asked people, where do I have peace to do my project and they said Prag and I went there. I met a guy, he was an architect. He wanted Dollars and I needed Kronen. I paid him in Dollars and lived in his parents house. He made all the drawings for me for the models for houses and for the rail connections where the containers are put on. They either go on tracks on the ground or in the air. They always go with 80 m.p.h. Then there are the platforms of the houses and the container enters the elevator and is transported to the apartements. He helped me build the models. I go to school, I sit in classes. I was speaking only english. So they asked me if I wanted to give an English class. I was an english teacher in Czechoslowakia. It was interesting beeing in Prag. I met a lot of architects and town planners and my project improved. I learned a lot.

Once I went to east Berlin and as I had to cash some American Express cheques I went over to West Berlin. There was a guy at the american express, he was passing Flugblätter and he asked me: What are you doing against the Vietnam war. So I joined the group of Americans against the Vietnam War in Berlin. We had an action. It was in a gallery, they let us have the gallery to raise money. We raised 5 000 \$ for this action and it was raised with the clear knowledge of giving it to the Vietkong. Then we made a trip to Prag, where we had a big press conference and we gave the money to the Vietkong. There were interviews in american and soviet union papers, there were pictures in the papers.

We were passing Flugblatts in front of A.house and in front of the american camps. There were demonstrations. The police put the water and they put on full blast.

The first job I had was at the Beautiful Balloon, which was one of the first dicotheks in Berlin. This was

when Hair came to Berlin and I made the show with the shadows but the place lost money and the place closed. They owned me money but they gave me a very good record. This very beautiful girl and me we lived near Kleist Park but then we moved to a student house. I was building a lot of models, the houses for my project. Her father was an engineer, he was working with Siemens and he told me some technical aspects of my platform waggons. I also went to Siemens but I was late more than I should have been. I already have the baby, another Davis Aylers, little David, and I'm very proud of him. He is 21 years old now. He always played with the models. Now I'm building them out of found materials. I tried to invent some plastic out of plastic bags and sand, which burnt my hands, which makes it more difficult now.

This is a project for the people. It should change their lifes, make it easier, help them.

Besprechungen Heft 1-13

ziemlich wahllose Auswahl, Texte von Werner Mentl, Markus Jacob, Markus Grob, Martin Kippenberger, anderen, und Artfan

Mit Adrian Schieß war ich in New York speisen und er hatte erst ein Restaurant ohne liquor license gewählt (ich ass etwas, daß wie Spinat schmeckte, aber nicht spinat war; es war ägyptisch) und anschließend wollte er unbedingt in einer Confiserie ein Stück Torte essen gehen, er hat einen starken Hang zum Dessert und scheint sämtliche feinbäckereien der Stadt genau zu kennen, es brauchte schon seiner Freundin und meinen vereinten Durst, um ihn in eine Bar zu bringen.

neuerdings hat er Hunderte kleiner Zettel, Papier-, Leinwand- auch Kartonfetzen gefertigt, d.h. er aquarelliert, malt in Öl, wobei er jedwede identifizierbarkeit ausgeschlossen haben möchte, diese Stücke sollen nichts persönliches je gewinnen (sonst muß er sie weiter zerreißen) und soviel hat er erreicht, daß man bei durchsicht seiner Arbeiten nicht auf die Idee kommt ein Stück dem anderen vorzuziehen, d.h. eine Gleichwertigkeit wir da angestrebt und eine Übersetzung ins rein Sinnliche, legt er doch gerade darauf Wert, daß seine fetzchen angefaßt und von evtl. Besitzer zwischen alten Prospekten o.ä. vergessen werden, wo sie ihn glücklichenfalls schon mal daran erinnern dürften, was soll ich da? Eine ziemlich neutrale Art für ein Kunstwerk, finde ich, sich in den Haushalt zu schmuggeln und da evtl. als unverhofftes Kleinod zu behaupten.

Ende Monat stellt Schieß in der Galerie nächst St. Stephan seine mit Autofarbe lackierten Alusuisseplatten aus, deren einige er zur Zeit in Frank Lloyd Wrights Robie-Haus in Chicago zeigt, er scheint überhaupt ziemlich gefragt zu sein, hat gleichzeitig Ausstellungen in vier oder fünf Ländern und die Stadt Zürich hat ihn für dieses Halbjahr in ihr New Yorker Atelier in SoHo eingeladen; das mußt du mal einem Amerikaner erklären, wie das kommt, daß ein Staat seinen Künstlern solche Räume zur Verfügung stellt, denn das gibt es hier nicht, die kultivierte Kultur, alles ist wild und kommerziell.

SoHo, das sind drei Straßen, und verglichen mit New York ist ganz Paris SoHo.

Ich mochte die Bilder von Richard Prince nicht, aber die Witze darauf schon, ich hätte sie abschreiben sollen, einer handelt z.B. von zwei Psychiatern und der eine sagt, "Gesern beim Essen mit meiner Mutter unterlief mir ein Freudscher Versprecher, ich wollte sagen, bitte reich mir die Butter aber heraus kam, you bitch, you ruined my life."

Irgendwo sah ich die Drucke von Vercruysse; auch Sophie Calles launige Erinnerungen bei Luhring Augustine: das Adressbuch, das Hotel in Venedig, die Blinden. Armleder legte bei Gibson einen Armleuchter auf den Boden, Sofagruppe mit Radiorecorder, Glühlämpchenwände, nonchalanter Pop. Acconci bringt bewegliche Büstenhalter, in die man sich setzen kann: in SoHo ist Entertainment die Losung. Hingegen David Salle bei Gogosian an Madison Avenue will mit seinem aufgewärmten Picabia todernst genommen werden. Ebenso natürlich die Whitney Biannial, die es schaftt, von hundert Künstlern nicht ein einziges gutes Werk auszustellen. Solche Repräsentationsshows werden nach soziologischen Schlüssel organisiert: so und so viel Frauen, Schwarze, Schwule müssen einfach dabei sein und die Bilder und Installationen machen sich denn auch, nach dem Beispiel der militanten Minoritäten, gegenseitig völlig zur Sau. Das Ergebnis gleicht in seiner Häßlichkeit überraschend jener chaotischen Monstreausstellung, die ich 1988 in einer Warschauer Markthalle sah, nur daß statt gar keine Zlotys eine Menge Dollars im Spiel sind. - Aus der Schreinerzunft war das beste wohl Maria Nordman im Parterre des Dia Center of the Arts. Dort auch die Bechers, jene gemütlichen Silophotographen, deren Buch ein Mainstream-Wohnzimmerfetisch ist. Ein neuer ambitionsreicher Galerist heißt Matthew Marks, eröffnete mit Skizzenbüchern von Bourgois, Serra, uvam. Ross Bleckner bei Mary Boone war auch ein Ereignis, dem viel Publikum zuströmte. Gleich daneben am West Broadway, Walter de Marias Broken Kilometer, neben Mondrians Blumenbildern bei Sidney Janis vielleicht das Schönste, was ich in New York gesehen habe.

was war besonders an der Fischli Weiss Ausstellung? Das war eine Ausstellung "vom anderen Ende her": die Bilder sind schon gemacht-gesammelt: das private meinetwegen vergnügte sammeln von Ansichten/ Bildern wird auf unmittelbare Weise öffentlich.

Mittelbar kennen wir das: da wird etwa eine Sammlung präsentiert, eine Ansicht ausgewählt, ein Thema illustriert: jedenfalls der Bildervorrat gezähmt bis er passt:

das Sammeln ist aber ein gleichzeitig zielstrebiger und absichtsloser Vorgang, eine Bewegung, das Gesammelte hat mitunter bloß das Gesammeltwordensein gemein: aber das heißt viel.

Die sammeln Fotos: das kann der Anlass sein, ins Gebirge zu fahren um rechtzeitig an der Stelle zu sein, von wo aus gesehen das Matterhorn am schönsten die rote Frühsonnenkappe übergezogen bekommt: ein gängiges Sujet der lokalen Postkartenfotographen und ein schöner Berg.

Das Sammeln und auch das die Sammlung anschauen ist persönlich/privat. Herzeigen ist veröffentlichen: das tun Fischli und Weiss nicht.

Sie zeigen in der Ausstellung etwas anderes: eine Maschine, montiert aus ihrer Fotosammlung, dem Ausstellungsraum und uns (dem Publikum/ dem Betrachter), und zwar so:

Die Fotos haben alle das selbe Format: das ergibt die Betrachterdistanz, eine Armlänge ungefähr. Sie sind in Augenhöhe an der Wand ringsum gehängt: damit ist die Betrachterbewegung bestimmt. Drei davon auf zwei Schritt: das bestimmt die Betrachtergeschwindigkeit und die Betrachtenskadenz. Der vorauseilende Blick gleitet unweigerlich durch die Raummitte: das Lage-im-Raum-Gefühl wird versichert durch die schwarzen Hartgummiabgüsse von Kästen. (Vielleicht mit der plötzlichen Einsicht, daß die Kästen mit dem Bildervorrat etwas zu tun hätten.) Das war schön anzuschauen an der Eröffnung: die Bewegung der Leute ringsum entlang der Wand, sich verdichtend, sich verdünnend, zwischen den Hinterköpfen immer wieder die farbigen Fotos aufscheinend! Da hat man sich wieder eingereiht und weitergeschaut.

Im Prager technischen Museum sind frühe kinematographische Maschinen zu sehen, die ansatzmäßig mit dieser verwandt sind: wo der Unterschied liegt, zeigt die Maschine im oberen Kabinett, vielleicht im Lauf dr Dinge oder im Geringsten Widerstand.

Also: in der selbstgewählten Kadenz überlagern sich das angeschaute, das Netzhautnachbild des Vorhergehenden, das kurzzeiterinnerte Vorvorherige, das Vergessene Vorvorvorherige...die deutliche Erinnerung an jenes...der Betrachter sammelt das aufgereihte wieder ein!Was bleibt, sind Überlagerungen und Interferenzen: die Entstehen im betrachter allein: im Betrachterkopf von allein.-das macht er selber.

Fischli und Weiss zeigen nicht ihre Sammlung her. Sie konstruieren eine Maschine: die übermittelt den kinetischen Impuls des Schauens/Sammelns. Die Sammlung bleibt so unangetastet, zwar angeordnet, zwar ausgestellt, aber geheimnisvoll und vielschichtig.

Da geht man also in Armlänge Entfernung den Wänden entlang rundum über die Schultern gesehen die schwarzen Stücke, dann wieder "die Allee im Herbstabendlicht, Zentralperspektive"..."Ferrari mit Vollicht im Abendlicht"...darüber gibt es nichts zu sagen.

Der kinetische Impuls führt noch weiter: wenn nun die Künstler die ausstellung in weiteren Städten einrichten, dann werden sie auch weitere Ansichten/Bilder sammeln...von Peter Fischli weiß ich es nicht, aber David Weiss sagt, er wäre einmal rundum gekommen und macht dabei eine Handbeegung: So!

Anzinger Tanit Köln

Anzinger hätte das Auge gehabt, die Malerei radikal zu analysieren und zwar genial, weil mit großem Tempo und Einblick (in die suggestive Kraft der Farben, Formen). Aber wie so oft in der Malereigeschichte, die am Markt geschrieben wird, ist zuwenig Zeit dafür, sind die Konditionen dagegen. Trotzdem, was Anzinger jetzt macht, Bilder erfinden die auf "SEELE" basieren und wieder GANZ sind (im Gegensatz zur Abstraktion oder Dekonstruktion von vor der Biennale) ist immer noch Malerei genug, um das Werden von Bildern TRANSPARENT zu machen.

Die Malerei ist kein Mittel der Dingwelt, sondern ein PRINTER, der direkt mit der SEELE verbunden ist (und die PSYCHE IST EIN RAUM MIT FIGUREN) und so steht sie auch außerhalb der (technischen) Entwicklung. Daß die 30 Bilder analytisch sind (im Sinne der Grundlagenforschung der illusionistischen Suggestionskraft der Farben), ist im ersten Moment fraglich (was die fotografierbare Welt betrifft, die Bilderflut

des Äußeren). Analytisch sind sie aber im PSYCHISCHEN Bereich, denn die Psyche ist ein Raum mit Figuren und spiegelt die Aussen welt mit ihren Kollektiven von Autisten (Gesellschaften, Firmen, Geschäftsverbindungen), in denen jeder Einzellne ein VORSTELLER oder BILDERMACHER ist. (Die Welt ist das was der Fall ist, aber jeder Kopf ist ein Loch in dieser Welt, welche milliardenfach durchlöchert ist). Die Anzinger Malerei dient demgemäß der Darstellung der nichtfotografierbaren Welt, der vorgestellten, delirierten, ge(alp)träumten, psychotischen, utopischen (aber alles was denkbar ist, ist LATENT REAL). Anzinger schwenkt jetzt in die allgemeine Tendenz der INFANTILISIERUNG und somit PSYCHOTISIE-RUNG der Darstellung ein. (Was jetzt zu Mike Kelly führt)

Mike Kelly

Mike Kelly beginnt mit dem Inventar des Infantilen (Teddybären, Teppiche, Plüsch, Staub) und verwendet es zum Einrichten kollektiver Erinnerungen (Erziehung, Freud, Christus- Folter, Alltagsfaschismus, Wärme, Sex). Eine Spur, die durch Kinderzimmer, Krabbelstuben, Dachböden, Keller und Schlafzimmer führt und von kleinen Füßen rührt; Dazu diese Liste: Alice Cooper, Nicolas Roeg, David Lynch, Samuel Beckett (die Romane nicht die Stücke, weil man Kunst und Beckett nicht anwenden kann), Arthur Rimbaud, Felix the cat (Movies der 20er Jahre), Referend M'Zimbe und die Huzzis, Bruno Gironcoli (ganz vorne), Maria Schneider, Fischli- Weiß, Dame Edna, Georges Bataille, Jean Genet, P.P. Pasolini, Mary W. Shelley, Mike Kelly, Michael Jackson, Siegfried Anzinger (neu), Dirk Bogart, Lars von Trier, Laurel und Hardy, Marx Brothers u.s.w.

MK zeigt einen großen Teppich (5x6m), unter dem, man fühlt es, verschieden große Plüschtiere verteilt sind, wodurch sich eine Landschaft modelliert; der große Schlaf, Friedhof der Kuscheltiere, King- Kongs Kindheitserinnerungen, Musik zum Träumen aus dem Transistorradio am Nachtkästchen des Elefantman, der Traum von einer geschlechtlichen Auflösung in einer Orgie, die Waltons, Familie.

Ein weiteres Bild dann beim Herumgehen: Landschaft im Irak, computeranimierte Überflugssimulation in einem Pseudocockpit eines amerikanischen Bomber- Piloten- Ausbildungslagers; Berge, Täler, Tempo. Seelenspiel Animation, Simulationskrieg, ECHTER TOD (europäische Spiele- Amerikanische Spiele).

Zu den Blechen von Johannes Heuer

Im Hof wurde gerade Scratching von einem ganz jungen DJ geübt. Die Strukturen überlagern sich farbig fein eingeschliffen auf den dünnen leicht hochformatigen Eisenblechen. Das originelle Lada-Grün, bis zur Grundierung und noch weiter bis auf die Eisenhaut abgeschliffen, leicht angerostet breitet sich und weitet sich zu den Bildkanten so fein aus, wie ein Moos auf dem Boden eines östlichen Stahlwerks..- oder wie-? Bleche meist im Karosseriebau verwendet, werden zu Informationsträgern: Nobody knows the trouble I've seen- Reminiszenzen an die Kunst der 50er über Ives Klein, Otto Piene, Hans Bischofshausen, Antoni Tapies bis Jean Tinguely.

Public Investigations

bearbeitet Plakatwände. Ziel ist es, in die wahrzunehmende Realität einzudringen, ohne mit persönlichem Ausdruck zu intervenieren, d.h. es geht um die Veränderung von im öffentlichem Raum befindlichen Informationsmedien (größtenteils Werbeflächen) einen neuen Inhalt über diese Medien zu transportieren ohne die tragende Komponente ihrer Ursprünglichkeit zu zerstören.

Verschieden dieser Arbeiten haben ein politisches Statement, und beziehen ihre Kraft aus der Tatsache, daß Text und Bild im Alltäglichen wenig in Frage gestellt werden. Diese Kraft wird dazu verwendet, Dichotomie, d.h. Manipulation der Manipulation zum Kunstwerk zu machen indem man bearbeitete Plakate danach mit anderen Arbeiten ausstellt, also wieder die Harmlosigkeit, die Kunst anbietet, als Schutz annimmt.

In der Galerie Transformer stellt eine junge Künstlerin ihre Gefühle gegenüber der Vorzeit aus. Vorzeit ist für Regina Stari auch die Übermalung von Michelangelo's David. Die Galerie Transformer Kegelgasse 23/Eingang Blattgasse ist für Ausstellungen zu mieten.

Michael Kienzer, Jänner Galerie

Begabtes Zeichnen über zeichnerische Formeln, die aus dem expressiven Zeichnen kommen, darin gibt es allerdings nicht viel zu erforschen, wenn man so begabt vor sich hin macht, zehnmal im Jahr. Die Zeichnung stellt die Expressivität zur Verfügung, läßt einen aber sonst ziemlich in Ruhe. Müßte man sich mit dem wie es ist, mehr beschäftigen, würde man sich wahrscheinlich am schnellsten selbst langweilen (die schönen Zeichnungen entstehen dann auch noch), dann käme die Wut dazu, wie bei den Zeichnungen von Otto Zitko, die man sich zur Zeit auch ansehen kann (irgendwo geht dann das schöne Blau und Rot verloren). Muß man sich mehr beschäftigen? Für das Zeichnen etwas erforschen? (will Michael Kienzer für das Zeichnen etwas erforschen? Eben). Zeichnung gibt es die noch? Hier ist sie, wir haben sie nie verlassen.

Die Ignoranz der Objekte (Thomas Locher, Metropol)

(Zwei hereinstürmende Mädchen setzen sich sogleich auf die beiden Sessel am Tisch einander gegenüber und beginnen sofort zu lesen: Ich spreche mit dir. Ich erkläre dir, oder so ähnlich etc.

Der Galerist verweist auf die Zer-störbarkeit des Tisches, der Sessel). Objekte nehmen den Be¬trachter nicht wahr.

Buchstaben sind sinnlich wahr¬nehmbar aber nicht der Text. Lesen ist schon nicht mehr sehen sondern addieren. Das Objekt bräuchte also, wenn es überhaupt jemanden brauchen würde, jene Braven, die das, was sie gelernt haben, machen, sobald es ver¬langt wird.

Das Objekt versagt. Wozu Material, Farben? Das Meiste nicht gelesen.

Kein Objekt ist ganz erfaßbar. Im Augenblick nicht, weil es zuviele Aspekte hat (die Summe der Betrachter sieht zumeist fünfmal mehr als der Künstler, der bloß einer fixen Idee folgt), und in der Zeit nicht, weil es sich ständig verändert. So bleibt auch die Sprache unfähig, weil keiner wissen kann, wovon er soeben spricht. (So ist jemand mit bloß einer Ahnung sogleich hoch angesehen).

Wenn also die Sprache die rationelle Form der Wiedergabe eines Objektes ist, so ist sie unfähig, Wahr zu sein, weil jedes Objekt IRRATIONAL ist.

Der Schrank verweist gar auf die Sprachhülle, die als Furnier auf dem Subjekt klebt. Innen hohl, das ist banal. Wenn einer nicht weiß, was innen ist, dann sagt er: "Nichts". Dabei würde es da interessant werden. Worüber man nicht sprechen kann, kann man zeigen.

Ein Hauch von Biedermeier (Arnulf Rainer, Ulysses)

Rainer ist einer, der mit dem Wahrhaftigkeitsanspruch operiert. Die Wahrheit der Kunst, romantischer Ansatz. Der Unterschied zwischen. Wahrheit und Wirklichkeit.

Wirklichkeit umfaßt alles was wirkt, was Wirkung hat, was zur Wirkung kommt. Wahrheit ist alles was wahr ist.

Wirklichkeit ist sichtbar, kann nie unsichtbar sein. Darum ist Lüge auch immer erforschbar. Wahrheit kann unsichtbar sein, wenn sie Wirklichkeit hat -sichtbar. Vielleicht ist Wahr¬heit nur als Aussparung in einem Kranz, Rahmen, Umfeld aus Unwahrheit-Wirklichkeit sichtbar zu machen.

Rainer versuchte wahr zu sein, indem er alle Wirklichkeit mit möglichst wahrem Schwarz über¬malte (hier ist alles, was düster, stumm, tief etc. ist wahr und alles was hell, beredet und flach wie ein Bild ist-Lüge). Jetzt feiert er die Auf¬erstehung des BILD-SCHôNEN, der Schönen Wirklichkeit, des Scheins und sagt ietzt etwas über seine Vorliebe.

Was zu sehen ist: ein GEMENGE von zwei. Der Zwang des Verdeckens und die Vorliebe für alte Stiche (welche ja schön und wertvoll sein sollen) in unauflösbarer, bestenfalls immer besser vermengbarer Gleichzeitigkeit: Harmonisierung.

Günther Förg, Secession

Die zweite Ausstellung mit Spiegel, wo also ein deutscher Künstler zum Schluß einen Spiegel hinstellt. Ich denke immer noch, daß man mit Spiegeln nichts am Hut haben sollte, und wenn Pistoletto oder Locher

oder Förg Spiegel verwenden ist es jedesmal schrecklich. In dieser Ausstellung steht der Spiegel zum Schluß all der schönen Aus-sichten, gegenüber der doppelten Aussichten, aus dem Zimmer aufs Meer,,und die sagen alle: dort ist es,,dort ist es so, es ist so, wie es ist,und das sagt der Spiegel zum Schluß natürlich auch, und weil man sich selbst sieht im Spiegel stimmt man dem zu.

Das ergibt eine Heimeligkeit, die sich in all den großen weißen Räumen, ob Haus Lange, oder Pakesch, oder Secession sehr wohl fühlt und in modernen Wohnungen, und deshalb zahlt ihm sein Galerist ja wahrscheinlich sein sauteures Atelier im ober¬sten Stock des Galeriehauses in Köln.

Die Treppe hinauf im graphischen Kabinett, wo man sich, wenn man dem Sekretariat der Secession glauben soll, auf drei Jahre im voraus anmelden muß, dafür aber seine Sachen verkaufen kann, stellt Andreas Karner aus.

Kleine Zeichnungen, vor allem mit Tieren, die alle in seltsamen Situationen sind. Ich verstehe die Situationen dann jeweils besser, wenn sie von mehreren gemeinsam konstruiert werden. Von Fischli und Weiß oder von den Huzzis, alleine wirkt es so verschroben.

Wahrscheinlich hätte man sie alle gerne in einem Buch oder möglichst viele gekauft zu Hause und könnte sie vor sich auf¬bauen, häufig anschauen und Gästen zeigen, oder überhaupt mit Anderen kleine Karner Zeichnungen tauschen, oder so eine Sammlung anlegen, wie eine Andreas Karner Sammlung, wo Andreas Karner Zeichnungen dabei sind, wie seine.

This is Radio City Music Hall

Dan Flavin, Galerie nächst St. Stephan

Es ist Winter geworden, im Zimmer hat es 16 Grad und ich lese, daß Dan Flavin in Alaska im öffentlichen Raum etwas Ständiges hingestellt hat, wobei es spannend ist sich vorzustel¬len,was und ob es ähnlich ist wie die Installationen in der Galerie nächst St.Stephan.

Dan Flavin arbeitet mit Neon¬röhren und mit dem Schatten, also dem Licht der Neonröhren auf der weißen Wand. Neonröhren sind gelb rosa rosa rosa, gelb rosa rosa rot, gelb rosa rosa blau, gelb rosa rosa grün, gelb rosa rosa. Der Raum ist gelb. An der Wand ist es so, daß man es sich besser selbst an¬sieht, weil es dann jeweils auf der einen Seite grün, dann auf der anderen Seite rosa und so ist.

Die Information über Alaska ist verwirrend. Die weiße Wand der weiße Schnee.

In der Galerie nächst St.Stephan muß man gar nicht besonders dafür sein. Ich wäre lieber in Alaska das zu sehen,weil wenn es hier um amerikanische Nieder¬lagen geht, die der Pepsi und Cola Werbung (ich habe noch nie in einer Straße mit Neonreklame gewohnt, und in die Galerie schaut der beleuchtete Turm, der kleine, von St.Stephan), würde ich sie lieber in Amerika sehen.Wir kennen uns mit diesem Licht noch nicht so gut aus, mit den künstlichen Stimmungen.

Das Zimmer im MAVO ART Transfer

ist leider kein Zimmer (mehr?) als wir hinkommen, es gibt nur Möbel für dieses Zimmer. Natürlich von berühmten Leuten, die da ohne viel Mühe je ein Möbel beigesteuert haben:

- 1 Paravant von Schmalix
- 1 Sitzsack von Kogler
- 1 Tapete von Oberhuber

und noch zwei Dinge, die ich nicht aufzähle, vielleicht sieht sich es jemand noch an.

Warum diese Leute diese Möbel entworfen haben, ist völlig unklar, obwohl es zu dieser Aus¬stellung natürlich ein hübsches Prospekt gibt. Wie so üblich, sinnlos verwirrend, das ist gut, da kann man dann eben auch nicht viel dagegensagen.

Die wahrscheinlichste Annahme, warum diese Künstler dieses Zimmer machten, liegt vielleicht in einer gemeinsamen Zuneigung zum Veranstalter, der eben in so einem Falle die Künstler bemüht:

Ihr könntet doch gemeinsam,ich habe da so eine Idee..."

Die Exponate sind, jedes für sich, nichts außergewöhnliches, zusammen auch nicht, aber es ist natürlich

besser, sich von bekannten Künstlern etwas gewöhnliches anzusehen, als von Leuten, die auch gewöhnliche Namen haben, nicht?

Ich habe den Zeitungsartikel nicht mehr vor mir, aber im Gedächtnis geblieben ist mir die unglaublichen Nonchalance mit der Christian Kravagna über die, auf dem Bild allerdings auch wirklich unkenntliche, Arbeit von **Matta Wagnest auf der Biennale in Istanbul** hinweggegangen ist. Hat oben genannte Künstlerin wirklich nicht den Nerv, weil von Mut braucht man hier nicht sprechen, gehabt, das ansich harmlose Wort Human Rights (auf türkisch? auf englisch!) und damit die Aussage ihrer Arbeit gegnüber der Ausstellungsleitung durchzusetzen?

Wenn man unter politischer Arbeit schon ein so bescheidenes, lineares Konzept versteht, das sich freundlicherweise an einem in der Menschenrechtskonvention verankerten und daher auch von der Türkei anerkannten Begriff erschöpft, das auch noch zu einem Anagramm und damit unlesbar machen? Was stellt sich diese Rätselmütze vor, soll da noch bleiben?

Daß sich Christian Kravagna mit dem Standard freuen kann, daß endlich einmal eine kohärente österreichische Schau zusammengestellt wurde. UAISMGNHRHT (oder sagen wir mal, in seiner schönsten Form).

Mitmachen (für Art Party Gang)

Kandidaten, Ausstellende, die, die hier schreiben.

Art Party Gang meinen, es ginge um Mißbrauch. Die Kandidaten hätten gar nicht die Chance innerhalb des Systems, der Fernsehshow, zu gewinnen. Man erwirbt sich lediglich eine Art Vorkaufsrecht auf das Gezeigte und Besprochene, wird aber gleich wieder auf die Seite gebeten und kann später ein Erinnerungsstück abholen, die Videoaufnahme des Auftritts (Herzblatt), das Polaroid (Art Party Gang), den Katalog (Zeitschnitt).

Ich bin mir aber nicht so sicher, ob die Willkür und Verachtung die APG, gegenüber den Kandidaten, denen die mitmachen, beobachtet zu haben glauben und mit der sie selbst wieder umgehen um System zu sein und nicht im System zu sein, wirklich Ausdruck einer dahinterliegenden Ordnung ist. Daß es einen "großen anderen, bzw. eine Struktur hinter der Struktur gibt, die die Fäden zieht". Nur wer in so distinkten Dimensionen denkt, kann annehmen, daß er selbst außerhalb des Prozesses steht. Eher schon verstehen die Kandidaten selbst das Spiel so. Nicht daß sie es erfunden hätten, aber es entspricht dem Verständnis aus dem heraus sie Kultur betreiben, denn das wird hier ja produziert.

Die Zeit erscheint also reif für eine neue Unterhaltungssendung, es findet sich ein Showmaster mit einer neuen Idee und der ladet Kandidaten, die ihm für das Konzept seiner neuen Show passend erscheinen, findet er keine denkt er sie sich selber aus. Die Annahme, daß hier gerade die Kandidaten die armen Schweine sind, finde ich übertrieben. Das ganze hängt ja von ihnen ab und legitimiert sich über sie. Und sie haben sich ja beworben.

Das war die Betrachtung mit APG als Kandidaten, APG als Showmaster (weiblich) machen kleine Kreise, der Kreis schließt mich ein. Mitmachen, werde ich mißbraucht? Oder wer? Oder sie? Die zwei tollen Mädels.

Die Galeristin Stejskal bemüht sich, für Wien Neues zu zeigen.

Sie bietet Arbeiten von Max Boehme, dessen Name diese Saison sehr oft genannt wurde, O. Trautmannsdorff, dessen wrke aus dieser Ausstellung hervorstechen, da er mit einer Gleichgult vorgeht, die Distanz erzeugt und dadurch Interesse erweckt, ein Interesse, was bei der Gruppe Küng, Magreiter, Poledna, Pumhösel durch ihre unglaubliche Bemühtheit verlorengeht.

Schade, daß diese Gruppe ihre gemeinsamen Interessen derart verschwendet. Ihre Arbeit, die sie Stück für Stück dem Kontext eines F. Armaly (Fenster mit Raubtiervogelfolie), einer Vorstellung von Kunst Isabelle Graws ("Viele Künstler referieren automatisch auf die Gecshichte d. Bedingungen ihrer Produktion und die künstlerischen Bedingungen, thematisieren den Ort (Galerie) und ihr Publikum sowie auch die Rezeptionund ihr soziales Umfeld.) der Ästhetik Heimo Zobernig (Spanholzsitzbänke) entnehmen, ließ zuerst eine witzige Zitatensammlung vermuten.

Doch die meinen es ernst und mit der Sorgfalt eines Deutschaufsatzes arbeiten die Musterschüler Küng, Magreiter, Poledna, Pumhösel, ähnlich Maturanten, die Sartre gelesen haben und das auch zeigen wollen.

Durch das Übernehmen eines künstlerischen Konzepts bleibt ihr Unternehmen, trotz Sorgfalt und Mühe ohne tatsächliches Ergebnis, denn die Galerie Ballgasse zur Urhütte zu machen und diese in ein Ballgasseland zu stellen ist nicht einmal lächerlich sondern eine billige Konstruktion.

So bleibt auch das Video "Ballgasseland" ein Werbefilm für die Galerie, mit der Musterschülern anhaftenden Langweiligkeit.

Hervorzuheben ist noch die Überheblichkeit, mit der das Entwicklungsland Wien mit so einer Arbeit, die schonwoanders stattgefunden hat, bedacht wird, als wenn es hier nicht möglich wäre TZK zu kaufen oder ins benachbarte Ausland zu reisen.

Prozente, eigentlich 100 pro.

Unser Bier von gestern, ist nicht die Laune von heute die sich in folgenden Dingen ausdrückt wie folgt: In Prozenten ausgedrückt 80% der Männer sind schwul (ehrlich!) verharmloste Version.

20% ins Sparschwein, das keine Prozente einbringt, und 50% davon nicht ausgelebt, daher die hohe Schlagzahl.

Da wir nicht auf Unapettitlichkeit täglich 60% pochen, zählen wir auch nicht die Löcher eines Körpers prozentual (siehe Nase, Arschloch usw.)

Die Vielweiberei, egal welche Prozente, stellen nur die Stärke deswegen dar, weil die Männer sich den Quatsch einfallen lassen 100 pro. 82 % der weiblichen Rosettenparade halten länger durch (siehe Krieg).

Da triffts den Nagel auf den Kopf wieviel Prozent der so gibt.

50 für Nagel, und der Uecker kriegt nichts ab, obwohl wirs zu 22% gerne täten

Universum 3,6. Ehrlichsein macht Spaß 99 pro, bringt nichts ein -10, früher gern gesehenes Argument. Wer hat soviel Pinke, wer hat soviel Pro.

Professur Einnahmen 4.5, Ausgaben -10% + 1/3.

Neulich zu Weihnachten in Kassel auf dem Christkindelmarkt, vormals Documenta, nachher Documenta, in der Pfütze knieend:

Taschenjeld, taschenjeld, Taschenjeld ist in

Taschenjeld, Taschenjeld ist in

Und hätten wir kein Taschenjeld dann wären wir nicht drin.

Ich wette 80 pro das ist der Eiermann, nicht Bacon, Bacon ist tot.

80 pro siehe Bundeskunsthalle. Unterhaltungswert zwischen Taschenjeld und Eiermann ist 50:50.

80% für Sparbier. Sparbier weg, Sparbier wird wiedergeholt, weil 20% weniger Einschaltquote. Das ist Schule von unten.

Sparbier ist tot 100 pro und Wim zu 87% wegen Magenkrebs (Einer wird gewinnen- prozentual)

Wieviel wir im Showbusiness in der Vergangeheit leben. Schreib 100, noch tiefer rein. Es wird nicht nach vorne gearbeitet, sondern nach hinten.

Den Eierstock brechen wir übers Knie. Wieviel zahlt die Krankenkasse für Rodenstock. Damit die Tante sagt: Ich habe ihre Ausstellung nicht gesehen, man geht jetzt in die Oper. 88% der Leute die sagen sie machen in Kunst, machen nicht in Kunst (101 pro inc. warme Luft)

= Inzest bringt nichts ein. 60% der Leute haben gedacht Inzest bringt nichts ein. Stimmt 100 % nicht. Weil die Krankenkasse zahlt nicht alles.

Damit es auch 100 % sind (Beweis Geburt, Nachgeburt)

Seit wann darf man zu 100% das Wort Krankenkasse sagen und nicht Gesundheitskasse.

Ich bezahle nur. Ich bin nicht nur, ich zahle auch (100% vorsichtig ausgedrückt). Einsamkeit ohne Frühstück kostet extra (incl). Das Iglu Problem.

Siehu Iglu Problem. Zu 90% kriegst die Frau.

Mario M. al dente, zum Ausbeißen für schwitzende Holländer.

Unsere Kinder sind zu 87% und 5pro nicht unsere Erfindung, weil so schlau sind wir nicht. Weil wir immer noch mit Großhirn und Kleinhirn arbeiten.

Franz West

Das Zentrum der Wohnung ist immer öfter die Beilage z.B. Wohnen zu Hause. Gäbe es weltweit noch größere Mißverständnisse dann hat einer echt absichtlich Glück gehabt: Der Bruder von Otto Kobalek, der Franz. Im Bett geboren, seitdem wird umstuhlt.

Daher, man kauft kein altes Haus und baut es um. Man baut kein neues Haus und muß es umbauen. Der Franz hat nicht nur Domingo, Franz hat die ganze Woche das Haus in der Tasche. Der echte Bauer baut nicht um, er trägt die Früchte wie der Franz. (Was ist der Unterschied zwischen Anarchist und Architekt = der Anarchist hat Sympathisanten) Al casa gibt es, wenn es hoch kommt in gemischt verstandenen italienischen Restaurants in Wien, Singapur, San Francisco. Die Feinheit der Bolognese, die Kür der Farbe, dieses könnte die Kür sein auf die Franz nicht angewiesen ist. We make in white, al dente. (Nicht sieben Minuten, viele Jahre).

Postnatal vergessen sie Kosuth.

Anarchismus

Anhand von Helmut Marks Rauminstallation in der Oper läßt sich laut Adolf Krischanitz das Wort Anarchismus wieder diskutieren.

For the Information

Die Zeitschrift Vor der Information ist, wenn man sie in die Hand nimmt, ein großer, weicher Lappen, was an der interessanten Papierqualität liegt, mit eigenartigem Titelfoto - auf der Rückseite trägt der Herr eine Pistole! - unterschiedlichen Beiträgen mit einem Hang zum Film und zaghaften Künstlerinterventionen. Ein großangelegtes Projekt, das schon deshalb gar nicht in den Kuratorenapparat passen kann, in den es von wenig informierter Seite gestellt worden ist.

Daß von den Beiträgen mir der Text von Ulf Wuggenig am meisten ins Auge sticht, neben der aufdringlichen Forum Stadtpark-Lord Jim Logen Anzeige liegt sicher nicht nur an der Länge oder Prominenz im Heft, sondern daran, daß es um "die Studie" geht.

"Die Studie" ist eines der wenigen Beispiele für vor der Information, das ich kenne, wo also "das Symptom vor der Ursache wirksam wird", und sie schon verwendet wurde, als sie noch lange nicht fertig war - Stella Rollig erklärte ihre Kuratorinnentätigkeit auf der Studie aufbauen zu wollen, da war sie noch lange nicht erschienen. Was ja bloß heißt, daß die Studie nicht etwas untersuchen sollte, sondern selbst etwas machen.

"Vor der Information" soll nicht an sich Sprache - oder hieße das dann Stil - erzeugen, es geht um ein Nebeneinander und um das Aufeinandertreffen verschiedener Textproduktion. Der Text von Ulf Wuggenig, der sich mit einem Bereich der von ihm erarbeiteten Studie befasst, mit der nationalen Identifikation des Wiener Kunstpublikums im Vergleich zum Hamburger und Lüneburger, ist innerhalb der Zeitschrift das akademische Produkt (mit 4 Seiten Apparat: vgl. und ebd.). Wuggenigs Text ist also nicht Vor der Information, trotzdem vermisse ich gerade bei diesem Text die Auseinandersetzung (Distanz), die bei anderen Texten (Linda Williams, Renée Green) durch die Besprechungen in Briefform stattfindet. Wuggenigs Text, unbesprochen, stellt sich dort, wo er nicht durch die Beschreibung der Geschichte der empirischen Soziologie ermüdet, als reaktionäres Hilfs- und Lehrmittel heraus.

Falls es beim Anderen, viel zitierten, Pierre Bourdieu interessant wird, dann, weil er, aus persönlichen, oder was auch immer Gründen zunächst Klassengrenzen in Frage stellt und dann seiner Meinung nach viel wirkungsvollere definiert, und nicht weil diese neuen wie hier zur Zementierung der alten herangezogen werden. Das kleine Feld aus dem heraus Wuggenig fragt, ist aber selbst Gefängnis (Vorstellungs-, Klassen-, Sprachgefängnis). Der Fragebogen, bei dessen Erarbeiten nach Pierre Bourdieu, das größte

Vergnügen das Aufspüren der eigenen Projektionen sein sollte, ist ein Themenkatalog der Biederkeiten, der implizierten rechtschaffenen Antworten.

Dabei ist es gar nicht Frage, ob die Empirie Wahres oder Falsches oder nur sich selbst produziert, schlimmer ist, daß aus eigener Unbeweglichkeit wieder nur Redundanz und Unbeweglichkeit behauptet und damit erzeugt wird.

Vor der Information hat jetzt den Text - die Studie hatte ich erst ganz kurz in der Hand - und hat den Text publiziert und so wie es aussieht und wie ich es hoffe, werden sie sich noch damit auseinandersetzen.

"When techno turns to sound of poetry", "Gamegirls" change your mind!

Seit Anfang dieses Jahres hat die Shedhalle in Zürich ein neues Kuratorinnenteam, Silvia Kafehsy und Renate Lorenz. Mit "gamegirl" und "When techno turns to sound of poetry" ging die Rote Fabrik in den Sommer und zeigte nicht nur Zürich "was eine Ausstellung ist".

Wenn ich an g oder w denke, kann ich das fast zwangsläufig nur zusammen. Zumal Wtttsop auch explizit mit Rückbezügen und Querverweisen an Gamegirl anknüpfte. Bot Gamegirl eine geballte Zusammenführung kritischer, feministischer Positionen und Arbeiten zu biotechnologisch-industrieller Definition von Körpern, dehnte wwww diese u.a. auf eine Kritik der Konzeptkunst, speziell ihrer Mythen vom Text und dem Delir der Immaterialität aus - diese eben auch als solche kontextualisiert und so den Tod im Museum vermeidend; stattdessen in weit ausholender Genauigkeit. Mit dem Ergebnis einer ergänzenden und gegenseitig beflügelnden Gruppendynamik im Vorfeld der Ausstellung, die u.a. auch zu sehr eigenständig rezipierbaren und z.T. sehr komplexen Objekten führte.

Dazu bot insbesondere Gamegirl reichlich viel Infos die andernorts nunmal nur versprenkelt zusammentragbar sind und meist gekoppelt sind an arbeitsteilige institutonalisierte Verwertungszwänge.

So entwarfen beide Ausstellungen eine Palette sich gegenseitig situierender kritischer Aneignungsprozesse, wozu ebenso der Einsatz fast klassisch zu nennender Analyse und Recherche gehörte, wie auch die Wiedergabe simpler, direkter Gespräche, z.B. mit Passanten einer Münchner U-Bahnstation, anknüpfend an eine frühere Arbeit des minmal clubs oder der Einsatz dokumantarischer Techniken wie Video - auch als Teil eines sehr ausdifferenzierten Werkes zur Gewalt des Rechtes von Christin Lahr, aber auch für eher formale Auseinandersetzungen wie die Überführung/Kommentierung eines Godzillafilmes von Bettina Altamoda.

Es wurden Wege einer Verlängerung aus dem Ausstellungsraum hinaus genutzt, z.B. indem im Bereich der Biowissenschaften Arbeitende und Institute per Fax eingeladen wurden Stellung zu beziehen oder zu partizipieren.

In Form von Gesprächen mit dem Publikum wurden nicht nur (wichtige) diskursive Bezüge (erst einmal überhaupt) hergestellt, sondern auch simultane Bewegungen kommentiert, z.B. bei Natascha Sach-Haghighians Kommentar zu "jungen Männern in der Kunst", die auf Damien Hirst mit dem einfach souveränen Humor durchgeschnittener Snickers antwortete.

Also ging es in der Shedhalle bei den Gesprächen und Arbeiten um die ganze Ambivalenz kritischer Kulturproduktion und ihrer Historizität und Grenzen. Viel Stoff für Diskussionen und ein Weiter, z.B. wenn man/frau noch Judith Hopfs Kritik an Messungen/maßstäben hineinnimmt und zur Feier der Schrift als alternative Denkmatrix geht, der doch sehr platonischen Textualität in vielen Bereichen der Konzeptkunst. Unbedingt zu erwähnen, daß sich auch hier zeigte, daß eine Führung - also ein Rede - doch mehr Leute anzog, als schriftliche Erläuterungen und den eigentlich sehr lesenswerten von Sabeth Buchmann und Juliane Rebentisch gesammelten Kritiken und Kommentaren zu verschiedenen Ausstellungen und Publikationen

Was mich am meisten faszinierte, war die relaxte aber eindringliche Athmosphäre und die Umgangsformen auf den Eröffnungen oder auch: Raus aus dem Winter der Liebe ohne zur SPD zu werden. So wichtig für Auswege aus dem Dilemma "Feedback" zwischen dem Willen nach Vermittlung und Veränderung und den Fallstricken der Didaktik gangbare Wege zu finden, denn "der dürre Egoismus abstrakter, beziehungsloser Individuen ist ganz offensichtlich nicht durchführbar."

Unterstützend wirkte hier die Aufnahme der Vorteile des Ortes - und ich hoffe, daß die angekündigte Ko-

operation zwiscen Shedhalle und den Rote Fabrikteams klappt. zumal, wenn man so will, hier die Tradition der Roten Fabrik konsequent weitergeführt wird.

Eine Woche vorher bedauerte Altmeister Lyotard auf einem Symposium noch den Verlust passionierten Denkens. Naja damit hat er natürlich Recht und nicht Recht, denn nehmen wir zum Denken noch die Arbeit dazu, bleibt alle Lyotards zu empfehlen: "Auf nach Zürich".

Zum Schluß: respect an alle Beteilgten

Bruce Nauman, Metropol

Der Wachskopf Bruce Naumans, der als Beispiel da im Raum turnt, einmal zu drei Stück am Schädel verklebt, einmal zu zweien aufgetürmt, sagt wieder einmal, indem er die schönen Farben wechselt und die Zunge raussteckt: Es ist alles zum Kotzen.

Genau das, was ich an Video nicht leiden kann, nämlich die Verfügbarkeit, die oft zu billigen Witzen verleitet, weil man eh keine Arbeit damit hat, verwendet Nauman mit Bravour. In jeder Hinsicht drängt sich ein Vergleich mit Zobernig bei P......auf. Thematisch: das Kotzen. Zobernig kotzt auch mit Video. Es zeigt einen Mann in sibirischer Kleidung am Fenster, durch welches er mit einem Gewehr zielt und abdrückt, und aufzieht und zielt und abdrückt und aufzieht und zielt und abdrückt und.... (okayokayokayokay...). Die Spannung entsteht allerdings nur durch die Vorstellung, daß der Akteur jederzeit von einem Passanten gesehen werden könnte, da die Tonspur (live?) eine stark befahrene (im Gegensatz zu belebt) Straße wiedergibt. Ich dachte mir aber: das ist sicher eine Fälschung und das Fenster geht in einen öden Hinterhof. Das Fenster kann man sich in abstrahierter Form auch kaufen und zuhause aufhängen, sozusagen als Abstraktion der Abstraktion der anarchischen Gefühle in dieser personenverseuchten Welt. (Hinter die ebenfalls ausgestellte Stellwand kann man demgemäß in Deckung hechten.)

Das möglicherweise existentialistische Thema wird hier in exemplarisch- unterschiedlicher Weise behandelt: Bei Nauman glänzt alles dochtrotzdemnoch wie Schokolade, während der ERNSTE Zobernig mit einem ernst-kalt-nackt-schäbigen Mexikoplatz-Image arbeitet, obwohl sein Standpunkt viel KÜNSTLI-CHER sein muß.

Hannah Villiger hat für Herzog und Demeuron ein Haus fotografiert Architekturbiennale Venedig:

sie sagt: etwas neues hätte sie sich ausgedacht. Das Fügen wäre doch ein wesentliches Merkmal von Architektur, so würde sie ihre Technik des Polaroidvergrößerns um diese Fügen erweitern, indem sie ein Bild auf zwei Bahnen vergrößert (2x100x195)

Drei Arbeiten sind zu sehen, Hofseite mit Senkrechten und Horizontalen (wie ich das verstanden habe sieht man das natürlich flache Bild, mit dem Knick im hintersten Teil der Perspektive dann rund, also ganz falsch, aber diese zusammengefügte Perspektive kann die Rundung dann erklären, über den Winkel im hintersten Punkt), Hofseite, wo man das Konkave sieht, sehr blau und konzentriertes rot, und die Straßenseite: Konvex mit grüngrün Straßenbahn und gelbgelb Fußgängerstreifen und einem weißen Wegweiser nach links außen.

Ihr Bauch wäre auch schon so rund gewesen, da sei ihr das Sujet entgegengekommen.

Arbeiten von ihr werden in nächster Zeit in der Sezession zu sehen sein.

(Das Gebäude, von dem das Photo handelt, wurde von Anette Gigon bearbeitet, die jetzt mit ihrem Partner Mike Guyer das Kirchner Museum in Davos baut. Den Wettbewerb haben sie gewonnen, indem sie den Text über das Museum von Remy Zaugg zurückhaltend illustriert haben, der kommt übrigens auch in die Sezession).

Achtzig Stunden Nichts Besitzen und Besetzen in Wien

Artfan13, 1996

Achtzig Stunden Nichts, Besitzen und Besetzen in Wien fand letztes Jahr parallel zu einer der großen städtischen Repräsentationsschauen statt. In dem Fall handelte es sich um 80 Tage Architektur und Stadt, eine Ausstellung, die als Startprojekt für geplante (aber noch nicht entschiedene) jährliche Architekturfestwochen angesetzt war und die Entwicklungs- und Bauvorhaben der Stadt zeigen sollte. Wie Stadt im Selbstverständnis der Wiener Lokalpolitik schon immer für die Verwaltung des Sozialen gestanden ist, war auch 80 Tage als ganzes, viele Ebenen abdeckendes Festival geplant. Integriert war unter anderem auch eine großangelegte Ambientveranstaltung an Orten, die einem nicht gemeindeeigenen Veranstalter und außerhalb der Wiener Festwochen (und das war mitten in all den Schwierigkeiten rund um Flex und Chelsea) nicht zugänglich sind. Architektur wurde vor allem innerhalb prozeßhafter Planung, offener Konzepte und themenbezogener Siedlungsentwicklung gezeigt (Frauenwerkstadt).

Achtzig Tage war nicht außergewöhnlich und unterschied sich nicht groß von anderem Ähnlichen. Das hätte auch weiters nicht kümmern können, wie ja auch in nächster Zeit eine Reihe von Projekten durchgeführt werden, wo Kritik offensichtlich notwendig wäre, wahrscheinlich aber nicht stattfindet. Offensichtlich traf sich bei 80 Tage Unmut von verschiedenen Seiten. Unmut nicht direkt wegen einer Ausstellung, aber wegen dem Abfeiern eines Felds, das bei näherer Betrachtung bloß Segment einer ihm widersprechenden Wirklichkeit ist:

Architektur und Stadtplanung als ein Verhandeln des Raumes unter den Vorzeichen des bloß materiellen Baus, mit in Wirklichkeit hilflosen, aber nicht desto trotz übergreifenden und bestimmenden Festlegungen gelebter Wirklichkeit. Darüber hinaus die Realität des Wohnens, die in keiner Weise dem gezeichneten Bild entsprach. Der ausgelebte Hausgedanke, jeder öffentlich auffälligen Gruppe ein Haus zuzuordnen, sodaß jede Form von Wunsch durch dieses zugeordnete Haus als erfüllt betrachtet werden soll (diesen Hausgedanken sieht man auch immer schön in den Projekten von Wolfgang Zinggl). Gleichzeitig zeigte sich bei der Vorbereitung von 80 Stunden Nichts die Ungenauigkeit unserer Analyse, die Schwierigkeit ein Ziel der Kongreß genannten Veranstaltung zu definieren.

Über Kritik hinausgehende Aktionsrahmen sind in der Beschäftigung mit Stadt, Imagetransfers, ökonomischer Realität schwer zu fixieren. Umgekehrt ergibt sich aus der kritischen Analyse dieses Aktionsfeld oft von selbst, bzw, wird Kritik aktivistischer. 80 Stunden Nichts hat diesen Punkt verpaßt.

Im folgenden zwei Texte, die im Umfeld von 80 Stunden Nichts entstanden sind:

VorherV

Achtzig Stunden ist als Kongreß angelegt und bezieht sich explizit auf die Ausstellung Achtzig Tage Architektur und Stadt.

Während Achtzig Tage Leistungen der Stadt in Einzelprojekten abfeiert, versucht Achtzig Stunden Projekte, sei es Kritik, soweit sie bekannt wird, weil sie sich selbst Öffentlichkeit verschafft, seien es Projekte, die im alltäglichen Feld des Lebens in der Stadt eine selbstorganisierte Praxis durchzusetzen versuchen, die über das Verwalten der eigenen Tätigkeit hinausgeht, sondern darüber hinaus an einem selbstbestimmten Modell von gesellschaftlicher Verantwortlichkeit arbeitet, miteinander ins Gespräch zu bringen. Kritik, die sich Öffentlichkeit verschafft, erscheint in diesem Zusammenhanng jedoch vor allem dann interessant, wenn die Form der Öffentlichkeit sich nicht zunächst an ein undifferenziertes Gegenüber richtet, also den Staat, die Stadt, von der/dem sie Aufmerksamkeit in Form von Geld beansprucht, sondern ver-

sucht die Mittel, es geht nicht um mit oder ohne Subventionen, einzusetzen um ein eigenes feld aufzubauen

Das Themenfeld ist durch die Themenstellung der Ausstellung Achtzig Tage im Ungefähren umrissen. Architektur und Stadt - Planung und Planbarkeit. Interessenslagen der Stadtpolitik, Eingriffsfelder und offensichtliche Leerstellen der Ausstellung.

Gegenöffentlichkeit und Gegenpraxen rund um den Begriff der Planung, der Stadtplanung und Stadtentwicklung zu untersuchen, erscheint uns interessant, weil schon im Begriff, sicher aber in der Vermittlung von Planung ein autonomer, nicht macht- und marktpolitisch strukturierter Bereich nur eine marginale Position vertreten kann. Ist aber der Begriff der Planung, als ein sich selbst generierender Mythos zu verstehen, kommt dem Weiterdenken und Verwalten des Tatsächlichen, wie es von Gegenöffentlichkeit und Gegenpraxis unternommen wird eine Wichtigkeit zu, der nur durch die Konstruktion des Mythos Planung die Aufwertung zu einer Normalität im Umgang mit dem Leben in der Stadt verwehrt wird.

Zum Beispiel leistet das Ernst Kirchweger Haus einen Teil der Verwaltung des durch staatliche und städtische Politik entstandenen Mangels auf dem Gebiet der Flüchtlingsbetreuung, wird aber in der Öffentlichkeit in dieser Hinsicht nicht als normal funktionierendes Angebot, sondern als marginalisierbare und kriminalsierbare exotische Praxis wahrgenommen.

Gegenöffentlichkeit im Mythos des Planbaren:

Kritik, die sich mit Stadtplanung auseinandersetzt, stellt sich die Frage nach dem Maßstab des Besprochenen. Greift die Kritik tatsächliche Planungen an, konstruiert sie sie also als Wirklichkeit, oder akzeptiert sie als Wirklichkeit, würde sich "allemal die Forderung nach ihrer realen Veränderung daran knüpfen". Setzt man diese Wirklichkeit aber mit dem Wunsch eines staatlichen Herrschaftsapparats nach Repräsentation gleich, welche weiteren Fragestellungen (und sind sie spezifisch und nicht allgemein an Kulturproduktion geknüpft) ergeben sich sofort zwangsläufig? Also z.B. eine weitere Ökonomiedebatte.

Ist wie Levebfre meint, Raumordnung ein Plan, der auf andere Gebiete übertragen wird, z.B. die Wissenschaft und Trennungen an der Struktur der Städte symptomatisch zu untersuchen?

An wen richtet sich die Kritik? Verschiebungen im Sozialen und räumlichen Angebot der Städte richten sich eben sozusagen an alle BewohnerInnen, das macht auch ihr Mobilisierungspotential, Bürgerinitiativen zu Kleinsteingriffen, aus?

Institutionalisiert man sich als Kritik, - weil sie dem Wissenschaftsbereich angehört - um besprechbar zu werden?

Was kann man zum Thema machen? hängt auch mit

Gegenpraxis im Mythos des Planbaren zusammen:

Werden mir diesen Praktiken wirklich hegemoniale Strukturen geschaffen, oder wird ganz offensichtlich Eingreifradius und Wirkungskreis zugeteilt?

Z.B. die "besetzten" Häuser in Wien, die in Wirklichkeit von der Gemeinde zugeteilte Freiflächen waren. Ein Umsichgreifen der Struktur des Besetzens aber verhindert haben.

Wie privilegiert ist die Rückzugspraxis, wie sie von vielen Wohninitiativen betrieben wird. Wie betreibt man von Wohnung zu Wohnung eine Gegenpraxis, wieviel Raum muß man darüber hinaus beanspruchen.

Ist dann jeder Eingriff sinnvoll, der z.B. homogenen Strukturen aufbricht, indem er sie als so homogen nicht zeigt, also jeder öffentliche Eingriff, oder ist das wirklich ewige Romantik?

Welche Utopien knüpfen sich im Weiteren an dieses Leben in der Stadt, daß man durch Gegenpraxen zu erreichen sucht, oder verwaltet man wirklich nur Mangel?

Das alles wird - in Wien - in einem unglaublich konsensuellen Feld abgehandelt - die Wiener Stadtplanung. Der entsprechen auf allen Medienebenen - und die sind zu einem großen Teil staatlich verwaltet - Präsentationen als funktionierendes, in seiner Besonderheit höchstens von negativen - internationalen - Tendenzen gestörtes Bild von Wien und Österreich.

Auch Achtzig Tage Architektur und Stadt zeigt Verschiebungen, im Sinn von Verbesserungen einer Oberfläche, ohne auf Zusammenhänge mit ökonomischen, sozialen, internationalen Tendenzen hinzuweisen.

Ein erster Schritt von Achtzig Stunden Nichts Besitzen und Besetzen in Wien ist deshalb eine Analyse der

Ausstellung und der sie begleitenden Veranstaltungen.

In welcher Vorstellung soll Planung vermittelt werden; was wird auf den Vorträgen gesagt; was auf den Workshops gelernt;

Achtzig Stunden Nichts Besitzen und Besetzen in Wien findet vom 20. bis 22. Oktober in Wien in der Halle S1 im Wiener Museumsquartier statt.

Nachher Nachhe

Letztlich war der Kongreß dazu da, um mit verschiedenen politisch oder sozial arbeitenden Gruppen und Gruppen, die zum Thema Stadt arbeiten, aber aus dem künstlerischen Bereich kommen, gemeinsam ein Thema zu konkretisieren. Warum ist das nicht so gekommen?

Die Form des Kongresses, also daß es eigentlich keine Präsentationen, sondern Beteiligungen hätte geben sollen, war m.E. richtig. Dabei hat sich allerdings herausgestellt, daß, wie auch immer anders gedacht, der Großteil des Publikums doch vor allem Präsentationen erwartet hat und weder spezifisch an den Themen der drei tage interessiert war, noch sie im Laufe der Veranstaltung zu den seinen gemacht hat.

Die Form der Präsentation von Projekten macht das Publikum zu ZuhärerInnen, also können sie sich da bereits auf etwas hinprovoziert fühlen, durch einen Sprecher, eine Sprecherin, der/dem sie die Kompetenz absprechen. Andererseits ohne Präsentationen kann ich mir das Ganze auch wieder schwer vorstellen.

Im Gegenteil wurde nicht nur die Präsentation von Themen, sondern auch gleich Klärung und Auflösung im Sinn eines Handlungsmodells erwartet. damit meine ich, daß unsere Forderung, nämlich einem gemeinsamen Standpunkt zur Öffentlichkeit und dem Beanspruchen von Öffentlichkeit zu diskutieren (z.B. die von Marion von Osten angesprochene Tendenz Öffentlichkeit zu verräumlichen und mit der Forderung nach Räumen, Häusern, Strassen zu antworten), oft nur als für jemand anderen besprochen wurde, und nicht als eigenes Problem. Wie hätte man das im Vorfeld konkretisieren können? Als geneauere Beschreibung eines erwarteten Ergebnisses, oder etwas, dass man im Vorfeld als Erfolg hätte hinstellen können, wenn es sich daraus ergeben hätte (z.B. Weiterführung, ein Projekt verhindern/genau untersuchen z.B. Militärparade usw.)?

Der Kongreß war (was die Präsentation von Projekten angeht) als Hinweis auf tatsächliche Öffentlichkeiten und Praxen im Feld der Stadtplanung angelegt. Das extrem Heterogene von TeilnehmerInnen und Publikum hat es nur teilweise ermöglicht, so etwas, wie an diese Öffentlichkeit/Praxen knüpfbares Weiterdenken zu betreiben (war aber der Grund, warum man dachte, daß es für Leute, die konkret in Prozessen drinnen stehen, wichtig sein könnte).

Soweit man sich als TeilnehmerIn gefühlt hat und damit als VerantwortlicheR, haben die einzelnen Tage viel Konzentration und Anstrengung erfordert. Gut daran war, m.E. das Aufteilen in Moderationen, sodass man sich zumindest an zwei Tagen auch inhaltlich und nicht primär organisatorisch angesprochen fühlen konnte. Noch einmal, ich finde diese Form nicht wieder Akademismus durch Vortragsform auf eine Veranstaltung zu übertragen (z.B. durch Podiumsdiskussionen) und damit scheinhaft etwas aufzuwerten, sondern an einem Thema gemeinsam zu reden, weiterhin richtig.

Durch die Einladung könnte man annehmen, daß sich vor allem Leute angesprochen fühlen, die selbst in diesem Feld arbeiten, trotzdem hat der Kunstrahmen wieder einmal stärker gewirkt als das Thema. Dieser Kunstrahmen hat das Publikum zum großen Teil bestimmt.

Aus dem politischen Bereich sind viele Leute nicht, bzw. erst Sonntag ganz spät gekommen, mit dem Vorwurf, die Veranstaltung hätte als Gegenüber nur die Veranstaltung unten (also 80 Tage) gehabt, die Allianz zu autonomen Gruppen also nur arrivistisch usw. Wir hatten das in Gesprächen im Vorfel auch schon gemeinsam diskutiert und ich finde solche Vorbehalte einstweilen blödsinnige Blindheit und Teil der völligen Isolation von Teilen der autonomen Szene in Wien mit selbstverliebter Abgeschlossenheit und daraus resultierender Entsolidarisierung z.B. nach Ebergassing, die nicht reflektiert wird. Was nicht heißt, daß man das nicht im Kopf behalten müßte, v.a. wenn sich zeigt, daß man außer dem alten Bezugsrahmen Kunst kaum einen anderen aufgebaut hat





Radiomonopol Österreich Scheiße

Weg damit!

Script zu

Himmel Himmel, Rote Stunden Alle Tage sollen Dir gleich sein

aus Artfan11, Frühjahr 1995

Es ist 8 Uhr morgens. Vater und Onkel trinken Kaffee und rauchen.

Dir Tür geht auf, der Sohn tritt ein.

- V: Du hier! Hat unser Plan nicht funktioniert?
- S: Eigentlich schon, ich konnte mich zur Grenze durchschlagen, aber als ich sie dann hinter mir hatte, habe ich es nicht geschafft, meinen Paß, meine Identität wegzuwerfen, also haben sie mich wieder abgeschoben.
- O: Dann werden sie dich jetzt zum Militär einziehen.
- S: Warum mich? Wenn du dich herumgeschwindelt hast, kann ich es auch. Aber sag, Onkel, warum bist du hierher zu uns gekommen?
- O: Mein Dorf ist Opfer einer verbrecherischen Politik geworden. Die traditionelle Stellung des Dorfes und alle Grundlagen der Subsistenzwirtschaft sind zerstört worden. Ich mußte alles verlassen, um mich selbst zu retten. Dein Vater war meine einzige Zuflucht.
- V: Alles zerstört! Ich erinnere mich noch, als ich das erste mal in dieses Dorf kam. Ich hatte die Kompagnie verlassen und war allein weiter gegangen, und dann plötzlich, nach Stunden des Spazierganges im Wald, ein Hof und diese Frau ... deine Mutter ... wie gefährlich das war. Wie leicht hätte ich in einen Hinterhalt kommen können. Ja selbst diese Unbekannte hätte Gründe haben können, mich zu töten.
- S: Vater, so hast du das noch nie erzählt.
- V: Da wo ich herkomme, ist alles schroff und rauh. Ich kenne die grünen Täler nicht und doch liebe ich sie. Es gab da eine Bank, eine gute Bank, über einen Berghang hingeworfen in Luft und Himmel, da saß ich oft. Ich hatte den Zusammenhang und den Sinn menschlicher Handlungen und Erinnerungen verloren. Da vermischte sich alles in mir. Wer weiß was Leben ist?

Einwand mit branchenüblichen Informationen. (vom Onkel)

V: Jetzt nach so vielen Jahren gibt es nichts mehr auf der Welt, worüber ich mich wundern würde. Jetzt, da die Jugend vorbei ist und ich alles verstehe, läuft es mir vor Entsetzen oft kalt über den Rücken.

O: Wirtschaftsstatistiken

(Sohn denkt) Warum reden sie nicht mit mir?.

(sagt) Das Fußbad tut gut. Meine Füße!

Diese Jacke würde mir gut passen.

- V: Ich trug sie, als ich deine Mutter heiratete.
- O: Das ist alles was ich habe. Hätte ich nicht als Gastarbeiter im Ausland gearbeitet, sondern wie alle hier jedes Jahr so viel vergesellschafteten Profit wie möglich aus den Fabriken zu ziehen versucht, es wäre noch weniger.
- V: Dafür habe ich meine Arbeitskraft nicht an das internationale imperialistische Kapital verkauft.
- O: Eure Selbstverwaltung hat jede Investitionsplanung verhindert und sich selbst blockiert.
- V: Das war die Folge des enormen Konkurrenzdrucks der föderierten Republiken.
- O: Dieser Konkurrenzdruck treibt woanders die Wirtschaft an!
- V: Wir haben auf die Industrie gesetzt, weil das Leben eines am Gesellschaftseigentum beteiligten Arbei-

ters, dem eines an ein Stück Land gebundenen Bauern vorzuziehen war.

O: Der interregionale Wohlstandsausgleich fand aber nie statt.

V: Die soziale Idee steht außerhalb der Ökonomie! Wir wollten die Arbeit verändern, konnten aber nur ihre Bedingungen modifizieren.

S: Onkel, dein Geld ist morgen nichts mehr wert. Ich kann es heute gebrauchen. Die Jacke behalte ich gleich an.

(Sohn) Ich hab mich die letzten Monate allein durchschlagen müssen. Da war nicht viel mit überlegen und erklären. Wenn einer mir krumm kam, hab ich es ihm zurückgegeben.

(Onkel) Du legst dir was dir passiert ist so zurecht, daß du darüber nicht mehr nachzudenken brauchst. Du willst nur zurückschlagen

S: Früher hätte man es "revolutionär" genannt. So hat unsere Erziehung doch geheißen - wir waren die "revolutionäre" Jugend.

O: Du vergißt in deiner Wut, wie sehr wir uns in den letzten Jahren bemüht haben, Veränderungen herbeizuführen.

Nach dem Ende des Einparteiensystems im März des ersten Jahres, kam es im November zu Wahlen: die Stimmenanteile der nach ethnischen Gesichtspunkten gebildeten Parteien entsprachen der Größe der durch sie repräsentierten Volksgruppen

S: So, du weißt also genau, was passiert ist. Na, dann geh doch da runter, und versuchs mit deinen Erklärungen.

Onkel:

3/2: Präsidenten der angrenzenden Republiken beschließen geheim die Teilung

12/2 (bereits ein Kriegsjahr) vier Republiken der Föderation bemühen sich vor UN und EC um Anerkennung ihrer Eigenstaatlichkeit.

1/3: Anerkennung von zwei der vier Republiken. Verpflichtung zur Volksabstimmung unter internationaler Aufsicht.

Im Landesinneren bilden sich paramilitärische Verbände

3/3: 63% Beteiligung am Referendum, 99% Zustimmung für Eigenstaatlichkeit. Die Nichtwähler entsprechen der die Abstimmung boykottierenden staatsfeindlichen ethnischen Gruppe

Anerkennung durch Völkergemeinschaften = Tag X; Tag X+1 Angriff der Regierungstruppen der benachbarten Republik

S: Du Lügner! Das sind die schmutzigen Medienlügen!

O: Internationale Friedenstruppen beschließen Teilungsplan

5/3: Vertreibungen ansäßiger Bevölkerung nach ethnischen Gesichtspunkten beginnen, systematische Vergewaltigungen

8/3: neuerliche de facto Anerkennung der territorialen Integrität durch UN

1/4: Premierminister wird unter internationalem Schutz von einem gegnerischen Soldaten erschossen

3/4: auch im Norden, Grenzverletzung, Besetzungen und ethnische Säuberungen.

Verschiedene internationale Teilungspläne für das Bundesgebiet scheitern am Widerstand des Agressors, dem 10 % der durch Mord und Vertreibung eroberten Gebiete wieder aberkannt werden sollten (eigentlich werden laut internationalem Recht durch Krieg eroberte Territorien von der UN überhaupt nicht anerkannt)

1-6/5: Waffenstillstand in der seit drei Jahren belagerten, völlig zerstörten Hauptstadt

9/5: dem kriegsführenden Agressor werden von internationaler Seite Vergünstigungen zugesagt, wenn er internationale Beobachter zuläßt

(Onkel weint) Es bleibt nichts außer hier zu warten, bis die Zerstörung sich vollendet.

Trunkenheitsszene

(Vater) Ich hab in meinem Leben nur eine Liebe gekannt und ihr Gegenstand war jederzeit ich - hick (Onkel) Die Gewalt - gib mir die Flasche - ist verbunden mit der Organisation der Gesellschaft über Mimesis.

V: Mimesis - auf dein Wohl!

O: Dann werden die Gesellschaften von mimetischen Katastrophen heimgesucht, ja, heimgesucht. Die Streitparteien werden in ihrem Konflikt immer gewälttätiger - um ihr ge- ge- Gegensätzlichkeit zu behaupten.

V: Wenn ich dich - hick - hassen sollte, wäre das ja, wie mich selbst hassen - zehn Jahre früher.

O: Alle Zeichen der Verachtung werden auf ein Opfer übertragen, das im Moment der Opferung die Gewalt mit sich in den Tod nimmt.

V: Das Opfer ist das letzte Schwein.

(Vater)Ich habe es meinen Freunden nie gesagt, und schon garnicht meinen Feinden, aber ich habe nie an die revolutionäre Kraft des Proletariats geglaubt. Lange wußte ich es auch selbst nicht so wie jetzt. Ja, ich kann sagen, daß ich 40 Jahre meines Lebens einer Sache geopfert habe, daß ich ihr alles gegeben habe - mein Talent, meine Freunde, ja die Würde meines Lebens, und daß ich gestehen muß - daß ich nie an sie geglaubt habe. Es mußte ewas geschehen. Das war die Erklärung. Und wäre dieses Ereignis eine Verstrickung - eine Abhängigkeit ohne Glauben.

O: Ich weiß, auch ich lebe für die Idee der Unabhängikeit der Republiken, aber wir sollten deshalb nicht kämpfen. Keiner sollte dafür sterben... Wie ist das jetzt mit dem Zimmer bei euch.

V: Du bleibst natürlich bei uns.

(Sohn schaltet um auf Nachrichten- Massaker auf dem Marktplatz, zerstörte Dörfer)

(Sohn) Deine Heimat! Und du sitzt da ganz ruhig. Außerdem brauche ich dein Zimmer.

(Onkel) Ihr seid meine Heimat.

S: Die kämpfen da unten auch für dich. Hast du keine Ideale? Wir hatten es hier immer schwer und auch jetzt kämpfen wir um Ehre und Blut.

Willst du dich der Bewegung der Realität verschließen? Du glaubst an die alten Geschichten und dann an die neuen und kennst beide nicht. Das hälst du für Realität.

(Vater kommt herein)

Vater: Soll ich dir helfen deine Sachen ins Zimmer hinauf zu bringen?

Sohn: Der Onkel, dieser Sack will ewig bei uns im Sessel sitzen.

Vater: He, he, das ist schließlich dein Onkel, wir sind...

Sohn: Ich will keine Rücksicht mehr nehmen. Immer haben wir Rücksicht nehmen müssen. Wir waren immer in der Mehrheit und trotzdem überall nur geduldet, erinner dich doch an die Ferien am Meer, alle waren dort lieber gesehen als wir. Einesteils hatten sie mehr Geld, andernteils ihre Minderheitenrechte, und jetzt sitzt mir sowas schon wieder im Sessel gegenüber.

Vater: Ich bin dein Vater, ich verstehe dich, du bist die Basis meines Lebens.

Onkel: Dann gebt mir wenigstens mein Geld zurück!

Vater und Sohn: Dir gehört hier gar nichts.

Onkel denkt: Wohin?

Vater und Sohn im Bett: Glaubst du, daß er noch lebt?

WO IST CLEGG UND GUTTMANN?

ein mann füllt das fenster zum grauen innenhof

sieht auf uns herab,

die wir hinaufsehen.

clemens nimmt frei seinen weg zum vermeintlichen aussichtspunkt

durch den karglichen rasen

(schild

das betreten des rasens ist verboten. hunde sind an der leine zu führen), auch penelope riskiert eine abkürzung,

heinz, (ich)

für beide schuldbewußt, bleibt auf dem asphalt.

wir,

die komischen vögel,

die sich hierher verflogen haben,

art

und sitte nicht kennend, fühlen uns ausgesetzt

der mann sieht auf uns herab,

beobachtet uns, wie wir da sind,

um kunst zu schauen.

kunst, das ist das, was uns angeht,

was uns her gelockt hat. und da ist sie auch.

übereinander aufgehängte bilder

ziehen unsere blicke an hausmauern hoch zu gefährlicher höhe, in der hinter fenstern einheimische wohnen:

SO,

der mann,

der das fenster füllt.

auf unseren serpentinenwegen treffen wir wieder zusammen. clemens informiert penelope,

daß er bilder von damisch erkannt hat,

und stochert mit dem zeigefinger in der luft herum,

um ihr diese zu zeigen.

penelope:=wo? dort? glaubst du?=

=er wird jetzt professor=,

sinniert clemens, =statt melcher=.

unbehagen.

penelope versucht es zu formulieren:

=es ist irgendwie nicht richtig

den gemeindebau

zum ausstellungsort umzufunktionieren.

die leute.

die hier wohnen,

haben nichts damit zu tun.=

clemens und heinz leuchtet das ein

=ja,

tatsächlich.

wie kann man sowas machen?=

=ich kann die bilder kaum erkennen=,

beschwert sich heinz.

=das ist wahrscheinlich absicht=,

mutmaßt penelope.

absicht, oder nicht,

die bilder sind ganz schön weit weg. heinz beginnt von ihnen abzuirren

und malerische momente

an fleckigen hausmauern,

kellerfenstern,

kanaldeckeln zu entdecken.

kein gutes zeichen.

penelope gibt allem noch eine chance.

=he,

clemens,=

sagt sie,

=hast du gesehen,

die plastiksackeln,

die da

und dort aufgehängt sind,

gehören mit zur ausstellung.=

der mann,

der das fenster ausfüllt.

kann clemens sehen,

der die plastiksackeln sieht.

aha.

das sind die plastiksackeln.

zwei gelbe, (meinl?),

ein schwarzes.

clemens goutiert die sackln.

und überhaupt:

=vielleicht sollte man

schnüre spannen.

schnüre,

quer über den hof,

von fenster zu fenster.

so irgendetwas...=

heinz:

=naja,

ja.

so irgendetwas...=

=nicht doch=.

penelope findet solche dinge erledigt.

das kennt man, bringt nichts,

ist von gestern.

ausstellung hier,

im gemeindebau,

und bleibt bedenklich.

eine blasphemische idee von kunstbeamten.

wie kann man nur?

müßte man sich als künstler nicht verweigern?

na,

sagt doch:

sollte man sich als künstler nicht verweigern.

heinz:

mhm.

clemens:

tia.

=ah!=,

penelope hat nun verstanden.

=die tatsache,

daß bilder

und nylonsackeln

zusammen keinen sinn ergeben,

demonstriert

die verweigerung der künstler!

sie wollen sagen, sie scheißen drauf.=

heinz:

=so spricht keine lady=.

clemens:

=ja,

mhm,

das leuchtet ein.=

heinz:

=weiß nicht=.

das sind die scherze von privilegierte.=

was kunst ist

und was nicht.

bestimmen sie.=

=ach komm,

laß das!=

bremst ihn penelope,

so zu denken,

bringt nichts.=

ist gerade aus griechenland zurückgekehrt;

er ist freundlich,

zwei höfe weiter,

ein seltsames objekt.

(wie an einer angelrute),

an einer holzstange

hängt etwas aus einem fenster des dritten stockes.

da!

im netzleibchen.

sie dirigiert seinen blick wieder hochwärts. weiß aber schon gar nichts.

=schau doch, ein tryptychon!

du fährst doch ab auf triptycha.=

heinz: =im prinzip schon,

aber...=

die kellerfenster.

manche davon ebenfalls triptycha,

findet er interessanter. ist eine lange schnur festgemacht

und an deren ende

das muß sie wohl sein

die ausstellung von clegg und guttmann.

clemens: ein zerknautschter körper aus silberfolie. =glaube, er schaukelt sanft im abendwind.

das triptychon

muß von rockenschaub sein.=

penelope bezweifelt es

und zeigt auf zwei kleine formate, reduktion auf ein exponat.

von denen sie dies vermutet.

wie wir nach rockenschaubs ausschauen.

in der hoffnung,

aha. fündig geworden zu sein,

rockenschaubs. fragt penelope

der mann beobachtet uns. zwei auftauchende bewohner des hauses,

ein mittelaltes ehepaar:

sicher meint er =künstler=.

=von einem bewohner,

=entschuldigen sie,

=er ist ein sehr guter disc jockey=. wissen sie. clemens kennt sich da aus. was das ist?=

die frau lacht.

schließlich trennen wir uns der mann antwortet:

von den bildern =ja=

und bewegen uns von hof zu hof sagt er, durch das düstere labyrinth =das ist von einem...=

der nichtprivilegierten menschenklasse er macht eine kreisende handbewegung um den kopf.

und suchen

(weil wir schlecht informiert sind)

nach der ausstellung von clegg und guttmann. der nicht ganz dicht ist.

sie soll doch irgendwo da sein;

er haßt tauben

ganz in der nähe. und will sie damit verscheuchen.=

hausbewohner, danke schön.

die wir fragen,

kennen sich nicht aus, penelope

ein braungebrannter pensionist und clemens pirouettieren vom lachen genötigt, welches sich an den ernsten mauern bricht. heinz, weiter weg, halbdrehung mit scham.

ausgelacht,
verlassen wir kleinlaut das gelände.
dann treten fragen auf.
was ist jetzt mit der plastiksackeltheorie,
und wo ist,
verdammt noch mal,
die ausstellung von clegg und guttmann?

auf der suche nach clegg und guttmann befanden sich penelope georgiou, heinz späth und clemens m. stecher. wie sie am nächsten tag erfuhren, waren die bilder im innenhof der gemeindebauanlage von clegg und guttmann ausgestellt. sie hatten von herbert brandl, gunter damisch, josef danner, gerwald rokkenschraub und otto zitko reproduktionen bestimmter bilder bestellt und mit diesen operiert.

die plastiksäcke aber waren von den bewohnern aufgehängt. mit der ausstellung hatten sie nichts zu tun.

heinz späth wien, mai 92

aus Artfan 7, 1992

Zu Heft 13

Wir arbeiten uns in dieser Nummer fast durchgängig an offizieller Kulturrepräsentation ab. Nicht nur Kultur. Wir haben das selbst lange Zeit nicht bemerkt. Irgendwie fügte es sich. Hrdlicka oder Mahnmal oder Habitat oder Wunschmaschine-Welterfindung oder Achtzig Tage Architektur und Stadt. Glaubt man den Presseregeln wird das jetzt dadurch auch noch aufgewertet - egal welche Erwähnung, Hauptsache eine... Kulturpolitik die stattfindet. Sieht man die einzelenen Bausteine an, aus denen sich ein kulturelles Gesamtbild zusammensetzen soll, so wie Wien sein soll oder Ö., sind sie in ihrer Harmlosigkeit und in der Unumgänglichkeit ihrer Erscheinung, so wie sie eben dann tatsächlich aussehen, immer von solcher offensichtlicher Dürftigkeit, daß sie einem das Thema vermiesen. Das zieht sich hin bis zum Auftreten der Ö.Delegation auf der UN Konferenz. Auch die Ankündigung der Themenstellung von Achtzig Tage Architektur und Stadt letztes Jahr in Wien versprach viel mehr Reibungspotential, viel mehr offensichtlichen Widerspruch als der tatsächliche Glaskubus, und dann darin nette Leute die Wehrdienstverweigererratschläge geben, nicht ohnedies im Vorfeld eingeplant und aufgefangen hätte.

Die Infobox, die eben vor dem Rathaus aufgestellt worden ist und die tatsächlich der in Berlin nicht gleicht, an der sich in Berlin auch einige Kritik entzündet hat, erklärt dennoch vielleicht einiges. Diese Infobox zeigt sich als eine große Maschine des Sozialen. Nicht nur wird darin als Paradigma Wien der soziale Wohnbau gezeigt, außerdem soll sie auch noch selbst weiter integrativ wirken. Aber das Ding soll arbeiten, dafür steht es da und meistens ist man ja soweit der Meinung, daß es ganz woanders arbeitet.

Öffentlich, also im öffentlichen Raum, wird nichts zum Thema, kann nicht (z.B. Sprayergeldstrafen). Wenn einem aber alle die Themen hier durch Sozialmaschine vermiest werden, wie Repräsentation von Faschismus oder absolutes Fehlen von zugänglichen Medien oder Planung, als Planung des gesamten Lebensfeldes, plus Zuschreibung (z.B. Frauenwerkstadt), bleibt dennoch die Struktur, die sich auch gar nicht so dürftig gibt. Und die wird nur besprechbar durch ihre Veröffentlichungen.

Die Aktivitäten im Vorfeld (mehrere Vorfelder) der Planung der Kulturhauptstadt Weimar in D. wie die Ausstellung, die zur Zeit dort stattfindet wirken (zumindest Vorgehen und Tätigkeit der Kuratoren) auch piefig, aber es läßt sich darauf etwas erwidern (wie z.B. in Times, einer neuen Zeitung in Berlin) oder es läßt sich auch was gegen diese greifbaren Ausleger tun. Die Vorbereitungen für Milleniumsfeier (also Tausend Jahre Österreich) und dafür werden die weitreichendsten Geschichtskalauer hervorgezogen, wie Monarchie und Territorium, laufen.

Warum das Photo. Zunächst wollten wir ein Interview mit Hannel Köck machen, aber sie will mit dem ganzen alten Kram nichts mehr zu tun haben. Wir dachten kein Photo von ihr aus einem Molinier Band auszuschneiden, sondern selbst nachzustellen. Jetzt ist nur das Photo geblieben.

Inhaltsverzeichnis, Artfan 10, 1994

David Aylers

Der einzige überlebende Künstler auf der Strecke Chicago-Missisipi

Mark Dions Delirium

und Informationen, wie das so ist im Dschungel - Sumpffliege etc.

Wieviel Quadratmeter Habitus benötigt der Kunststudent.

Detailliert auch der Unterschied zur Künstlerin

Hildegard Joos

Hildegard Joos gehört zu den auch international anerkannten österreichischen Künstlerinnen der Generation um Maria Lassnig. Trotzdem wurde ihr hier nie ein Lehrstuhl an einer Akademie angeboten - bis heute war ja Maria Lassnig der einzige weibliche Professor für bildende Kunst in Österreich.

Der Besuch

Innerhalb des Raumes **Friesenwall 120** mit seinen gesammelten Informationen war der hier besprochene ein nicht festgelegter, bestimmter Raum, soweit damit die Zusammenstellung der Zeitungen, Bücher, Flugblätter und Filme gemeint ist.

Raum gefunden, wie z.B. UJLAK in Budapest,

Anzeige für Artfan 10, 1994

Diedrich Diederichsen schreibt in zwei Texten, der eine im Vorjahr bei Texte zur Kunst, der andere in der Beute veröffentlicht, die Geschichte der jungen männlichen Bohème, die Geschichte von ihm und den seinen, weiter. Eine Geschichte, in der die untersuchte Gruppe die handelnde Einheit der Veränderung ihrer Lebensumstände, eben der städtische Boheme ist, aus Geschichten rund um die "relativ große Wirkung ihrer Behauptungen" geschrieben, untersucht in Hinblick auf was an diesem Leben politisches Handeln ermöglicht, bedingt, legitimiert.

Nach der Beschreibung eines bekannten urbanen Millieus, - in "gefühlte Paprika, die politische Subjektivität der Bohème" - einer Szene mit Wodka, Dancefloor und Pizza, fällt allerdings gleich zu Beginn des Textes wieder die Tür ins Schloß. Die jungen Leute, über die jetzt gesprochen wird, sind "meistens Männer" und deshalb steht jetzt ebenso selbstverständlich an dieser Stelle; falsch, in Wirklichkeit sind es nicht meistens Männer. Andererseits, da, wo jene Tür zufiel, beginnt ein Bereich, da sind es meistens Männer und um den geht es in diesen Texten. Aber warum?

Dabei könnte man sagen, ist sogar die Methode entlehnt; jenes, ich und die meinen, das aus einem persönlichen Erfahrungshorizont, von Geschichten ausgehend Modelle formt. Auch wenn die Methode älter ist als ihre Appropriation, war ihre Zulassung ein Teil eines Sieges einer "anderen" Geschichte, die genau nur diese Quellen zur Verfügung hatte, Methode der feministischen Geschichtsschreibung, antisubjektiv (meinetwegen). Jetzt wird sie zur Erklärung der Geschichte des jungen Helden, der ewigen Geschichte des jungen Mannes, und der integrative, ausgrenzende Chrakter dieser Methode, wirkt hier doppelt effektiv. Traditionelle Ausschlüsse werden gefestigt, traditionelle Loyalitäten werden auf den Plan gerufen. Ich und die meinen, meistens Männer. Und die Antwort, ja, so war es.

"Wer über die schreibt, die Romane schreiben, kommt oft nicht darum herum, selber Romane zu schreiben", heißt hier, dort, wo die jungen Männer sind, sind vor allem junge Männer. Warum schreibt Diederichsen aber beharrlich für jemanden Geschichte, samt allen Ungenauigkeiten eines solchen Unterfangens, dessen Geschichte immer schon und auch bewußt ausschließlich geschrieben wird, in fast allen Büchern und Filmen und Songs, die ja nicht nur in diesem Dreieck des jungen Mannes gelesen, gehört und gesehen werden.

Die endlose Schleife der Selbstwahrnehmung junger Männer auf ein "Modell verkürzt" läßt Schlüsse über die leere Unbeirrbarkeit dieser Wahrnehmung zu, nicht über die Bedingungen politischen Handelns, die in "gefühlte Paprika" untersucht werden sollen. Diese Untersuchung ist an sich politisch weil sie programmatisch ist, weil sie Methode im Sinne eines Programms anwendet, Geschichte, in der alten Tradition der gesungenen, erzählten Geschichten verankert, die eine sofortige, momentane Affirmation herausruft - ja, so war es. Das heißt, diese Affirmation über das Fortschreiben der Nicht-Anwesenheit von Frauen ist Teil des Programmes dieser Texte.

"Der Style von Frauen ... wurde als "natürlicher" oder "spontaner" Style von der Debatte ausgeschlossen," "Ja. so war es".

Detailliertere Informationen in ARTFAN Nr. 10 Mit Beiträgen über die Situation im ehemaligen Jugoslawien, David Aylers, Hildegard Joos, Vesna Karapandzic, Althusser Symposium und die Situation in Wien

Fan City

1.-31. Dezember 1994 Eine ARTFAN Produktion

Base 1: 20 Jahre Romane lesen und dann Theorie, Kinder, Erfahrung mit dem Tod, Krankenhausaufenthalte, Gefängnis-, Auslandsaufenthalte, Fremdsprachen, Straßenkampf, Ausschluß aus Gruppen (als Scheitern), Gespräch mit dem Oberbürgermeister, Antifaschistischer Kampf, Enterbt werden oder erben

Phase 2: Menschen im Staat, Die Funktion des Organismus, Die schweigende Mehrheit, Environments und Happenings, Rollerderby, Himmel. Himmel, Rote Stunden, Heiland am 24. Dezember, Angst (Stumpfer, Stecher, Geiger, Grob)

Auf Flyers achten! Immer Freitag, Samstag, Sonntag 18-24 Uhr

Spitalgasse 4 1090 Wien

Information

zur personellen Veränderung innerhalb des ARTFAN Redaktionsteams, das sich um den ehemaligen Herausgeber der bekannten Zeitschrift Vampyrotheutis infernalis erweitert hat.

Falls noch die Möglichkeit besteht, an das von dem Kurator Markus Brüderlin für die projektierte Kunstzeitschrift in Aussicht gestellte Geld zu kommen, würden wir um das Budget ein Erscheinen von ARTFAN für die nächsten 250 Jahre garantieren.

Die Zusendung von nicht direkt an uns gerichtete Drucksachen, Einladungen, Massensendungen ist zwecklos und unerwünscht. Portoüberweisungen werden einem wohltätigen Zweck zugeführt.

Werbe- und Rezensionsexemplare werden nicht abgegeben, sondern verkauft. Die Herausgeber von Zeitschriften werden gebeten für Austauschabonnements mit uns in Kontakt zu treten.

ARTFAN- Sondernummer
Hintergründe, Fakten, Photos
des seit drei Jahren in Ex Jugoslawien stattfindenden Krieges.
Farbig, broschiert, limitierte Auflage
Bestellungen ab sofort möglich
Ausliefertermin Oktober 1994

Artfan 1, Jänner-Februar 1991

Informationen:

Gerwald Rockenschraub

Presseinformation

AUSSTELLUNG: GERWALD ROCKENSCHRAUB

Das Projekt: Ein Spiel mit der Szene. Arbeit an der Inszenierung und am Spiel mit Frustrationen. Die Kunst im Schaufenster: Man sieht den Gegenstand des Begehrens, kann ihn aber nur auf sublimierte Weise erreichen, denn die Kunstobjekte fungieren als Barrikaden, die den Zugang verweigern, kanalisieren, das Geheimnis wahren.

Die Farben sind sinnlich anziehend, aber ziemlich subversiv und bemüht um eine Brechung die nachdenklich macht. Vorne lustvoll, üppig, wenn man dahinter schaut, dann ist alles leer. Das Szenario sublimiert und denunziert etwas zugleich, betreibt ein Spiel mit der Ästhetik bürgerlicher Gemeinplätze, verstärkt durch eine kleine Gemeinheit.

Ein scheinheiliges, dialektisches Spiel über die Typologie einer Ausstellung. Was bleibt ist die Verlockung der Intelligenz.

Eine durch und durch moderne Ästhetik, von allem Parasitären gereinigt, ohne Vergangenheit oder Romantik, ökonomisch im psychoanalytischen Sinn des Wortes.

Zuerst kommt die Vereinfachung des Produktes, dann die Ritualisierung der Geste und schließlich das Verschwinden des Objektes.

Ausstellung: Von 12.02. 1991 bis 31.03.1991 Täglich von 14 bis 18 Uhr. Galerie Metropol

*

Der Kunsthandel, wie man sich denken kann, stagniert durch die unruhigen Zeiten in denen wir leben, die Geschäfte machen jetzt die anderen - siehe Billa Einkaufsliste

Wir wollen auf das DURCH Nr.6/7 verweisen, das von P.Pakesch als Herausgeber, natürlich nur 360 Schilling/ 52DM kostet, wo aber ab S.118 ein exzellenter Beitrag von Andrea Fraser gedruckt wurde "Museum Highlights - eine Führung" den wir leider nicht wiedergeben dürfen. Hier ein Auszug:

Die westliche Eingangshalle des Philadelphia Museum of Art, am 5.oder 11.oder 12. oder 18.oder 19.Februar 1989. Zwei oder drei Dutzend Museumsbesucher warten an der Südostecke des Besucherempfangsareals, einige davon auf Andrea Frasers Vortrag in der Reihe "Contemporary Viewpoints", einige auf eine der vielen Museumsführungen, einige einfach nur auf Freunde.

Um 15 Uhr betritt Jane Castleton die Halle und wendet sich an alle, die ihr zuhören wollen. Sie trägt ein doppelreihiges, knapp übers Knie reichendes Kostüm in silbernem und braunem Pepita, eine champagnerfarbene hochgeknöpfte Seidenbluse, weiße Strümpfe und schwarze Pumps. Ihr braunes Haar ist zu einem kleinem Knoten gebunden, der von einer schwarzen Schleife gehalten wird:

Einen schönen guten Tag, äh, allerseits, schönen guten Tag. Mein Name ist Jane Castleton, und ich möchte sie alle herzlich willkommen heißen im Philadelphia Museum of Art. Ich bin heute ihre Führerin bei unserer Entdeckungsreise durch das Museum, seine Geschichte und, äh, seine Sammlungen.

Unsere heutige Tour ist ein Rundgang durch die Sammlungen - wir nennen das die Museum Highlights Tour-, und wir werden uns dabei auf einige Räume des Museums konzentrieren; die Speiseräume, Garderoberäume und sofort, die Toiletten, äh, kann mich jeder hier verstehen, sagen sie es ruhig, wenn ich lauter sprechen soll. Äh, ja, also ich war gerade dabei zu sagen, wir werden auch über Besucherareale und diverse Service und Betriebsräumlichkeiten sprechen, und auch über das ganze Gebäude hier, wo das alles untergebracht ist. Und, ja, über das Museum selbst, das Museum selbst, zumal ja das "selbst" selbst sich einfach aufdrängt.

*

Das DURCH 8/9 braucht man sich um diesen Preis nicht kaufen, da es sich nur um einen Katalog zur Ausstellung "LOTTEODERDIETRANSFORMATIONDESOBJEKTES" handelt.

*

Gilbert Bretterbauer war zwei Jahre in Japan und hat dort Teppiche geknüpft, die in der Galerie Jänner zu sehen sind.

*

In der Votivkirche läuft zur Zeit eine Ausstellung die jungen, religiösen, österreichischen Künstlern die Möglichkeit gibt "Die Frage nach der Beziehung zwischen Gegenwartskunst und Religion" zu stellen. Unter dem Titel unbedingt (unbedingt) sieht man Bilder von Gabriele Berger, Erwin Bohatsch, Heiko Bressnik, Uwe Bressnik, Gilbert Bretterbauer, Gunter Damisch, Franz Graf, Klaus Hollauf, Birgit Jürgenssen, Sonja Lixl, Christof Luger, Manfred Makra, Alois Mosbacher, Christian Rausch, Wilhelm Scherübl, Hubert Schmalix, Wolfgang Seierl, Christa Sommerer, Stefan Sonvilla- Weiss, Thomas Stadler, Manfred Wakolbinger, Johannes Zechner, Michael Zinganel, Leo Zogmayer.

*

Am 3. Februar jährt sich der Todestag von Ernst Schmidt Jr. zum 3. mal.

Die Zeitung Art Fan erscheint im Jänner 1991 zum ersten mal. Kontakt kann über die Adresse Art Fan und über die Telefax Nr. hergestellt werden, Mitarbeit ist erwünscht. Art Fan soll monatlich erscheinen, allein tun wir uns die Arbeit aber nicht noch einmal an. In diesem Fall wäre das auch die letzte Nummer und wir wären gezwungen uns auf bescheidenere Aktionsformen zurückzuziehen, - wir glauben auf jeden Fall an die Notwendigkeit des Projekts.

Informationen

So wird die neuzubauende Kunsthalle am Karlsplatz aussehen.

Die Ausstellung von Otto Zitko in der Wiener Sezession wird zur Zeit restauriert, weil jemand mit Rollschuhen über die Zeichnungen am Boden des grafischen Kabinetts gefahren ist.

Von Andreas Kunzmann ist ein neues Buch herausgekommen. Es heißt: Echt billig. Hier ein Auszug:

- >Vorsicht Hund<
- >Du darfst ihm keine Angst zeigen<
- >Schwierig<
- >Dann beißt er Dich<
- >Ich brauch ohnehin Geld<
- >Laß'dir lieber die Kamera stehlen<
- >Ich bin nicht versichert<

Zwei Wiener Musikveranstaltungsorte (Staatsoper und Flex) laden der jeweiligen Institution nahestehende Künstler ein, in den nächsten Monaten jeweils das Foyer zu gestalten. In beiden Fällen wird es eine Publikation geben. Während das Projekt in der Wiener Staatsoper mit Gilbert Bretterbauer schon angelaufen ist, verzögert es sich im Flex, da die Finanzierung noch nicht gesichert ist. Beide Institutionen hoffen, mit dieser Aktion eine neue Besucherschicht anzusprechen und aus ihren Ghetto herauszukommen.

Der Lehrstuhl Helmut Draxlers wird wegen seines Abgangs zum Münchner Kunstverein vakant. Dringend und rasch Vorschläge einbringen, da die Bewerbung Wolfgang Zinggl's zu befürchten ist. (Ein weiterer Wahrnehmungstheoretiker)

Frankenstein spricht über Gentechnologie, ein Interview von Clark Kent, zur Ausstellung von Mark Dion in der Galerie Nagel, dort erhältlich. Galerie Nagel Brabanterstraße 49, W 5000 Köln 1

Was ist heute der Markt: die UNESCO nannte 1991 eine Zahl von einer Milliarde Dollar pro Jahr für den geheimen Markt. Das betreffende US Staatssekretariat schätzt den legalen Markt auf zwei Milliarden Dollar. Die englischen Experten schätzen den Gesamtmarkt auf das Doppelte 6 Milliarden Dollar (knapp hundert Milliarden Schilling)

Das ist die "Amerikanummer"

Ich muß eine Sache über die Nouvelle Vague der jungen Galerien in Paris machen, fliege aber gerade für einige Tage weg. Ab Montag sind sie weg, hat mir ein Mitarbeiter der Galerie gesagt. Vielleicht könnten wir gleich jetzt am Telefon sprechen? ... "Ich habe die Galerie im September 1990 eröffnet. Ja, ich war vorher dreieinhalb Jahre Assistentin von Yvon Lambert." Hatten Sie präzise Vorstellungen beim Aufsperren der Galerie? "Ja natürlich hatte ich präzise Ideen. Sehr rasch zeigte ich eine Museumsarbeit einer sehr jungen Künstlerin, Martine Dietmer, geboren 1963. In der Saison 90/91 aber zeigte ich vor allem etwas ältere Künstler, die man nicht mehr so kennt wie Vito Acconci, dann junge Künstler aus meiner Ge-

neration, die im Gegenteil sehr bekannt sind - wie Thomas Locher, und zuletzt dann erst junge Künstler, die niemand kennt, wie Veronique Joumard. Ab nächstem Jahr gebe ich einer Kritikerin eine Vollmacht, Kurz- Ausstellungen von drei Tagen zu machen. Wissen Sie, wenn man eine junge französische Szene lancieren will, muß man vorher als Galerie einen wirklich internationalen Rang haben. ... Ja die Situation in Paris ist jetzt interessant, aber zur Zeit ist der Markt schlecht. Und die Institutionen, Museen etc., unterstützen noch nicht die jungen Galerien; die Leute von den FRACs wollen immer nur bekannte Namen, wenn sie einen Namen nicht kennen, haben sie Angst etwas zu kaufen. Eine junge Generation ist dabei ihren Weg zu beginnen. Sie findet aber noch keine Unterstützung. Wenn sich da nichts ändert, sind auch einige der jungen Galerien gefährdet. ...Die "FIAC" war für uns noch nicht möglich, als Galerie mit erst knapp einem Jahr Betrieb. Die "Art Cologne" ist zu exklusiv deutsch; uninteressant. Aber wissen Sie, die Sache wird in den nächsten Jahren überhaupt nicht mehr über Messen ablaufen." In dem Artikel muß ich auch ihr Alter nennen. "34."

Artfan 3, 1991

Für mehr Informationen: Die Ausstellung von Guillaume Bijl in der Galerie Winter sollte man sich vom Galeristen erklären lassen.

Kunstpresse wird von Länderbank Kunstforum herausgegeben und enthält diesen Monat ein Interview mit Erwin Wurm, das zu machen der Interviewer anscheinend gezwungen wurde. Dann hat er sich geärgert und fragt Wurm, warum er eigentlich Kunst macht, warum dann so und warum dann noch ein zweites mal. Das Interview heißt die Form der Spur des Abwesenden und ist ein Gespräch.

Das neue NOEMA (98 Schilling) hat ein sehr lustiges Interview mit Georg Herold von S.D. Sauerbier, der Herold duzt und mit ihm Auto fährt und immer wenn Herold bremst, ruft er "Vorsicht Sterbehilfe".

- -(Sauerbier) Der hl. Franziskus hat mit den Tieren geredet.
- -(Herold) Das ist ein schöner Satz, den kann man immer mal brauchen.
- -(Sauerbier) Worüber die wohl geredet haben? Über Gott? (aus dem Gedächtnis)

H. Zobernig hat zur Zeit eine Ausstellung in der Galerie Sylvana Lorentz Rue in Paris, wo er verschieden große schwarz lackierte Würfel hineingestellt hat. In der Villa Arson in Nizza wurde ein Symposium über seine Arbeit abgehalten.

Die Galerie Peter Pakesch hat einen Jahresumsatz von 8 Mill. Schilling, zwei Drittel davon sind Auslandsgeschäfte.

Warum liegt in der Galerie Metropol vor dem Bild von Ad Reinhardt eine weiße Platte am Boden? Warum überhaupt?

In der edition neue texte ist aus dem Nachlaß von Fritz Handl ein Buch, ein wichtiges Buch, erschienen. Es sind verschiedene Teile aus dem, was er zwischen 23 und 29 geschrieben hat, bis er starb, und von Ferdinand Schmatz und Heimrad Becker herausgegeben .

Er schreibt: Ich schreibe meine texte hauptsächlich in auseinandersetzung mit dem, was ich schon geschrieben habe und wenn ich etwas neues schreibe, dann gebe ich auf realitätsbezug bzw. die korrelation mit umwelt nur in einer weise acht, deren achtlosigkeit was primärsprachliches auf sich nimmt. die systematik beim schreiben lag in den vergangenen jahren (beim schreiben) hauptsächlich nicht im text selbst als in den verfahren, einen text herzustellen, bzw. auch in den versuchen, mikro-feed-backs oder makrofeedbacks (gabs in der literarischen welt auf meine texte kaum) auf literarische aussendungen zu provozieren und zu analysieren, wobei es mich allerdings auch gedrängt hat, und den schlimmen nebenwirkungen des schreibens zu entgehen, auf welcher ebene auch immer.

Da die Herausgeber von Art Fan den Stephansplatz nicht so mögen, daß sie dort jeden Tag zwischen 12 und 1 Uhr spazieren gehen, können uns Abonnenten, Mäzene, Galeristen usw. usf. über die Adresse Telefax erreichen.

Ob das aus reiner Uneigennützigkeit geschieht, oder in der Erwartung des mit gewissen klugen Investitionen verbundenen Supergewinnes, für uns ist das kein Hindernis. Es genügt zu wissen, daß wir auf keinen Fall über den Inhalt- oder auch die Form- unseres Fanzines diskutieren wollen.

Leseliste Sommer 1993

Barbara Sichtermann, Wer ist wie? Über den Unterschied der Geschlechter, Berlin 1987

Jean Jacques Rousseau, Emil oder Über die Erziehung; 8. Aufl. Paderborn- München- Wien- Zürich 1987

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970

Manfred Frank, Das Sagbare und das Unsagbare, 2.Aufl. Frankfurt 1990, ders. Unhintergehbarkeit von Individualität, Frankfurt a.M. 1986

Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, (Gesammelte Schriften Bd.12), Frankfurt a. M. 1971

Norbert Bolz, Die Utopie des Besonderen - Zum ästhetischen Nominalismus Th. W. Adornos in D. Kamper/W.v. Reijen Die unvollendete Vernunft; Moderne vs. Postmoderne, Frankfurt a. M. 1987

Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, Frankfurt a. M. 1966

Herta Nagl Docekal, Was bleibt vom Fortschrittsbegriff? in Semiotische Berichte 1.2.1988

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse (1886)

Nancy Chodorow, The reproduction of Mothering; Psychoanalysis and the Sociology of gender, Univ. of California Press 1979 (dt. Das Erbe der Mütter, München 1985)

Karin Hausen, Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere", in Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1979

Julia Kristeva, II n'y a pas de maître à language, in Nouvelle revue de psychananlyse, 20/1979

Gilles Deleuze/Felix Guattari, L'anti Oedipe, Paris 1975

Felix Guattari, Becoming woman in Semiotext(e) Bd 4/Nr 1 1981

Rosi Braidotti, Patterns of dissonance, in H. Nagl Docekal (Hsg), Feministische Philosophie, Wien-München 1990

K. Hausen/H. Novotny (Hsg), Wie männlich ist die Wissenschaft? Frankfurt 1986

Alison M. Jaggar, Feminist Ethics in H. Nagl Docekal/H. Pauer- Studer(Hsg), Denken der Geschlechtsdifferenz, Wien 1990

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt 1991

Thomas Laqueur, Making Sex, Cambridge-London 1990

Claudia Honegger, Die Ordnung der Geschlechter, Frankfurt 1990

Donna J. Haraway, Simians, Cyborgs, and, Women the Reinvention of Nature, London 1991

Mary Ann Doane, Woman's Stake, Filming the female body, in Annette Michelson u.a. (Hsg) October, The first decade 1976 - 1986, Cambridge-London 1986

Julia Kristeva, Geschichten von der Liebe, Frankfurt 1989

Lieselotte Steinbrügge, Vernunftkritik und Weiblichkeit in der französischen Aufklärung in A. Deuber-Mankowsky/U.Ramming/E.W. Tielsch (Hsg), 1789/1989 - die

Revolution hat nicht stattgefunden, Tübingen 1989

Toril Moi, Sexual-Textual Politics, London - New York 1985

Rada Ivekovic, Die Postmoderne und das Weibliche in der Philosophie, in H. Nagl Docekal (Hsg), Feministische Philosophie

Ilsebill Barta/Z.Breu/ D. Hammer-Tugendhat/U.Jenni/L. Nierhaus/J.Schöbel (Hsg) Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987

C. Francis/F. Gontier (Hsg), Les écrits de Simone de Beauvoir, Paris 1979

Toril Moi, French Feminist Thought, A Reader, Oxford-New York 1987

Silvia Eiblmayr, Gewalt am Bild, in Ines Lindner u.a. (Hsg), Blick-Wechsel, Berlin 1989

G. Dietze (Hsg), Die Überwindung der Sprachlosigkeit, Darmstadt-Neuwied 1979

C. Opitz, Weiblichkeit oder Feminismus? Weingarten 1984

Angelika Maiworm, Räume, Zeiten, viele Namen, Weingarten 1984

G. Nabakowsky/H.Sander/P.Gorsen (Hsg) Frauen in der Kunst, Frankfurt a.M. 1980

Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1972

Heidemarie Seblatnig, Einfach den Gefahren ins Auge sehen, Wien-Köln-Graz 1991

M.Frank/G.Raulet/W.v.Reijen (Hsg) Die Frage nach dem Subjekt 1988

Theodor W. Adorno in P. Bulthaup (Hsg), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der

Geschichte", Frankfurt a. M. 1975

Pierre Bourdieu, Die politische Ontologie Heideggers, Frankfurt a.M. 1988

Simone de Beauvoir, Die Mandarins von Paris,

Deidre Bair, Samuel Beckett

Peladan, Das Weib des Künstlers, Berlin 1904



Ein Gedicht: Schlick West Schmatz Fleck Wurm Flatz

Wir bewegen uns in oder mit Artfan in einem Bereich, in dem es um Praxis geht. Genausowenig sich darin alles besprechen läßt, genausowenig stellen sich umgekehrt gewisse Fragen, zum Beispiel bezüglich Veröffentlichung von Texten (Wir veröffentlichen keine anonymen Leserbriefe). Es handelt sich bei dieser Anfrage offensichtlich um eine künstliche Form des Dialogs, Passivität die unter der Verkleidung einer "Teilnahme" und einer fingierten Tätigkeit übernommen wird. Wir aber können Positionen behaupten, selbst wenn von einer inkohärenten Fragestellung ausgegangen wird. Das stellt eigentlich keine Antwort dar, weil es nicht auf die Frage hinweist. Das heißt die Frage ist falsch, unsere Antwort trotzdem richtig.

Viele Grüße

Inhaltsverzeichnis

Impressum	2
Brief an Silvia Eibelmayr	3
anlässlich der Einladung zu einer Ausstellung von Artfanim Salzburger Kunstverein (Artfan 12)	
Copyright	4
Interviews	
alle Interviews von Ariane Müller, außer: Hans Landauer (gemeinsam mit Linda Bilda), Vesna Kara zic-Muhr (von Josef Strau)	pand-
Donald Judd aus Artfan 4, 1991	5
Mark Dion aus Artfan 7, Mai 1992	9
Jutta Koether aus Artfan 6, Februar 1992 13	
Ronald Jones aus Artfantasy Nummer 1 (Artfan 8), November 1992	17
Der spanische Bürgerkrieg aus der Sicht Hans Landauers aus Artfan 11, Sondernumr goslawien, Frühjahr 1995	ner Ju- 20
Hildegard Joos aus Artfan 10, 1994	25
Eindrücke nach dem Gespräch mit Mühlanwalt Wegrostek	27
Interview David Mühl aus Artfan 6, Februar 1992	28
Marina Abramovic aus Artfantasy 1 (Artfan 8), November 1992	31
Fareed Armaly aus Artfan 3, 1991	33
Andrea Fraser aus Artfan 5, 1992	41
Werner Mentl aus Artfan 4, 1991	44
No Terzic - Terzic No	
Studentinnen der Hochschule für Angwandte Kunst – Ines Doujak, Mathias Poledna,	
Dorit Magreiter, Florian Pumhösel, Max Böhme aus Artfan 3, 1991	46
Vesna Karapandzic - Muhr aus Artfan 10,1994	50
Martin Kippenberger kleiner Auszug aus Artfan 5, 1992	54
Marcus Geiger aus der französischen Ausgabe, Artfan Numéro 1, 1992	59
Johanna Kandl à la galerie Knoll aus der französischen Ausgabe, Artfan Numéro 1, 1992	61
Franz West Kann Kunst politisch sein? aus Artfan 7, Februar 1992	62
Janc Szeni Franz West zur Kunst Franz Wests aus Artfan 7, Februar 1992	63
David Aylers aus Artfan 10, 1994	64
Besprechungen Heft 1-13	
ziemlich wahllose Auswahl, Texte von Werner Mentl, Markus Jacob, Markus Grob, Martin Kippenbe anderen, und Artfan	erger, 68
Interna – Texte in Artfan über Artfan	
Achtzig Stunden Nichts Besitzen und Besetzen in Wien	
– ein von Artfan organisierter Kongress zu Kunst und Stadt im Museumsquartier Wien	
aus Artfan 13, 1996	78
Script zu Himmel Himmel, Rote Stunden – Alle Tage sollen Dir gleich sein (Photoroman)	
Eine Sondernummer zum Krieg in Jugoslawien, aus Artfan11, Frühjahr 1995	82

WO IST CLEGG UND GUTTMANN?

Über das fiktive (und doch für einen Tag anlässlich der Festwochenausstellung von Clegrealisierte Artfan Büro in Wien) von Heinz Späth, aus Artfan 7, 1992	gg und Guttmann 85
Zu Heft 13	
Inhaltsverzeichnis, aus Artfan 10, 1994	89
Anzeige für Artfan 10, 1994 in Vor der Information erschienen	90
Fan City eine Ausstellung von Artfan im Art Club in Wien 1994	91
Informationen	
Artfan 1, Jänner-Februar 1991	92
Artfan 7, 1992	94
Artfan 3, 1991	95
Leseliste Sommer 1993	97
Artfan 5, 1992	98