

16

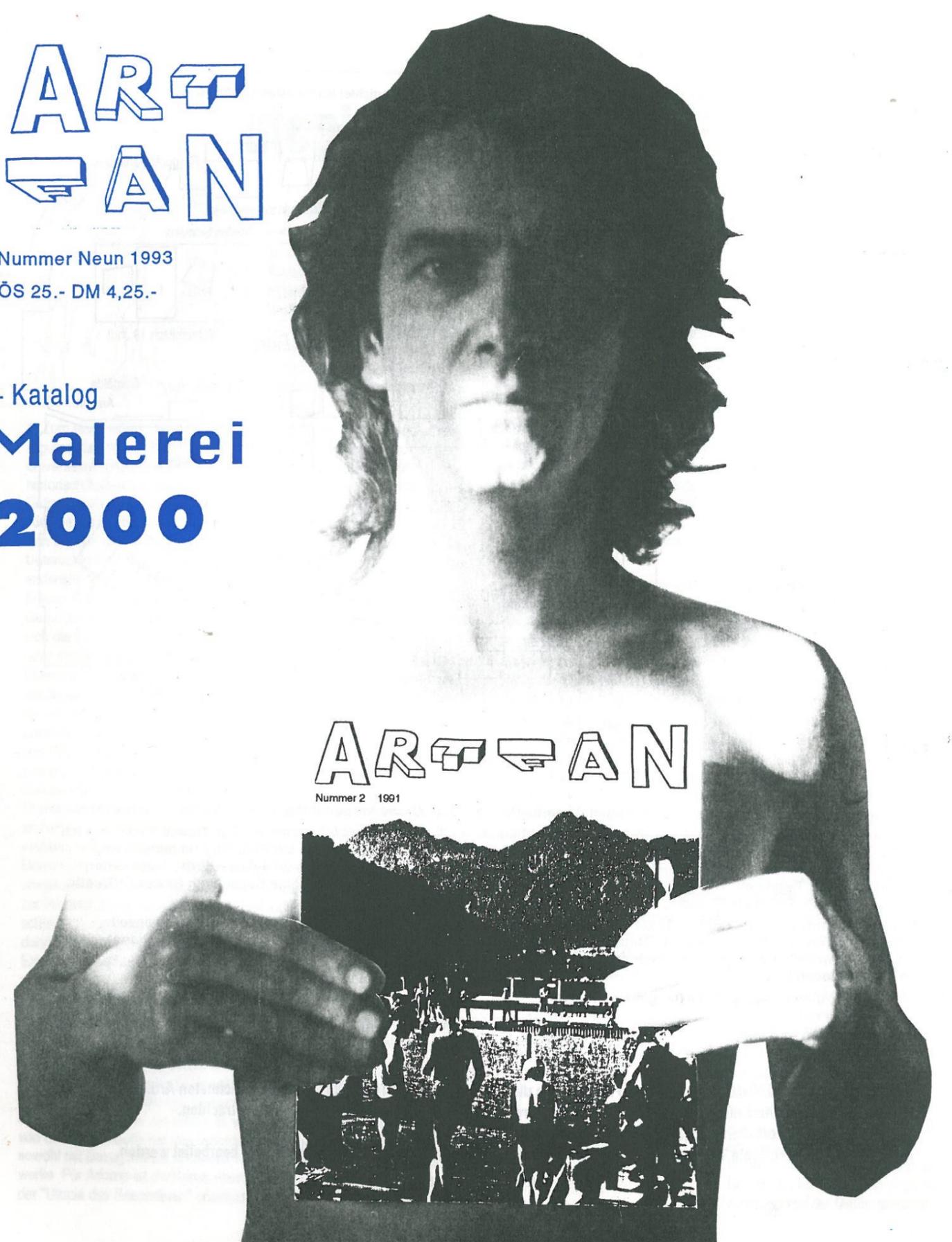
ART
AN

Nummer Neun 1993

ÖS 25.- DM 4,25.-

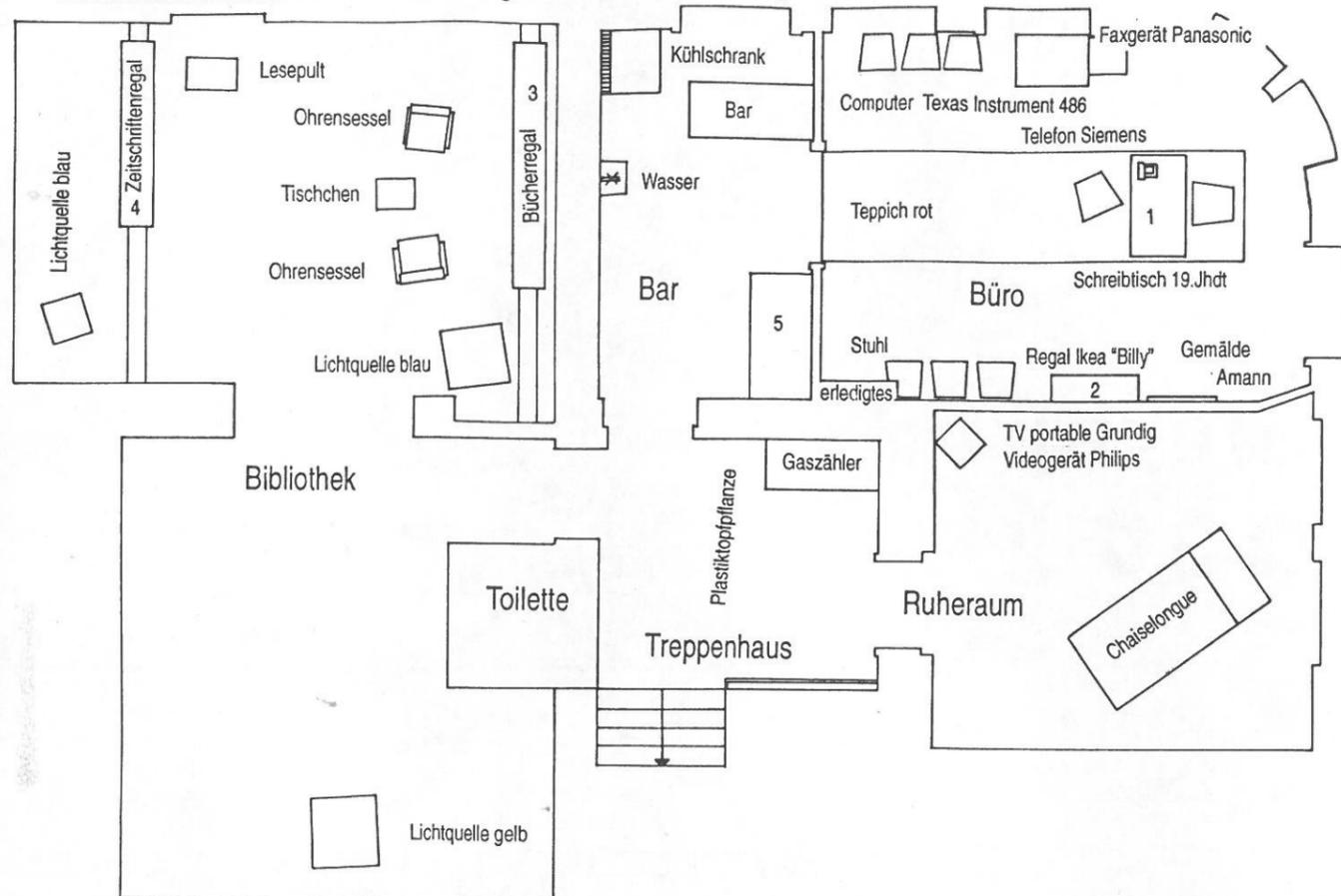
+ Katalog

Malerei
2000



1

Die Redaktionsräume von Artfan befinden sich im 6. Stock des Janecek Gemeindebaus, errichtet in den Jahren 1927-29. Östlich davon und parallel in 150 m Entfernung die Donau. Der Ausblick nach Norden und Westen auf den Zug des Wienerwaldes, Kahlenberg und Jubiläumswarte.



- 1 Uhu, Schere
- 2 Abonnementbestellungen, offene Rechnungen, Leserbrief, Disketten, Cassetten von Interviewmitschnitten, Briefwechsel
- 3 Hommage an Christian Lindow, Elektra, Artists on Art, Rapport zur Konstruktion von Situationen, Das Museum von dem ich träume, Die Verbesserung von Mitteleuropa, A Canary Searching for a Port in the Storm, Massen, Ich rufe morgen an, Durchgänge durch Hamburgs Innenstadt, Mit der Henkelkarte in der Tarifzone, Kunst des 20. Jahrhunderts, Amerikaner, Panegyric, ein Tagebuch, The Image in Singular, Handbuch der Ornamentik, Die unbekannte Sammlung, Skeleton Breath Scorpion Blush, Recht auf Einsicht, Frühe spanische Kunst
- 4 Mordicus, Errata, ANYP, Tatblatt, Texte zur Kunst, Magnum, Spex, La Luna de Madrid, Gürtel, Die Fresse, Wienzeile, R.O.O.M., Terminal Zone, Research, Meta, Very good sehr gut, Museum Management and Curatorship, Daily Planet, Women's Art, Wettbewerbe, Vampyrotheutis Infernalis, Trust, Art Bloc Notes, Chelsea Chronicle, Flex Digest, Artscribe November 1987
- 5 Fotoarchiv, unveröffentlichte Texte, geheim, Relikte

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 veröffentlichte Texte dürfen frei- auch ohne Herkunftsangabe - abgedruckt, übersetzt oder bearbeitet werden.

Informationen:

The number of refugees from Croatia located in other countries:

Country	Land	No. of persons/Anzahl der Personen
Austria	Osterreich	2.500
Germany	Deutschland	35.000
Hungary	Ungarn	20.000
Italy	Italien	1.500
Switzerland	Schweiz	2.000
Slovenia	Slowenien	1.500
Serbia	Serbien	not available/nicht verfügbar
Other countries/andere Länder		15.000
Total	Summe	77.500

wien: das sogenannte Aufenthaltsgesetz ist in kraft getreten. und schon hat es einen bekannten von mir erwischt: der gute mann wanderte ausgerechnet heute zur fremdenpolizei, um sein visum verlaengern zu lassen. das gehe nicht, wurde ihm erklart, denn nach dem neuen gesetz, muesse eine verlaengerung vier wochen vor ablauf beantragt werden. und sein visum laeuft schon in zwei wochen ab.

bei all den berichten darueber in den medien war davon nie die rede.

Hamburg Am Freitagabend, den 11. 6. versammelten sich rund hundert kurzzeitig mobilisierte DemonstrantInnen, um mit Parolen, Flugblaettern und Spraydosen auf die untragbare Nachbarschaft von Roter Flora und den ueberwiegend auslaendischen BewohnerInnen der Juliusstrasse 20 mit dem Faschisten Henry Fiebig aufmerksam zu machen.

Nach einer kurzen Auseinandersetzung mit Fiebig an dessen Wohnungstuer, verschanzte sich Fiebig und schoss vom Balkon mit Leuchtschmuckmunition auf die auf der Strasse versammelten DemonstrantInnen und bedrohte sie mit einer Schrotflinte. Mindestens eine Person wurde dabei von den abgefeuerten Signalaraketen getroffen und leicht verletzt. Das provozierende bedrohliche Verhalten auch gegenueber der eintreffenden Polizei veranlasste diese, nicht wie gewoehnlich gegen die unangemeldete Demonstration, sondern gegen Fiebig und den ebenfalls anwesenden Nazi- Funktionaer Christian Scholz vorzugehen.

griechenland Die Abschiebungen haben ein sehr grosses Interesse bei den griechischen Medien erweckt, die davon sprechen: "Hundert grichischer Buerger bringen albanische ImmigrantInnen zur Polizei!" Eine grosse Zahl von GriechInnen ist zwar gegen eine solche Behandlung von EinwanderInnen, aber sie tun nichts dagegen.

Die griechische Regierung muss sofort wegen Menschenrechtsverletzungen angeprangert und das Vorge-

hen gegen AlbanerInnen als rassistischer Akt verurteilt werden.

Wir begruessen alle Aktionen gegen griechische Einrichtungen

Starting up in the north, in the Bihac pocket, the most stable place of the country, not more then 6 rounds a day, but the BiH armija forces in Bihac are rather disappointed by the negative decision of the EC about lifting the arms embargo. There are reports of new armies building up their strength in the UNPA zones North and South (Knin and Lika area in Croatia) and due to the decision the BiH armija forces can't rearm there troops in the Bihac pocket, so they are afraid.

Heavy fighting in the corridor area near Brcko, this is the life line for the Serbian held territories in Northern Bosnia and the corridor is just a few kilometres wide, the Bosnian Serbian forces are trying for weeks now to enlarged the corridor. UNPROFOR reported, nevertheless the none-fly zone over Bosnia, a lot of helicopter movements of the Bosnian Serbian forces, sometimes F-16 are spotted trying to press the helicopters down, but the political will to shot them down is not existing.

Also they spotted big movements of tankers from the oil fields in Northern Bosnia and the field in UNPA zone East in Croatia. All those tankers are on their way to Serbia. Other railway tankers with each 25 tons of chloride are spotted again in Tuzla, if those tankers will be blown up by BiH armija as a last suicide action it is estimated that up to 9 km down wind the cloud will be deadly.

The second front-line passing north of Tuzla is still not established, but in talks with Mladic yesterday UNHCR have got all the possible promises, so hopefully by the end of this week the first convoys can pass that passing. It is also true that it happens more often that HVO troops in the north of Central Bosnia went over Bosnian Serbian held territory to run for BiH armija. The fights in the area are strong, the idea is that BiH armija tries to surround the HVO held positions in order to create new pockets and have better negotiating positions at the tables in Geneva.

And UNPROFOR observers also spotted in HVO held pocket under Jablanica Serbian commanders together with HVO commanders. The co-operation in that area goes generations back, was explained to us, most of them have been fighting together in the partisan army in the second world war. Also the witnessed Serbian tanks pulling out of the circle around Sarajevo and who were moving towards Kiseljak. His opinion was, but there is no hard evidence for it, that this tanks are lent by the Serbs to HVO in order to fight against BiH armija. But as said they only saw the tanks going in the direction of Kiseljak, nothing else.

Sarajevo itself is quiet, not more than 25 impacts a day are reported. Also life in Zepa is not so bad according to an UNHCR official who just returned.

South of the disarmed zone in Srebrenica it are basically the forces of BiH armija who are breaking the cease fire, but of course their fire is often answered by the surrounding Bosnian Serbian forces.

Zadar was hit yesterday evening around 10 o'clock, and also Zupanja is again under attack from the Bosanska Posavina, where HVO troops still have a piece of the area in the North of BiH on the other side of the river Sava than Zupanja lays, the attacks didn't came of course from the HVO troops, but from the Bosnian Serbian armies.

In Kiseljak the HVO stopped the blockade around two UNPROFOR barracks in the town. two Croats will be hand over to HVO and that in exchange HVO will let a few captured troops from BiH from their prisons. That seemed to be anyway the most important reason why they surrounded the barracks, against the will of the central commander in Sarajevo by the way.

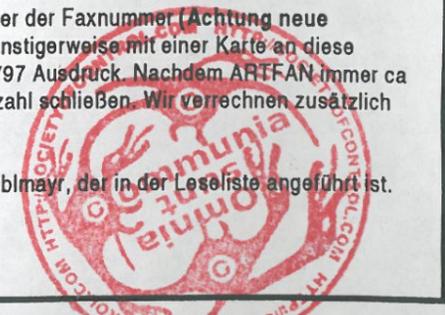
At the border between Serbia and the Bosnia Serbian republic the first UNHCR stands who is got up in the negotiations about the new road tax in Bosnian Serbian republic. From the border to Srebrenica that would be 150 US\$ and back from Srebrenica to border again.

Türkei, Kurdistan, München Wir halten es fuer dringend erforderlich, den Hintergrund der europa-weiten Aktionen deutlich zu machen: Anlass war der wieder eskalierende Krieg der tuerkischen Regierung gegen das kurdische Volk. In den letzten Monaten wurde eine unbekannte Anzahl von KurdInnen gefoltert und getoetet, 44 Doerfer und Staedte zerstort. Auf das kurdische Friedensangebot wurde seitens der tuerkischen Regierungin keinster Weise reagiert, so dass am 8. Juni der Waffenstillstand alsbeendet erklart wurde. Die Weltoeffentlichkeit nimmt von all diesen Vorgaengen in der Tuerkei kaum Notiz. In dieser verzweifelten Situation haben KurdInnen die Auseinandersetzung auch nach Mitteleuropa getragen. Wir sind uns ueber folgende Forderung einig: Wir fordern die tuerkische Regierung auf, sofort alle Angriffe auf KurdInnen einzustellen und eine friedliche Loesung zu suchen. Es muss verhindert werden, dass rechte PolitikerInnen diese Vorgaenge wiederum zum Anlass nehmen, Auslaenderfeindlichkeit zu schueren.

Habe heute abend, 5.7.93 in RADIOROPA INFO (kommt per ASTRA und halbtags auf Langwelle) die deutsche Fassung einer finnischen Nachrichtensendung gehoert, wo als Argument gegen den Bombenangriff kam, dass bei dem Mordanschlag des CIA von den USA auf FIDEL CASTRO (wird inzwischen ja nicht mehr bestritten) Kuba auch keinen Angriff auf Washington geflogen hat...

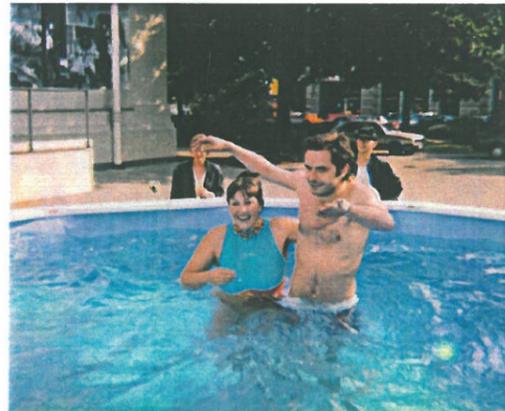
Impressum: ARTFAN ist bei der Adresse 1200 Wien, Engerthstraße 99-101/11/18 oder unter der Faxnummer (Achtung neue Faxnummer 49 333 75) zu bestellen. Dem Wunsch nach einem Abonnement geben Sie günstigerweise mit einer Karte an diese Adresse und einer Postüberweisung eines Betrags Ihrer Wahl auf das PSK-Konto 75 032 797 Ausdruck. Nachdem ARTFAN immer ca 25 öS kostet, läßt uns Ihr Multiplizieren des Betrags auf die von Ihnen gewünschte Heftanzahl schließen. Wir verrechnen zusätzlich Porto und Verpackung. Das nächste ARTFAN erscheint in ca 2 Monaten. Die Abbildungen beim Text von H. Nagl Docekal beziehen sich auf einen Text von Silvia Eiblmaier, der in der Leseliste angeführt ist. Als Herausgeber diesmal Markus Jacob, wir danken Uwe Gabriel für seine Arbeit.

Fundamentally you have to agree, Selber denken statt Theorie



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. Unhintergebarkeit von Individualität, Frankfurt a.M. 1986
- Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, (Gesammelte Schriften Bd.12), Frankfurt a. M. 1971
- Robert 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)
- Lancy Chodorow, The reproduction of Mothering; Psychoanalysis and the Sociology of gender, Univ. of California Press 1979 (dt. Das Erbe der Mütter, München 1985)
- Marin Hausen, Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere", in Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1979
- Julia Kristeva, Il n'y a pas de maître à langage, in Nouvelle revue de psychanalyse, 20/1979
- Gilles Deleuze/Felix Guattari, L'anti Oedipe, Paris 1975
- Felix Guattari, Becoming woman in Semiotext(e) Bd 4/Nr 1 1981
- Enrica Braidotti, Patterns of dissonance, in H. Nagl Docekal (Hsg), Feministische Philosophie, Wien-München 1990
- Marin Hausen/H. Novotny (Hsg), Wie männlich ist die Wissenschaft? Frankfurt 1986
- Julian 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
- Klaudia Honegger, Die Ordnung der Geschlechter, Frankfurt 1990
- Jonna 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
- Reselotte 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
- Orlino, Sexual-Textual Politics, London - New York 1985
- Radka Vekovic, Die Postmoderne und das Weibliche in der Philosophie, in H. Nagl Docekal (Hsg), Feministische Philosophie
- Sebill Barta/Z. Breu/ D. Hammer-Tugendhat/U. Jenni/L. Nierhaus/J. Schöbel (Hsg) Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987
- Francis/F. Gontier (Hsg), Les écrits de Simone de Beauvoir, Paris 1979
- Orlino, French Feminist Thought, A Reader, Oxford-New York 1987
- Silvia Eibl-Mayr, Gewalt am Bild, in Ines Lindner u.a. (Hsg), Blick-Wechsel, Berlin 1989
- Dieter (Hsg), Die Überwindung der Sprachlosigkeit, Darmstadt-Neuwied 1979
- Opitz, Weiblichkeit oder Feminismus? Weingarten 1984
- Angelika Maiworm, Räume, Zeiten, viele Namen, Weingarten 1984
- 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
- A. 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
- Helan, Das Weib des Künstlers, Berlin 1904



utopie des besonderen

Herta Nagl-Docekal



1. Individualität versus Weiblichkeit - zwei gegensätzliche Utopien
Ist Kunst von Frauen weibliche Kunst? Ist Kunst von Männern männliche Kunst? - In der Frage der Verhältnisse von Geschlecht und Kunst ergab die bisherige Diskussion eine Reihe unterschiedlicher Thesen, welche in zwei einander entgegengesetzten Positionen kulminieren:

1. Zum einen wird in Weiterführung von Motiven der klassischen Ästhetik argumentiert, in der Kunst gehe es um einen Wahrheitsanspruch, in dessen universalistischen Charakter die Befreiung von Beschränkungen, sei es historisch-kultureller, sei es natürlicher Art angelegt sei, und damit auch die Befreiung von der Beschränkung des Geschlechts. Im Rahmen der feministischen Theorie entspricht dieser Position ein Argumentationsmuster, das sich beispielsweise in Barbara Sichtermanns Buch "Wer ist wie? Über den Unterschied der Geschlechter" in pointierter Form findet. Dort heißt es unter anderem: "Spontan weist ein vernünftiger Mensch die Hypothese einer Frauen-Kunst zurück. Warum soll man es einer Symphonie anhören, einem Gemälde ansehen müssen, was Geschlechts ihr Schöpfer war?... So wehrte sich die Schriftstellerin Nadine Gordimer gegen die Frage, ob sie Frauenliteratur mache: Die Literatur habe kein Geschlecht und wenn doch, sei das ein Einwand." Den Hintergrund für die Überlegungen Sichtermanns bildet die zumindest seit der Aufklärung eingespielte Typisierung der Geschlechter derzufolge für den Mann seine Geschlechtlichkeit nur einen Bereich neben anderen konstituiert - was im Zusammenhang mit dem Auseinandertreten von Privatsphäre und Öffentlichkeit zu sehen ist - während die Frau nur aus ihrem Geschlecht bestimmt wird: "Der Mann ist nur in gewissen Augenblicken Mann, die Frau aber ihr ganzes Leben lang Frau", heißt es bei Rousseau. Der Entschluß Künstlerin zu werden, bedeutet nun nach Sichtermann einen Akt der Emanzipation aus diesem Klischee; die Frauen erobern, was den Männern selbstverständlich zugestanden wird: einen Bereich, der nicht durch Geschlechtlichkeit definiert ist. Dies läßt sich auch umgekehrt formulieren: nur über diesen Emanzipationsschritt kann die Frau zur Produktion von Kunst gelangen. Erst indem die allen Frauen unterschiedslos zugemutete Geschlechtsidentität distanziert wird, ist die Ausbildung von Individualität möglich, und damit erst ist die Voraussetzung für die Entwicklung ästhetischer Kriterien geschaffen. Als geradezu "absurd" erscheint von hier aus "die Vorstellung einer Frauenkunst, die sich ausgerechnet den durch die Jahrtausende überstrapazierten Naturpotenzen der Weiblichkeit verdankt: eine Gebärmutterkunst des gurgelnden Fruchtwassers, der gutturalen Wiegenlieder, der grundgütigen Strickmuster".

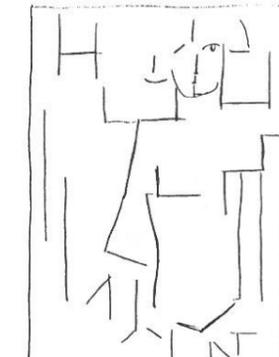
In diesem Argumentationszusammenhang wird also das Projekt einer weiblichen Kunst durch dasjenige einer Kunst von Frauen als Individuen ersetzt. Damit ergeben sich Bezüge zur neueren Entwicklung der allgemeinen ästhetischen Theorie. So wird z. B. von der kritischen Theorie ebenso wie von der Hermeneutik her das Individuelle ins Zentrum gestellt, und zwar sowohl mit Bezug auf die einzelnen Künstler wie auf die einzelnen Kunstwerke. Für Adorno ist die Kunst, aber auch die Kunsttheorie der Moderne an der "Utopie des Besonderen" orientiert; diese Wendung bezieht sich darauf,

daß die Kunst heute nicht mehr durch die traditionellen Gattungsordnungen gekennzeichnet ist, sondern durch "extreme Individuation" bzw. dadurch, daß sie auf die "Rettung des Besonderen" abzielt. Dabei geht es allerdings nicht um ein bloß Einzelnes, Zufälliges, sondern um ein Einzelnes, das sich in seiner Form Allgemeinheit gibt, d.h. um ein autonomes Einzelnes. Adorno erläutert dies an mehreren Beispielen; so schreibt er etwa: "Schönbergs Bläserquintett ist Sonate in demselben Sinn wie Goethes Märchen das Märchen überhaupt."

Durch die "Utopie des Besonderen" ist die Kunst Paradigma der gesellschaftlichen Entwicklung: auch im weiteren Verlauf der Geschichte wird es nach Adorno darauf ankommen, daß sich die Einzelnen von den tradierten Zwängen befreien - so freilich, daß die befreite Partikularität ihrerseits das Allgemeine zum Zweck hat und nicht im Sinne eines Rückfalls in den klassischen Liberalismus beginnt, anderes Partikulares einzuengen. Es erhebt sich also die Frage, ob die Utopie des Besonderen auch die Interessen der Frauen in Kunst und Gesellschaft mit umfaßt: entwirft sie nicht die Perspektive der Befreiung von den traditionellen Zwängen, denen die Frauen aufgrund ihres Geschlechtes unterworfen sind, bzw. der freien Entfaltung aller Einzelnen?

2. Die diametral entgegengesetzte Position, für welche die Kunst notwendig auf Geschlechtlichkeit bezogen ist, wurde in mehreren Varianten formuliert, die sich auf folgende zwei Alternativen zuspitzen lassen: Die erste (2.1) präsentiert eine analoge Situation für Männer und Frauen - die jeweilige Geschlechtszugehörigkeit bestimmt auch den Blickwinkel für die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Demnach gilt für die Kunst, was Nietzsche im allgemeinen festhält: "Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen reicht bis in den letzten Gipfel seines Geistes hinauf." Im Rahmen der neueren feministischen Diskussion wurde die These von der geschlechtsspezifischen Sichtweise u.a. aus psychoanalytischen Forschungen abgeleitet. In dieser Hinsicht war vor allem Nancy Chodorows Buch "The reproduction of mothering" von Bedeutung: die These ist hier, daß die geschlechtsspezifischen Differenzen im Prozeß der Ablösung von der Mutter unterschiedliche Denk- und Lebensstile von Männern und Frauen zur Folge haben.

Die zweite Form der Verbindung von Kunst und Geschlecht (2.2) geht hingegen nicht von einer symmetrischen Anordnung der Geschlechter aus. Wenn es neuerlich psychoanalytische Kategorien sind, die zur Fundierung des Arguments herangezogen werden, so ist in diesem Fall die Konzeption Lacans von entscheidender Bedeutung sowie die Weiterführung von Motiven derselben wie sie u.a. bei Deleuze und Guattari zu verfolgen ist, vor allem aber die Transformation des Lacanschen Ansatzes zu einer Theorie



des Weiblichen bei Autorinnen wie Irigaray, Kristeva und Cixous. Um die zentrale Argumentationsfigur kurz zu rekapitulieren: Den Ausgangspunkt bildet eine Beschreibung der frühkindlichen Entwicklung derzufolge die früheste Phase durch eine naturhafte Symbiose von Mutter und Säugling charakterisiert wird, während der Spracherwerb und der Beginn des Ich-Bewußtseins als die Ablösung von der Mutter gedeutet



werden, durch welche das logozentrische Reich des Vaters entstanden ist und sich perpetuiert. Von dieser Voraussetzung her erscheint die gesamte symbolische Ordnung als phallisch bestimmt - Frauen, die sich in der herkömmlichen Sprache bzw. mit herkömmlichen Mitteln ausdrücken, nehmen selbst phallischen Charakter an. Das genuin Weibliche wird hier in der Natur bzw. im Sinnlichen gesehen. Damit ergibt sich eine Typologie der

Geschlechtscharaktere, die jene Dichotomien weiterführt die lange vor dem Entstehen der Psychoanalyse bereits zu gesellschaftlich relevanten Stereotypen geworden waren: dem Männlichen werden Rationalität, Ordnung und Herrschaft zugeordnet, dem Weiblichen hingegen das Gefühlshafte, Inhomogene, Passive. Die traditionelle Dichotomie erfährt allerdings eine entscheidende Umwertung, indem sie patriarchatskritisch gedeutet wird: im Hinblick auf die Krisen der Gegenwart, d.h. auf die vielfältige Todesdrohung durch Umwelzerstörung und Aufrüstung und im Hinblick darauf, daß diese Krisen in den von den Männern dominierten Lebensbereichen generiert wurden, erscheinen die traditionell als weiblich apostrophierten Qualitäten nicht mehr als minderwertig, sondern als ein zivilisationskritisches Potential. Daraus resultiert das Projekt einer semiologisch definierten Revolution: das Weibliche, das aus der Perspektive der etablierten symbolischen Ordnung nur ein Ausgegrenztes, Schweigendes sein kann, soll seine eigene Sprache entwickeln, eine Sprache, die sich der Regelmäßigkeit und dem Zwang zur Eindeutigkeit widersetzt, eine polysemische Sprache also. Julia Kristeva sieht den Ausgangspunkt dafür in der präsymbolischen mütterlichen Semiotik.

Der primäre Ort dieser Revolution ist die Kunst. Dies wurde zunächst vor allem für die Literatur erörtert - das Programm der "écriture féminine" fand international große Beachtung; im weiteren wurde die Avantgarde-Kunst insgesamt im Sinne des subversiven Charakters des Weiblichen gedeutet. Das bedeutet freilich, daß mit weiblicher Kunst nicht nur Kunst von Frauen gemeint ist, so wie unter dem Gesetz des Vaters nicht nur Männer anzutreffen sind, so bleibt die weibliche Alternative zum Phallo- bzw. Logozentrismus nicht den Frauen überlassen. Und dies gilt nicht nur für den Bereich der Kunst; auch im poststrukturalistischen Denken hat ja die Kunst den Charakter eines Paradigmas für die anstehende Veränderung der Gesellschaft. In diesem Sinne formulierten Deleuze und Guattari des "devenir femme", die als ihre bevorzugten Adressaten offensichtlich nicht Frauen ins Auge faßt. So mündet nun auch das Argument der notwendigen Verbindung von Kunst und Geschlecht in eine Utopie, doch in diesem Fall handelt es sich nicht um eine Utopie der "Geschlechtvergessenheit", sondern im Gegensatz dazu um eine Utopie der Weiblichkeit.

Die beiden gegensätzlichen Positionen sind nun aber in doppelter Hinsicht zu hinterfragen: Einerseits führt jede Seite, näher besehen, in Probleme - andererseits implizieren beide plausible und auch durchaus kompatible Motive. Zunächst zu den Inkonsistenzen der beiden Argumentationszusammenhänge.

2. Der Gegensatz verflüchtigt sich

Die These, daß künstlerische Produktion nur über die Distanz zum Geschlecht zustandekommen können, ist in der hier paraphrasierten Form nicht einleuchtend. Daß Bereiche wie Kunst, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft, jedenfalls unter den gegenwärtigen Lebensumständen, nicht unmittelbar identisch sind mit der Privatsphäre bedeutet nicht, daß sie eo



ipso die Geschlechtlichkeit hinter sich gelassen haben. Gewiß: Frauen können nur dann Kunst produzieren, wenn sie sich von der traditionellen Geschlechterrolle emanzipieren; dennoch gilt für Frauen und Männer, daß Erfahrung und Interpretation der eigenen Geschlechtlichkeit das Bild der Wirklichkeit mit-konstituieren - also nicht bloß einen limitierten Raum bilden, aus dem man heraustreten könnte. So ergaben z. B. die wissenschaftskritischen Forschungen der letzten Zeit, daß vielfach und unreflektiert (

in diesem Fall) männliche Alltagsorientierungen in die Wissenschaften einfließen, selbst dort, wo es nicht um Fragen der Geschlechtlichkeit geht, und auch in scheinbar so exakten Disziplinen wie der Physik und der Chemie. Allgemeiner gesagt: unter dem Deckmantel des Anspruchs auf Objektivität bzw. Wahrheit gehen patriarchale Denkweisen in den öffentlichen Diskurs ein, und die behauptete Geschlechtsneutralität erweist sich als Geschlechtsblindheit.

Folgt daraus nun, daß die Gegenthese vom notwendigen Zusammenhang von Kunst und Geschlecht legitim ist? Sie ist es gewiß nicht in vollem Umfang. Wendet man sich zunächst den Überlegungen zu, die auf die einfache Gleichung: "Kunst von Männern ist männliche Kunst" respektive "Kunst von Frauen ist weibliche Kunst" hinauslaufen (vgl. 2. 1.), so ist nach den Indizien zu fragen, an denen sich diese Zuordnung orientiert. Ist das Kriterium dafür, daß eine bestimmte Arbeit als männlich oder weiblich apostrophiert wird, der Körper des Künstlers bzw. der Künstlerin? Die Gefahr eines Determinismus liegt auf der Hand. Dazu ist im grundsätzlichen festzuhalten: Kennzeichnend für die Position des Menschen in der Welt ist, daß zu natürlichen (wie auch geschichtlichen) Vorgegebenheiten in unterschiedlicher Weise denkend und handelnd Stellung genommen werden kann. Auch die körperliche Differenz der Geschlechter ist der Interpretation unterworfen, und sie wurde in der Tat bereits auf sehr verschiedene Weise gedeutet, und zwar sowohl auf der Ebene der symbolischen Konstruktion als auch in der Gestaltung der realen Lebensverhältnisse. Dies macht die Geschichte und die kulturspezifischen Varianten des Geschlechterverhältnisses aus. Kurz: die Geschlechtscharaktere sind geschichtlich geworden und damit veränderbar.

Eine Reihe von Studien zur Körperlichkeit rückten den Umstand in den Vordergrund, daß auch die sexuelle Differenz qua Natur, z. B. wie sie in den Naturwissenschaften analysiert wird, durch die geschichtlich variablen Deutungen der Geschlechterdifferenz konstituiert ist. Diese Forschungen mündeten in die These, daß nicht nur die jeweilige Art, die natürliche Differenz zu beschreiben, sondern das Konzept der Zweigeschlechtlichkeit selbst konstruktiven Charakter habe. An diesem Punkt treffen sich z. B. sonst so unterschiedlich ausgerichtete Bücher wie Thomas Laqueurs "Making Sex" und Claudia Honeggers "die Ordnung der Geschlechter". Gewiß resultieren aus dieser Argumentation eine Reihe von Problemen,

Das kommt genau dort zur Geltung, wo ihre Durchgängigkeit zugleich wiederum abbricht. Dieser Abbruch wird dann selber als Vorschein eines geglückteren künftigen Lebens aufgefaßt. Es gilt, den Augenblick dieser Abbrüche zu befragen. Dieser ist nicht nur der Ort eines Verschwindens, sondern er kann ebenso der einer erstaunlichen Vermehrung und Vervielfältigung sein. Sicherlich lassen sich räumliche Ausdehnungen verneinen, etwa im Punkt. Aber auch die Grenze des Punktes zum Nirgendwo ist noch "Wo". Nicht der Raum wird verneint, vielmehr eröffnet die Verneinung den Raum anderswo. Und genau das ist die Voraussetzung, die Kunst endlos an anderen Orten suchen zu können.



Das Begehren kann dieses Anderswo nur mit den Bildern zu suchender oder zu meidender Fernen oder Tiefen oder Topien ständig belegen, wenn der Raum nicht fehlt, der solches Einräumen, solches Ausräumen oder Umräumen überhaupt zuläßt. Und so schreibt die Kunst zugleich die Geschichten ihrer eigenen Entdeckungen, Erfindungen, Erdichtungen und die Strategiewechsel ihrer Spiele, aber auch die ihrer Mißerfolge und Erfolglosigkeiten.

Wo auch immer Kunst ankam, da wird stets zugleich der Ort sein, wo sie jäh im Anderswo endet, und vielleicht wieder woanders auftauchen wird, vielleicht aber auch nicht. Dieses Anderswo ist nicht selbst ein Ort zwischen Orten, sondern der Abstand zwischen ihnen, ohne welchen überhaupt nichts einander zum Gegenstand werden könnte.



Die Natur kann auch völlig unabhängig von den Menschen, im Spiel ihrer Kombinationen, ihrer Substitutionen usw., jedes Kunstwerk hervorbringen, aber die Abstände sind zu groß. Sie werden durch eine solche Masse von Ausschub, von Mist besetzt, daß das natürliche Auftauchen eines Kunstwerkes zum seltensten aller Zufälle würde.

Die Voraussetzung dafür ist jedoch, daß die Kunst zuvor Abstände bildet. Und ich spreche hier von Abständen, nicht von Distanzen, weil es nicht zuvorderst um die Besetzung leerer Zwischenräume geht, sondern um den Einschnitt, der den Ort jeden Standes dem Raum anderswo aussetzt. Der Künstler sagt "Nein" bevor ihm etwas zuviel wird oder ihm etwas mangelt, und er sich dann ans Werk macht. Nur so eröffnet sich ein Raum, der nicht schon besetzt ist oder dringend besetzt werden muß. Und es erhebt sich ja die Frage, ob es in der Kunst nicht primär um die Herstellung von Orten geht, anstatt um Produktivität.



Was die Ästhetiken *Raumkunst* nannten, stellt sich zunächst als Baukunst dar, nämlich die Architektur der Monarchie, die Ästhetik der Raumgestaltungen der Garderoben, der Münz- und Schatzkammern, der Trophäensammlungen, der Gemäldegalerien. Kunstorte, zudem immer einer Art Weiterleben unterworfen, worin anscheinend alles zu Kunst werden kann, selbst die Regenschaft.

Entscheidend dabei ist, daß selbst die Produktionen, die Ökonomien in dieser Zeremonie, als unproduktiv dargestellt werden. Doch in einem war dieser Absolutismus, als *Raumkunst* der Baukunst, selber noch beschränkt.

die kunst ist, wo sie endet

Und dieses Ende hat nicht das geringste mit ihrem Tod oder Verschwinden zu tun. Sie endet vielmehr wo sie jäh außen ist, wo ein Einschnitt geschieht, in welchem sie anderswo ist, bevor sie vielleicht woanders wieder auftaucht. Solche Einschnitte liegen nicht nur zwischen Künstlern und Rezipienten, um darin etwa das auftauchen zu lassen, was Heidegger noch als "Werk" bezeichnete; vielmehr durchziehen inzwischen endlos sich vermehrende Schnitte die Sujets und die Stile, die Herstellungsweisen und deren Techniken, die Materialien, Inszenierungen und Schauplätze, die Geschmacksweisen, die Geschichten, die Kritiken und die Interpretationen der Künste.

Der Raum *anderswo* nimmt also nicht jenseits von alldem, an einem anderen Ort, der irgendwie noch zu entdecken oder als unerreichbar anzuerkennen wäre, Platz. Es geht vielmehr um das Ende aller dieser sehr genau beschreibbaren Orte der Kunst und nicht um das Verschwinden ihrer Inhalte, die sich ganz im Gegenteil eher endlos zu vermehren scheinen, dadurch Konkurrenten erhielten, daß sich um sie herum solche Orte der Kunst vermehren, wo diese Hierarchie nicht gilt.

Es geht um ein "Mehr" an ästhetischen Räumen, und dieses "Mehr" ästhetischen Raumes wird paradoxerweise immer noch als Verlust ausgegeben. Das ist der Grund warum man heutzutage von Bedeutung in der Kunst redet. Spricht in solchen Diskursen einer angeblichen Liebe zur Kunst nicht gerade ein unauffälliger Haß gegen sie mit, wie er dann in der Vernichtung von Werken und in der Ermordung von Künstlern nicht selten in diesem Jahrhundert manifestiert wurde?

Man bedenke einmal, was der nicht selten zu hörende Satz aussagt, man könne mit dieser Kunst nichts mehr anfangen, denn sie stelle doch nur mehr eine hieroglyphische Partitur endloser intellektueller Auslegungen dar. Dieses Nichts-mehr-mit-ihren-anfangen-können formuliert also nicht weniger ein bestimmtes Ende ihres Ortes im Einschnitt ihres Raumes, zumal im Eingeständnis, die Kunst würde doch nur noch *woanders* aufgeführt als da, wo sie sich noch als Werk darstellen würde.

Kurz: Selbst da, wo die Liebe zu ihr, oder der Haß gegen sie, aufhört und die Gleichgültigkeit beginnt, stellt sich immer noch die Frage nach dem Raum dieser Kunst als Raum *anderswo*.



die erst der Lösung bedürfen; dessenungeachtet zeichnet sich hier im Hinblick auf die Frage nach dem Zusammenhang von Geschlecht und Kunst eine dem Biologismus diametral entgegengesetzte Pointe ab: Insofern Kunst, um es im Rückgriff auf Foucault zu formulieren, dem Bereich der diskursiven Praktiken angehört, in dem Identität und auch ihre Verkörperung wurzeln, erscheint Geschlecht als ein Effekt (und nicht mehr als der Ursprungsort) von Kunst.

Nun zum asymmetrischen Verständnis des Zusammenhangs von Geschlecht und Kunst (vgl. 2.2.). Vorerst ist festzuhalten, daß sich die an Lacan orientierten Positionen zunächst der Gefahr eines Determinismus dadurch entziehen, daß zwischen Symbol und Naturgegebenheit unterschieden wird: Der Phallus ist nicht den Männern zueigen, sondern bildet ein Drittes, von dem her sich beide Geschlechter definieren. Doch diese Entflechtung bleibt nicht trennscharf. Das erläutert z. B. Mary Ann Doane in ihrem Artikel "Woman's Stake: Filming the Female Body" "There is a sense in which all attempts to deny the relation between the phallus and the penis are feints, veils, illusions. The phallus, a signifier, may not longer be the penis, but any effort to conceptualize its function is inseparable from an imagining of the body. The difficulty ... is evident in Parveen Adam's explanation of the different psychic trajectories of the girl and the boy. ... The phallus represents lack for both boys and girls. The girl does not have a penis. What she lacks is not a penis as such, but the means to represent lack."

Diese Unschärfe setzt sich auch bei den genannten Lacan kritischen Theoretikerinnen der Weiblichkeit fort. Das wird etwa an Kristevas Text "Stabat Mater" deutlich. Die Mutterschaft erscheint hier zunächst als "das Phantasma, das der Erwachsene, Mann wie Frau, aus einem verlorenen Kontinent nährt: Es handelt sich überdies weniger um eine idealisierte archaische Mutter als vielmehr um eine Idealisierung der - unlokalisierbaren - Beziehung, die uns an sie bindet, eine Idealisierung des primären Narzißmus. "Damit kommt der Mutterschaft eine dem Phallus analoge Funktion zu, genauer: sie ist Symbol für die Begrenztheit desselben. Im Katholizismus "besetzt die Jungfrau Maria das riesige Territorium, das sich diesseits und jenseits der Klammer der Sprache erstreckt. Sie fügt der christlichen Dreifaltigkeit und dem Wort, das deren Kohärenz umreißt, jene Heterogenität hinzu, die von ihnen vereinnahmt wird. Über die Mutterschaft wird der Sprache "die subtile Skala der akustischen, taktilen und visuellen Spuren, die älter sind als die Sprache" entgegengesetzt. Der Glaube an die Mutter wurzelt in der faszinierten Angst vor einer Armut: der Armut der Sprache". Dabei läßt Kristeva keinen Zweifel daran: Das Christentum kennt eine Identifikation von Männern mit Mütterlichkeit schon von Anfang an. So "ist die Mystik, diese intensivste Offenbarung Gottes nur dem gegeben, der sich als "mütterlich" bekennt. Der Heilige Augustinus, der heilige Bernhard und Meister Eckhart, um nur einige zu nennen, sehen sich in der Rolle von jungfräulichen Gattinnen des Vaters, wenn sie nicht gar die Tropfen der jungfräulichen Milch direkt auf den Lippen empfangen, wie der heilige Bernhard. Selbst nach dem Bruch der Moderne ist diese Identifikati-

on bisweilen anzutreffen: Henry Miller, der sich als schwanger bezeichnet, Artaud, der sich als "seine Töchter" oder "seine Mutter" sieht. Auf diese Weise gerät Kristeva - und eine ähnliche Entwicklung läßt sich im Denken Irigarays verfolgen - in der Nähe jener, die im zeitgenössischen Diskurs dafür plädieren, daß sich die Frauen an traditionellen, wenn auch aufgewerteten Bild der Frau orientieren sollen. Doch diese Position führt - trotz der re-evaluativen Wendung in gravierende Probleme. Freilich hat sie auch den Blick für folgenden Zusammenhang geschärft: das Bild des Geschlechterverhältnisses, das für die Moderne kennzeichnend ist und unter anderem von Rousseau, Kant, Hegel und Simmel in paradigmatischer Weise formuliert wurde, bestimmt die Frau nicht nur negativ; vielmehr werden jene Qualitäten, die der Ausbildung einer an Zweckrationalität orientierten Persönlichkeit hinderlich sind, aus dem männlichen Bereich ausgelagert und auf die Frauen übertragen. Die Dichotomie der Geschlechtscharaktere bedeutet daher eine Beschränktheit der Männer, während die Frauen, soweit diese Typologie Realität geworden ist, in der Tat über einen eigenen Erfahrungshintergrund verfügen, der eine spezifische, andere Sicht der Wirklichkeit eröffnet. Doch können die Frauen sich damit zufrieden geben? Der Idealtypus der Frau ist ja wie der des Mannes in einer Ausgrenzung begründet, sodaß abermals ein Reduktionismus vorliegt. Und dieser sollte nicht unter dem Eindruck der gängigen unpräzisen Rationalitätskritik als bedeutungslos eingeschätzt werden. Es ist vielmehr folgendes zu bedenken: Die bisherige Forschung hat bei aller Differenz der Positionen, auch zwischen philosophischer Anthropologie, empirischer Anthropologie und Humanbiologie, zumindest dies außer Streit gestellt, daß beim Menschen weder die Selbsterhaltung als Organismus durch Ernährung, Bekleidung, Behausung usw. noch die Organisation des Soziallebens durch Instinkte gesichert ist. Demnach bedarf es sowohl der technischen Rationalität als auch der praktischen (sozialen) Vernunft, um als Mensch zu überleben; diese Kompetenzen nicht zu teilen, heißt, kein selbständiger Mensch sein zu können. Die Frauen müssen also Vernunft auch für sich beanspruchen. Folgende Unterscheidung ist dabei freilich im Auge zu behalten: Es geht hier nicht um Vernunft im Sinne traditioneller metaphysischer Konzeptionen, sondern um das Vermögen, in theoretischen und praktischen Fragen zu urteilen. Einen solchen Kompetenzbegriff setzt u.a. Toril Moi voraus; sie formulierte in ihrem Buch "Sexual - textual politics" als feministisches Programm: "Wir müssen uns um eine Gesellschaft bemühen, in der Logik, Begrifflichkeit und Rationalität nicht länger als "männlich" qualifiziert werden - nicht um eine, aus der wir diese Fähigkeiten als "unweiblich" ausgeschlossen haben."

Was folgt daraus für die Kunst? Das Projekt einer weiblichen Ästhetik wird hier neuerlich fragwürdig, jedenfalls erweist es sich als zu eng, um den Interessen der Frauen in vollem Umfang gerecht zu werden. Ist also eine Rückkehr zur Ästhetik der Distanz vom Geschlecht angezeigt? Die bisherigen Überlegungen weisen m. E. in eine andere Richtung. Zunächst ist folgendes festzuhalten: Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Geschlecht wird durch den Rückgriff auf Geschlechtscharaktere, die als feststehend gedacht sind, nicht beantwortet, sondern entstellt. So gilt es vor allem, sie als eine offene Frage in Sicht zu bringen. Entsprechend ist das Verhältnis von Kunst und Frauen nicht mittels eines wie auch immer imaginierten und bewerteten Weiblichkeitsentwurfs zu klären, sondern es muß als ein Problemfeld thematisiert werden, dessen Umfang erst abzustecken ist. Um dies auch sprachlich deutlich zu machen, scheint es mir sinnvoll, den Begriff "Feministische Ästhetik" an die Stelle der "Weiblichen Ästhetik" zu setzen.

Rockenschaub und die Barockschraube

Weil ich in den sixties-seventies aufgewachsen-aufgewacht bin und zwanzig Jahre später in der Rockenschaubausstellung stehe, auf einer Alu-Treppe und über eine dieser typisch hingepfuschten und optimal verkitteten Stellwände schau- (wenn man einmal beim Auf- oder Abbau einer sog. internationalen Großausstellung bzw. allerorts für die Entwicklung der Wiener Kunstszene = Krities, Kuries, Galies- so vehement geforderten Informationsausstellung mitgearbeitet hat, weiß man was SCHROTT ist, der gleiche SCHROTT, den man findet, wenn man als Barock-Fresco-Restaurator gearbeitet hat, wo man z.B. hinter einer Muttergottesstatue in zwanzig Meter Höhe arbeitet, die einen Haufen Taubenscheiße am Kopf trägt und deren Kopf mit zwei großen Barockschrauben an einer Eisenstange befestigt ist, die in der Wand verankert ist)-ich also mit dem linken Auge in den Raum schau und mit dem rechten Auge auf den Beipacktext, wo sich Einer darüber freut, daß er ein paar altgriechische Wörter weiß, frage ich mich:

1. hat es jemals soziales Engagement gegeben?
2. hat Samuel Beckett jemals einen Roman geschrieben?
3. wurde die Schraube im Barock erfunden?
4. ist hier kein Künstler auf der Straße aufgewachsen?
5. können DJs tanzen?
6. gibt es Künstler die stehlen oder sexuell ausschweifend sind?
7. waren alle brav in der Schule?
8. warum ist der Yuppie-Frust so sendungsbedürftig?
9. führt der Individualismus deshalb ständig zu Massenerscheinungen (Techno-Partys, Kunstmesse, Konzeptkunst, In-Lokalen, Mega-Konzerte, Mode...) weil er sich auflösen will und die ursprünglichen Mittel (Solidarität, Nächstenliebe, Orgie, Rausch, Sippe, Kommunikation, Kult, Hilfe, Wärme, Trost...) verloren hat?
10. wieso machen jetzt Viele Konzepte, obwohl sie kein Extra-Talent zum denken haben?
11. warum versteifen sich Viele auf Objekt- und -installationskunst, wenn sie nicht gewillt sind, einen Nagel einzuschlagen und dafür ARBEITER bemühen. Hier wird ARBEIT durch INVESTITION ersetzt. Es ist wirklich niedlich, daß eine Gruppe von Künstlern, die zehn Jahre nach der Yuppie-Welle, GELDINVESTMENT als Mittel zum Erfolg einsetzt, als AVANTGARDE gehandelt wird. Zehn Jahre dauert es, bis ein Künstler auf Macher umgesattelt hat. Verlorene Zeit; weil eh keine Zielgruppe für sowas gibt. Wieviele Absolventen haben Schulden weil sie in Projekte und Objekte investiert haben, für die es keine Abnehmer gibt, außer das Bundesministerium für Unterricht und Kunst?
12. war Rockenschaub jemals PUNK? Wenn ja, warum nicht mehr?

PS: Die AUA-Plakataktion von Rockenschaub hat mich damals sehr erfreut, weil es STRASSE war. Ebenso wie neulich bei DOUBLE TAKE die Schaufenster von Fischli/Weiß, deren Tiefsinn ich sehr bewundere.

PPS: Dies ist ein Bekenntnis zum TRASH. Die allgemeine Koketterie mit der Gedeihenheit des Handwerks ist Anbiederung an ein für konservativ und materialistisch gehaltenes Publikum, was eine Schizophrenie ist, wenn man sich für Avantgarde hält. Selbst wenn man ein realistisches Portrait malen will, muß von Anbeginn klar sein, daß es nur eine Karikatur werden kann. Lieber gleich Karikaturen machen.

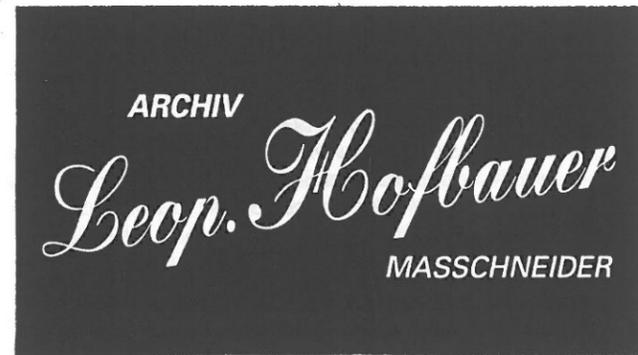
Spiegelsprung

Die wunderbare Bescheidenheit oder Zurückgenommenheit der Ausstellung Spiegelsprung durch die Verschämtheit des Veranstalters - ich meine die Akademieausstellung. Es erweist sich als großer Vorteil, daß niemand viel mit der Ausstellung wollte und auch niemand viel in der Ausstellung wollte, wie sie zum Thema machen, oder Sinn, Relevanz und sich fast alle Künstler und Künstlerinnen mit sich selbst beschäftigen konnten, was oft wie ein Kasten aussieht.

Der Eindruck, der mich möglicherweise trügt, ist, daß hier Gelegenheit der Ausstellung und momentane künstlerische Beschäftigung glücklich zusammengetroffen sind, ohne daß das erste das zweite durch die Vor Spiegelung von Bedeutung und Einmaligkeit in die Ecke gedrängt hätte, und ohne Wunsch des Veranstalters sich auch abzubilden, was ja meistens Formproblem des Veranstalters ist, der eigentlich ja besser weiß, wie das aussieht, was er/sie sich vorstellt und immer nur Ähnliches findet, und die Künstler zur Produktion von Selbstähnlichen ermuntert. Der Wunsch nach einer Kunst der Konzipierbarkeit und Beschreibbarkeit in den eigenen Worten war Problem der Veranstalter der zwei Zusammenschauen jüngeren österreichischen Kunstschaffens der letzten Jahre, man kann das im Katalogtext von Fr. Amanshauser zur letzten Jungen Szene Wien gut nachlesen.

Bei Spiegelsprung kommen mir die Arbeiten weniger kunstähnlich vor, dafür viel Ähnlichkeit mit real existierenden Personen, was auch wie ein Kasten aussehen kann.

Die Abbildungen des Künstlers als Kasten, das kann auch ein Bild sein, werden durch den Rand bestimmt (Kastenwand, innen/außen), der eine Grenze ist und innen gibt es jeweils eine große Säge oder Seele und darauf Abdrücke, oder die Abdrücke liegen verstreut innen herum, aber nichts spricht mit einem außen. Die Seele spricht leise aus dem Kasten heraus, sie kommentiert Geschehen nicht, sie nimmt es wahrscheinlich nicht wahr. Aber dadurch wird uns die Ratlosigkeit des Kommentars des Geschehens erspart, die durch das Versprechen von Bedeutung in anderen Ausstellungen, die Arbeiten der selben Künstler verallgemeinert.



Ich spreche hier dem Privaten das Wort, merke ich, aber nur weil die Trennung existiert und obwohl ich es gerne lauter hätte. Die Privatheit der Ausstellung Spiegelsprung war lustig (z.B. das Künstler/Künstlerinnen Verhältnis ausgeglichen war, obwohl sich niemand extra darum bemüht hatte Frauen zu finden, um dann resignierend -es gibt halt einfach keine-das übliche scheinbar zwingende Verhältnis zu übernehmen).

Zum Rollenverständnis des Künstlers

"Making art" - what you see is what you see - and you see James Turrell, Imi Knoebel, Daniel Buren, John M. Armleder, Stephen Prina, Dan Flavin, Sol Lewitt, Carl Andre and others, if you can and if you are in the right mood to do so and to see fractals - and you do not see Eva Hesse, Paul Thek, Rosemarie Trockel, Rebecca Horn, Renee Daniels, Kippenberger, Marlene Dumas, Magdalena Jetelová and others ...-and when you read, you read names you can read: Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Schöllhammer, Reinhard Priebnitz, Paolo Bianci, Arnheim, Erwin Chargaff, Gurdieff, Jaques Lacan and more ... like Kunstforum international, Texte zur Kunst ... and more...

Das Rollenverständnis des Künstlers liegt im Kommentar zur Konzeptkunst im Neonlicht vor dem bläulichen Schimmer eines Laptops in internationalen Hotelhallen zwischen Mobiltelefon und Faxgerät, Bar und Videoclip mit eingeschobenen Kunstbörsenachrichten und dem ständig heißen Draht zum Ministerium für Unterricht und Kunst.

Auch in Klagenfurt gibt es einen Flughafen, dort wo die Kultur gerne baden geht, gibt es ein nettes kleines Künstlerhaus aus der Zeit noch vor der Wiener Sezession, mit einem französischen Kaffeehaus dabei.

Katalog wird selbstverständlich erscheinen. Nichts im Katalog wird von der tatsächlichen Ausstellungssituation überkommen, wäre ja auch peinlich, dafür schöne Texte, die noch besser als die Ausstellung sind, die Eröffnung, ob wir da überhaupt hingehen sollen, ist ja doch immer dasselbe, Weißwein, Rotwein oder O'Saft?, glaube doch gewisse Einflüsse von, wissen Sie, für meinen Geschmack, zur Biennale, na selbstverständlich, Herr Ro, Herr Ri, das darf man sich doch nicht, einfach genial, unter uns gesagt, was zählt: die Sparsamkeit und die "Gesellschaft des guten Geschmacks" ... "sind Sie auch ein Künstler?" "soll das eine Beleidigung sein? geht Dich gar nix an, - bedruckte Clorolle, knie Dich vor's Haus ins Gras" - erst in der Kürze liegt die Würze und an Würze hat es hier sicherlich - darüber kann man sich streiten - dafür kommt jedoch die herrliche Dachkonstruktion aus Holz vom Klagenfurter Künstlerhaus voll zur Geltung und man sieht auf einmal, welch schöne Kanzel dieses Gebäude auf dem Dache trägt, weil diese wie ein Leuchtturm zu blinken begann. Ein quadratisches Fenster geb den Durchblick in den Goethepark hinter dem Hause frei, was sich als sehr aufregend erwies. Eine schwarze Fläche ließ auf die einstürzenden Neubauten warten, die ihren Termin abgesagt hatten, dafür zitterten auf Keilrahmen aufgespannte weiße Plastikfolien mit Rasterung im Durchzug und Ryman ließ als Rocky verkleidet mit quadratischen Plexiglasflächen an der Wand grüßen.

Von Merce Cunningham in den 50er Jahren verkleidete Gebrauchsgegenstände warteten im Nebenraum auf die Entstaubung.

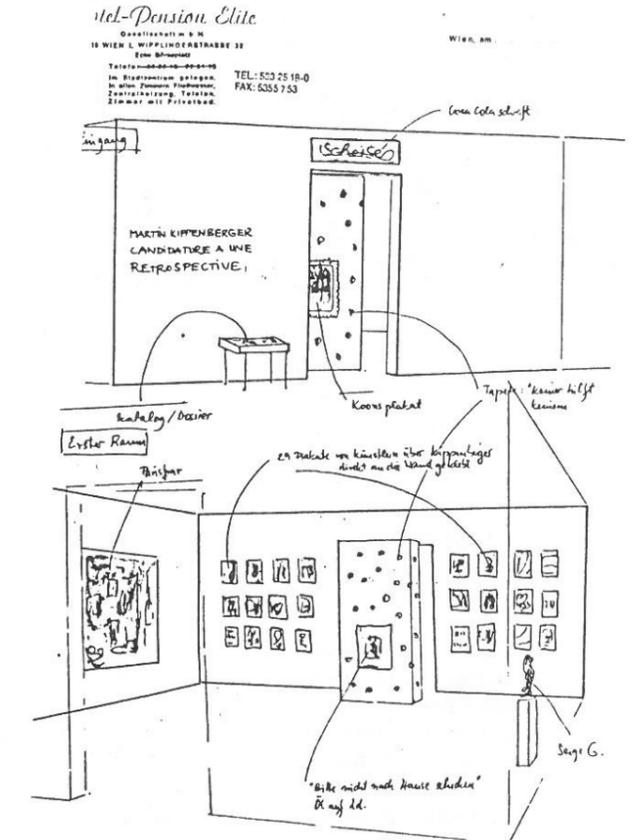
Anhydritplatten, PVC;Agfaprint, Dispersion, Preßspan, Aluminium, Kamera, Tape und Monitor zu sehen, die das Rollenverständnis des Künstlers erläutern und in der Lage sind, ein Kommentar zur Kunst der 90er Jahre abzugeben. Transportkiste, Schulbank, Zeichnung mit Mädchen in einem Lineament voll Akribie fordern zum Mitzeichnen auf.

Keiner hat sich getraut und sich damit vielleicht lächerlich gemacht, lächerlich zu machen "Kunst zu machen"

Interessant verspricht die darauffolgende Ausstellung des Künstlerhauses zu werden: Peter Rataitz und Monika Sonnberger

Heliane Wiesauer Reiterer

ist eine außerordentliche Künstlerin. Mit einer groben, primitiven Maltechnik tut sie eine derart feine Welt auf, wie es sicher keinem ihrer österreichischen Kollegen zur Zeit möglich ist. Ihre vielen Ausstellungen scheinen dies zu bestätigen, wobei wir von derjenigen in der Galerie Contact besonders angetan waren. Bei jenen Bildern steigerte die vereinfachte Farbwahl (gelb/schwarz, rot/grau) die starke Linie ihrer Handschrift.



Cher Monsieur Quattari 1.4.1992

Je vous envoie le concept momentanément actualisé des symposiums dont nous avons parlé à Paris.

Nous sommes très heureux que vous ayez accepté notre invitation. Concernant le date de l'événement, la date même n'est pas encore définitive.

Je vous prie de croire à mes meilleurs sentiments

DAS SCHÖNE UND RICHTIGE HANDELN
Symposium, organisiert von Penelope Georgiou
am 28. 29. und 30. August in der Wiener Sezession

- und in was für eine Beziehung setzt du das zum Architekturverständnis?

- Malerei ist immer durch die Architektur definiert. Das Volumen kleines, großes, mittleres. Insgesamt ergibt es ein Totales.

- Jeder der vor meinen Bildern steht, der muß das Gefühl von einem vertikalen großen Raum, wie ein Dom, der ihm im Bewußtsein aufweckt in dieser Sensation von dem Raum. Das ist sozusagen die Opposition zur Umgebung, die man kreiert und die Umgebung ist separiert von der Malerei

- aber der Raum ist leer und chaotisch aber den Sinn den man in den Raum steckt durch ein Bild, den kann man ja füllen.

- hoffentlich

- ich glaube, das ist eine totale Sensation, wie man durch das Bild wieder in den Raum kommt.

Ich würde gern erklären, daß das ganz strikt zu verstehen ist, ein öffentliches Gespräch ist etwas anderes als ein Interview, weil manche Leute denken was sie lesen ist geschrieben, dabei ist das die Rede. Ich versuche, das klar zu machen. Wir wollen versuchen eine Bild zu machen, ganz ohne Plan.

- Diese Konversation hat ja was mit ökumenischem Geist zu tun und das sehe ich bei dieser letzten Ausstellung. Ich hab mir eher immer gedacht weil du so atheistisch und eher pragmatisch wirkst

- Ich denke nicht... Also pragmatisch - ja. Also ich fühl mich völlig frei vom Ausdruck. Das kann man sagen, das ist ein Gefühl. Das ganze soll ja nicht in einer Prüfung ausarten. - wenn wir hier Michelangelo reingeben, der den Auftrag vom Papst gekriegt hat, die sixtinische Kapelle, na. Da hat der ja auf Druck gearbeitet und irgendwie ist ja das bei dir auch so. Du bist ja auch unter Druck. Von dir aus?

- das ist ja auch so subjektiv. Wie ich das ja in den Bildtiteln aufzeige. Wenn ich ein Bild mach, bin ich ja total involviert ins Machen, da denk ich ja an nichts anderes. Ich hab auch immer geglaubt, ein Bild sagt auf jeden Fall etwas

- Auch diese Bilder, die zitieren, ja? Nix sagen, sodaß man wieder alles sagen kann, meinst du das?

- Also, grad in unserer Generation, haben sie das Problem so herausgearbeitet. Das war ja fast wie ein Krieg. Als ob wir Cello gespielt hätten.

- Wie meinst du denn das?

- das war ein Krieg. Ich bin ja kein Soziologe, das kannst du genauso beschreiben, wie das funktioniert.

- sozusagen, das war eine Konfrontation mit der neuen Abstrakten. Auf der anderen Seite das subjektive Malerei-problem. Und da ist der Konflikt so dahingeschlittert.

- wir müssen an der Idee der abstrakten Kunst weiterarbeiten. Warum nicht dafür weiterkämpfen. Die theoretische Kunst oder surrealistische Kunst, die ist ja eine gegessene Angelegenheit.

- aber dieser Beitrag des Surrealismus, der hat ja das Problem wieder näher gebracht.

- Ich denk da eher so an die Sache mit Marx. Diese Frage haben die Surrealisten mit ihren Bildern nicht beantworten können.

- sie haben es probiert.

- Probiert! Es gibt Sachen, die kann man einfach mit Malerei nicht sagen.

- Aber die Konstruktivisten, die haben ja die abstrakte Idee, vom Subjektiven neu definiert und diese schwarze Seele dem Begriff vom Quadrat zugeordnet.

Kann man das so sagen?

- ja

- warum nicht. Du glaubst, daß dieser Idealismus eine un-reale Attitude von einem Künstler ist?

- utopischer Idealismus sicher. Aber eben Künstler zu sein und Idealist zu sein und Utopist

- das geht nicht so zusammen. Ich würd das so beschreiben, wie ich das schon mal gemacht hab. Im Exil von einer sogenannten Utopie.

- denkst du, daß du dich verändert hast?

- die Dinge sind besser geworden. Das Exil hat schon gewisse Freuden. Das Problem existiert trotzdem noch, das ist schon differenzierter. Die Versuchungen existieren von Seiten der Gesellschaft und wenn man sich einen Status in dieser armseligen Gesellschaft zu dieser Zeit erwirbt, wenn da so ein privater Mythos und private Gruppen entstehen, dann ist das eine sehr limitierte Sache.

- Es ist, wie es am Papier steht. Da ist überall das Geld der Hintergrund.

- ja der Ruhm ist im Spiel

- aber das ist ja alles Scheiße

- Wir werden auf allen Ebenen getestet.

Findest du, ist deine Malerei subversiv, ist deine Arbeit subversiv?

- Ich denke, das muß man wieder angehen.

- Glaubst du, daß durch deine Malerei gesellschaftliche Veränderung stattfinden würde. Wäre das Subversion?

- Aber es ist nicht so, daß man damit das Materialistische Kapitalistische der Gesellschaft am Boden bringt.

- das versteh ich nicht ganz

- diese Ideen liegen ein bißchen am Boden, aber das wären die guten Sachen in der Kunst. Die guten Ideen, ich bin da total engagiert.

- das ist für mich auch ein Paradoxon und ich merk, das meine Bilder immer mehr mit einem Schrei zu tun haben.

- Hast du die dann auch so genannt

- nein, da haben wir ja dieses Problem mit dem Titel Ich hab mich nur aufs Faktum konzentriert.

- Das Aktuelle das Anekdotische, das hast du völlig ignoriert?

- bei dir seh ich das so, in dem limitierten Rahmen gibts ja eine große Vielfalt, oder seh ich das falsch?

- das ist schon limitiert, welche Referenzen möglich sind. Überhaupt, wenn man denkt an all die Scheußlichkeiten aus der Vergangenheit und aus der Gegenwart, die auf der Welt und da ist das der beste Weg oder der zweitbeste vielleicht, das eben mit Farben zu machen.

- Ich geh da auch von Bild zu Bild und das ist sehr vorsichtige Variation, wo man die Idee der Permutation durchmacht.

- du versuchst Variationen auf ein Thema zu machen

- Ich hab mich da selber getestet, ob ich vierzehn verschiedene Bilder schaff, zur selben Zeit.

- das waren diese Bilder in schwarz und weiß, das war auf der hohen Leinwand? Ich hab mich da immer gefragt, wo das gelbe Licht herkommt, du hast ja da ganz normale Ölfarben verwendet?

- nein, das war, das ist Plastikfarbe, weißes Plastik

- absolut

- absolut weißes Plastik

- du hast das ja sicher geprüft, diese Problem mit den Farben, das ja sehr interessant ist, irgendwo, wenn man an diese Tragödie denkt von Guernica, also das Bild von Picasso, also das hat er ja in schwarz weiß gemalt. Das war natürlich sicher eine gute Idee, die rohe Leinwand zu nehmen, weil sie keine Farbe hat, aber dann doch ins Bild kommt, mit einer Art von Farbe und auch mit dem Licht.

Man könnte das als die lebendigen Qualitäten der Farbe verstehen oder das lebendige Verwenden von Farbe

- aber ohne Farbe?

- ja

- verstehe

- weil bei dem Schwarz, da ist immer eine gewisse Illusion, das Weiße sieht dann meist weißer aus als der Rest.

Also das sind dann ganz limitierte Variationen und ist das eine Metapher auf deine ganze Kunst. oder ist das so, daß deine Hände wie bei einem Entfesselungskünstler festgebunden waren und du dann wie mit einem Energieschub

- nein, nein, vielleicht bin ich nur ein frustrierter Athlet, der das nie probiert hat. Ich hab auch keinen Wunsch, einen Trick in der Malerei anzuwenden und wenn ich einen Teil von mir mit einer Linie, aber das sind so technische Träume, auf jeden Fall bin ich damit zufrieden. Ich hab jetzt vor kurzem mal ein Telefonat mit einem Magazin gehabt und da bin ich gefragt worden zur Show vom, na wie heißt er denn....

artfan stellt artfans vor

AMER ABBAS

Ich bin im Norden vom Irak geboren. Nach zwei Jahren sind wir nach Bagdad übersiedelt, ins Zentrum, das ist ein kleines Viertel, ein altes Bagdadi-Viertel, so nennt man das, und es existiert vielleicht seit dem Mittelalter. Kinder spielen auf der Straße, man lernt die Familien kennen und so weiter und so fort, überall sind sehr viele gesellschaftliche Verbindungen, die später zerschlagen worden sind im Laufe der Kriege. Das ist was, dem viele heute nachweinen, die Auflösung der zivilen Gesellschaft, mit der kleinen Welt da mittendrin, und jeder ist wie er ist, mein Bruder so, die Schwester so und ich so, wenn man es will, oder meine Mutter, der der Islam etwas bedeutete. Zuerst bin ich in eine Volksschule gekommen für Mädchen und Burschen, danach die üblichen Schulen. In diesen Schulen gab es sehr klassische Erziehungsformen. Da hatten wir dieses Leben, wie es besonders in den 60ern im Irak vorhanden war, als ich ins Gymnasium gegangen bin, diese Gesellschaftsform ist momentan zu Ende, von den Kriegen vernichtet worden. Der Westen war immer vorhanden, und interessierte uns, aber er existierte eben als Bezugsform, aus der man sich etwas herausnehmen kann.

Bist du schon damals ARTFAN geworden? Und wie kam das?

Später, als schon älterer Schüler las ich ein Buch ganz besonders, das war "Das Portrait des Künstlers als junger Mann" von Joyce, auf arabisch. Und dann habe ich maturiert, und hatte dann schon viele Freundschaften mit Autoren und bildenden Künstlern. Es waren lebhaftere Jahre und wir wollten später auf das Land Einfluß haben. Und von da an stand zur Diskussion in Europa oder Amerika zu studieren. Zu uns ist dann ein jüngerer amerikanischer Künstler mit irakischen Eltern gestoßen, der uns immer dazu aufgefordert hat, im Irak zu bleiben, und nicht in den Westen zu gehen. Darüber haben wir immer gesprochen, er selbst ist geblieben, ist irakischer Staatsangehöriger geworden und mußte auch zum Militär. Ich wollte eigentlich nach Amerika, es hat sich aber mehr oder minder zufällig ergeben, daß ich dann in Wien studiert habe und hier geblieben bin.

Möchtest du bitte erzählen, wie du dann hier gelebt hast die weiteren Jahre und dann die Galerie Amer im Tuchlauben, im Zentrum von Wien, angefangen hast?

Also ich kannte einige Künstler 1983. Da gab es einige Versuche, aber nicht das alles gleich als Betrieb zu betrachten, eher vielmehr sich so Fallen zu stellen oder der Versuch territoriale Absurdität zu erreichen, wenn man da Kunst zeigt, wo noch mit den doch primitiven Mitteln gespielt wird, das zu erreichen, irgendwohin zu kommen, was die anderen durch Verkauf erreichen. Aber dann ein Territorium zu schaffen, wo andere doch wenig über Kunst und auch Gesellschaft ausgesagt haben. Und ansonsten das Studium einmal abschließen.

In Wien habe ich angefangen, Kunstgeschichte und Philosophie, und Kunstgeschichte nicht mehr weitergemacht, aus dem Grunde heraus Kunsthistoriker doch als Staatsbeamten und Buchbeamten zu betrachten. Das ist aber auch teilweise großartig: man lernt Begriffe, Termini, das Rüstzeug für die abendländische Kunstgeschichte im Speziellen. Ich komme ja nicht aus der abendländischen Kultur.

Wieso Kunstgeschichte?

Ja, es gab für mich besonders ein wichtiges Buch, das war A. Hauser, Soziologie der Kunstgeschichte.

In der arabischer Übersetzung?

Ja. Und ich war doch auch schon in Kreisen irakischer Intellektueller oder Künstler.

Gib's da viele von unseren Büchern, die wir hier lesen auch auf arabisch?

Ja schon damals. Neben den mitteleuropäischen Autoren war ein bestimmender Einfluß einer französischen Komponente, Sartre wortführend. Als individuelle Begeisterung der Intellektuellen und Künstler. Anfang der Siebziger vielleicht auch noch Wittgenstein.

An den Hochschulen gab es die englische Literatur und Kunstkritik als klassische Bildung sowieso schon.

Wird das jetzt auch noch da gelehrt?

Ja, jetzt vielleicht mehr.

Wird das nicht verhindert oder verboten als westlich dekadent?

Nein, ich glaube nicht. Ja so einen gesellschaftlichen, politischen oder institutionellen Bestimmungsort gab es nicht, der sagt was könnte gelesen werden oder was nicht.

Im Iran?

Ja, in dem würde ich sagen, ja, möglicherweise gibt es das. Aber es ist ja doch uninteressant, die Leute haben die Sachen ja eh schon gelesen.

In der arabischen Welt, speziell im Irak ist es oft doch schon ein bißchen anders, weil die Iraker schon zugeneigt sind der europäischen Welt und ihre Bücher und Literatur wiederzugewinnen: oft beim Aufbringen der Streitfragen, ob das jetzt notwendig ist, daß man sich verschreibt so einer imperialistischen Macht und ihrer Kolonisation. Ich muß sagen, die Bekanntheit mit dem Europäischen, auf breiterer Ebene, das lief sicher über den erstarkten Marxismus in der arabischen Welt, speziell im Irak, wo doch alles reflektiert in der westlichen Welt über den Marxismus im Irak doch wieder reflektiert wurde, das war 100%ig so. Das erklärt, warum sie weiter Interesse hatten was besonders in Frankreich geschieht, auch nach Sartre und Camus.

Ich habe in der arabischen Welt, so wie eigentlich nirgendwo, auch nicht einmal in Österreich, bemerkt, daß die europäischen Intellektuellen der 70er und 80er in einer ganz unglaublichen Weise dort aufgenommen werden, sie sind unglaublich rezipiert, man nimmt sie für alles als Diskussionsbasis her, für Staat, Menschenrechte, das ist einerseits beruhigend, aber andererseits nicht, weil ich gewünscht hätte, daß sie zu eigenen Interpretationen kommen. Leider war das nicht möglich, auch weil viele eine Professur in Europa angenommen haben, und sich dort an den Akademien in deren Studien verbrauchen. Es gibt aber natürlich die Diskussion, über den sogenannten Orientalismus der Europäer, und deren Logo- und egozentrisches Denken, und dann entwickelte sich ein Orientalismus aus dem arabischen Denken, nur ist dieses hier, besonders im deutschsprachigen Raum, sehr wenig bekannt. Der Austausch, wie sie ihn sich selber dort wünschten, hat nie stattgefunden.

Hat der Krieg gegen den Irak bei ihnen zu einer stärkeren Politisierung im Sinne von sich jetzt gänzlich einem antiimperialistischen Kampf anschließen, geführt?

Sehr früh hat man dieses arabische Erwachen im Europa der Linken als sehr sympathischen Beginn gesehen: diese wollten das Archaische wieder, das die Stirn bietet dieser westlichen Welt und ihrer Dekadenz und Unmenschlichkeit. Sie unterstützten alles, was irgendwie mit dieser archaischen Komponente in einer islamischen Revolution zu tun hatte. Aber etwas ähnliches hätte es schon im achtzehnten Jahrhundert gegeben, daß insbesondere die Engländer, die offiziellen Kolonialisten, die es verstanden haben, diese archaische, religiöse Komponente zu unterstützen und doch wiederum zu gebrauchen. Einmal die Intellektuellen, einmal die Imperialisten selbst. Und später haben die Amerikaner verstanden, die Ausdehnung des Einflusses der Sowjetunion zu verhindern, wäre nur möglich, wenn diese archaische Komponente beherrschend ist, wie im ganz konservativen System in Saudi-Arabien, das ist eine ganz archaische Staatsform, unterstützt wird, oder wie eben auch die islamische Revolution, am Anfang. Oder diese Komponente auch in anderen arabischen Staaten als Sicherheit, um einen kommunistischen Einfluß einzudämmen. Für sie ist dieser zivile, sekuläre Staat, und dessen Gesellschaftsformen, von denen ich vorher erzählt habe, vollkommen der Teufel. Das bezieht sich aber nur auf den mittleren Osten, weil das da so eine strategische Bedeutung hatte.

Jedenfalls war durch die Kriege, alle damit verbundenen auch nicht direkt militäri-

Name

Adresse

Die richtige Antwort:

ARTFAN

Engerthstraße
99 - 101 / 11 / 18

1200 Wien

sprach mit

schon Kriegsführungen von außen, der Druck innen, die Entwicklung der Geheimdienste hat diese zivile und säkulare Gesellschaft dann zerschlagen. Es gibt sicher Entwicklungen in der arabischen Welt, die hier nur für mich verständlich sind. Mich würde das auch reizen, diese Gedanken, diese Illusionen dort einmal selber zu erleben. Ich würde sie gerne gutheißen, sie ins Gespräch bringen, würde alle wahnsinnigen, fanatischen Philosophien im Prinzip akzeptieren, von individuellen Menschen, die sich nicht zusammenschließen. Ich würde mir das wünschen, weil ich könnte dann sagen, das ist doch eine schöne Welt, und das wäre für viele eine schöne Welt, und das was meine Mutter sagt, als legitimiert betrachtet werden kann. Daß die Menschen sehen, dieser islamische Radikalismus wäre dem Islam vollkommen widersprüchlich.

In Wien hast Du in der Bar bedient.

Ein Grund mehr daß wir da das Leben quasi gefühlt haben.

Ein Besuch in der Bar hatte einen sehr starken Reiz. Man hat Hoffnungen gehegt und die Gedanken sind auch nicht allein geblieben. Auch in sehr expressiver Form. Das kennen die jetzt auch und sind auch von der Seuche betroffen daß sie repräsentativ arbeiten wollen.

Ist die soziale Ordnung 1. des Staates oder 2. der des Kunsthandels 3. die Verbindung von beiden besonders in Wien die größten Behinderer für das Zustandekommen von Räumen, der sozial und ästhetisch extrem genutzt werden kann, und uns eines momentan so deutlichen Mangels enthebt?

Ich beklage keinen Verlust einer Menschlichkeit, oder sagen wir stattdessen Frische. Man könnte sagen, mancher ist durch kulturellen Streß menschlich ziemlich leer. Der muß auch das Geld verdienen, der muß viel kommunizieren darüber und so weiter und so fort. Und das geschieht, und das wäre aber am besten menschlich, aber in seinem Atelier, wo es doch irgendwie auch ein Leben gibt. Man könnte auch so ein in die Hand nehmen der Kunst im Atelier haben, Treffen und Ausstellungen organisieren. Das wäre sehr schwierig.

In meiner Galerie hat es vielleicht ein bißchen davon gegeben. Und das ist dann zu Ende gewesen und jeder hat das gemerkt. Oder manche haben gelernt in der Galerie, den Diskurs der Kommunikation innerhalb einer Galerie, für eine Ausstellung. Ich glaube das ist nicht von bleibendem Wert. Das hört irgendwo auf und das ist gut. Und es war ein Zeichen, daß man sich irgendwann wohlfühlte und gerne gearbeitet hat. Ich glaube das ist wahr. Das ist, glaube ich, was Du meinst. Und es gab den Vorwurf von zu wenig Professionalität.

Es gab Projekte die von zuviel Professionalität verhindert waren. Man fangt jetzt zu denken an, nicht nur Betroffene, man kann auch ohne Galerie, anders damals vor einigen Jahren, keiner will so gerne mehr von einer Galerie betreut werden, nicht nur wegen wirtschaftlichem Niedergang?

Sie verkaufen dann alte Bestände, und haben auch Chancen.

Und weiter?

Eine Umstrukturierung! Die geschieht hier auch. Diese verschriene Professionalität und Kulturpolitik, das wird auch bleiben, weil das auch so eine institutionelle Form angenommen hat, die auch mit den Arbeiten der Künstler identifizierbar geworden ist. Ja, das ist, leicht zu durchschauen, daß in manchen Galerien die Transformation von ausländischer Kunst in einen Diskurs hineingepreßt wird, in einen Wiener Diskurs, wenn man merkt, daß man nicht versteht, von was da eigentlich ausgegangen wurde, das steht dann losgelöst da, in sich selber sogar. Es wird viel Geld investiert und auch sehr viele Begegnungen.

Eine Galerie muß unglaublich mit Taktiken und Strategien arbeiten, um das zu erschweren, was hier zum Vorschein kommen möchte, daß viele Künstler ausgestellt werden möchten. Aber sie versuchen auch alle bessere Bedingungen zu schaffen, daß eine neue Generation hier eine Entwicklung wahrnehmen kann. Ich glaube, daß ist gesünder so. Auch wenn das hier verdeckt wird durch diese Hierarchie, die sich auch des Imports bedient. Der Vorwurf war früher immer, daß wenig Theorie gebraucht wird, jetzt meinen die Künstler, was sie nicht so richtig aussprechen, daß die Theorie zu hoch verwendet wurde, daß die Galerien, die sogenannten Vertreter dieser Hierarchie

Eine gefühlsmäßige Reaktion, die das auch noch verdunkelt, ist, daß auch öster-

reichische Künstler, auch gute, durch die Betreuung einer Galerieszene das auch geschafft haben, als Generation aufzutreten. Daß dann die Frage gestellt wird, die nächste Generation?: die wird aber entschieden durch andere, staatliche Hierarchien und Strukturen. Es gibt viele Möglichkeiten für Jüngere, weil sie als Vorrat da sind, wenn ein Vakuum entsteht, Leerläufe im Kunstbetrieb. Das ist auch nicht schlecht. Mir wäre es lieber, wenn dieses Vakuum länger herrscht. Das muß so explosiv wirken, daß so ein Generationsaneinander möglich wird. Diese Jüngeren müssen also etwas machen, um aus diesem chronischen Zustand zu kommen. Sind die besten Besucher aller Seminare oder Kunstgespräche und sitzen dort und kommen und hören und laufen und laufen so herum. Die Arbeit der Theorie muß in ihre Köpfe und sie finden dann immer Wege um auszustellen.

Da geht es um relativ wenig, aber ohne Einschränkung, wie schon in manchen Städten, daß Künstler einen Raum mieten und sich selbst zeigen?

Der Lauf der Informationen und die Absichten der einzelnen Gruppen oder Vereine ist doch ein Zeichen dafür, was an Theorie und Begegnungen zur Verfügung ist. Daß sie mehr wollen, als gerade das, was sie tun und ausstellen. Sogar ohne das Angebot des theoretischen Diskurses war es möglich, private Vorstellungen zu geben. Jeder muß auch privat diese Begriffe schaffen, diese Bildung der Entwicklung der Begriffe über die Kunst.

Oder wollen viele gar nicht rein, was nur zu sozialer Anpassung führt; wollen viel mehr Künstler als vor einigen Jahren nicht davon leben was sie als Kunst machen?

Das ist ein sehr guter Zustand, das muß man schon sagen. Die Verweigerung, eine Falte in dem Künstler, seine Stärke, sein Einfluß auf seine Kunst. Die müßten eigentlich die Initiative ergreifen und die Sache in die Hand nehmen, selber organisieren!

Die Galerie die Du geführt hast?

Für mich ist das jetzt vorbei. Und das wäre heute kein so gutes Modell.

Oh, ja. Doch. Wirklich. Nur kurzfristig, wenn keine Inhalte reinkommen, oder ohne Verlust wieder zumachen. Könnte man schon neue Verabredungen getroffen haben?

Der Verlust der Bereitschaft zur Kommunikation der Künstler in der Galerie ist wirklich zu beklagen: eine Galerie auch noch als Gesprächsraum, wo der Künstler den anderen spüren läßt, was bei ihm vorgeht an Konstruktionen und Vorgangsweisen und gewollten Aussagen? Das wäre die Bedingung und das könnte man wahrscheinlich den Galerien vorwerfen. Aber so etwas jetzt als Grundthema zu nehmen, wäre ein Mittel um diese Hierarchien zu brechen.

Sollten ja auch nicht für lebenslänglich sein. Die übernehmen auch keine Verantwortung, das ist nicht schlecht.

Oder beziehen sich auch nicht auf den gemeinen Gedanken, die österreichische Situation?

Ja, mir läge auch viel dran, auf der anderen Seite, am Schicksal der Künstler, die versuchen, die reagieren auf Kuratoren, versuchen professionell in den Kunstbetrieb, zu zeigen, aufzuwerten, da geht's dann um sehr viel.

Wir hier jetzt könnten eine fiktive Situation annehmen, daß die Frage, Künstler nehmen die Organisation selbst in die Hand, daß dieses Modell jetzt gerade sehr wichtig wäre. Jetzt reden wir davon, die Alternative, die Chancen liegen bei den Künstlern selbst. Sie sind ja passive Agenten der kunstpolitischen Hierarchie, von allen diesen Museen, Galerien, Kritikern.

Sie sagen: "Ja, ihr macht das ganz professionell und dann ist es eben todlangweilig, ja, das ist nur Anpassung, und wir jetzt verlangen, daß wir auch wo anders was tun." Diese Verlangen ist auch schon eine Mitteilung, die die Galerien mit ihrem Kunstbetrieb gebrauchen. So entstehen wieder Begegnungen und Kuratoren kommen zu den Künstlern in die Ateliers und strengen sich auch an. Bis es wieder zu einer Entscheidung kommt. Aber so wie ich vorher angedeutet habe, wie wir zwei hier sitzen, darüber sprechen, daß wir so Wertinhalt schaffen, und sitzen und kommen mit einem Manifest heraus, wir machen etwas daraus, so wie Repräsentanten, von jemand beauftragt, so gehen wir rum, und wir können das. So passiert es jetzt auch und man fürchtet sich davor.

Es hat wieder so einen Gestank, eine Avantgarde zu bilden, die eventuell neue Kunstbeschreibungen und Inhalte schafft.

WER SPRACH MIT WEM ?

1. Preis: Ein Gemälde von Dr. B. Kreisky
2. Preis: Ein Besuch in der ARTFAN Redaktion
3. Preis: Ein Abendessen mit den ARTFAN Redakteuren

Die Preise werden unter den richtigen Einsendungen verlost. ARTFAN Mitarbeiter und der Rechtsweg sind von der Verlosung ausgeschlossen.

Was glaubst du, wann eine Arbeit fertig ist?

- Du ich glaub, ein fertiges Bild ist eine Fiktion und ich glaub sowieso, da ist man ein ganzes Leben dran, um ein geschicktes Bild zusammenzubringen oder eine Skulptur.

-die Frage ist ja: Ist die Wirklichkeit ein Ding?

-ich glaube, die Frage vom Aufhören, am Bild, am Werk ist eine moralische Entscheidung. Was sagst du jetzt?

-Es geht eigentlich darum, daß die Intentionen sichtbar werden, wenn man glaubt, den Punkt erreicht zu haben..

- ja, und wann bist du dann so berührt von dem inneren Leben bei der Arbeit?

-Wenn da sichtbar wird was du willst.

- die Wünsche?

-klar

- Verstehe

-die meisten Leute denken, daß die Titel eine Notwendigkeit sind.

-aha. Du nicht?

-nein, die haben nicht wirklich eine Beziehung zum Objekt, das ist wie ein Begleitmoment

- hm, du glaubst man kann da dem Publikum mit einem Titel nicht helfen?

-Überhaupt nicht. Dieser Titel ist eigentlich einfach ein soziales Phänomen.

-Aha, und wie?

-die Geschichte ist mehr oder weniger: Ist ja egal, Hauptsache, du kannst es irgendwie identifizieren.

- So, daß du dich damit identifizierst.

-ja

- verstehe, verstehe. Ich glaube da gibt es zwei Möglichkeiten, kommt mir vor

-ich denke auch

- entweder sind wir clever genug, das Objekt so zu identifizieren

-oder die Sprache ist so korrupt, daß man sie in jeder Hinsicht benutzen kann.

-aha, ich glaube, da sind aber beide falsch.

-es stimmt schon, daß es die Möglichkeit gibt, Sprache die existiert zu finden, aber wir sind da viel zu clever um darauf reinzufallen

- na, vielleicht kommen wir da an einen neuen Punkt in der Malerei. Wo das für sich selber steht

-gehen wir noch mal zurück zur ersten Frage. Ist das irgendwie notwendig, daß man den Ausdruck in die Welt setzt?

- was für einen Ausdruck?

ach so! Die Expressionen! Ja, ich weiß nicht

-meinst du, daß man nicht in die Welt involviert ist, wenn man nur ein Handwerker ist.

-Nein, sicher nicht.

-Das läßt den Schluß zu, daß man als Künstler mit Problemen zu tun hat, die gar nicht relevant sind.

- Ach so! Man könnte ja sagen, daß man eine Welt

erzeugt in der Arbeit. Aber du meinst, die nimmt am öffentlichen Leben nicht teil und das stimmt ja auch nicht.

-ich denke, wenn man mit einer subjektiven Attitude den Prozeß betreibt, wird das ja auch eine Realität in dieser Welt.

- würdest du sagen, daß die Idee des Schönen was Böses ist?

-naja, ich mein, Schönheit hat etwas mit Wissen zu tun und die künstlerische Intention gibt den Dingen die Formen und da ist die Frage wie klar die Intentionen sich darin vermitteln.

- würdest du das zum Beispiel auf den Albert Oehlen anwenden?

-Der hat sich irgendwie so eine originelle Position entwickelt, daß die gerade Linie in der Natur nicht existiert.

- verstehe! Wie meinst du das?

-Geometrie kann organisch sein.

- sehr interessant, sehr gewagt. Das würde heißen, daß es in der Natur gerade Linien gibt, da sagt ja unser Hundertwasser was anderes.

-wenn ich eine gerade Linie ziehe existiert sie auch.

- optisch

-ja optisch, aber wenn der Oehlen sagt, das existiert optisch nicht, meint er, das existiert in der Natur nicht.

- aber wenn man eine Häuserkante nimmt, ist das eine gerade Linie. Nur als Beispiel.

-das kann man machen, aber das existiert nicht in der Natur. Eine gerade Linie ist eigentlich a Gefühl.

- ein Gefühl, aha, das die Dinge verbindet. Und wie bringt das jetzt in Bezug auf die Malerei?

-irgendwie führt das die Dinge zusammen, und in der Malerei führt man damit sozusagen eine ideale Gesellschaft vor.

- oh, du meinst ein Paradies erzeugen in der Malerei? Die Vorstellung von einer positiven Zuflucht?

-wenn wir das jetzt so ganz professionell versuchen zu sagen, dann haben wir natürlich unsere eigenen Begriffe dafür.

- das heißt, daß wir in Beziehung zu Wünschen der meisten Leute anders akzeptiert sind, in der Gesellschaft?

-ja genau

- in Bezug auf diese Frage des Titels

-du bist ja so ein Kämpfer für den Raum.

Das generelle öffentliche Image von deiner Arbeit ist, daß sie explizit eine logische Hierarchie einbezieht, mit einer gewissen Struktur und intellektuellen Dialektik. Das ist speziell für Maler und ihre institutionellen Freunde, die geben sich so Eindruck von romantischer Spontaneität. Bist du einverstanden?

- Ich mag diese Phrase. Aber mein Anliegen ist das Volle, das von der Emotion kommt, der Initialzündung.

-für mich ist jedes Bild total neu.

- ein neues Erlebnis!

* ARTFAN *
PREISAUSSCHREIBEN

-da ist nix dogmatisches, kein System!

- Demonstration?

-auf keinen Fall. Ich habe auch gar keine formalen Vorbehalte.

- Formale Lösungen hast du keine.

-nein, weil ich ja gar nicht am Beenden eines Bildes interessiert bin. Ich arbeite völlig ohne Leidenschaften.

- Also kann man sagen, du bist ein romantischer Maler?

-Blödsinn!

- das war jetzt nur provokant.

-da ist überhaupt nichts romantisches, die griechischen Künstler die wären der echte romantische Schlag gegen mich.

- die alten Griechen meinst du?

-der klassische Stil, das ist eher etwas für die Buch

- Buch?

-Buchmacher. Es ist klar, das wenn man auf Pferde setzt muß man verlieren. Aber ich bin kein Romantiker und kein Klassizist.

- Für mich war Qualität nie eine Terminologie und das, könnte man sagen, ist die Natur der Romantik.

-meinst du, daß wenn man mit dem Pinsel die Leinwand berührt, daß das was romantisches ist?

- nein, es ist der Punkt, wo man auf die Leinwand

zugeht, der interessant ist.

-wie war das 87 herum. Die wievielte Ausstellung hast du da gehabt?

- meine zweite

-da hast du aber schon lang gemalt

- mit Unterbrechung

-nach deiner theoretischen Periode

- nein, ich hab das immer gehabt und Mitte der 80er ist das immer klarer geworden

-was hältst du zum Beispiel von dem Bildhauer?

- wen meinst du?

-den Franz West. Du hat das ja immer sehr mögen.

Diese Attituden der mittleren 80er, die hast du ja beobachtet und die haben doch bestimmte Muster geschaffen, den Organismus in den Raum zu stellen.

- wie würdest du den Begriff Raum erklären? Jetzt kommen wir wieder zu dem Raumkämpfer

-das ist sehr interessant, weil ich manipuliere und spiel überhaupt nicht mit dem Raum.

-aha, sondern?

-ich erkläre ihn ganz einfach. Schon als Kind habe ich den Raum als etwas fast wie eine Kathedrale verstanden.

Ich erinnere mich, wie ich Freunde schockiert hab und gesagt hab, jetzt geh ich in den Wald und ich fühl mich als ob ich in Paris wär.

- das ist ein guter Vergleich.

-Für mich ist Raum, wo ich alle Dimensionen spüren kann. Vorne hinten oben unten links rechts. Das ist wie ein Experiment, wie eine Untersuchung.