

version

AWR

2



OCTAVIAN TRAUTTMANSDORFF

COVER

EDITORIAL

S 02

„UM MICH VON MEINEM EIGENEN VERSAGEN ABZULENKEN UND ZU BERUHIGEN, ZEICHNETE ICH RUINEN.“
ALEXANDER BRODSKY / CLAUDIA CAVALLER, MANFRED GRÜBL UND LINDA KLÖSEL

S 03 - 06

WAS FÜR EINE VERDAMMT BESCHISSENE SACHE: IN FRIEDEN ZU RUHEN! / TINA LEISCH

S 07 - 10

SPATIAL IS SUBJECTIVE, SPATIAL IS PERFORMATIVE / ÖVÜL Ö. DURMUSOGLU

S 11 - 12

ZUM STAND DER DINGE / MELANIE OHNEMUS, PHILIPP FURTENBACH

S 13 - 18

MONKEY ISLAND / MANFRED GRÜBL, DIDI KERN, PHILIPP QUEHENBERGER

S 19 - 22

PARATACTIC COMMONS: AUF DER SUCHE NACH ALTERNATIVEN GEGEN AUTOKRATISCHE SYSTEME DURCH KUNST
UND KREATIVITÄT / FATIH AYDOĞDU

S 23 - 26

URBANE COMMONS – EXPERIMENTE IN UMKÄMPFTEN RÄUMEN / BRIGITTE KRATZWALD

S 27 - 28

SAPROPHYT

S 29 - 31

SIXPACKFILM

S 32

BIOGRAFIEN

S 33

CD, DVD EDITION KW.I / IMPRESSUM

S 34

In der dritten Ausgabe unserer Zeitschrift VERSION Nr. 2 beschäftigen wir uns mit kulturellen und künstlerischen Praxen, die im weitesten Sinne im Austausch mit aktivistischen, sub- und popkulturellen Auseinandersetzungen stehen. VERSION ist ein konzeptuelles Kunstprojekt, welches ausschließenden Marktbedingungen Eigeninitiative entgegensetzt und Handlungsräume vorstellt, die Auswirkungen auf gesellschaftspolitische Systeme haben können.

Während die erste CD/DVD-Edition, die in der Ausgabe VERSION Nr. 0 vorgestellt wurde, ihren Schwerpunkt in der elektronischen Musik fand, waren in der zweiten Edition philosophische und konzeptuelle Ansätze vertreten. In einer limitierten Auflage von zehn Exemplaren wurden jeweils elf KünstlerInnen, MusikerInnen und PhilosophInnen präsentiert, die Sound als übergreifendes Basis-material einsetzen. Begleitend dazu, erschien VERSION Nr. 1 mit Beiträgen zu unterschiedlichsten performativen Handlungsräumen.

Gilles Deleuze hat in einem Interview mit Claire Parnet gemeint: „Sich für Freiheit einzusetzen, revolutionär werden, heißt nichts anderes als Rechtsprechung zu betreiben. Recht wird dabei durch Rechtsprechung geschaffen und nicht durch Achtung der Menschenrechte und Gerechtigkeit.“ Nehmen wir ihn beim Wort, dann müssen Grund- und Menschenrechte immer wieder durch widerständiges Handeln neu verhandelt werden, um nicht zur bloßen Attitude zu verkommen. Widerstand zeigt sich in unterschiedlichen Formen und ist erfinderisch in seinen Methoden, von der stillen Performance Erdem Gündüz' während der Gezi Park Bewegung in Istanbul bis hin zu Guerilla Gardening als subtiles Mittel politischen Protests und zivilen Ungehorsams im öffentlichen Raum. Jenseits aller Repräsentation oder parlamentarischen Reformen suchen Widerstandsbewegungen nach direkten Wegen, wahrgenommenes Unrecht zu überwinden, um gut und gerecht verstandene Zustände (wieder-)herzustellen oder die Voraussetzungen für ein besseres Leben zu schaffen. Subversive Ausdrucks- und Aktionsformen bewegen sich oft an den Grenzen von Legalität und Illegalität und verwischen diese, um im Rahmen von sozialen Bewegungen die Formen ihrer Verkettung zu problematisieren.

In der vorliegenden Ausgabe berichten A&O über ihre Auseinandersetzung mit außergewöhnlichen Bedingungen für Aufenthalt, Kommunikation und Produktion, Övül Ö. Durmusoglu schreibt über die Arbeit von Nilbar Güreş, die sich mit der Rolle muslimischer Frauen im öffentlichen Raum auseinandersetzt und die Musiker Philipp Quehenberger und Didi Kern werden von Manfred Gröbl zu ihren gemeinsamen Projekten interviewt. Der Beitrag von Tina Leisch handelt von ihrem neuen, gemeinsam mit Erich Hackl konzipierten, Dokumentarfilm *Roque Dalton, erschießen wir die Nacht!* Rodque Dalton ist der bedeutendste Dichter und konsequenteste Ideologe von El Salvador der zwei Mal von den Militärdiktaturen zum Tode verurteilt und von einer Person aus den eigenen Reihen am 10. Mai 1975 erschossen wurde. Die Sozialwissenschaftlerin Eva Kratzwald beschäftigt sich mit dem Phänomen urbaner Commons und analysiert die Konflikte um den immer heftiger umkämpften öffentlichen Raum, Fatih Aydoğdu beleuchtet die sich neu ordnende Situation der Kunstszene in Istanbul nach dem Gezi-Aufstand und gemeinsam mit Claudia Cavalla reflektieren wir die Arbeiten des russischen Architekten und Künstlers Alexander Brodsky, in dessen Architekturen eine Skepsis gegenüber konsumistischen und technologischen Lösungskompetenzen spürbar ist. Sixpackfilm stellt sich als Vermittlungsagentur für österreichische experimentelle Filme und Videos vor und nicht zuletzt wird die Grundidee von Saprophyt weitergeführt und der Kunstraum von Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer in Form eines sich immer weiter entwickelnden Gesprächs diskutiert.



95° Restaurant / Klijasminskoe Reservoir, Russland / Alexander Brodsky, Oleg Owsy / 2000

„Um mich von meinem eigenen Versagen abzulenken und zu beruhigen, zeichnete ich Ruinen.“ Alexander Brodsky

Reflexionen zur Arbeit von Alexander Brodsky von Claudia Cavaller, Manfred Grübl und Linda Klösel

Alexander Brodsky wurde 1955 als Sohn einer Künstlerfamilie geboren, studierte am Moscow Art College und wechselte 1972 an das Moskauer Architekturinstitut. Gemeinsam mit Ilya Utkin gehörte er der russischen „Paper Architects“-Bewegung an. Ihre utopischen und fantastischen Entwürfe suchten Auswege aus der Tristesse in der Architektur der Chruschtschow-Ära und der Zeit der Stagnation unter Breschnew. In den 90er Jahren konzentrierte sich Brodsky mit Grafiken, Skulpturen und Installationen auf seine künstlerische Tätigkeit, zog 1996 nach New York und etablierte sich zunehmend in der Kunstwelt. 2000 gründete er, zurück in Moskau, sein Architekturbüro und begann mit der Realisierung von Restaurants, Einfamilienhäusern und temporären Architekturinstallationen.

C.C.: Die Pavillons im Pirogowo-Resort finde ich als Orte für Alltagsrituale, die wir mit Russland klischeehaft verbinden, wie Wodka trinken oder in die Sauna gehen, deshalb spannend, weil Brodsky damit an Traditionen russischer Datschen anknüpft. Einige Arbeiten finde ich sehr schön, geradezu malerisch, wie den *Pavillon für Wodka-Zeremonien* mit den alten Fenstern. Warum habt ihr ihn euch eigentlich für eine Auseinandersetzung in der Zeitung ausgesucht?

M.G.: Auf den ersten Blick haben uns der ökologische Ansatz, Fragen um Recycling in der Architektur und die Rohheit der Materialien interessiert. Es geht bei ihm ja eindeutig um das Vergängliche und inwieweit etwas in den Kreislauf wieder aufgenommen werden kann. Beim Wodka-Pavillon blättert ja schon wieder alles ab. Üblicherweise wird genau das in der Architektur ja gerade vermieden. Die Möglichkeit des Verfalls wird in der Regel verhindert. Bei Cortenstahl darf es zwar rosten, es dürfen aber keine Rostspuren bei Bewitterung entstehen. Ähnliche Phänomene gibt es auch in unseren Alltag. Es werden Dinge produziert wie zum Beispiel Kaffee, in dem kein Kaffee mehr ist oder Bier, in dem kein Alkohol enthalten ist, und vieles mehr.

C.C.: Bei Brodsky ist das aber eine Form des Recyclings, die genau die Patina hat, die etwas bedeutet und die Erinnerung an etwas anderes ist. Das was du meinst trifft in Russland wahrscheinlich noch mehr zu als bei uns. Alles muss neu sein und möglichst repräsentativ. Es gibt diese Tendenz, dass alles aus einem Guss sein muss und so etwas wie „guten Geschmack“ transportieren soll.

L.K.: Durch die Brüchigkeit haben die Pavillons eine große Individualität und sie sind nicht austausch- oder wiederholbar.

C.C.: Ja eben, wenn ich Material habe, so wie die alten Fenster, stellt sich die Frage, was ich damit mache und nicht umgekehrt. Wenn ich alte Fenster brauche, weil die Idee im Vordergrund steht, dann wird's schwierig. Die Arbeiten von Lacaton & Vasall finde ich in diesem Zusammenhang ähnlich, aber wesentlich komplexer. Sie arbeiten üblicherweise mit als minder empfundenen, vorhandenen Materialien aus dem Baumarkt, also auch nach dem Prinzip das zu nehmen, was eben da ist. Sie erreichen damit eine sehr spezielle Ästhetik, die von Architekturelementen ausgeht. Sie schaffen sich damit einen eigenen Freiraum. Es gibt einen schönen Artikel von Lucius Burckhard, der so etwas Ähnliches sagt wie „vielleicht gehört die Zukunft den Collagisten“, also denen, die das, was industriell angefertigt wird, nehmen und etwas Eigenes daraus machen und nicht glauben einen Prozess von A-Z beherrschen zu müssen. Brodskys Ansatz ist, finde ich, romantischer, auch wenn die Materialien nicht durchwegs Ruinenfragmente sind, sondern sich mit industriellen, neuen Materialien mischen.

M.G.: Und dann geht es bei ihm auch immer um das Anpassen an die jeweilige Umgebungssituation, so wie beim *Eis-Pavillon*, wo ein Haus mit Gitter bei Minus-Temperaturen mit Wasser besprüht wird, oder beim Wodka-Pavillon, der weiß gestrichen in einer Winterlandschaft völlig in die Natur übergeht. Im weitesten Sinne wird die Hülle dann wieder Teil der Landschaft.

C.C.: Mich erinnert das sehr an Projekte aus den 90er Jahren, von The Poor Boys Enterprise zum Beispiel. Das sind Orte, an denen etwas inszeniert wurde, subversive Interventionen. Oder die 95 Stühle von next ENTERprise-architects. Der

Anspruch ist, öffentlich wirksam zu sein, aber in Wirklichkeit ist die Nutzung eigentlich einer bestimmten Gruppe vorbehalten.

M.G.: Die Arbeiten von Brodsky sind ja oft auf einen bestimmten Event bezogen, wie z.B. *Rotunda* anlässlich des Kunstfestivals Archstoyanie. Bei einer punktuellen Menschenansammlung gibt es immer auch das Bedürfnis einen gewissen Überblick zu haben. Und eine Aussichtsplattform trägt diesem Bedürfnis Rechnung, ich kann rauf-, runter- oder rundherum gehen, kann durch die Fensteröffnungen schauen und habe immer wieder verschiedene Ausblicke auf das, was geschieht und die Umgebung.

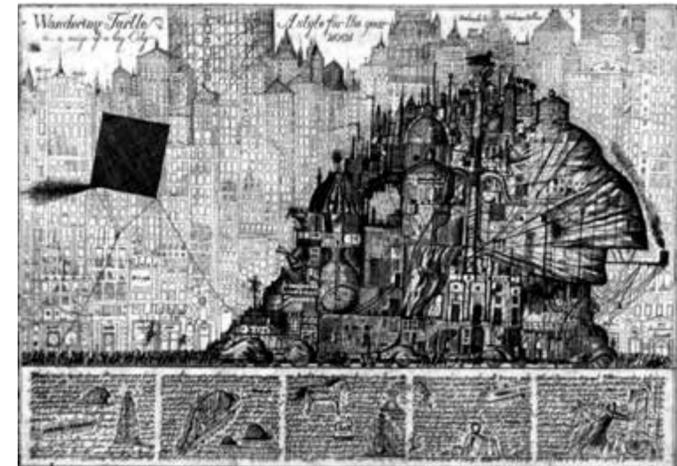
C.C.: Arbeiten wie das *95° Restaurant* sehen auf den Fotos so aus, als wären sie so etwas wie *vernacular structures*. Man glaubt, das ist ein improvisierter Stadl, wie man ihn überall an der Donau findet, etwas *ohne Eltern*. Ich war eigentlich ein bisschen enttäuscht, denn in Wahrheit ist das alles sehr genau durchgeplant, und das nimmt dem Ganzen den Charme. Von der Typologie her sind das zwar Salettl oder eben russische Datschen. Aber nicht nur, dass er das Material so verwendet, er zitiert auch dieses „sich selber helfen“ mit dem, was eben gerade da ist. Wenn man genauer hinsieht könnte man sagen, das sind mit architektonischem Wissen angewandte Zitate, die einen niederschweligen Zugang in der Nutzung bewirken sollen. Das Gemütliche, wie zuhause auf der Datsche, das Gewohnte und Beiläufige, das was einem vertraut ist, weil man es selbst auch so macht.



Eis-Pavillon / Klijasminskoe Reservoir, Russland / Alexander Brodsky / 2002

M.G.: Es gibt ja die Erfahrung, dass dann, wenn etwas Kante auf Kante ist und sehr genau und glatt umgesetzt, sich keiner mehr traut es zu benutzen, gibt es aber irgendwo eine Ecke die chaotisch, improvisiert oder benutzt wirkt, dann stürzen sich alle drauf und es kann etwas entstehen. Man kennt das auch von Partys, die, obwohl die Wohnung sehr groß ist, sich nur in der Küche abspielen, weil die Küche immer ein Ort ist, an dem sich alles bewegt und Chaos herrscht. Mich erinnert das an Landschaftsgärten im Barock, die Ruinen, das Verfallene, die Aussichtspunkte, die zum Verweilen einladen.

Wenn es bei Brodsky ans Eingemachte geht, wie etwa bei den privaten Wohnhäusern, das *Haus am 5ten Green* oder das *Haus für Marat Guelman*, da funktioniert das Konzept für mich gar nicht mehr. Das ist purer Postmodernismus. Häuser die eigentlich schon ein Dach haben, bekommen zusätzlich noch ein Giebedach... da werden die Formen geltender Vorstellungen manifestiert und wiederholt. Alles ist gerade, orthogonal, einfach zu bauen. Ich weiß nicht wo das



Wandering Turtle / A Style for the Year 2001, Architektur und Urbanismus Wettbewerb, Japan / Alexander Brodsky, Ilya Utkin / 1984

herkommt, denn es ist doch egal – vom Handwerklichen her gesehen – ob ich ein Brett schräg oder im rechten Winkel absäge. Es ist sogar so: Versucht man ein Brett mit der Hand im rechten Winkel abzuschneiden, dann wird es zu 90% nicht im rechten Winkel sein. Ich denke da auch an den Aspekt etwas passieren zu lassen und damit umzugehen. In Mexiko City zum Beispiel, da verschwinden zum Teil ganze Häuser, weil die Stadt in der Lagune versinkt. Du findest dort Räume, in denen die Böden um 5-10 cm hängen, auch in halböffentlichen Orten wie Galerien. Bei uns würde man das sofort wegreißen, dort lässt man das, baut sogar noch weiter, stückelt an etc.

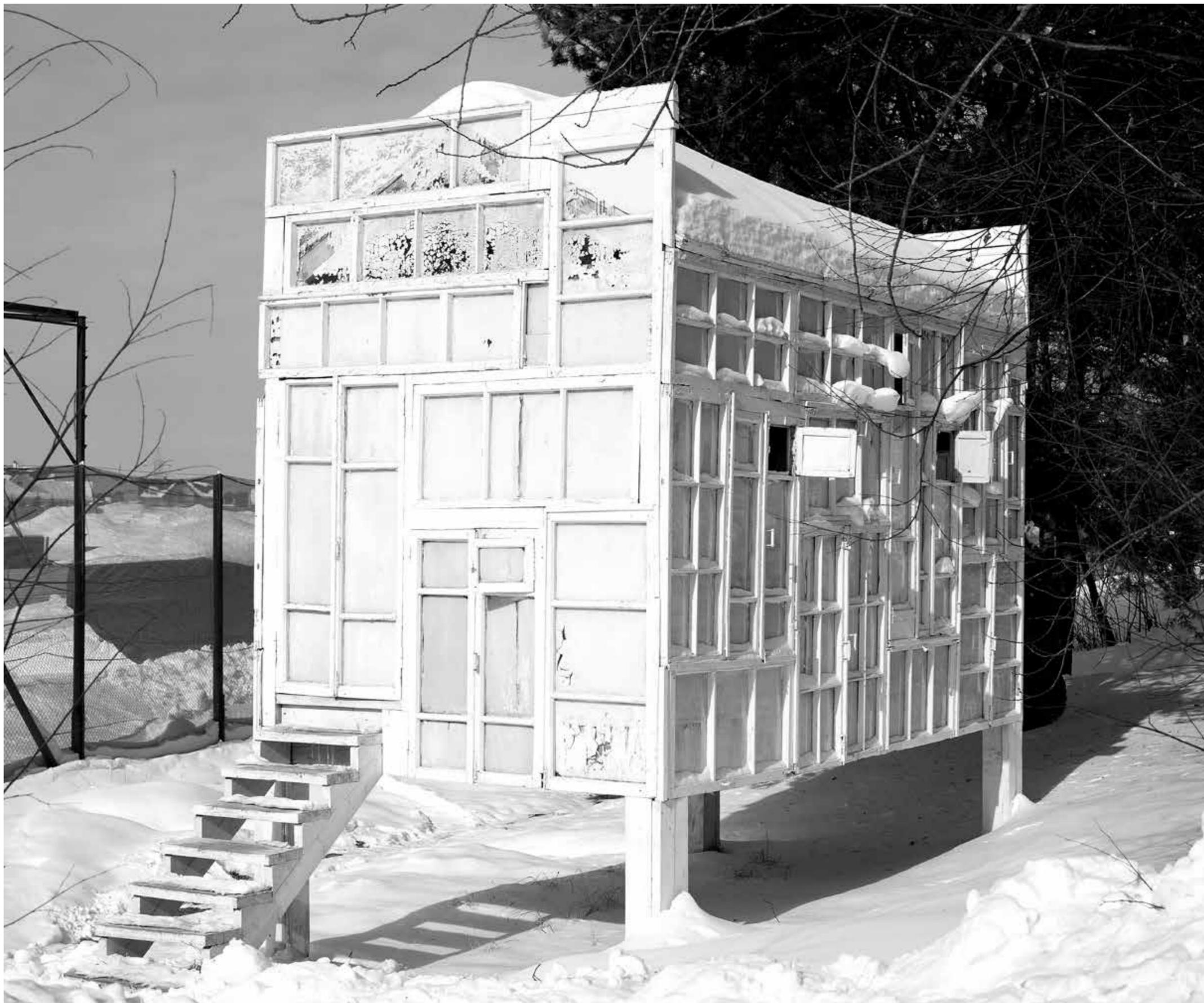
C.C.: Es gibt zahlreiche Möglichkeiten die Konvention des rechten Winkels zu brechen. Ein möglicher Ausstieg ist das Pittoreske, den Weg geht Brodsky eigentlich. Das Windschiefe, die Ruine ... das hat alles etwas sehr Poetisches, Hingeworfenes.

M.G.: Man muss aber sagen, dass das bei ihm immer nur die Konstruktion selbst betrifft. Alles andere ist dann wieder orthogonal ausgerichtet. Etwas anderes, was mir bei ihm auffällt ist, dass es bei Brodsky, was den visionären Blick betrifft, immer um die Stadt als solches geht. Bei uns haben sich diese Fragen um die Jahrtausendwende ja genau umgekehrt gestellt, nämlich ob die Stadt in einer Zeit des Internets überhaupt noch eine Bedeutung hat. In den 90ern hat sich eigentlich jeder erwartet, dass die Stadt als Lebens- und Arbeitsraum überflüssig wird. Aber ganz im Gegenteil geht die Tendenz eher wieder in Richtung Verdichtung. Wobei der Blick darauf sich verändert hat, durch die Globalisierung ist die Stadt nur noch eine Synapse, eine Art Knotenpunkt geworden, in der einfach alles weitergeschaltet wird. Ich bin nicht mehr an die eine Stadt gebunden, sondern kann überall sein. Die Stadt ist der Knoten in einem Netzwerk, so zumindest interpretiere ich den heutigen Zugang zum Konzept Stadt. Bei einer Generation von Architekten wie Brodsky, der ja kein Digital Native ist, geht es aber immer um die Stadt als singuläre Erscheinung, um Stadtkonzepte und Erhaltung.

C.C.: Ich kann mir vorstellen, dass das in diesem Fall eine Reaktion auf eine bestimmte sowjetische Planungspolitik ist. Diese Art der Auseinandersetzung mit Stadt hat sicher etwas damit zu tun, dass sie bis in die 90er ein akut von Zerstörung bedrohter Ort war.

L.K.: Das was bei Brodsky interessant ist, ist das, was sich im Raum zwischen Kunst und Architektur abspielt. Er selbst trennt diese Bereiche ungewöhnlich streng, Brodsky der Künstler und Brodsky der Architekt, was an sich ja schon eine Frage aufwirft, nämlich die nach Überschneidung und Ausgrenzung. Die roughen Objekte, eben die Pavillons werfen Aspekte auf, die sowohl aus künstlerischer als auch architektonischer Sicht relevant sind. Diese Aspekte relativieren sich in der Kunst aber dann wieder. *Koma* zum Beispiel, die Tonstadt, die in Öl versinkt, hat einen extrem pathetischen und moralischen Impetus, der sich in den Pavillons nicht findet. Erinnerung und Rückbesinnung spielen eine große Rolle wie bei *Grey Matter*. Es gelingt ihm einfach nicht das Experimentelle, das offene Spiel von Form und Inhalt hinüberzuretten, weder in das, was er selbst als Kunst bezeichnet noch in das, was dann wirklich die belebte Architektur ausmacht, den Wohnbau zum Beispiel.

C.C.: Ich finde aber genau eine Arbeit wie *Koma* sehr spannend. Mich erinnert das irgendwie an *Plötzlich diese Übersicht* von Fischli und Weiss. Auf das Öl hätte er verzichten können, aber formal ist das für mich gut gelöst.



Pavillon für Wodka-Zeremonien / Kljasminskoe Reservoir, Russland / Alexander Brodsky / 2003

L.K.: Es gibt ja Künstler, wie Rockenschau, der sich intensiv mit architektonischen Fragestellungen auseinandergesetzt hat, wie in der Secession das Beethoven-Fries. Rockenschau arbeitet da sehr genau mit dem Raum, setzt auch Farbe ein, um den Blick und Bewegung zu lenken. Dort wo die Architektur im Kunstkontext gelesen wird, gibt es viele Möglichkeiten Sichtweisen zu differenzieren. Brodsky macht seine Kunst zum moralischen Zeigefinger der Architektur. Auch die Arbeit, in der er eine archäologische Ausgrabung aus der Antike unter einem Gitter mit den Überresten gegenwärtiger Kriege und Konsumverhalten inszeniert, das hält meiner Ansicht nach einer zeitgenössischen Auffassung von Kunst nicht Stand. Übrig bleibt ein geschlossenes Narrativ, eine Botschaft, die uns zur Besinnung gemahnen will. Und man spürt bei ihm immer wieder eine ausgeprägt nostalgische Erhaltungsphilosophie.

M.G.: Ich verstehe auch diesen naiven Zugang nicht. Letzten Endes ist *Koma* doch einfach nur ein Architekturmodell mit Fenstern und Türen. Er verliert sich da in Details, die für mich völlig unnötig sind. In der Architektur nimmt er sich da sehr zurück.

C.C.: Für mich ist das kein Architekturmodell, weil er etwas abbildet, das du als ArchitektIn eben nicht zeigen würdest, weil es da meistens um ein geplantes Projekt geht und nicht die plastische Darstellung einer Stadt. Das Modell wirkt ja fast wie aus einem Märchen. Für eine/n ArchitektIn ist das immer schwierig, denn er/sie hat ja normalerweise nicht die Möglichkeit wie die Kunst, gewisse Dinge zu hinterfragen oder zu unterlaufen, weil er/sie an eine/n AuftraggeberIn gebunden ist.

M.G.: Eigentlich sind alle Gebäude, die Brodsky bis jetzt gemacht hat, eingepflanzt in die Natur, singular, nie in einer Stadt. Auch die Lokale sind immer ein Abtauchen ins Souterrain. Ich frage mich, ob es da wirklich um Architektur geht, oder vielmehr um Natur. Beim *Eis-Pavillon* steht eigentlich das Eis als Idee im Vordergrund oder beim *Wodka-Pavillon*, dadurch dass er weiß abgetüncht ist, wird er Teil der verschneiten Landschaft, oder das *Wolkencafé*. Das wendet sich schon alles sehr der Natur zu. Das finde ich dann schon wieder einen interessanten Aspekt. Das Eingliedern in die Natur und wie gehe ich mit Natur um? Er verwendet vorhandene Ressourcen. Das Wasser, das Eis wird zur Architektur. Die Bäume, da hat man den Eindruck, die hat man genau dort geschlägert, um sie für Konstruktionen wie das *95° Restaurant* zu verwenden. Durch das Kippen der Stämme hat man sogar das Gefühl, sie wären schon immer da gewesen. Üblicherweise ist ja alles schon so industrialisiert. Die Spanplatten kommen aus China oder sonst wo her, alles wird hin und her gekarrt. Vielleicht ist das der interessanteste Aspekt, dass man mit dem vor Ort Vorhanden arbeitet und so eine eigene Arbeit entsteht.

Was für eine verdammt beschissene Sache: In Frieden zu ruhen!

Roque Dalton ist der bedeutendste Dichter El Salvadors und der politisch consequen-teste. Als er sich entschloss, die Revolution nicht nur mit Worten zu beschwören, sondern auch mit der Waffe in der Hand zu erkämpfen, war er darauf gefasst, dem Gewehrlauf eines als Soldaten zwangsrekrutierten analphabetischen Campesinos, oder eines von US-Ausbildern trainierten Folterspezialisten in die Mündung zu schauen. Zweimal wurde er von den salvadorianischen Militärdiktaturen zum Tode verurteilt, zweimal konnte er unter märchenhaften Umständen aus dem Gefängnis fliehen und im Ausland Zuflucht finden. Aber dann war es eine Kugel aus der Pistole eines Genossen, eines Analphabeten des politischen Denkens aus den eigenen Reihen, die seinem Leben ein Ende setzte. Das war am 10. Mai 1975, kurz vor seinem 40. Geburtstag.

Die Täter sind inzwischen bekannt: Anstifter war Edgar Alejandro Rivas Mira, der in Tübingen studiert hatte und dessen Vorgehensweise als Chef der Guerrillagruppe ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo – Revolutionäres Volksheer) vermuten lässt, dass er mehr von der deutschen Rote-Armee-Fraktion als von Che Guevara inspiriert war. Jorge Meléndez, der heutige Staatssekretär für Zivilschutz, ist wohl als Beitragstäter einzuschätzen. Er hatte Dalton und seinen Freund Armando Arteaga eingesperrt und von jungen Guerrillagenossen bewachen lassen, denen er bei Strafe verbot, mit den Gefangenen zu sprechen. Nach Augenzeugenberichten soll Meléndez immer wieder in Daltons Zimmer erschienen sein, um ihn zu schlagen. Joaquin Villalobos, heute als Berater für rechte Regierungen tätig, war allen Aussagen zufolge derjenige, der den Beschluss des Führungsgremiums des ERP umsetzte, Dalton zu erschießen. Keiner von ihnen wurde je gerichtlich belangt, keiner hat die Familien von Dalton und Arteaga je um Verzeihung gebeten.

Im Zuge der Recherchen für unseren Dokumentarfilm über Roque Dalton konnten wir einige Gründe für den Doppelmord an Dalton und Arteaga herausfinden: Zum einen gab es tiefgreifende politische Differenzen: Die christlich-sozialen Militaristen Rivas Mira und Villalobos wollten eine rein militärische Widerstandsorganisation, die sich mit fortschrittlichen Teilen der staatlichen Armee verbünden sollte, um durch einen Militärputsch von Links die Macht zu ergreifen. Der in Kuba geschulte marxistisch-leninistische Revolutionär Dalton bestand auf politischer Arbeit, auf der Organisation der Arbeiter und Arbeiterinnen, der Bauern und Bäuerinnen, auf den Aufbau einer revolutionären Partei und revolutionärer Widerstandsstrukturen in der Bevölkerung. Dieser politische Streit war aber unterfüttert von Eifersucht und Neid der jüngeren auf den erfahreneren und charismatischeren Dalton, der noch dazu Rivas Mira eine Geliebte, die junge Dichterin und Guerrillera Lil Milagro Ramírez, ausgespannt hatte.

Um den Mord vor den GenossInnen zu rechtfertigen, beschuldigten die Täter Dalton, er sei kubanischer Agent bzw. CIA-Agent. Nun ist der Vorwurf, ein kubanischer Agent zu sein, nicht ganz abwegig: Dalton und Rivas Mira hatten sich in Havanna kennen-gelernt und Daltons Eintritt in das ERP war mit Zustimmung des Departamento de las



Manlio Argueta, Direktor der Nationalbibiothek El Salvadors, Daltons Jugendfreund und Dichterkollege der Generación comprometida¹)

Américas erfolgt, der kubanischen Behörde, die für die Unterstützung rebellischer Bewegungen gegen die lateinamerikanischen Militärdiktaturen zuständig war. Man kann also sagen, dass Dalton ein Vertrauensmann der Kubaner innerhalb des ERP war. Bis heute versteht niemand, nach welcher absurden Logik man ihm daraus einen Vorwurf hätte machen können, war die kubanische Revolution doch das große Vorbild aller mittelamerikanischen Guerrillas und waren es doch die Gründer des ERP selber, die in Kuba um Unterstützung angesucht hatten.

Der Vorwurf, ein CIA-Agent zu sein, gründete sich auf Daltons autobiographischem Roman *Armer kleiner Dichter, der ich war*. Dort beschreibt er, wie er 1963 in El Salvador verhaftet und von der CIA in einem Geheimgefängnis verhört wurde. Man drohte ihm nicht nur mit dem Tod, sondern auch damit, ihn postum zu verleumden, als Verräter hinzustellen. Ein Erdbeben riss dann einen Spalt in die Gefängnismauer, durch den Dalton sich in die Freiheit graben konnte. Eine abenteuerliche Geschichte. Zu abenteuerlich, um wahr zu sein, sagten seine Rivalen. Heute beweisen der Öffentlichkeit

zugänglich gemachte Dokumente der CIA, dass Daltons Darstellung der Verhöre der Wahrheit entspricht, dass er sich wirklich geweigert hatte, zum Verräter zu werden, um seine Haut zu retten. Es ist also inzwischen bewiesen, dass die Anschuldigungen seiner Mörder falsch waren.

Die große, offene Frage, Daltons Tod betreffend, die unser Film auch nicht beantworten konnte, ist also: Waren es tatsächlich verblödete Revolutionäre, die so anmaßend und verblendet waren, den klügsten Kopf der salvadorianischen Revolution aus Neid, Missgunst, Paranoia umzubringen, oder war nicht doch einer der Mörder ein CIA-Agent, der den Auftrag hatte, den Konflikt unter den Rebellen so lange zu schüren, bis sie Dalton ermordeten?

Waren es ideologisch verbohrte Stalinisten, die Daltons scharfen Verstand, seinen bissigen Humor, seine vor nichts und niemandem, weder vor der Partei noch vor der Revolution und schon gar nicht vor sich selber haltmachende Spottlust, seine beißende und pointierte Kritik und Selbstkritik nicht ertrugen? Oder war es doch der US-Imperialismus, dessen ärgste Feinde freidenkende Intellektuelle sind, die sich nicht darauf beschränken, auf Bühne oder Papier ihre Empörung unter die Leute zu bringen, sondern es wagen, als OrganisatorInnen von Widerstand und Gegenmacht das Imperium herauszufordern?

Moralisch ist diese Frage müßig. „Revolutionäre, die morden, um abweichende Meinungen zu bestrafen, sind genauso verbrecherisch wie Militärs, die morden, um die Ungerechtigkeit aufrecht zu erhalten“, meint einer von Daltons Freunden, der uruguayische Schriftsteller Eduardo Galeano. Politisch ist sie interessant. Die USA gaben in den achtziger Jahren täglich drei Millionen Dollar dafür aus, die salvadorianische Aufstandsbewegung davon abzuhalten wie in Nicaragua die Macht zu übernehmen, die Polizei- und Militärkräfte wurden mit den neuesten Technologien ausgestattet, in den effektivsten Folter- und Spionagetechniken unterwiesen. Ist es denkbar, dass die US-Aufstandsgekämpfer sogar einen militärisch erfolgreichen Anführer der Guerrilla in ihrem Sold stehen hatten? War das ERP, das sich 1980 mit vier anderen Gruppierungen zur Nationalen Befreiungsfront FMLN zusammenschloss, von Anfang an eine False Flag Organisation, eine Pseudoguerrilla, die unter der Führung eines CIA-Agenten der Guerrilla möglichst großen Schaden zufügen sollte?

Ehemalige Kämpfer und Kämpferinnen des ERP weisen diesen Verdacht von sich: Sie haben ihren Kopf hingehalten und ihr Leben riskiert. Sie haben Polizeiposten angegriffen, Kasernen attackiert, Hubschrauber abgeschossen. Sie haben den legendären Guerrillasender Radio Venceremos betrieben. Sie wurden im Gefecht verwundet oder in Gefangenschaft gefoltert. Sie haben zu viele Genossen und Genossinnen fallen sehen, im Kampf für ein sozialistisches El Salvador, als dass sie sich vorstellen könnten, von einem Agent des Feindes geleitet worden zu sein. Dieser Verdacht sei nur eine be-queme Ausrede, um die unangenehme Auseinandersetzung mit autoritären, milita-ristischen Strukturen in den eigenen Reihen zu vermeiden, hören wir immer wieder.

Allerdings: Solange die Rechten nicht über die zehntausende Morde und Kriegs-verbrechen sprechen, die sie während des Krieges begangen haben, möchte auch kaum jemand von den Linken über hunderte unschuldige Tote sprechen, die selbst-herrlichen Guerrillakommandanten zum Opfer gefallen sind. Zwanzig Jahre nach dem Friedensabkommen ist El Salvador ein Land, in dem von den Traumata des Krieges kaum die Rede ist. Jedenfalls nicht in den Massenmedien. Daran hat auch der Wahlsieg der Befreiungsbewegung FMLN 2009 nichts geändert.

Als Daltons Söhne, Juan José, Exguerrillero und Journalist, und Jorge, Filmemacher, den Rücktritt des Staatssekretärs für Zivilschutz, Jorge Meléndez, forderten, weil in der ersten linken Regierung des Landes doch keiner sitzen dürfe, der des Mordes an ihrem Vater verdächtig sei, stießen sie auf taube Ohren. Weder die Partei noch der Präsident und schon gar nicht die Öffentlichkeit übten auch nur den geringsten Druck auf Meléndez aus, er möge doch endlich das Seine zur Aufklärung des Falles bei-tragen. Im Gegenteil: Er erhielt anonyme Rückendeckung. Als wir nach langer Re-cherche und mit ein bisschen Glück im Herbst 2012 ehemalige ERP-Kämpfer gefunden hatten, die bereit waren, zum ersten Mal vor laufender Kamera über die Umstände von Daltons Ermordung zu sprechen, erhielt unsere salvadorianische Produktions-leiterin Telefonanrufe, sie möge die Finger von dieser Geschichte lassen, es sei gefährlich, da weiter zu forschen.

Roque Dalton selber hätte sich vermutlich über die opportunistischen Karrieristen lustig gemacht, die ihn ermordet haben. „Vergesst doch diese erbärmlichen Gestalten! Fragt Euch lieber, wozu die Daten, die die NSA ausspioniert, verwendet werden! Tut was gegen die Computerspielmörder, die bequem in den USA vorm Bildschirm sitzen und mit ferngesteuerten Drohnen tausendfach unschuldige Leute umbringen, im Irak, in Afghanistan, in Kurdistan, überall wo ein bisschen mehr Krieg ein bisschen mehr Profit verspricht.“

Irgend so etwas würde er vielleicht sagen. Nur viel, viel besser formuliert.

¹) Alle Bilder aus *Roque Dalton, erschießen wir die Nacht!* / Dokumentarfilm von Tina Leisch gemeinsam konzipiert mit Erich Hackl / 2014

www.roquedalton.at

Die Tröstungen der Heiligen Sakramente

I (1932)

Agustin Farabundo Martí erlaubte dem Pfarrer, dem er die Beichte verweigert hatte, ihn zu umarmen, und ging festen Schrittes auf die Mauer zu.

Plötzlich drehte er sich um

und rief nach Chinto Castellanos, dem Staatssekretär, der ihm die ganze Nacht Gesellschaft geleistet hatte, beim Reden und Zigarrenrauchen in der Armesünderkapelle.

„Umarm du mich“, flüsterte er ihm ins Ohr,

„das wär doch zum Kotzen, wenn von so einem intriganten Pfaffen die letzte Umarmung sein sollte, die ich aus diesem Leben mitnehme.“

„Und warum gerade ich?“ fragte Chinto.

„Ach“, antwortete Farabundo, „weil du einer von uns sein wirst, wirst schon sehen.“

Und er stellte sich vor das Exekutionskommando, das ihn erschoss.

II (1944)

Um Víctor Manuel Marín erschießen zu können,

mußten sie ihm Holzböcke (wie man sie unters Bügelbrett stellt) unter die Achseln klemmen.

In der Folter hatten sie ihm die Beine gebrochen

und die Arme und ein paar Rippen, dazu noch ein Auge herausgerissen und die Hoden zerquetscht.

Derselbe Pfarrer, der Farabundo nicht zum Beichten gebracht hatte, ging auf Víctor Manuel zu und sagte ihm: „Mein Sohn, ich komme, um deinen Geist zu stärken.“

Der antwortete ihm mit zerschlagenen Zähnen und aufgeplätzen Lippen: „Es ist mein Körper, der schwächelt, nicht der Geist.“

Dann erschossen sie ihn.

III (1973)

Jedesmal wenn ich auf den Gesellschaftsseiten des Diario de Hoy oder der Prensa Gráfica diese luxuriösen Todesanzeigen für zweihundert Colones oder mehr sehe, die uns mitteilen, dass ein Bourgeois gestorben ist, versehen mit den Heiligen Sakramenten unserer katholischen Religion, denke ich an das, was diese beiden Toten uns sagen, die solchen Trost und Beistand abgelehnt haben.

Las confortaciones de los santos auxilios

I (1932)

Agustín Farabundo Martí Dejó que lo abrazara El cura con quien se había negado a confesarse y caminó firmemente al paredón.

De pronto se volvió

y llamó a Chinto Castellanos, secretario presidencial, quien lo había acompañado toda la noche platicando y fumando puros, en la capilla ardiente.

„Dame un abrazo vos- le dijo en el oído-, está fregado que sea de un cura tan intrigante el último abrazo que me lleve de la vida.

“Y porque yo?“ –le dijo Chinto.

„Ah-le contesto Farabundo-, porque vas a ser uno de nosotros, ya verás.“

Y fue a ponerse frente al pelotón que lo fusiló.

II (1944)

A Víctor Manuel Marín para poder fusilarlo le tuvieron que poner unos burros de madera (esos que se usan para poner la tabla de planchar) por los sobacos.

In la tortura le habían fracturado las piernas

y los brazos y algunas costillas, fuera de que le habían destripado un ojo y machacado los testículos.

El mismo cura que no pudo confesar a Farabundo, se le acercó a Víctor Manuel y le dijo: „Hijo mío, vengo a reconfortarte el espíritu“.

Y aquél le contestó entre sus dientes rotos y sus labios reventados: „Es el cuerpo el que me flaquea, no el espíritu“.

Después lo fusilaron.

III (1973)

Cada vez que leo en las páginas sociales del Diario de Hoy o de la Prensa Gráfica esas lujosas esquelas mortuorias de a doscientos colones o más avisándonos que se murió un burqués reconfortado con los santos auxilios de nuestra religión católica, pienso en todo lo que nos dicen esos dos muertos que rechazaron esos confortos y auxiliaciones.



Demonstration gegen Obama in San Salvador in der Tradition des von Dalton mitbegründeten „desfile bufo“, einer karnelesken Spaßparade. Der linke Pappkamerad auf Seite 9 ist Dalton persönlich, als Frau verkleidet auf einem „desfile bufo“ in den fünfziger Jahren.“



Yol ayrımı (Junction) / from the TrabZONE series / Nilbar Güreş / 2010¹⁾

Spatial is Subjective, Spatial is Performative
Övül Ö. Durmusoglu über *TrabZONE*, 2010 von Nilbar Güreş

Erinnern ist für Nilbar Güreş eine performative Übung, denn mit dem Erinnerten geht der unmittelbare Wunsch nach dessen Veränderung einher, während sie es in eine künstlerische Arbeit übersetzt. Jede/r von uns erinnert auf unterschiedliche Art und Weise, wir verfolgen eine eigenwillige Spur, die nur zu uns gehört. Güreş erinnert sich räumlich, auf bestimmte Gegenden bezogen und sie hat eine tiefe malerische Beziehung dazu, auch wenn ihre Arbeit in der Regel eher im Kontext der Untersuchung von Genderkonstruktionen aus einer postfeministischen Perspektive gelesen wird. So ist die Auseinandersetzung mit Landschaft und Geografie in ihrer künstlerischen Praxis unvermeidlich und sie tritt als ausschlaggebendes Narrativ in ihren Inszenierungen immer wieder in Erscheinung. Die Orte, die sie bereist, um ihre Serien zu realisieren, stehen in enger Beziehung zu ihrer eigenen Vergangenheit. So ist der Titel *TrabZONE* kein Zufall, denn die Künstlerin entführt uns hier auf eine Reise in eine bestimmte Zone des Unbewussten ihrer eigenen Kindheit, vertreten durch eine Stadt nahe des Schwarzen Meeres in der Türkei, Trabzon. Dies ist nicht nur der Versuch den Ort in ihrer Erinnerung wieder heraufzubeschwören, sondern auch die Konstruktion einer imaginären Geografie, um jegliche Rationalisierung zu überwinden.



Worship / from the TrabZONE series / Nilbar Güreş / 2010¹⁾

Der Humor in der Gegend um das Schwarze Meer spielt eine besondere Rolle in der Folklore des kollektiven Unbewussten der Türkei. Eine ihrer wichtigsten Städte, Trabzon, ist bekannt für ihren Fanatismus hinsichtlich religiöser und nationaler Werte. So ist Trabzon ein Ort zahlreicher Paradoxien, denn einerseits geprägt von türkisch-muslimischer Identität, war sie historisch das Zentrum von Pontus (während hellenistischer und römischer Zeit). Ihre BewohnerInnen gehörten zu den ersten, die zum Christentum konvertierten. Heute assoziieren wir sie als Heimatstadt von Ogün Samast, der den türkisch-armenischen Journalisten Hrant Dink ermordete, ein Symbol für die nationalistische Verbrüderung unter den BewohnerInnen Anatoliens. Mit einem Wort, Trabzon ist eine Stadt voll Spannung und Intensität.

Wie bereits erwähnt bilden Geschlechterfragen und soziale Normen weitere entscheidende Narrative, die Nilbar Güreş verhandelt. In Trabzon ist die Sichtbarkeit von Frauen in der Gesellschaft extrem eingeschränkt. Frauen halten sich üblicherweise nur in Begleitung ihrer Väter, Brüder, Cousins, Verlobten oder Ehemänner an öffentlichen Plätzen auf. Noch ist das Leben von Männern und Frauen völlig separiert: Während Männer arbeiten oder in Kaffeehäusern mit ihren Freunden spielen, wird von den Frauen erwartet, die gesamte Last des Haushalts und der Familie zu tragen. Solche Restriktionen und ihre Umstände befeuern Nilbar Güreş mögliche Szenarien zu imaginieren, die in einen autarken Sozialisierungsprozess von Frauen münden können. Humorvoll zwingt sie ihre RezipientInnen hinter die üblichen Muster zu blicken, in denen sie gewohnt sind zu denken. Durch die aufrichtige Umsetzung ihrer Beobachtungen, gelingt es ihr sie unversehens in einen Prozess von Identifikation und/oder Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit oder Gegenwart zu verwickeln. In *Worship* konfrontiert uns Nilbar Güreş mit einem tabubrechenden Portrait zweier Frauen, die im für Männer vorbehaltenen Bereich der zentralen Moschee in Trabzon beten. Eine hinter der anderen, eine mit dem Kopf unter dem Rock der anderen, entwickelt es eine Sehnsucht, wo sie am wenigsten erwartet wird und hingehört. *Worship* stellt sich gegen die kontrollierte Geschlechtertrennung im öffentlich religiösen Raum. Nilbar Güreş ist davon überzeugt, dass eine derart 'radikale' Performance den Ort gewissermaßen de-territorialisiert, die Grundlagen derartiger Restriktionen aufgeweicht und die Erinnerung daran verändert, so wie sie es selbst erfahren hat.

In *Junction* repräsentiert das fest gebundene Kopftuch, zwischen den Köpfen zweier Frauen, einer Jüngerer und einer Älteren, jede in eine andere Richtung blickend, die Spannung, die durch eine Einschränkung entsteht, die Frauen vorschreibt, wie eine 'ehrenwerte' Frau zu sein hat, die schwere Last der Weiblichkeit auf den Schultern von Frauen, die in kleinen konservativen Familienverbänden Anatoliens leben. Eine Spannung, der man überall in der Türkei begegnen kann, im Zentrum so wie an der Peripherie, im Osten oder im Westen, in unterschiedlicher Gestalt und Form. Güreş Choreographie spielt auf die Schwierigkeit an, die in dem Moment entsteht, wenn eine Entscheidung gefällt werden muss: entweder sofort mit dem patriarchalen System zu brechen, zu dem sie immer schon gehört haben, oder ihm zu erlauben, den Rest ihres Lebens zu bestimmen.

Für die Künstlerin, die immer danach schaut, was sich hinter den traditionellen Strukturen verbirgt, hat sich die für ihre konservativen Werte bekannte nordöstliche Stadt als ein produktiver Schauplatz erwiesen. Die Inszenierungen eröffnen ein humorvolles Feld der Imagination und zwingen die BetrachterInnen, über das hinauszugehen, was sie bis dahin gelehrt worden sind. *Beekeeper* bietet uns in vier Fotos das filmische Gefühl eines Phantommoments: Wohin mag die Imkerin wohl verschwunden sein, während sie ihre Schutzkleidung aufgehängt hat?

Nilbar Güreş schafft es, sich von dem zu lösen, was man sie als ihre Herkunft und Zugehörigkeit gelehrt hatte, aber sie vergisst niemals, wo sie herkommt. Ihr Zorn auf die Ungerechtigkeit des Systems nährt eine offene und aufrichtige Beziehung zum Persönlichen und Politischen. Ihre Stimme verliert niemals ihre Tonlage, wenn sie unentwegt zur Sprache bringt, wie unvertretbar es ist, die Rechte jener zu verletzen, die anders sind und von jenen allgemeinen Normen abweichen, die lediglich der Ordnung halber errichtet worden sind. Wie die Frau, die sie in *ÇırÇır* porträtierte, malt sie sich eine bessere Zukunft aus und hofft auf diese. Solange Künstlerinnen und Künstler wie Nilbar Güreş voller Neugier, Willenskraft und Überlebensfantasie alternative Realitäten vorschlagen, glaube ich daran, dass es eines Tages eine bessere Zukunft geben könnte.

¹⁾Alle Bilder courtesy Galerie Martin Janda
www.nilbargures.com



Bas üstü (Overhaed) / aus der Serie TrabZONE / Nilbar Güreş / 2010¹⁾

Zum Stand der Dinge

Philipp Furtenbach von AO& im Gespräch mit Melanie Ohnemus. Das Gespräch fand im AO&-Lager, im Keller der Buchhandlung 777 in der Domgasse, 1010 Wien statt.

Wie wichtig sind Versammlungsorte für Euch? Es geht ja in Euren Arbeiten oft darum, Leute zusammenzubringen – auch insbesondere sehr unterschiedliche Leute.

Das war von Beginn unserer Zusammenarbeit an schon eine zentrale Sache, und ist es immer noch. Wir mögen Versammlungen, bei denen schrankenlose und schichtenübergreifende Kommunikation möglich ist. Mit den Strategien, die wir über Jahre entwickelt haben, wollen wir Situationen schaffen, die speziell sind, aber gleichzeitig eine Offenheit haben, und in denen Menschen zusammenkommen, die sich vielleicht sonst nie treffen würden.

Mit welchen Strategien geht Ihr da vor, damit sich dieses Konzept erfüllt?

Oft ist es das Einsetzen eines einenden dramaturgischen Werkzeugs. Man erzeugt so eine Art Schranke, oder besser eine Art Flaschenhals, durch den man als Gast oder Publikum anfänglich hindurch muss. Diese Situation macht eine informelle Einheit aus den Leuten, die da aus verschiedensten Feldern und Gefühlszuständen an dem Ort eintreffen. Manchmal macht man es ihnen sogar ein bisschen schwer, löst Befremden aus, um dann auf unkonventionelle Art aber sehr klar zu signalisieren, dass alles vor Ort ist, was man braucht, um sich aufhalten und wohl fühlen zu können.

Und nicht sterben muss? [... ist auch als Anspielung auf das Projekt *Leben und Sterben in den Bergen, Großes Walsertal, September 2008* zu verstehen.]

Ja genau.



Die Rübe zählt alles / Zuckerproduktion, 3 Tage, 3 Nächte / Zwerndorf an der March / AO& / 2012

Am Anfang habt Ihr noch viel stärker mit Essen gearbeitet. Bei späteren Arbeiten hat sich das dann immer wieder hineingemischt, aber nicht unbedingt. Wie kam es zu diesem Wandel?

Verschiedene andere Aspekte sind wichtiger geworden, und dann hat es eigentlich mit einer bewussten Entscheidung aufgehört. Nach der dritten Arbeit im Großen Walsertal haben wir dann beschlossen für unbestimmte Zeit nicht mehr zu kochen.

Es geht Euch aber nicht um Verunsicherung, sondern primär darum Codes aufzubrechen, die im Kulturbereich festgeschriebene Gesetze sind.

Nicht nur im Kulturbereich, sondern auch im Alltag. Da passiert es ja zum Teil auch von selbst. Wie wenn man gemeinsam im Lift stecken bleibt, oder der Zug einen Oberleitungsschaden hat und die Leute dann auch plötzlich anfangen, miteinander zu sprechen. Das ist ja dann gemeinsames potenzielles Leid, das verbindet. Die Vorstellung von solchen Situationen wird bewusst in unserer Arbeit eingesetzt.

Wenn hier nun die Rede von »gemeinsamem potenziellem Leid« ist, bringt mich das auch darauf, dass es in Eurer Arbeit viel um Grundbedürfnisse geht. Stimmt das?

Essen, Schlafen, Sterben, Überleben, ja. Es geht auch um Grundlagen im Stofflichen. Etwa in der Serie *Principal Concerns* (2012), wo wir Kohle, Salz, Fett, Zucker und Alkohol in industriellen Mengen von Hand gewonnen oder hergestellt haben. Es war wichtig für uns, solche Prozesse körperlich nachzuempfinden, und das war auch als Abschluss unserer ersten Phase gedacht, als Essen eine zentralere Rolle spielte. Da ging es ja auch immer um die Ausgangsstoffe, deren Herkunftsräume und die sozialen Gefüge rund um die Herstellung.

Diese Nachvollziehbarkeit war für uns äußerst wichtig und führte zum Grundsatz, ausschließlich Zutaten zu verwenden, deren Herkunftsorte und ProduzentInnen wir persönlich kannten. Essen als Sammlung von Orten, was es eigentlich immer ist, nur, dass wir das bewusst und orthodox verfolgt haben. Essen eignet sich sehr gut, um komplexe Zusammenhänge schlüssig zu verweben, bei der Beschaffung der Zutaten, in der Küche, auf dem Teller und innerhalb der Tellerfolge eines Menüs. Man kann innerhalb eines sehr begrenzten räumlichen und zeitlichen Rahmens weitreichende Zusammenhänge erlebbar machen und Schlüssigkeit erzeugen. Das sind konzeptuelle Fingerübungen.

Für unseren Zyklus *Bauernkrieg* (seit 2013) treffen wir uns mit BäuerInnen, von denen wir ja noch viele aus früheren Projekten kennen, zu Audio-Interviews. Diese Gespräche bleiben anonym, die Stimme wird verfremdet. Es geht dabei um die Psyche und das Selbstverständnis der Bauern und Bäuerinnen in Verbindung mit



Salz / Steinsalzgewinnung im Erbstollen / Altaussee / AO& / 2012

ihrer politischen Situation. Uns interessiert, wieviel es brauchen würde, damit sie „aufstehen“ und tatsächlich in den Bauernkrieg ziehen würden. Früher gab es ständig Bauernaufstände. Wir navigieren mit sehr direkten Fragen durch diese Gespräche und erbitten uns von ihnen zusätzlich immer ein Objekt, aus dem man in kürzester Zeit eine Waffe machen kann. Diese Arbeit wird uns noch ein bis zwei Jahre begleiten und eine Sammlung ergeben – von Bekenntnissen und Waffen.

Wenn Ihr auf Eure Projekte zurückschaut, wo steht ihr da im Moment? Innerhalb oder außerhalb des Kunstbetriebs?

Schon lange sowohl als auch. Es fühlt sich gut an, immer wieder Dinge zu tun, die unabhängig von Klassifizierungen funktionieren. Für uns hat es eigentlich nie wirklich eine Rolle gespielt, in welchem Segment man uns ansiedelt. Jedoch hat man innerhalb der Kunst mehr Freiheit, gewisse Haltungen einzunehmen, und Dinge umzusetzen. Die Kunst bietet auch Schutz.

Unsere Arbeit folgt eher einer inneren Logik, weil alles aus einer Kette von Zusammenhängen entsteht, an denen wir schon länger arbeiten. Am Anfang hat es mit dem Essen begonnen und mit den Orten, wo das Essen herkommt, und dann hat die soziale Situation und der Ort, an dem etwas stattfindet, eine immer größere Rolle gespielt. Die Orte wurden außergewöhnlicher oder werden von uns zu etwas Außergewöhnlichem gemacht. So entstehen Settings, die man im Alltag nicht findet. Sie können verschiedenste Prozesse beherbergen oder begünstigen. Seit einem Jahr gibt es auch Musikaufführungen und Musikaufnahmen. Diese Anordnungen und Dramaturgien entspringen aus dem Rückblick und der Analyse der Räume, die wir in den letzten Jahren geschaffen haben. Zum Teil ist es nun deutlich abstrakter angelegt, da wir Vieles wohl wie bei einer Bruchrechnung einfach weggekürzt haben. Im Fall der Konzepte mit Musik wird die Aufführung mit installativen, räumlichen Eingriffen zum sozialen Ereignis verbunden. Bei den Kollaborationen mit dem Musiker Phillip Sollmann haben wir Versammlungen einberufen (*Assembly 1*, Villa Massimo, Rom 2012 und *Assembly 2*, Kunstraum München, München 2013). Räumlich haben sich die Menschen jeweils in Rats- oder Verhandlungssituationen wiedergefunden, sich gegenüberstehend und allein gelassen in Räumen, die von Sollmanns

mikrotonaler Drone-Musik erfüllt waren. Die Umgebung reizarm, der Performer nicht sichtbar, und es gab nichts zu Besprechen. Das gleichzeitige Erleben von Vereinzelung und Koexistenz erzeugte eine neutrale Andächtigkeit und Stille, welche über lange Zeit anhielt.

Im Rahmen der Reihe *Performative Screenings* im school, Wien (2013) nahmen wir in einer dreitägigen und zweistöckigen Anordnung den Schlagzeuger Didi Kern auf. In *Request For Fire* (2013) wurde Nikolaus Gohms gesamtes Studio für drei Tage in eine 30 Meter tiefe Höhle geschafft, um in einer öffentlichen Studiosituation sein Album aufzunehmen.

Eine ebenso öffentliche Aufnahmesituation gab es auch bei der Wanderung, die vom Stadtzentrum weg zu einem Haus ohne Fenster und Türen, welches auf einer Lichtung im Wienerwald steht, führte (*Wer den Mund aufmacht*, Kunstraum Niederösterreich, Wien 2013). Beim Gehen entsteht eine Art von Kommunikation, die an einem Tisch so gar nicht stattfinden kann. Der Weg mündete dann in einer Aufführungssituation mit einem Chor, danach in eine Übernachtung im Wald, und so weiter ...

Wie würdet Ihr den Unterschied zwischen einem Projekt mit Essen und einem mit Musik beschreiben? Welche Erfahrungen habt Ihr hier mit unterschiedlichem Timing und Rahmen in Bezug auf den Grad der Abstraktion gemacht?

Die Form der Teilnahme ist einfach eine andere. Vor allem ist das Publikum bei einer musikalischen Aufführung mehr oder weniger in der Rolle der ZuschauerIn oder ZuhörerIn, während es beim Essen auch AkteurIn ist. Die Gäste konsumieren dann nicht nur, sondern sie tun auch tatsächlich etwas. Wenn beispielsweise der Performer oder die Performerin „unsichtbar“ oder nicht anwesend ist, verliert das Publikum seine Rolle als Publikum, es wird dann zu einer Gruppe von Menschen, die sich an einem Ort aufhalten und zusammenkommen. Das verändert die Verhältnisse zwischen den Leuten recht gravierend. Für uns ist das eine spannende Situation – wir sehen diese Anordnungen schon als Versuche, als „freundliche Versuche“.



Hotel Konkurrenz / 100 Betten, 30 Tage Kongress / Bad Kleinkirchheim / AO& / 2014

Sind diese Konzepte dann Verlängerungen von Dingen, die Ihr selbst gerne mögt?

Das hat damit nicht unbedingt etwas zu tun. Es gibt sicher Situationen, die wir erzeugen, in denen wir selbst gerne wären. Andererseits würden wir wahrscheinlich einige unserer eigenen Veranstaltungen selbst gar nicht besuchen. Vielleicht, weil wir uns dessen bewusst sind, dass mitunter eine ziemlich starke Bevormundung der Leute dort stattfindet. Wir glauben aber auch, dass das gemocht und gebraucht wird.

Ihr seid eigentlich recht strenge Künstler ...

Ja, streng sind wir schon. Formale Strenge – das kann man auf jeden Fall bejahen, ganz eindeutig. Wir setzen für die Parameter der sozialen Situation ganz klare Rahmenbedingungen.

Was bewirkt diese Strenge?

Wir verwenden diese Mittel, um Verhaltensformen vorerst gleich mal zu brechen, damit neue Situationen zwischen Menschen entstehen können. Wenn es gelingt. Es gibt auch Leute, die sich ziemlich vor den Kopf gestoßen fühlen, und unser



Feed the Rich / Ausspeisung / Kitzbühel, Lech am Arlberg, Vaduz, St. Moritz / AO& / 2010

Konzept kann sicher auch über das Ziel hinausschießen. Das ist dann aber ein Kollateralschaden, den wir in Kauf nehmen, damit jedem/jeder bewußt wird, dass wir eine klare Idee davon haben, welchen Vorschlag wir an die Gäste und die soziale Situation „aussprechen“. Es geht bei solchen Konzepten oft auch um das Durchbrechen von Konventionen, die wir nicht akzeptieren wollen.

Das heißt, es gibt Strenge und Regeln, aber auch Freiheit in der Anpassung an die jeweilige Situation.

Die Strenge schafft eher die Rahmenbedingungen, innerhalb derer dann eigentlich alles passieren kann, wie es eben passiert. Die Strenge ist nur wie der Rand der Sandkiste. Die Motivation dabei ist nicht Strenge als Selbstzweck, sondern diese Strenge ermöglicht es einem dann paradoxerweise wieder, sich freier bewegen zu können. Die scheinbare Wahlmöglichkeit aus Vielem wird also generell in Zweifel gezogen.

Wir haben uns im letzten Frühjahr entschlossen, unser Lager (die Kellerräumlichkeiten der Buchhandlung 777 in der Domgasse, Wien) halböffentlich zu machen. Auch wegen des Wegs, den man zurücklegen muss, um hierher zu kommen – der Raum liegt in einer vergessenen Gasse im 1. Bezirk, in einem schwer einzuordnenden Buchladen und einem Weg hinunter in eine fast klaustrophobische Situation, entrückt von allem, was draußen war und ist. Es ist unser Innerstes, weil hier in diesem Raum alle unsere Bilder, Fotos, Zeichnungen, diverse Objekte bis hin zu unserem Herd von früher, die Kohlesäcke und alles mögliche andere von uns gelagert wird.

Wir nutzen diese Abgeschiedenheit, um KünstlerInnen und Andere zu portraieren (Portrait/Interview-Serie in der 776 Lodge, Wien, seit April 2013). Unter Ausschluss der Öffentlichkeit führen wir Einzelgespräche mit den Personen, die wir einladen. Das sind sehr persönliche Unterhaltungen, die wir aufzeichnen. Die Tonaufnahmen bleiben dann für zehn Jahre unter Verschluss. Dadurch entsteht ein oft erstaunlich offenes, intimes Gesprächsklima. Im Anschluss kommt der öffentliche Teil, wo die schon wartenden Gäste auch in den Keller kommen können, um die ausgestellten Werke der Interviewten zu betrachten. Der Kellerraum fasst 15-20 Menschen, die alle ihre Namen auf ein Blatt Papier, das für jeden Abend bereitgelegt wird, aufschreiben, ohne den Sinn dieses Vorgangs zu kennen. Uns interessiert hierbei nicht die Email-Adresse oder soetwas, sondern es geht uns mehr darum ein Bekenntnis dazu zu „erzwingen“, da zu sein. Einerseits bricht das die Konvention, einfach nur irgendwie da zu sein, und es vereint die Leute für diesen einen Abend auf abstrakte Weise. Das hat auch Auswirkungen auf deren Verhalten und das nicht zum Nachteil. Wir glauben nicht, dass wir ihnen damit etwas wegnehmen, außer ihren Namen auf dem Papier, aber es ändert mitunter prägnant, wie sie sich dann bewegen.

Jede Person greift beim Eintreten in solche und ähnliche Anlässe auf mehr oder weniger bewusste Muster zurück. Die Dramaturgien werden von Museen und Galerien vorgezeichnet, denn das sind unverbindliche Orte bezüglich sozialer Begegnung. Hier jedoch wandelt man nicht als Subjekt herum, ausschließlich beobachtend – hier muss man vorhanden sein, und durch das Ritual, den Namen

abzugeben, hindurchgehen. Man bekommt übrigens im gleichen Atemzug auch einen Schnaps angeboten – und zwar alle. Man gibt nicht nur etwas her, sondern man bekommt auch etwas, gleichsam symbolisch. Wir nehmen das wirklich ernst. Wir fühlen uns in unseren Arbeiten oft als Wächter. Als Wächter von räumlich-sozialen Integritäten. Individualität hat natürlich darin ihren willkommenen Platz.

AO& strahlt auf jeden Fall Integrität aus. Hat diese Haltung etwas gut gemeint Erzieherisches?

Man muss aufpassen, dass es nicht zu ernst wird, zu gravitatisch. Humor ist wichtig. Wir müssen ja auch viel lachen.

Seid Ihr deshalb auch vorsichtig mit der Herausgabe von Fotos von Euren Projekten? Denn gerade bei Fotos entsteht ja ein ausschnitthaftes Bild, das oft in keiner Weise mit dem Erlebnis selbst in Zusammenhang steht. Wie geht ihr mit der Dokumentation Eurer Arbeit um?

Unsere Arbeit ist gut dokumentiert und manche Bilder dienen nicht nur der Dokumentation. Es sammelt sich viel Information an. Das hat alles für uns einen großen Wert, spielt aber im Moment noch eine untergeordnete Rolle. Wenn man auf www.aound.net nachsieht, findet man von den besprochenen sozialen Situationen nur Bilder von leeren Räumen ohne Menschen. In einer verknüpften Form von Information wollen und können wir dieses Leben nicht darstellen oder vermitteln. Da muss man dabei sein.

Bitte sprecht doch noch von Eurem aktuellen Projekt, das Ihr gerade vorbereitet: das Hotel.

Wir werden im nächsten Jahr für eine Zeit die Führung eines großen Hotels übernehmen. Das Ganze findet in Bad Kleinkirchheim statt, einem recht bekannten Tourismusort, und ist Teil einer Reihe von Kunstprojekten, die ausloten sollen, was Land Art heute sein könnte.

Für uns war die erste Frage: Was machen wir bei einem solchen Public Art-Projekt eigentlich? Die Motivation für das Projekt selbst kommt eigentlich aus dem Tourismus. Es findet in einer touristischen Region statt, in einem Ort, der in den 1930er Jahren noch ein Bauerndorf war, und später von Kleinkirchheim in Bad Kleinkirchheim umbenannt wurde. Das war übrigens eine der ersten Marketing-Maßnahmen. In seiner Hochblüte gab es 8.000 Betten, aber seit Jahren ist die Auslastung dort nun rückläufig, weil solche Orte anscheinend überhaupt nicht mehr so gut ankommen wie früher. Und so versuchen die Tourismusverantwortlichen alle paar Jahre das Ganze mit neuen Konzepten wieder lebendiger zu machen. Nun wollen sie es mit Kunst probieren. Sie sind dann glücklicherweise auf Edelbert Köb gestoßen, um das Projekt zu kuratieren. Er hat uns eingeladen, ein Statement im Land Art-Maßstab zu machen. Bei der Ortsbegehung fragten wir uns, was das eigentlich bedeuten könnte und wollten zuerst sofort wieder abreisen, weil es uns absurd vorkam. Man fragt sich dann, ob man als Künstler nur instrumentalisiert wird, oder ob es doch vertretbare Möglichkeiten gibt. Die Landschaft dort ist durch sämtliche kulturelle Aktivitäten (Landwirtschaft, Schilifte, Wanderstraßen usw.) missbraucht worden und wir wollten eigentlich nicht noch etwas hinzufügen.

Doch schließlich haben wir uns das größte und hässlichste (vermeintlich hässlichste, es ist eigentlich das schönste) Hotel ausgesucht, und es zu einem Objekt erklärt. Die VeranstalterInnen vor Ort wollen ja am liebsten große Objekte haben, damit sie etwas herzeigen können – wir haben uns gedacht: Ihr wollt ein großes Objekt? Das ist es, und wir betreiben das jetzt unter dem neuen Namen *Hotel Konkurrenz*.

Für wie lange werdet Ihr es betreiben?

Für 30 Tage, von Mitte Mai bis Mitte Juni 2014. Der ganze Prozess hat aber jetzt schon damit begonnen, dass wir die BesitzerInnen und BetreiberInnen des bestehenden Hotels St. Oswald überreden konnten, uns ihr Haus völlig zu überlassen. Wir beschäftigen uns mit den räumlichen Situationen, werden recht stark eingreifen und nehmen auch Umbauten vor, um Abläufe zu verändern und neue Settings innerhalb des Hotels zu schaffen. An manchen Stellen legen wir die tragende Stahlbetonkonstruktion frei und machen damit die Organisation der gestaltbildenden Schichten sichtbar. Die weitreichendsten Änderungen passieren durch die Neukonfiguration des Interieurs.

Die soziale Situation vor Ort spielt auch eine Rolle, die BesitzerInnen, die jetzigen Angestellten und ihr gegenwärtiges Klientel. Wir waren bereits einige Tage im Hotel und haben auf verschiedensten Positionen mitgearbeitet. Um Respekt zu zeigen, aber vor allem, weil es die effizienteste Art ist, die Leute kennenzulernen. Wir werden insgesamt etwa 30 Personen brauchen, um dieses 100-Betten-Hotel

betreiben zu können. Die Hälfte davon sollen MitarbeiterInnen aus dem bestehenden Hotel sein, die wir für das Projekt gewinnen wollen. Der andere Teil werden Leute sein, die wir selbst mitbringen werden, darunter wenige Professionelle, wie Köche zum Beispiel, alle anderen sehen wir eher unter einem Performance-Aspekt. Man kann das Gefüge ja gewissermaßen als Theater sehen und als Raumfolge begreifen, innerhalb derer sich unterschiedliche Figuren mit unterschiedlichen Funktionen oder Bedürfnissen bewegen.

Das heißt, wir überlegen uns nicht nur, was es braucht, um ein Hotel praktisch zu betreiben, wir wollen die ungeschriebenen Prämissen hinterfragen, nach denen so ein Hotelbetrieb heutzutage funktioniert, und die Vorstellungen von dem, was der Gast erwartet oder braucht, oder auch von dem, was man zu brauchen glaubt, um konkurrenzfähig zu sein.

Wir freuen uns besonders darauf, eine solche Parallelwelt bereitstellen und betreuen zu können. Das Haus ist sehr komfortabel und geräumig und bietet vom Schwimmbad über Dampfbad und Sauna bis zu Tennisplätzen vielfältige Möglichkeiten, sich die Zeit zu vertreiben. Für mehr als 100 Personen gibt unterschiedlichste Übernachtungsmodelle, welche ein breites Spektrum von BesucherInnen ermöglichen. Über den ganzen Zeitraum wird es ein ausgedehntes Programm von Beiträgen von KünstlerInnen, MusikerInnen und anderen Gästen geben. Es entsteht eine große Maschine – der ultimative Versammlungsort – an dem sich wieder Viele kennenlernen werden.



Leben und Sterben in den Bergen / Loch im Wald, Festival / Großes Walsertal / AO& / 2008



Monkey Island

Didi Kern, Schlagzeuger von Bulbul, Broken Heart Collector, Fuckhead, Wipeout, Die Mäuse, Wenzl Dnatek u.a. fühlt sich in fast jedem Genre zuhause, ebenso wie der Keyboarder Philipp Quehenberger (Mego, Sabotage, Laton). Wenn beide aufeinander treffen, dann machen sie sich daran Dinge miteinander in Einklang zu bringen, die auf den ersten Blick alles andere als kompatibel erscheinen. Verspielte Elektronik trifft auf Freejazz, noisige Texturen hoher Intensität auf verspielte Melodien, schräge Harmonien und psychodelische Klangstrukturen. Was von den Beiden zelebriert wird, ist die Gratwanderung abseits aller gewöhnlichen musikalischen Normen. Beidseitig befruchtend war ihre Beziehung zu Franz West. Über einen Zeitraum von zehn Jahren arbeiteten der Künstler und die beiden Musiker immer wieder an gemeinsamen Projekten.

MG: Es gibt ja auf der einen Seite das CD-Projekt und es gibt den Club, den ihr machen wollt, vielleicht könnt ihr ein bisschen darüber erzählen.

PQ: Einmal im Monat machen wir den Club Egal im Celeste, da laden wir auch andere Leute ein, um Synergie und Kontinuum in die Sache hineinzubringen. Wir wollen Projekte, in denen wir involviert sind, featuren. Es gibt Konzerte und anschließend DJs oder vielleicht auch irgendeinen elektronischen Akt. Da wir beide mit einem Fuß in der elektronischen Musik stehen und mit einem Fuß in der Rock- oder Jazzmusik, gibt es das Problem beides zusammenzubringen. Die Leute, die das hören, mischen sich nicht unbedingt. Man muss erst den Pool an Leuten finden, die ...

DK: ... alles akzeptieren. Es wäre halt schön, wenn sich das irgendwie vermischen würde.

MG: Aber ihr werdet jetzt auch eine neue CD heraus bringen und es gibt auch eine Platte. In welche Richtung wird das dann überhaupt gehen? Wo seht ihr euch sozusagen in diesem Breitband an Musik?

PQ: Wir kommen beide eher aus der Punkszene, die auf eine gewisse Art eine Underground-Popszene war.

DK: Irgendwann in den 90er Jahren ist dann der Techno und das elektronische Zeug dazugekommen, wo wir uns beide unabhängig voneinander weiterentwickelt haben. Punk und elektronische Musik, das sind schon ziemlich wichtige Eckpfeiler und dann kamen Einflüsse von Jazz dazu, wobei für uns da eher der Improgedanke wichtig ist.

PQ: Wir haben auch kein Problem damit, wenn es ein bisschen jazzig ist, weil das halt lange verpönt war, es macht Spaß, bestimmte Sachen zuzulassen, die eigentlich total unmöglich sind.

DK: ... oder auch mit Saxophonisten zu spielen, da ist man dann auch gleich im Freejazz.

PQ: Saxophon war absolut verpönt!

MG: In den 90er Jahren hat es in Wien ja quasi nur mehr Computermusik gegeben, die anderen Bands sind fast von der Bildfläche verschwunden, der Rote Engel hat zugesperrt, ...

PQ: ... ja, außer Radian hat es in Wien keine Bands gegeben, die in der Szene irgendwie einen Ruf gehabt hätten. Bevor ich nach Wien gekommen bin (1999), gab es in der Provinz hauptsächlich Punk und Hardcore.

DK: In Wien gab es Clubpartys in der Arena, das ist Anfang der 90er Jahre schon losgegangen, Izak Gold, Cheaplet und eben Mego ein bisschen später dann mit einer abstrakten Version ... da haben wir uns kennengelernt.

PQ: In Linz gab es viele Bands und Fuckhead war eigentlich eine von den wichtigsten, das war damals *die* Band in der Hardcoreszene, muss man eigentlich sagen.

DK: Es hat schon Vorläufer gegeben, Tosshuser oder The Play waren eigentlich recht wichtig, die sind international sehr viel unterwegs gewesen. In Linz hat es dieses witzige Phänomen gegeben, dass die KAPU und Stadtwerkstadt durchaus auf dieses Hardcore/Punkding und Gitarrenmusik eingefahren sind, aber aufgrund dessen, dass dort die Ars Elektronica war, ist das in Linz mit Techno halt auch schon ...

PQ: ... aber sehr oft hat sich das einfach ausgeschlossen, entweder du warst ein Rocker oder du warst ein Techno oder du warst, was weiß ich was. Bei uns in der Provinz hat sich das alles gemischt, du hast mit allen auskommen müssen und hast dadurch alles auf eine gewisse Art akzeptiert. Ich bin auf Raves gegangen und genauso auf Hardcore- oder auf Jazzkonzerte. Man hat das irgendwie nicht so getrennt.

MG: Es war nicht so hermetisch wie in Wien.

PQ: Es war fast so wie in den 70er Jahren, wo Sun Ra am selben Abend gespielt hat wie, was weiß ich ... The Creep. Es war schon irgendwie eine andere Perspektive, es ging eher darum, etwas zu machen, was halt eigen war ...

DK: ... eigen und was den Energiehaushalt zusammenhält, das war eigentlich wichtig. Beim Techno war es auch laut, da hat es auch schön geschmalzt und war sehr energetisch.

PQ: ... eine Art Punkmoment irgendwie und wir haben dann auch gecheckt, dass das mit dem Techno eine Art Punk-Neuauflage ist, das hat mich von Anfang an interessiert.

MG: Was ich interessant finde – besonders bei dir Philipp – ist, dass es gar keinen Eventcharakter gibt, sondern dass es sich eher umkehrt. Es geht mehr darum, das Event aufzulösen, als zu versuchen die Leute irgendwie zu halten. Passiert das eher durch die Improvisation, oder steckt da ein Konzept dahinter?

PQ: Früher wollte ich, das war zumindest meine Vorstellung, dass nur coole Leute das gut finden, was ich mache, dass ich mit allen so eine Art persönliches Verhältnis habe, was natürlich nicht geht, aber eigentlich wollte ich immer, dass die Leute, um die es geht, überbleiben, die anderen waren mir immer ziemlich egal. Ich hab dann oft gespielt und es sind innerhalb der ersten 5 Minuten 90 % der Leute gegangen.

MG: Also ist die Musik dann fast wie ein Filter. Ich finde das vom Konzept her interessant, quasi die Umkehrung eines Events, da steckt ja eigentlich ein wahn-sinniges Potential dahinter.

PQ: Ich würde nicht sagen, dass ich versucht habe, die Leute zu vertreiben, aber ich habe halt keine Kompromisse gemacht, was meine Ästhetik angeht. Ich hab immer versucht, mich einzustellen auf die Leute, die da sind, oder auf die Stimmung oder auf den Raum, auf die Atmosphäre. Ich merke dann auch, was möglich wäre, was das Potenzial ist, und auf das konzentriere ich mich und alles andere trennt sich dann von selber. Es kann sein, dass es voll bleibt, weil einfach gute Leute da sind, es kann aber auch sein, dass ich ausgebuht werde und die Hälfte vom Publikum abhaut und die andere Hälfte hasst mich. Aber das nehme ich in Kauf. Inzwischen ist es auch so, dass diese Ästhetik sich soweit verändert hat, dass das, was ich mache, auch nicht mehr so avantgardemäßig ist, sondern eigentlich von einem größeren Teil der Leute verstanden wird. Oft schaut man, wo man die Leute sozusagen erwischen kann. Wir haben ja auch in verschiedenen Kontexten gespielt, manchmal auf einer Technoparty oder manchmal auf einem Avantgarde-Ding ...

DK: ... da passt man sich schon recht an. Das, was wir in den Galerien, in Rocker-clubs oder Technobuden so gelernt haben, man nimmt von überall Eindrücke mit aus seinem früheren Leben. Wir kommen von einer Musikrichtung, die eher verpönt war, weil es was Schräges war oder irgendwas, was nicht so der Norm entspricht. Das ist halt das, was mir gefällt, ich schau nicht so sehr, wie das Publikum reagiert. Wir machen nicht offensichtlich Popmusik. Früher schaute man schon blöd, wenn beim Konzert die Leute gehen, aber man weiß dann auch, dass das passieren kann und mittlerweile, ich bin so dermaßen weit weg vom Publikum, wenn ich spiele, das kriege ich ganz selten mit, weil ich die Augen meistens zu habe und zumindest beim Improvisieren mehr auf meine Musikpartner schaue.

PQ: Ich glaube, bei mir ist es schon so, dass ich Pop ...

DK: Du hast mehr Popverbindung, mehr Popaspekt in der Musik, zumindest von der Herangehensweise.

PQ: Ich versuche schon, die Leute zu halten, aber nicht um jeden Preis. Wir ecken teilweise auch im Improvisationseck ein bisschen an, weil wir gewisse Sachen zulassen, die dort verpönt sind, wie z. B. Harmonien mit Triolen, mit Terzen ...

DK: ... oder Beats eben.

MG: Ist das bei euch immer Improvisation oder übt oder probt ihr auch? Gibt es einen Proberaum?

DK: Wir üben, es gibt einen Proberaum, wir üben auch das Improvisieren und es ist witzig, wenn wir miteinander üben, dann spielen wir ganz andere Sachen, als wir sonst auf der Bühne spielen. Dann verkommen wir eher in einem Rhythmus-muster und arrangieren halt, Beat- und Bassläufe und Harmonien, da hat man weit nicht so den Approach, live geht es um Leben oder Tod, kommt mir vor ... im positiven Sinne jetzt.

PQ: Ja, das ist ein Unterschied. Das ist auch das, dem wir uns aussetzen, weil wir überhaupt nicht wissen, was dann kommt.

MG: Im Celeste, ... da hat es dann irgendwelche afrikanischen Schellen gegeben ... wo kommt das jetzt eigentlich her?

DK: Es gibt World-Musik-Zeug, es gibt Jazz-Zeug, es gibt Hardcore, Punk, Techno, Metal, Pop, alles Mögliche. Es gibt eine Ebene, wo definitiv gute Musik gemacht wurde und das fließt alles hier hinein. Es gibt ein relativ großes Musikwissen, ich ziehe mir total viel Musik rein, weil es mir einfach taugt, auch obskures Zeug aus den 30er, 40er, 50er Jahren, keine Ahnung. Ich hab schon immer obskures Zeug gemocht, seit es Tonaufzeichnungen gibt und das ist ein bisschen so eine Quintessenz an Musik, die mich interessiert.

MG: Aber wo kriegst du das her?

DK: Lebenslanger Research ... es gibt ein paar Leute über die Welt verstreut und auch ein paar in Österreich, der Christian Weniger, der Günter Schachinger von Wahn & Sinn in Linz, Leute, die einen guten Musikgeschmack gehabt haben. Der Erlog war ein Wichtiger, der mir auch ein wenig das Techno-Handwerk gezeigt hat und viele andere Leute. Der Austausch mit den Fuckhead-Leuten, da hat mir der alte Bassist den Jazz nahe gebracht.

PQ: Man lernt von verschiedenen Arten von Musikern verschiedene Sachen. Ich habe teilweise auch richtig Musik gelernt und habe mich mit dem auseinander-gesetzt, was von Musikern erwartet wird.

DK: Ja genau, in jedem Moment, sei es die Hochzeitsband oder sei es die Metalbude und was auch immer dazwischen.

PQ: Es ist eher so ein Bewusstsein, für das was es gegeben hat, dass halt Sachen in verschiedenen Kontexten funktioniert haben oder bestimmte Techniken und geistige Haltungen zu einer bestimmten Zeit wichtig waren. Es gibt Techniken auf die man zurückgreifen kann, als Material und nicht unbedingt als Philosophie.

DK: Wie es halt so ist, mit dem Reggae z. B., der wird auf Jamaika schön lang-sam zum Reggae gemischt mit dem Amyzeug, kommt dann irgendwann auch nach England, da passiert dann auf einmal Woodboy und weiter bis hin zu Sting und zur Popversion. Das ist ja ein irrsinniges Ding, und eigentlich ist es ein und derselbe Schmäh von Musik. In England hat es ja eher auch die harte Fraktion davon gege-ben, und wir sind, glaube ich, musikalisch eher auf der roughen Seite sozialisiert worden oder haben uns selber sozialisiert. Das Energetische war für mich immer das absolute Muss bei einer Musik.

MG: Woher nimmst du diese Energie oder den Kick, dass du quasi noch ein Schäuflein nachlegst? Wo andere eigentlich schon am Plafond sind, da geht es dann bei dir noch weiter.

DK: Ich spiele seit 25 Jahren Schlagzeug. Am Anfang war alles noch sehr metal-fokussiert, aber umso breiter der Musikgeschmack geworden ist ... und dann sieht man auch so Schlagzeuger wie Han Bennink, der 70 Jahre alt ist, der loslegt, dass ich mir denke: „Was bin ich für ein Würstel.“ Der hat die Füße auf der Trom-mel und holladaro. In den letzten Jahren spielt er leider nur mit Beserl und Snare, aber da rennt der Schmäh mit Beserl und Snare eine Stunde lang, dass du glaubst: „Geh ... von vorne junger Herr!“ Die Energie, in die man sich selbst hineinspielt, das hat viel mit dem Publikum zu tun, man kriegt von der Weite schon mit, ob das irgendwie ankommt, ob jetzt alle dastehen und schauen, dann bin ich körperlich und schlagzeugtechnisch zu Sachen fähig, die im Proberaum oder sonst wo nicht möglich sind.

PQ: Man ist total fokussiert, wie in einer Trance. Es ist, als ob sich eine Verbindung zwischen uns aufbauen würde. Es geht von Moment zu Moment und zum nächsten Ton. Es komprimiert sich alles und man ist extrem schnell, man muss mehrere Sachen gleichzeitig berücksichtigen und man kommt in einen Zustand.

DK: Gerade beim Franz war das so, da haben wir einmal eine Session gehabt, wo wir 3 ½ Stunden Musik gemacht haben, am Stück. Da musst du es eine Zeitlang dahintröpfeln lassen, bis du mit der Materie zu Spielen beginnst. Nach einer Zeit relativiert sich das alles, da wirst du dann frech und probierst Neues aus und da passieren dann die irrsinnigsten Sachen, von Drum ´n´ Bass bis zum Landler.

PQ: Es geht sich aber aus, ohne dass es eine Parodie wird, dass mehrere Sachen, die von woanders hergenommen werden, in sich zusammenpassen, das ist mir wichtig. Ich wollte nie Crossover machen oder Techno mit Jazz mischen, sondern dass man etwas nimmt, nicht nur ästhetisch, sondern konzeptionell, das in einem anderen Kontext etwas komplett anderes sein kann, genauso wie wenn ich eine Melodie singe oder verschiedene Akkorde verwende, die sich verändern, obwohl sie sich eigentlich überhaupt nicht verändern. Jeder Bereich hat so seine Konzepte, wie z. B. in der elektronischen Musik, dass man halt mit Wiederholungen arbeitet oder im Jazz mit Skalen und Harmonien oder in der klassischen Musik mit Emotionen.

MG: Was mir generell bei der elektronischen Musik heute abgeht ist das Räumliche, man spielt nicht mehr mit der Intensität, es gibt nicht mehr dieses Laut und Leise das im Endeffekt den Raum ausmacht.

PQ: Die meisten Tracks sind wie eine gerade Wurst, früher hattest du *solche* Zacken. Vor fünf Jahren hat elektronische Musik noch ganz anders ausgeschaut. Jetzt ist alles wie ein Strich.

DK: Es verkommt alles zu einem Einheitsbrei. Es ist irrsinnig hip geworden Musik zu machen, wie der Laptop, der Tragecomputer, auch schön langsam Mode geworden ist. Dann hat es die ersten Programme dafür gegeben ... und irgendwann kamen die portablen Studios ... heutzutage hast du so ein kleines Interface, deinen Computer und halbwegs ein Programm und ein gescheites Mikrophon oder vielleicht noch ein Mischpult und ein Outboard gear, dann bist du schon dabei und kannst schon produzieren, früher war das kohletechnisch eine ziemlich aufwändige Sache.

MG: Ihr wollt ja in nächster Zeit eine CD herausbringen, was schwebt euch da vor, was wird das sein? Ist das quasi ein Mitschnitt von einem Liveact?

PQ: Wir werden Mitschnitte herausbringen. Live ist es doch immer besser gewesen als im Studio bis jetzt. Wir sind sogar schon öfters ins Studio gegangen, waren dann aber eher unzufrieden, weil es uns zu brav war, was da herausgekommen ist.

MG: Ihr wart beide mit Franz West befreundet, der mittlerweile verstorben ist. Ich habe mir das Konzert angehört bei seiner letzten Ausstellung im Mumok, die er am Anfang noch mitbetreut hat. Was habt ihr mit ihm so gemacht, ausgeheckt und wie war für euch das Konzert, wo er selbst nicht mehr da war, sondern nur mehr seine Objekte?

PQ: Das war schon sehr traurig.

DK: Die Stimmung war äußerst traurig.

PQ: Es war traurig, dass der Franz nicht mehr da war und dass das Ganze abge-driftet ist in etwas Museales. Er hatte immer etwas an sich, so dass man irgendwie Angst um ihn hatte. Er ist auf eine extreme Art sehr weit gegangen, auch wie er uns teilweise positioniert hat.

DK: Das war aber auch das Geniale an der ganzen Geschichte, er war echt ein Wahnsinn.

PQ: Wir als Jüngere haben uns gedacht: „Das war der beste Punk, der uns je über dem Weg gelaufen ist bis jetzt.“ Er war irgendwie gefangen auf eine Art, auch in seinem Umfeld, gleichzeitig hat er aber das alles mit Würde ertragen auf so eine extreme Art ...

DK: ... und mit seinem Schmäh kompensiert auf eine Art und Weise.

PQ: Ich glaube, wir haben ihn irgendwie zentriert, er ist jede Woche gekommen, das hat ihn total relaxt und es ist ihm gut gegangen. Und wir haben mit ihm über ästhetische Sachen reden können, von verschiedenen Winkeln. Wir hatten unseren musikalischen Winkel, aber Kunst ist Kunst, und wir haben mit über abstrakte Kunst reden können auf die gleiche Art, wie wir über Musik geredet haben.

MG: Es gibt vom Kierkegaard die Aussage, die höchste aller Künste ist die Musik, da gehe ich natürlich bei ihm von der klassischen Musik aus, weil es ins Metaphorische geht, in das Ungreifbare. Das macht ja die Kunst im Endeffekt interessant und der West hat für mich schon immer so etwas Ungreifbares gehabt.

PQ: Er war immer selbstironisch...

DK: ... und ziemlich down-to-earth.

MG: An der Royal Academy in London hielt er einen Vortrag und du hast dort einen gewissen Eingriff gemacht, wie war das für dich?

PQ: Ich war ein Störfaktor. Ich hab das völlig unabhängig von meiner normalen Musikkarriere gesehen. In dieser Situation hatte ich die Aufgabe zu irritieren. West hat gewusst, dass er mit dem Optischen allein nicht denselben Effekt erzielen kann, als wenn das Akustische noch dazukommt. Also hab ich versucht die Leute vor den Kopf zu stoßen und ihm dadurch zu helfen, seine Arbeit verständlich zu machen. Ihm hat das wirklich gefallen. Ich dachte immer, ich kann bestimmte Sachen in bestimmten Kontexten nicht machen, aber in diesem Fall habe ich es gemacht. Und das hat mir auch geholfen, mich und meine Arbeit unabhängig zu machen, weil dadurch, dass das Publikum teilweise richtig unsympathisch war ... das war auch seine Haltung gegenüber Leuten, die zugegriffen haben. Ich glaube, es hat ihm auch Spaß gemacht, Leute anrennen zu lassen bzw. sie zu testen. Er war richtig teuflich manchmal.

MG: Ihr seid eine gute Rückendeckung für ihn gewesen.

PQ: Wir haben ihn ein bisschen beschützt.

DK: Wir sind hauptsächlich nur doof herumgessen und wussten nicht, wie uns gerade geschieht. Er hat uns ab und zu definitiv als Abblocker mitgenommen, auch musikalisch, wenn die falschen Leute hingekommen sind und er gesagt hat: „Um Got-tes Willen! Jetzt kommen die, geh bitte, fangt’s jetzt zum Spielen an.“ Wir sind dann andächtig eine halbe Stunde neben ihm gestanden, bis sie halt wieder abgedampft sind und dann, wenn sie weg waren ... da hatten wir ihm gerade das Leben gerettet.

MG: Gibt es sonst auch noch etwas, das ihr ausgeheckt habt zu dritt oder zu zweit oder wie auch immer?

PQ: Der Franz wollte meine gesammelten Aufnahmen herausbringen, aber ich habe zu ihm gesagt, dass er das nicht machen kann. Ich habe ihm alle Aufnahmen, die ich gemacht habe, gegeben, aber nur für sich selbst. Er hat einen eigenen I-Pod gehabt mit Sachen von mir und die hat er sich echt viel angehört. Ich hab das erst mit der Zeit gecheckt, dass er wirklich ein totaler Fan von mir ist und er hat mich echt respektiert. Viele Leute haben den Franz nicht ganz ernst genommen, auch als er schon total berühmt war, einfach von seiner Art her.

DK: Sie haben ihn belächelt.

PQ: Wenn er geredet hat, haben ihn viele nicht verstanden, er war so in sich gekehrt auf eine Art. Als ich ihn kennen gelernt habe sind wir gleich mal Freunde geworden. Ich hatte schnell das Gefühl, der Typ vergönnt mir alles, was mir Gutes passieren kann. Ich hatte nie das Gefühl, er ist eifersüchtig, wie ein Vater oder Bruder eifersüchtig sein kann, das hat er nicht gehabt, das hat ihn vielleicht auch ausgezeichnet.

DK: Er hat Entstehungsprozesse eher gefördert als abgewürgt, er hat etwas gedeihen lassen und ich sofort mitbekriegt, ob da was ausgeheckt wird oder ob das eh nur warme Luft ist.

PQ: Er hat gecheckt, ob es wirklich um die Sache geht oder um etwas anderes, und wenn es um etwas anderes gegangen ist, dann hat er dich auch gelassen aber dann hat er dir den Teppich unter den Füßen weggezogen.

PQ: Wir haben John Cage-Aufnahmen für ihn gemacht. Er hat gesagt: „Jetzt macht doch mal ein John Cage-Stück ...“

DK: ... und dann haben wir uns hingesetzt und ein John Cage-Stück gemacht.

Club Egal jeden ersten Freitag im Monat unter https://www.facebook.com/events/224890244354820/?source=1

CD Didi Kern und Philipp Quehenberger - Krems/Velden auf Discogs www.discogs.com



Paratactic Commons: Auf der Suche nach Alternativen gegen autokratische Systeme durch Kunst und Kreativität
Kunst- und Kulturproduktion in Istanbul nach dem Gezi-Aufstand¹⁾

Die aufstrebende Kunst- und Kulturszene der Türkei – samt ihren Festivals, Biennalen und Kunstmessen – ist hierzulande und auch sonst in der Kunstwelt schon längst kein Geheimtipp mehr. Wer Istanbul kennt oder dort einmal einem Kunstereignis beigewohnt hat, fragt sich, wie all die politikkritischen künstlerischen Positionen, an all den schicken Kunstorten und Galerien der Stadt ihren Platz finden können? Hier finanziert sich nämlich beinahe der gesamte Kulturbetrieb über privates Sponsoring und muss ohne staatliche Förderungen auskommen. Dass der religiös-konservative Staatsapparat sich zunehmend feindlich gegenüber der Kunstszene verhält – da er dort aufgeschlossene Weltbilder gegen den eigenen konservativ-moralistischen Führungsstil ortet – und die KünstlerInnen als Ursache und TäterInnen der Anti-Regierungsprotestbewegung verteufelt, bewirkt eine noch schärfere Politisierung des gesamten Kunst- und Kulturbetriebs. Natürlich gibt es für dieses Gefälle viele ethnische, religiöse, politische, soziologische und kulturelle Gründe, die nur mit ausreichendem Wissen über die Geschichte des Landes verständlich sind. Ich wurde von VERSION gebeten über Istanbul's Kunst- und Kulturszene und ihre komplexen Verstrickungen in unterschiedliche Weltanschauungen einen Artikel zu schreiben und ihre Hintergründe zu beleuchten.

Ich möchte meinen Bericht auf ein relativ junges politisches Ereignis aufbauen, ohne dabei chronologisch ins Detail zu gehen, nämlich auf den sogenannten Gezi-Park-Aufstand im Mai 2013. Nach wie vor ist es das signifikanteste Ereignis, von dem auch aktuell noch viele politische Nachbeben ausgehen, ein Ereignis, das die Gesellschaft einerseits tief spaltet, zugleich aber auch die größte Chance auf Änderung, Einigung und gegenseitiges Verständnis in sich birgt. Aus der Sicht der Kunst- und Kulturschaffenden ist es ein zentrales Thema und Untersuchungsfeld. Die Szene befindet sich seither in einer andauernden Mutationsform, um das Erlebte und die Folgen zu verstehen, zu analysieren und folglich in eigene Praxen, nicht nur künstlerisch sondern auch politisch-aktionistisch, umzusetzen. Taktische Überlegungen, marktkritische Strategien, Netzwerkbildungen bis hin zu neuen gemeinschaftlichen Kooperationsformen, kritisches Konsumverhalten und prozessorientierte Interventionen werden in den vielen – während und nach Gezi gegründeten – Diskussionsforen und Netzwerken heiß diskutiert, dokumentiert und entwickelt. „Alles was bisher war, muss erneut überdacht und hinterfragt werden.“ Denn schon während Gezi hieß es: „Nichts wird mehr so sein, wie es früher einmal war!“ Theorie und Praxis prallten aufeinander und jeder/jede TeilnehmerIn, hat seine/ihre Lektion gelernt. Gemeinsam gegen das Unrecht auf dem selben Platz zu stehen, ohne ethnische, geschlechtliche, soziale oder religiöse Vorurteile, als bloße Individuen, miteinander teilend und sich gegenseitig helfend, und wenn nötig Schulter an Schulter Barrikaden bildend, Wort führend und sich gegenseitig zuhörend, gemeinsam singend, arbeitend: All das bewirkte einen großen mentalen und sozialen Levelsprung. Gegen einen bürokratischen Neokonservatismus brachten die DemonstrantInnen ihre eigenen politischen Wünsche auf den Straßen zum Ausdruck – gegen die Macht des Staates, der Polizei, der Regierung, der Familie, der Tradition, der Sprache, des Schulsystems, des Zentralismus der bürokratischen politischen Parteien, der Macho-Männlichkeit und Heteromacht dominanz. „Die Revolution hat uns angezwinkert!“ stand auf einer Mauer geschrieben. Und nicht nur für die junge Generation gibt es jetzt ein Empfinden vor und eines nach Gezi, sondern auch für all die Älteren, die andere politische Prozesse durchgegangen sind, ihre Erfahrungswerte, politischen Meinungen und Weltanschauungen in gewisse Kategorien festgelegt hatten. Es ging also nicht nur um den Kampf gegen das Unrecht und eine Staats- und Polizeigewalt, denn allen hat diese Erfahrung die Augen geöffnet für einen Prozess der Selbstanalyse und Selbstkritik. Und ausgerechnet die Generation, der man absolute Entpolitisierung vorgeworfen hat, zieht jetzt an den Zügeln der größten Protestbewegung des Landes seit Jahrzehnten. Bei Gezi handelte es sich nicht um einen bloßen symbolischen Protestakt, sondern um einen Kampf, in dem alle parteipolitischen Symboliken, durchgekauten Klischees und Dualitäten fallen gelassen werden mussten. Dies ist der Start für einen Prozess neuen politischen Denkens und Agierens, dessen Verlauf noch definiert werden muss.

Begriffbildung im Vorfeld: paratactic commons

Als wir 2012 (ca. ein Jahr vor Gezi) für das Istanbul Medienkunstfestival *amber*²⁾ das Thema *paratactic commons*³⁾ konzipierten, war es für uns kaum vorstellbar, dass unsere Bemühungen mit dem Gezi-Park-Aufstand so schnell einen konkret-politischen Boden finden würden. Was wir mit dem Begriff „paratactic commons“ zur Diskussion stellten, war schlicht der Frage

nachzugehen, welche systemexternen ökonomisch, ökologisch und politischen Alternativen von Lebens-, Produktions- und Kommunikationsformen möglich wären, um aus unserem zunehmend unter strenge Kontrolle geratenden Dasein ausbrechen zu können, unsere demokratisch politisch berechtigten sozialen Mitgestaltungsrechte wieder zu erlangen, und schließlich nicht mehr, in vorhandenen Netzen gefangen, der Konsummaschinerie als Zielprofile zu dienen? Wir fragten spezifisch, was wir aus den P2P-Systemen, Copyleft-, Creative Commons-, free software-, open source/open knowledge-Bewegungen oder critical engineering-Manifestationen lernen können? Wie wir unser hart erworbenes Wissen in eine andere (Kunst-)Praxis umwandeln können, welche uns, jenseits eines Kunstmarktes und bestehenden Netzwerken, andere Argumentations- und Artikulationsformen ermöglicht, ohne uns der netzwerkartigen und konnektionistischen Welt der normativen Einschränkungen zu unterwerfen? Welche Parataxen würden uns zu effektiven,



amber'12, / Paratactic Commons - Plakat / Fatih Aydoğdu / 2012

unabdingbaren kulturellen Gegen(S)ätzen verhelfen, sodass künstlerische Praxis, unter Einbeziehung der vielfältigen Ressourcen der kulturellen Identität, Klasse, Lokalität, Gender, Generation, Ethnizität, usw., wieder eng an soziale Bewegungen, lokale und globale Kritikfelder anschließen kann. Künstlerische Praxis kann keine sein, die von außen oder vom Rand her und mit dem Privileg des reinen Beobachtens das Feld der Politik thematisiert, kritisiert oder hinterfragt, sondern eine, die die politischen und sozialen Bedingungen gegenwärtiger Kunstpraxis, d. h. das institutionelle Gefüge liberal-demokratisch-kapitalistischer Gesellschaften und deren Diktate sowie Konservatismen und Nationalismen selbst zum Thema macht. Im Nachhinein betrachtet waren wir mit solchen oder ähnlichen Fragestellungen während des Gezi-Aufstands unmittelbar konfrontiert, so dass das Feld der Kunst, auf dem wir ja operieren, direkt von der Lebenspraxis aufgelöst wurde.

Schon lange vor Gezi beschäftigte sich eines der Projekte von *amber'12* mit der städtischen Ausbeutung von öffentlichem Besitz zu Gunsten der Wirtschaft: *mapping the commons of Istanbul*.⁴⁾ Es handelte sich dabei um einen 7-tägigen Workshop von Pablo de Soto (hacktitectura.net) und Daphne Dragona (Medienkunstkuratorin Athen/Berlin) in Kooperation mit Aslihan Şenel, Demetri Delinikolas und José Pérez De Lama, in dem problematische

Gentrifizierungsgebiete der vom Bauboom überrollten Stadt untersucht, analysiert und visualisiert wurden. Eines der sechs von den WorkshopteilnehmerInnen recherchierten Stadtgebiete war Taksim / Gezi-Park, da die Umbaupläne der Regierung schon damals zur Diskussion standen.⁵⁾ Anschließend wurde das Ergebnis des Projekts auf der *amberConference* präsentiert und gemeinsam mit anderen KonferenzteilnehmerInnen über Aspekte von Commons, öffentlichen Räumen, die unter dem Privatisierungszwang der Staatsapparate verlorengehen, über Macht und Kontrolle, ökologisch-ökonomische Alternativen und über das Recht von Zugang zu Wissen, Ressourcen und Verteilung diskutiert. Noch während dieser Diskussion, wurde in 500 Meter Entfernung draußen der Taksim-Platz von der Stadtverwaltung in eine große Baustelle verwandelt. Die Bauarbeiten wurden ohne jede Ankündigung einfach begonnen. Die ersten einzelnen Protestaktionen waren also bereits im Gange. Und schon in dieser Phase fühlten die AktivistInnen die Notwendigkeit einer gemeinsamen Dachorganisation zur Verteidigung des schwindenden Grünraums der Stadt. Daraus formierte sich später die Plattform *Taksim-Solidarität* unter Beteiligung vieler Zivilorganisationen und unterschiedlicher Fachkammern, welche während der Gezi-Proteste als interner Kommunikationsträger und als Sprachrohr nach außen fungierte. Die brutale Räumungsaktion der Polizei des von BürgerInnen besetzten Gezi-Parks, unter dem Einsatz von Tränengas, Wasserwerfern, Chemikalien und Plastikgeschossen löste landesweit Protestwellen aus. Das Bauvorhaben inklusive der Ottoman-Kaserne (bzw. des Einkaufszentrums) wurde vorerst durch die Demonstrationen gestoppt und ist inzwischen vor dem Höchstgericht endgültig für nichtig erklärt und verboten.

Pinguine in den Medien / Schlachten auf den Straßen: The Revolution Will Be Not Televised!

Medien bestimmen bekanntlich unsere Öffentlichkeiten. Nach dem Verlust der politischen Bedeutung von „Öffentlichem Raum“, der eine zentrale Rolle in der demokratischen Reproduktion einer aufgeklärten, transparenten Gesellschaft spielte, rückten die Massenmedien, die als Teil der Öffentlichkeit permanent Meinung produzieren und verbreiten, ins Zentrum der Gesellschaft, wobei die Öffentlichkeit hier nur eine Beobachtungsrolle spielt. Das was sie uns als öffentliche Meinung verkaufen, sind lediglich veröffentlichte Meinungen und repräsentieren nicht die Öffentlichkeit. Unter der Kontrolle einer herrschenden Macht wird die breite Masse im Glauben gehalten, die Medien würden uns immer die Wahrheit erzählen. Im Grunde nichts Neues und sehr einfach, aber es funktioniert überall.

Während der Räumung des Gezi-Parks und den härtesten Gewaltakten der Polizei auf den Straßen dutzender Städte des Landes, bevorzugten es die von der Regierung kontrollierten Mainstream-Medien zu schweigen. Schon in den letzten Jahren wurde immer häufiger mit allen Mitteln gegen oppositionelle Medien vorgegangen. Die Regierung forderte direkt die Berichterstattung über die Demonstrationen einzustellen und sie taten es. Trotz der Nachrichtensperre strömten immer mehr Menschen auf die Straßen. Viele kritische JournalistInnen wurden entlassen, da sie sich weigerten den landesweiten Aufstand zu ignorieren. Gegen viele MedienvertreterInnen wurde Anklage erhoben. Die wenigen Zeitungen, die überhaupt von den Massenprotesten berichteten, wurden von der Regierung zu Landesverrätern erklärt. Während die türkischen Medien die größten Proteste in der Geschichte der Republik verschwiegen und stattdessen Pinguin-Dokus ausstrahlten, konnten die BürgerInnen die Ereignisse nur über ausländische Medien, über das Internet und in sozialen Netzwerken verfolgen. Durch selbstorganisierte Livestreams, unterschiedliche Blogs oder Internetforen wurde eine Art Bürgerjournalismus auf die Beine gestellt und die Notwendigkeit einer aktiven Beteiligung an alternativen Medien sichtbar.

Die Art und die Sprache der Proteste – (Passiv) kämpfen als kreativer Akt

Eines der signifikantesten Mittel der Gezi-Verteidigungsstrategien war eine äußerst feine, ironische Sprachverwendung auf Graffiti's, Transparenten, Wandsprüchen oder in allen anderen geschriebenen Medien. Die negativen Äußerungen der Regierung oder ihrer Medien wurden sinngemäß umgedreht und als kritische Distanz zurückgeworfen. Zwar wurden die Wandsprüche von der Stadtverwaltung immer wieder mit grauer Farbe übermalt, aber die BürgerInnen reagierten darauf mit der bunten Bemalung der Straßenstiegen wodurch sie die Farbe Grau zu einem Symbol der Herrschenden machten. Nun, ich muss hier erwähnen, dass das Land eine sehr lange humoristische Tradition hat, in der die ironische Sprachnutzung in vielen Zusammenhängen als Diskurs bestimmendes Element ihren Einsatz hatte.

„Wo bist du, meine Liebe? Hier bin ich, meine Liebe!“ und „Beine an Schulter gegen Faschismus!“ waren beispielsweise zwei Slogans der türkischen LGBT-



Resist / Dayan #1 - #3 / aus der Serie Transformer / Sevim Sancaktar / 16., 17. und 23.06.2013

AktionistInnen: Beide Aussagen zeigen den feinen Humor und die (Selbst)kritik einer linken Sprachverwendung. Die Lesbian-Gay-Trans-Bi-Community kämpft seit Jahren für ihre Rechte gegen Homophobie und Hass. Allein in den letzten zwei Jahren wurden landesweit mehr als 10 Homosexuelle getötet. Mit Gezi traten sie in den Vordergrund und beschrieben ihre neu gewonnene Sichtbarkeit mit den Worten: „Wir fühlen uns endlich mal als normale Menschen und Angehörige dieser Gesellschaft.“ Gezi war eine ungewöhnliche und einzigartige Erfahrung. Wir sahen, wie ein kurdischer Aktivist und ein türkischer Nationalist Hand in Hand Widerstand leisten, oder eine fast 70-jährige Frau mit einer Steinschleuder an vorderster Front gegen die Plastikgeschoße der Polizei kämpfte. Oder eine mächtige Demonstration der Mütter, gerade nach einem Aufruf der Regierung an die Eltern, dass sie ihre Kinder vom Park abholen kommen sollen. Sie kamen tatsächlich, aber um zu demonstrieren und sie schrien in Richtung Polizei: „Die Mütter sind da, wo ist die Regierung?“ Frauen die sich vor chemische Substanzen sprühende Wasserwerfer warfen, um sie zu stoppen, alte Tanten die selbst gemachte Speisen in den Park trugen, um die DemonstrantInnen zu stärken. Menschen öffneten ihre Haustüren für den Fall, dass jemand Unterschlupf vor der Polizei suchte und sie versteckten die Flüchtenden in ihren Wohnungen. Freiwillige ÄrztInnen betreuten Verletzte auf den Straßen auf die Gefahr hin ihren Job oder ihre Freiheit zu verlieren. Apotheken hielten nachts geöffnet, um helfen zu können, Hochzeiten wurden im Park gefeiert, AtheistInnen nahmen aus Respekt vor religiösen MitstreiterInnen am Fastenbrechen teil [...]. Die große Solidarität gepaart mit Humor, Rechtsbewusstsein und Kreativität ließ letztendlich alle Angst vor Lebensgefahr überwinden. Auf einmal war. Alles vorstellbar und „ein anderes Leben ist möglich“, wie es im Park auf Transparenten geschrieben stand.

Wo steht die Kunst? Was kann Sie richten?

Tendenziell wird ein geografischer (Szene bezeichnender) Ort (in diesem Fall Istanbul) als etwas Homogenes, Totales oder Einheitliches thematisiert und abgehandelt, kategorisch gelesen oder rezipiert. 2005 schrieb ich, anlässlich der Ausstellung *Der Knochen der Zunge*⁶⁾ (Grazer Medienturm im Rahmen der Diagonale mit KünstlerInnen aus der Türkei) folgende Zeilen, um die Funktionsweise der lokalen türkischen Kunstszene(n) zu beschreiben: „[...] Eine Kunstpraxis, die mit eigenen Kriterien und Rahmenbedingungen operiert, ist nicht unbedingt daran interessiert, bleibende (museale) Werte zu schaffen, aber durchaus eine selbständige Ästhetik der Kommunikation. [...] Die Bereiche der bevorzugten operativen Begriffe bergen soziale Ordnungen in Form von Bedeutungen, Praktiken und Überzeugungen in sich – das Alltagswissen über gesellschaftliche Strukturen, darüber wie die Dinge für alle praktischen Belange innerhalb dieser Kultur funktionieren, die Rangordnung von Macht und Interesse sowie die Strukturen der Legitimation, der Einschränkungen und Grenzziehungen. Daher beziehen sich die ausgewählten Zeichen mittels der Codes auf die Ordnungen des gesellschaftlichen Lebens, auf die ökonomische, politische Macht und auf die Ideologie, um sie lesbar zu machen [...].“ Wenn ich diese Sätze im Zusammenhang vom Gezi selbst interpretieren dürfte, würde ich zwei Aspekte besonders hervorheben: den Schaffensprozess selbst und die Ästhetik der Kommunikation. Wir wissen ja aus eigener künstlerischer Praxis, dass man oft von einer Fragestellung ausgehend, einen selbstbestimmten Prozess durchläuft um ein künstlerisches Ergebnis zu erzielen und dieser Prozess selbst hat einen großen Einfluss auf das Werk. Bei Gezi war dieser Prozess nicht auf eine Hypothese oder Theorie aufgebaut,



Istanbul / Sevim Sancaktar / 2013

sondern kam direkt aus der Realität, was man mit voller Wucht am eigenen Körper erlebte. Der springende Punkt ist, dass der Prozess selbst wichtig wird und sich in der direkten Praxis eine eigene Ästhetik entwickelt: Kunst wird zu Leben und das Leben selbst kreativ und künstlerisch. Viele Kunst- und Kulturschaffende waren im Park involviert, sie waren zwar nicht die einzigen TrägerInnen dieses kreativen Prozesses, aber oft ImpulsgeberInnen. In der Praxis (oft auch aus Verzweigung) entstanden viele spontane Reaktionen und kunstähnliche Aktionen. So auch die inzwischen bekannte Aktion vom „stehenden Mann“ in Istanbul und zeitgleich in Ankara von der „stehenden Frau“, die sich, unmittelbar nach der gewaltsamen Räumungsaktion des Parks, auf den Hauptplätzen der beiden Städte in einer fast 8-stündigen Performance still und regungslos aufstellten. Als das über soziale Medien bekannt wurde, haben hunderte Menschen diese Aktion (weltweit) wiederholt. Diese und viele andere Interventionen gab es im Lauf der Proteste und haben letztendlich die Frage aufgeworfen, ob es nach Gezi überhaupt noch möglich sei, Kunst zu machen? Tatsächlich wurde der Kunstbetrieb während Gezi von den BetreiberInnen mehr oder minder selbst eingestellt. Selbst die Istanbul Biennale, die auf Kunst im öffentlichen Raum konzipiert war, musste sich am Ende in die Kunsträume zurückziehen, um für das internationale Kunstpublikum attraktiv zu bleiben.

Schlussplädoyer: „Das ist erst der Anfang!“

Der Kampf gegen Konservatismus, Paternalismus, Autokratie und Vernichtung der Natur im Namen der Macht und Wirtschaftlichkeit geht auf allen Ebenen weiter, auch wenn das Wort „Kampf“ hart klingen mag. Was Gezi auslöste war nicht nur von lokaler Bedeutung sondern auch im globalen Kontext vom Belang. Auch wenn die Rahmenbedingungen und politischen Gegebenheiten landesspezifisch zu betrachten sind, so sind einzelne Problemfelder weltweit dieselben. Das sehen wir am Beispiel der zeitgleich aufflammenden Kämpfe in Brasilien, Bulgarien, auf den Philippinen usw. „Das ist erst der Anfang, der Kampf wird weitergehen.“ Dieser Gezi-Slogan macht noch immer Furore und prophezeit uns die nächste Zukunft bei jedem Fußballmatch in der 34. Minute (34 ist das Autokennzeichen von Istanbul), im Zusammenhang mit der jüngsten Korruptionsaffäre oder bei jedem Polizeieinsatz. Denn viele Menschen wurden auf dem Taksim-Platz wachgeküsst⁷⁾ und die Wirkung davon scheint auch Monate danach noch anzuhalten.

Nachwort: „Taksim ist überall“ oder „Nieder mit bestimmten Dingen!“

Was danach kommen wird, wird das davor schon Gewesene nicht ersetzen sondern erweitern. Bestimmt ändert sich Vieles in Form und Artikulation oder in der Schärfe der Sprache. Kunst ist lediglich einer der vielen möglichen Wege Fragen aufzuwerfen und gegen Autokratismus und die Korruption der Macht vorzugehen. Zugegeben, es weht ein gewisser Pessimismus in den Köpfen vieler politisch engagierter Menschen, nicht zuletzt auch aufgrund der jüngsten Staatsaffären, wo sukzessive die Details der internen Machenschaften des sogenannten „tiefen oder parallelen Staats“ bekannt werden.

Michael Hardt meint dazu in einem online veröffentlichten Interview mit enttäuschten AktivistInnen: „[...] Ich vertraue auf die Menschen, auch

wenn sie jetzt nicht mehr den Taksim-Platz besetzen oder auf den Straßen protestieren, ich vertraue darauf, dass jene, die kritisch sind, eines Tages zurückkehren werden. Ich kann sogar mit Sicherheit sagen, dass sie zurückkommen werden. Die Sache, die momentan verloren oder auseinanderzudriften scheint, existiert immer noch und wird irgendwann in einer anderen Form ihren Ausdruck finden. Ich kann momentan nicht sagen, in welcher Form das stattfinden wird. Nun bin ich genauso wie Sie nicht bloß an einem Regierungs- oder Machtwechsel interessiert, sondern an einer tiefgreifenden sozialen Änderung und das war zumindest einer der inspirierenden Komponenten des Gezi-Aufstands im Sommer 2013. Da sind wir alle einer Meinung. Eine gesellschaftliche Änderung ist ein langwieriger Prozess und das kann uns über die Zeit etwas verzweifeln lassen, da wir ja in der Jetztzeit leben. [...] Es kann sogar lange nach unserem Tod passieren. Solche grundlegenden sozialen Änderungen sind das, woran wir alle interessiert sind, und das passiert nicht auf Anhieb von Heute auf Morgen. Manchmal bewegen sie sich gezwungenermaßen in eine ganz andere Richtung und womöglich fordern sie unsere sozialen Visionen heraus [...].⁸⁾

Die Zukunft wird zeigen ob er mit seiner These Recht behält oder inwiefern diese Änderungen in Gesellschaften möglich sein werden. Eines ist für mich aber schon jetzt klar, nämlich dass dieser Prozess zumindest unter den Kunst- und Kulturschaffenden bereits im Gange ist, und dass wir weiterhin spannende Kunstprojekte aus dieser Ecke der Welt erwarten dürfen.



Frau in Rot / Taksim Gezi Park, erster Angriff / 28.05.2013

¹⁾ Die Protestwelle um den Gezi-Park begann am 28. Mai 2013 in Istanbul mit Demonstrationen gegen das geplante Bauprojekt der Ottoman-Kaserne auf dem Gelände des Gezi-Parks, der unmittelbar an den Taksim-Platz angrenzt. Nach der Eskalation des Konfliktes infolge eines gewaltsamen Polizeieinsatzes am 31. Mai 2013 opponierten DemonstrantInnen in mehreren türkischen Großstädten gegen die autoritäre Politik der islamisch-konservativen Regierungspartei AKP. Die Protestbewegung erhielt über breite Solidarisierung durch türkische Diaspora-Gemeinschaften ab Juni 2013 einen transnationalen Charakter. Der Gezi-Park wurde dabei zu einem Symbol zivilgesellschaftlichen Widerstandes gegen das Regierungssystem und gegen überzogene Polizeigewalt. Er wurde am 15. Juni von der Polizei gewaltsam geräumt. Eine wichtige Rolle spielte bei der auch „Occupy-Gezi“ genannten Protestbewegung die Besetzung des Taksim-Platzes. Um den Platz fanden heftige Auseinandersetzungen mit der Polizei statt. Türkische Mainstream-Medien haben die Proteste am Anfang gänzlich ignoriert. Der gesamte Informationsfluss lief über sogenannte Volks-Journalismus-Kanäle per Live-Streaming oder über soziale Medien. Neben Istanbul wurde besonders Ankara Schauplatz anhaltender Proteste und gewalttätiger Auseinandersetzungen mit der Polizei. In der multiethnischen Provinz Hatay nahe der syrischen Grenze, in der die Spannungen auch im allgemein ruhigeren August auf hohem Niveau verblieben, befand sich insbesondere in Antakya-Armutlu ein weiterer Brennpunkt der Proteste, die Anfang September erneut eskalierten. Nach offiziellen Angaben nahmen während der ersten drei Monate mehr als 3,5 Millionen Menschen an rund 5000 Protestaktionen teil. In den ersten 23 Tagen wurde in 77 Städten protestiert, dabei 6 Menschen getötet, mehr als 8000 verletzt, ca. 3500 verhaftet. Info unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Proteste_in_der_Türkei_2013

²⁾ Konzeption: Fatih Aydoğdu / Ekmeleddin İsmail: Mehr darüber: http://www.amberplatform.org/en/festival/2012/05/07/amber12_2/theme

³⁾ <http://de.scribd.com/doc/157454705/amber-12-Art-and-Technology-Festival>

⁴⁾ <http://mappingthecommons.net/istanbul>

⁵⁾ Projektvideos von *mapping the commons of Istanbul*: <http://meipi.org/istanbul>

⁶⁾ http://2005.diagonale.at/releases/de/uploads/presstexte/presseinfo_der_knochen_der_zunge.pdf

⁷⁾ Anspielung auf das Lied von China Woman's *Kiss at Taksim Square*: <https://www.youtube.com/watch?v=utLwKvMzU2FM>

⁸⁾ Interview mit Michael Hardt: <http://www.demokrathaber.net/roportajlar/m-hardt-eminim-ki-gezi-eylemcileri-geri-donecekler-h26207.html> (vom Türkischen ins Deutsche übersetzt vom Autor: 21.12.2013)



bodies in urban spaces / New York / Willi Dorner / 2010

Urbane Commons - Experimente in umkämpften Räumen

Bereits heute leben mehr als die Hälfte der Menschen in Städten und es werden zunehmend mehr. Viele zieht es in die Städte, weil sie sich dort Arbeit und einen besseren Lebensstandard erhoffen – eine Hoffnung, die sich oft nicht erfüllt. Aber auch Investoren streben in die Städte und suchen dort nach immer neuen Anlegemöglichkeiten und immer höheren Profiten und die Politik ist nur allzu gerne bereit, die Städte vor allem für diese attraktiv zu machen. Dieser Verwertungsdruck, der auch durch die leeren öffentlichen Kassen getrieben wird, lässt immer mehr Freiräume verschwinden und funktioniert öffentlichen Raum zu Konsumräumen um. Die Lebensqualität und die Bedürfnisse der BewohnerInnen geraten dabei immer häufiger unter die Räder. Ob die Bäume des Stadtparks für umstrittene Megabauprojekte gefällt werden, das denkmalgeschützte Haus dem nächsten Supermarkt oder Büroturm weichen muss oder alle jene, die nicht ins Bild der smart city passen, ausgeschlossen werden: Es regt sich Widerstand und es werden immer mehr Menschen, die das Recht für sich beanspruchen, in die Gestaltung ihrer unmittelbaren Lebensumwelt aktiv einzugreifen.

Die Frage „Wem gehört die Stadt?“ hat längst die Kreise anarchistischer HausbesetzerInnen und radikaler Bürgerinitiativen verlassen. Die Forderung nach einer Öffnung der Planungsprozesse steht im Raum und lässt sich nicht mehr vom Tisch wischen. Die Frage nach der Stadt der Zukunft und die damit verbundenen Raumkonflikte beschäftigen Politik, Wissenschaft und Kunst. Kaum ein Monat, in dem nicht eine akademische Konferenz, ein Bewegungsevent

oder ein Kunstprojekt dazu über die Bühne gehen. An manchen Orten laufen die kreativen Aneignungsprozesse bereits Gefahr, Opfer der um sich greifenden Festivalisierung zu werden und damit an politischer Aussagekraft zu verlieren. Im Rahmen dieser Verhandlungs-, Enteignungs- und Wiederaneignungsprozesse um städtischen Raum erlebt der Begriff der „urban commons“ ungeahnte Höhenflüge, wobei damit eine große Fülle unterschiedlichster Projekte und Aktivitäten bezeichnet wird. Nur ein Schlagwort oder steckt doch mehr dahinter? Was bedeutet es, städtische Räume als commons zu definieren?

Wenn wir Commons nicht als statische Entitäten verstehen, sondern als soziale Beziehungen und Prozesse, in denen NutzerInnen sich Aneignungs- und Reproduktionsregeln für gemeinsam genutzte Ressourcen aushandeln, dann können wir in Anschluss an das Raumverständnis von Henri Lefèbvre sagen, dass es sich bei urbanen Commons hauptsächlich um einen Prozess der Produktion von Widerstandsräumen handelt. Räume haben ohnehin einige Eigenschaften, die sie für die Nutzung als Commons prädestinieren. Wie Commons sind sie keine starren Entitäten, sie „sind“ nicht, sondern werden in konflikthaften sozialen Prozessen ständig neu produziert, reproduziert und dabei verändert. Und sie haben Grenzen. Auch diese sind jedoch nicht starr und linear, sondern es sind eher Grenzräume. Sie verschieben sich, dehnen sich aus, werden zu Rissen im Gefüge der Stadt, wo Austausch geschieht, zu Nischen, in denen Neues entstehen kann. Stavros Stavrides hat im Zusammenhang mit urbanen Commons statt von Grenzen von »Schwellen« gesprochen, von „cities of thresholds“ und von Porosität.¹⁾

Mit dem Begriff „Commons“ wird jedoch auch radikal die Eigentumsfrage gestellt, er ist also eine Reaktion auf zunehmende Enteignungserfahrungen. Wohnungen werden zu Anlageobjekten, die sich immer weniger Menschen leisten können, Bänke im öffentlichen Raum verschwinden ebenso wie Trinkwasserbrunnen – das beste Beispiel dafür sind Deutschlands Bahnhöfe, Shoppingmalls mit direkter Kundenanbindung. In Österreich darf mensch wenigstens noch sitzen, aber keinesfalls liegen, dafür sorgen Armlehnen zwischen den Sitzen. Allgegenwärtige Überwachungskameras lassen den Begriff „öffentlich“ in einem zwiespältigen Licht erscheinen. Ist der öffentliche Raum in einer Demokratie eine Voraussetzung für politische Aushandlungs- und Mitgestaltungsprozesse, geht die Tendenz immer mehr in die Richtung des „öffentlichen Menschen“, der immer und überall kontrolliert und überwacht wird, und weg von echten öffentlichen Räumen, zu denen alle Zutritt haben. Die Privatisierung öffentlicher Dienstleistungen und Infrastrukturen trägt ebenfalls dazu bei, dass immer mehr Menschen beginnen, sich diesen Prozessen zu widersetzen. Die Gleichzeitigkeit von Widerstand und produktiver Aneignung und Neugestaltung ist eine wesentliche Stärke des Konzepts der Commons. „Wem gehört die Stadt?“ bleibt dann keine rhetorische Frage, der



Kollektives Kartieren mit Kulturschaffenden / im Rahmen von barcamping / Kultur in Graz / 2012

Protest erschöpf sich nicht mehr in Kritik und Forderungen an die Regierungen, sondern geht mit konkreten, kollektiven und kreativen Wiederaneignungsprozessen einher, durch die Räume neu definiert werden. Die vielfältigen Nutzereingruppen auf engem Raum machen Commoning in den Städten jedoch zu einer besonders konflikthaften Herausforderung, die viel Verhandlungsgeschick und Toleranz erfordert.

Auch mit Menschenwürde, Autonomie und Demokratie haben Commons zu tun, mit dem Recht auf ein gutes Leben, auf Beteiligung an sozialen Prozessen, auf Teilhabe am urbanen Leben, auf die Möglichkeit, das eigene Leben aktiv zu gestalten. In den Ländern des Südens oder in den krisengebeutelten Ländern Europas wird die Produktion des Lebensnotwendigen „jenseits von Markt und Staat“²⁾ für viele zu einer Frage des reinen Überlebens. Hier übernehmen die urbanen Commons die existenzsichernde Aufgabe ihrer Vorgänger aus der Agrargesellschaft. Aber auch in den Städten der Industrieländer spielt die Aneignung städtischer Räume für die Lebensmittelproduktion eine nicht zu übersehende Rolle. Guerilla gardening, urban gardening, essbare Städte – wo noch vor wenigen Jahren Asphalt, gepflegter Rasen und Ziersträucher dominierten, gedeihen Kürbisse, Tomaten und Radieschen, oft inzwischen schon mit Unterstützung oder zumindest Duldung der Stadtregierungen. Ein weiteres wichtiges Prinzip des Commoning: die Anerkennung der Freiräume für Selbstorganisation durch die Regierungen. Nicht so duldsam sind Regierungen üblicherweise bei Hausbesetzungen, einer Form des urbanen Commoning, die eine Reaktion auf hohe Mieten einerseits und eine große Zahl von Leerständen in der Stadt andererseits darstellen.

Ein Großteil urbaner Commons sind temporäre Projekte, die auf ambivalente Weise in ihre kapitalistische Umgebung eingebettet sind. Urban hacking bedeutet, städtische Räume für andere Zwecke zu verwenden als vorgesehen. Etwa einige Münzen in den Parkautomaten zu werfen und die Kurzparkzone in einen Picknickplatz, einen Spielplatz oder einen Garten zu verwandeln; oder einen Schuttcontainer zum Minibistro umzufunktionieren; oder im Kreisverkehr wirklich im Kreis zu gehen, in großer Zahl und für lange Zeit; oder sich mit einem „Gehzeug“, ein Holzgerüst in der Größe eines Autos, zu Fuß durch die



bodies in urban spaces / Marseille / Willi Dorner / 2010

Straßen zu bewegen. Urbane Commons sind Experimentier- und Lernräume für eine Zukunft, die erst entstehen muss. Die Menschen erleben sich dort als AkteurInnen, als ProduzentInnen ihrer Lebenswelt. Auch wenn die Commons wieder verschwinden, sie verändern die Beteiligten, erweitern ihren Denk- und Handlungsraum – und oft tauchen sie unerwartet an anderer Stelle wieder auf.

„If we can look at an abandoned building and imagine it full of people / if we can look at a vacant lot and imagine it a garden, / then why can't we look at each other and imagine what we can become with time and work? / It is a good thing to take up the struggle against oppression / it is a good thing to make mistakes in that struggle and grow wise. / How else would we come to know ourselves?“³⁾

¹⁾ Stavrides, Stavros (2011): *Towards the city of thresholds*. Professionaldreamers, Trento
²⁾ So der Titel des Buches von Ostrom, Elinor (1999): *Die Verfassung der Allmende. Jenseits von Markt und Staat*. Mohr Siebeck, Tübingen
³⁾ Tobobmann, Seth (1999): *War in the neighborhood: A Graphic Novel*. Autonomedia, New York, S. 328
 zitiert nach: Thompson, AK (2010): *Black Bloc, White Riot. Anti-Globalization and the Genealogy of Dissent*. AK Press, Edinburgh/Oakland/Baltimore, S. 19.

Linda Klösel

Ich finde den konzeptuellen Ansatz für Saprophyt sehr interessant, weil dem Kunstobjekt entscheidende Projektionsflächen entzogen werden. Das was von einer Präsentation im Raum bleibt, kann für die darauf folgende als Material wieder in den Produktionskreislauf eingeschleust und neu kontextualisiert werden. Da bleibt praktisch nichts was dauerhaft mit Bedeutung und Wert aufgeladen werden kann und man kann auch nichts in Besitz nehmen. Als Substrat bleibt dann eigentlich der künstlerische Prozess als solcher. Besonders spannend ist aber auch die Loslösung des Werks von der Künstlerin. Eigentlich hatte ja jede Präsentation eine kontinuierlich zunehmende Anzahl von UrheberInnen – eine immer größer werdende Anhäufung von Gedanken und Handlungen sozusagen, aus der der/die Einzelne nicht mehr so leicht in den Vordergrund treten kann. Das Erarbeiten der Präsentation vor Ort war sicher auch eine besondere Herausforderung, mit der die eigene Rolle und das Selbstverständnis als KünstlerIn hinterfragt werden musste.

Barbara Kapusta

Es wurde sehr viel darüber gesprochen in welcher Relation Saprophyt als Konzept und Kuratation zu den jeweils unabhängigen künstlerischen Praxen steht. Das Konzept hat auf eine Weise sicher sehr stark bestimmt, wie in dem Raum gearbeitet wurde und welche Arbeiten entstehen konnten. Saprophyt war ein Ort für eine installative und ephemere Praxis. Ich denke an die Wandmalereien von Jenni Tischer und Johanna Unzueta, die Außenplastik von Octavian Trauttmansdorff oder die architektonischen Eingriffe von Roberta Lima und Noële Ody. Andererseits bleiben auch solche Praxen an die Personen gebunden und generieren natürlich Wert und Bedeutung. Ich fand sogar, dass die meisten KünstlerInnen sich dem Konzept Saprophyt gut entgegengestellt haben und dann als Einzelne stark in den Vordergrund traten. Ich frage mich, ob sich in geteilten Praxen eine Kritik oder Reflexion über den Wert von künstlerischen Objekten und Autorschaft vielleicht viel eher ergibt, als in installativen, ephemeren Eingriffen. Ich denke zum Beispiel an eine filmische Arbeitsweise, geteilte Autorschaft, oder eine offengelegte Arbeitsteilung. Mir fällt dabei der Film *Hundekreis* ein, ein Projekt von Katharina Aigner, Franziska Aigner, Mathias Windelberg, Astrid Wagner und Robert Müller. Sie alle kommen aus unterschiedlichen Praxen, aus den Bereichen Film und Video, Skulptur und Performance.



ad acta / Octavian Trauttmansdorff / 2009



Can Gülcü, Roberta Lima / Abendessen mit allen TeilnehmerInnen / 2010

Stephan Lugbauer

Da du Film angesprochen hast: Ich finde Saprophyt lässt sich gut mit dem Dispositiv in kinematographischen Installationen vergleichen, in dem sich über das relationale Geflecht seiner Einzelteile ein – um mit Homi K. Bhabha zu sprechen – sogenannter „Dritter Raum“ artikuliert. Im Sinne eines Mediums ist der „Dritte Raum“ als „Dazwischen-Ort“ Lage der Transformation, Reflexion und Artikulation. So könnte Saprophyt auch als performativer Begriff verstanden werden, wo durch Verhandlung von Differenz Übersetzungsprozesse kontinuierlich neu generiert werden.

Miriam Kathrein

Darauf muss ich jetzt mit einem Verweis auf eine Theoretikerin antworten – Hannah Arendt – sie spricht auch von Zwischenräumen, dem „inter-est“, dem was dazwischen liegt, etwas das Relationen zwischen handelnden Personen herstellt. Sie meint dazu, dass das „was [vom ...] Handeln schließlich in der Welt verbleibt, nicht die Impulse sind, die ihn selbst in Bewegung setzten, sondern die Geschichten, die er verursacht; nur diese können am Ende [...] wieder und wieder nacherzählt und in allen möglichen Materialien vergegenständlicht werden“. Für mich beschreibt das ganz gut, was Saprophyt macht – nämlich einen Raum erzeugen, in dem das, was vom Handeln, vom Tun – dem künstlerisch Agieren, Ausstellen, der künstlerischen und kuratorischen Praxis – übrig bleibt, zu einer Geschichte wird, die aufgenommen, erweitert, als Material verwendet werden kann und sich sowohl für die beteiligten KünstlerInnen als auch für die BetrachterInnen in den Arbeiten und dem Raum wiederfinden, lesen und erzählen lässt. Das heißt, der Fokus liegt nicht auf der alleinigen Produktion von Gegenständen, Objekten oder Kunstwerken, sondern auf der prozessualen Praxis, dem Erzeugen von Situationen, dem Austausch untereinander und den Räumen, die dabei entstehen, die aber über ein architektonisches Setting hinausgehen. Und für mich bezieht sich das „inter-est“ eben nicht nur auf handelnde Personen, sondern auf das gesamte Gefüge, das Saprophyt ausmacht – oder besser, das Saprophyt als Struktur selbst zur Verfügung stellt.

Maaïke Lauwaert

Als ich die letzten Tage über Saprophyt nachdachte, ein Raum, an dem sich Erfahrungen, Dinge und Ideen anhäufen und quasi geologische Schichten bilden, kamen mir – warum auch immer – zwei Dinge in den Sinn.

Der erste fiel mir ein, als ich mit Miriam Kaffee trank. Auf dem Zuckersäckchen war ein grüner Papagei abgebildet, daneben der dazugehörige französische Ausdruck „La Perruche“. Dabei erinnerte ich mich an „La Perruque“, eine Metapher, die der französische Philosoph Michel de Certeau in seiner *Theorie des Handelns* erwähnt. Übrigens sind es oft solche Spontanassoziationen, die bei mir Gedanken in Gang setzen. De Certeau führt diesen Begriff für die Momente weg, in denen wir einen Zeitraum mit einem anderen überdecken. Zum Beispiel schreibt man einen Liebesbrief während der Arbeitszeit. Oder aktueller: Man geht im Büro auf Facebook oder man schreibt etwas auf, während man kocht. Wir stehlen diese Momente, um etwas anderes zu tun. Kleine Inseln dieser „gestohlenen Zeit“ werden in das offizielle Zeitkorsett eingeschummelt. Die Methode von Saprophyt erinnert mich ein bisschen an dieses Einschummeln. Dinge werden in anderen Dingen versteckt, wobei die Spuren des Vorangegangenen teilweise sichtbar bleiben. Die Idee hinter Saprophyt als Institution insgesamt ist also eine gewisse Art des Maskierens, des Einschummelns oder des Versteckens. Innerhalb der dominierenden Struktur mit ihrer Funktionsweise entdecken wir eine Insel „gestohlener Zeit“, auf der andere Regeln gelten und die üblichen Funktionsweisen ausnahmsweise außer Kraft gesetzt sind.



Alle eure Farben / Jenni Tischer / 2009

Das Zweite, was mir eingefallen ist, ist die surrealistische Methode des Cadavre Exquis, mit der man gemeinsam Gedichte oder Zeichnungen anfertigt, ohne zu wissen, was der oder die andere vor einem geschrieben oder gezeichnet hat. Wie beim automatischen Schreiben wollten die Surrealisten damit das Unbewusste mobilisieren. Warum ist mir das eingefallen? Nun ja, weil die TeilnehmerInnen eines Cadavre Exquis wie auch bei Saprophyt sich aufeinander beziehen und sich gegenseitig brauchen. Die KünstlerInnen arbeiten zusammen, obwohl sie nicht wissen, was das Endresultat sein wird. Es ein Spiel mit dem Unerwarteten, mit der Überraschung bei gleichzeitigem Wissen, dass es eine unterstützende Struktur gibt. Die Schönheit dieser Arbeitsmethode besteht genau in dieser Balance zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten. Das führt eben dazu, dass die KünstlerInnen bei etwas mitwirken, ohne dass es ein fixes Endergebnis vor Ort geben muss. Gleichzeitig kann bei diesem Format das Offene zu etwas ganz Neuem führen – und damit mehr als nur offen sein.

Barbara Kapusta

Die Vergleiche von Maaïke und die Idee des Zwischen-Ortes, der bei Miriam und Stephan auftaucht, passen sehr gut. Saprophyt war vor allem ein Experiment und eine organische Bewegung. Die Momente, in denen sich die Transformation eines Materials vollzieht und es in einer neuen Konfiguration wieder auftaucht sind solche, in denen sich viele Fragen stellen lassen. Ich denke an den grauen Molton-Stoff, den Jenni Tischer in den Raum gebracht hat und der sich daraufhin in immer wieder anderen Arbeiten finden ließ. Oder die Glaspaneele von Sonia Leimer, die in den Arbeiten von Christian Egger und später bei Neil Beloufa wieder auftauchen. Die Bedeutung der genuinen, für die eigene Praxis relevanten Stoffe trat plötzlich etwas in den Hintergrund. Die Diskurse um die Transformation des Raumes haben wir in einer Art Kontinuum online öffentlich gemacht. Fast, als ob man durch Sprache die Geschichte der Veränderungen offen legen könnte. Gleichzeitig war Saprophyt aber dazu angelegt Dinge ineinander verwachsen zu lassen. Ich habe unlängst etwas Zeit vor zwei Vitrinen mit Dokumentationen zu Sturtevant's Praxis verbracht. Auffallend war ein Katalog zu einer Gruppenausstellung, in der jegliche Aufzeichnung ihrer Arbeit fehlte. Ich fand dieses Fehlen interessant, den Umstand, dass etwas undokumentiert blieb und nur mehr teilweise rekonstruiert werden kann. Vielleicht auch nur über Erzählungen anderer KünstlerInnen oder des Publikums. Ich dachte kurz, dass ich solche Momente

schön finde. Nicht alles ist verfügbar, man muss sich auf eine Suche machen und dann ist es aufregend, wenn man etwas entdeckt.

Axel Stockburger

Saprophyt steht für mich in erster Linie für die Verlagerung des Fokus vom Ergebnis der künstlerischen Arbeit und der damit verwobenen Produktlogik hin zu einer Verkettung von unterschiedlichsten Prozessen des Austauschs von Sprache und Material zwischen Individuen. Mir gefällt Barbaras Interesse daran, dass sich trotz der verschiedenen, auch bewusst generierten Spuren in Form der Website und der Publikation, viele Details dieser Transaktionen nicht mehr konkret nachvollziehen lassen; dass es also einen Mehrwert gibt, der zum Teil nur den jeweils Beteiligten innerlich ist und sich im Schatten der Ereignisse verliert. Dies wird gerade dadurch bedeutsam, dass im Kontext der Expansion des künstlerischen Feldes unzählige Ereignisinseln entstanden sind, die im Ozean der Aufmerksamkeitsökonomie darum konkurrieren, möglichst opake Botschaften zu erzeugen. Dabei gerinnt das Betreiben eines Kunstraumes zunehmend zu einer branding exercise, die in erster Linie die künstlerische Eigenmarke der BetreiberInnen ausdifferenzieren soll. Saprophyt hat sich konzeptuell solchen Logiken bewusst entgegengestellt, indem das Dazwischen der unterschiedlichen Arbeitsweisen zum Ausgangspunkt genommen wurde. Ein weiterer Punkt, der mir sehr wesentlich erscheint ist das Interesse an der Transformation, das ja schon im Bild des Pilzes (Saprophyt) angelegt ist. Sporen haben die Eigenschaft sich nach den Prinzipien des Zufälligen im Raum zu verteilen und sich mit unterschiedlichsten Formen von Materie zu verbinden. In ähnlicher Weise haben sich durch die einfache Regel der Weiterverwendung von Materialien in einem begrenzten Raum solche transformativen Durchdringungen über den gesamten Zeitraum des Projektes immer wieder eingestellt und damit mediale Grenzen und vorgefasste künstlerische Herangehensweisen ausgehebelt. Für meinen persönlichen Beitrag war es mir wichtig, die entstandenen „Informationssporen“ in Form einer Plakatserie in andere Räume zu tragen und damit eine weitere Schwingung in die Kette der Prozesse einzubringen. Gleichzeitig konnte ich nicht an der Frage vorbeigehen, wie medienbedingte Historisierungstendenzen künstlerische Ereignisse und Projekte zunehmend auf die Eigennamen der jeweils Beteiligten reduzieren. Wie kann man gemeinsam Bedeutung schaffen, während man sich des permanenten Zwangs zum Produkt, zum Fertigen, Verpackten und Transportablen bewusst ist?

Manfred Grübl

Wenn man die Statements liest fällt auf, dass die Betonung immer auf dem Aspekt des Prozesshaften künstlerischer Praxis liegt. Der Prozess ist doch immer zentraler Bestandteil und ausschlaggebend für das Ergebnis. Gerade dann, wenn ich mich mit einem Raum auseinandersetzen muss, beziehe ich das, was bereits vorhanden ist in meine Arbeit mit ein. Nur wo und wie zeigt sich dieser Prozess? Auch das weiter Bearbeiten von Bestehendem, wieder Verwenden von Material oder das Aufbrechen von bereits Festgelegtem sind wesentliche Parameter künstlerischer Vorgehensweisen. Jeder Prozess reibt sich an natürlichen Beschränkungen oder definierten Vorgaben. Mir erscheint am Konzept von Saprophyt der Aspekt wesentlich, dass ein Kunstwerk selbst wieder zum Material für andere KünstlerInnen wird, es wird hinterfragt, ob und wie jeder auf die Arbeit der VorgängerInnen eingehen und es wird deutlich, dass das Setting selbst schon eine künstlerische Arbeit ist. Wie seht ihr beide eure Position in der Rolle als KünstlerInnen bzw. AusstellungsmacherInnen?

Stephan Lugbauer

Ob KünstlerIn oder AusstellungsmacherIn ist in diesem Fall nicht ausdifferenzieren – beide Positionen profitieren von und bedingen einander. Teil unserer Praxis in dieser Zeit war die Beschäftigung mit Methoden und Formaten des Ausstellungsmachens. Durch Saprophyt konnten wir dann auch anderen KünstlerInnen etwas ermöglichen und das war wichtig – eine soziale Funktion einzunehmen. Unsere Positionen oszillierten von Putz- und Aufbaupersonal über CoachIn hin zu KuratorIn und DirektorIn. Ich glaube, dass gute kuratorische Projekte immer künstlerisches Denken und Arbeiten implizieren, um sich vom Zwang der Kategorisierung befreien zu können. Genauso wie es KünstlerInnen gibt, die sich vom Zwang der marktorientierten Produktion und der Kreation visueller Markenzeichen befreien können.

Barbara Kapusta

Es gibt einen sehr schönen Austausch zwischen Andrew Berardini und Natascha Sadr Haghighian im Vorfeld der *Projects and Assignments*-Serie. Das Gespräch findet sich in voller Länge auf unserer Webpage (www.saprophyt.net) in Kontinuum. Unter anderem geht es um die Übersetzung von David Askevolds Konzept für seine Klasse am Nova Scotia College of Art and Design (1969) in den Ausstellungskontext und die daraus eventuell entstehenden Gefahren ‚unproduktive‘ oder ungerichtete Prozesse in ergebnisorientierte Praxis zu überführen. Andrew antwortet Natascha mit dem Verweis auf eine Hoffnung und einen Wunsch. Dass Kunst ein Ort sein kann, an dem es Austausch zwischen Personen geben kann, an dem sich ästhetische Ideen durch freie Gesten generieren lassen. Ich übersetze das für mich in die Überzeugung, dass es eine Praxis gibt, die sich auf Arbeitsweisen und Formate an den Rändern einer Ökonomie konzentriert. Es geht nicht um Antworten oder Ideologien, doch aber glaube ich an eine Kunst, in der wir Dinge teilen und gemeinsam entwickeln können. Und ich denke, das ist es, was mich und uns angetrieben hat, antreibt und Saprophyt bestimmt hat.

Manfred Grübl ist Künstler, lebt und arbeitet in Wien
Barbara Kapusta ist Künstlerin, lebt und arbeitet in Wien
Miriam Kathrein ist Kuratorin bei TBA21, Wien
Linda Klösel ist Autorin, lebt und arbeitet in Wien
Maaike Lauwaert ist Kritikerin und Kuratorin bei Stroom, Den Haag
Stephan Lugbauer ist Künstler und Filmemacher, lebt und arbeitet in Wien
Axel Stockburger ist Künstler und Theoretiker, lebt und arbeitet in Wien
www.saprophyt.net



Das ist alles / Assignment Robert Barry / Josip Novosel / 2011

sixpackfilm arbeitet an einer internationalen Öffentlichkeit für das künstlerische Filmschaffen Österreichs. Wir fungieren als Vermittlungsagentur für österreichische experimentelle Filme und Videos, für Kurzspiel-, Animations- und Dokumentarfilme.

Festivalvermittlung: Das Kernstück unserer Arbeit ist die Beschickung internationaler Festivals. Jährlich kommunizieren wir mit 200 Festivals weltweit und die von uns vertretenen Filme erreichen mehr als 500 Placements. Gerade die Filmfestivals erfüllen eine wichtige Funktion als Abspieort und Diskussionsforum für ästhetisch und inhaltlich avancierte Arbeiten, sie bilden – trotz Internet – nach wie vor und auf nicht absehbare Zeit den wichtigsten Treffpunkt für das interessierte Publikum, die Branche, für KuratorInnen, KinobetreiberInnen, TV-RedakteurInnen, Content-Provider und JournalistInnen. Heute übernehmen Filmfestivals oftmals die Aufgabe, die früher einmal kommunale Kinos und die Filmredaktionen des Fernsehens hatten: die Verbreitung und Vermittlung von Bewegtbildkultur in all ihren Facetten. Ohne die Festivals, Cinematheken und Museen, die oftmals einen Kinosaal beherbergen, gäbe es so etwas wie gelebte Film- und Medienkunstgeschichte kaum mehr, da die sogenannten Repertoirekinos, die thematische oder historische Programme zeigen, sehr rar geworden sind.

Promotion: Die von einer Fachjury für den Festivalvertrieb ausgewählten Arbeiten (im Schnitt sind das pro Jahr 40–50 Filme und Videos) erfahren eine intensive Betreuung. Zu jedem Werk wird eine Werbekarte gedruckt, ein begleitender Text in Auftrag gegeben und ins Englische übersetzt; sämtliche relevanten Rezensionen und Texte werden in unserem Archiv gesammelt und zum Teil im elektronischen Katalog auf www.sixpackfilm.com für Recherchen zur Verfügung gestellt.

Verleih: Entstanden ist der Verleih aus dem Wunsch heraus, die Filme über die Zeit der Festivals hinaus einem internationalen Publikum zugänglich zu machen. Der Verleih ist gewerblich organisiert, was heisst, dass für jeden Einsatz eine Verleihgebühr anfällt. Der überwiegende Teil der Einnahmen kommt den Kunstschaffenden zu, was auch eine sozialpolitische Komponente birgt. Seit den 90er Jahren ist eine Intensivierung im Austausch zwischen Film- und Kunstkontext zu vermerken, wodurch sich auch unsere Verleihtätigkeit stark erweitert hat.

TV-Verkäufe: Filme abseits des Mainstream lassen sich mittlerweile nur noch schwer an TV-Stationen verkaufen, nicht zuletzt weil die dafür benötigten Sendeformate fehlen bzw. über die Jahre sukzessive verloren gingen. Außerdem sinken die Minutenpreise vieler TV-Stationen stetig – vor allem jene des ORF, ORF III bzw. ORF-3sat. Im dokumentarischen Bereich sind die TV-Stationen oft schon an der Herstellung finanziell beteiligt, haben somit die Ausstrahlungsrechte, was aber noch lange nicht eine Ausstrahlung garantiert. Eine Folge dieses Systems ist es, das unabhängig produzierte Dokumentarfilme kaum noch einen Sendeplatz finden. Mittlerweile überwiegen die Anfragen von VoD (Video on Demand)-AnbieterInnen, sie sind die neuen Videotheken und Sende Flächen.

DVD-Label INDEX: Mit dem Label INDEX (www.index-dvd.at) wurde 2004 gemeinsam mit der Medienwerkstatt Wien eine DVD-Edition gegründet, um ein Instrumentarium für die Vermittlung und Verbreitung hochwertiger österreichischer und internationaler Film-, Video- und Medienkunst zu schaffen. Bis dato wurden 42 DVDs publiziert, die jeweils von einer zweisprachigen Broschüre begleitet werden. Ein Galerist hat die INDEX-DVDs einmal „Volksedition“ genannt, um den Unterschied zu den limitierten Ausgaben, die am Kunstmarkt angeboten werden, zu veranschaulichen.

Konzeption und Organisation von Veranstaltungen im In- und Ausland: Das Salz in der Suppe unserer täglichen Vermittlungsarbeit ist das Kuratieren von Programmen, die Zusammenarbeit mit den VeranstaltungspartnerInnen und die Freude, wenn die Programme auf reges Interesse bei Publikum und Presse stossen. Umfangreiche, thematische Veranstaltungen, die in der Anfangszeit von sixpackfilm in Wien jährlich stattgefunden haben, sind leider aufgrund mangelnder Finanzierung nicht mehr möglich. Die Einladungen – meist internationaler Festivals oder Cinematheken – Programme zu präsentieren, schaffen einen erfreulichen Ausgleich. Als jüngstes Projekt, das seit 2012 sehr erfolgreich quer durch die Welt tourt, lässt sich an dieser Stelle die Jubiläumsschau *Breaking Ground. 60 Years of Austrian Experimental Cinema* nennen, im Rahmen dessen auch das Buch *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema* (Hrsg. Peter Tscherkassky) erschienen ist.

www.sixpackfilm.com
www.index-dvd.at



Legal Errorist / Mara Mattuschka, Chris Haring / 2005



Papa / Umut Dag / 2011



Hyperbulie / VALIE EXPORT / 1973

AO&

ist ein Künstlerkollektiv, bestehend aus Philipp Furtenbach, Philipp Riccabona und Thomas A. Wissner. Die Künstler leben in Wien und realisieren ortsspezifische Projekte im urbanen und ländlichen Raum. Das Kollektiv arbeitet mit unterschiedlichsten Gegebenheiten, die es kurz- oder längerfristig verändert. Dabei werden Settings, Raumfolgen und Abläufe entwickelt, durch die sich außergewöhnliche Bedingungen für Aufenthalt, Kommunikation und Produktion ergeben.

FATIH AYDOĞDU

ist bildender Künstler, Designer, Soundartist und Kurator. Er lebt und arbeitet in Wien und Istanbul. In seinen Arbeiten beschäftigt er sich mit sozialpolitischen Aspekten von Medien-Räumen und -Ästhetiken, Identitätspolitik, Migration sowie linguistischen Konzepten. Er ist Mitglied des KuratorInnen-Teams von amberPlatform, Istanbul.

ALEXANDER BRODSKY

studierte ab 1968 an der Moskauer Kunstschule und wechselte 1972 an das Moskauer Architektur Institut. Er gehörte von Mitte der 70er Jahre bis Anfang der 90er Jahre gemeinsam mit Ilya Utkin der Bewegung der russischen Paper Architects an. In den 90er Jahren konzentrierte sich Alexander Brodsky mit Grafiken, Skulpturen und Installationen auf seine künstlerische Tätigkeit, zog 1996 nach New York und etablierte sich zunehmend in der Kunstwelt. 2000 gründete er sein unkonventionelles Architekturbüro in Moskau. 2010 wurde Brodsky mit einer der höchsten künstlerischen Auszeichnungen Russlands, dem Kandinsky-Preis, gewürdigt.

ÖVÜL Ö. DURMUSOĞLU

Die Kuratorin und Autorin lebt in Berlin und Istanbul. Als Mitglied des Goethe Instituts organisierte sie mehrere Konferenzen und Programme im Rahmen der Vielleicht Vermittlung und andere Programme der dOCUMENTA (13) in Kassel. Durmusoglu publizierte Beiträge für Kataloge und Magazine wie WdW Review, Frieze und Flash Art International. 2013 kuratierte Durmusoglu Near, Closer, Together: Exercises for a Common Ground für Sofia Comtempoary und sie gehörte zum kuratorischen Team der 13. Istanbul Biennale.

MANFRED GRÜBL

vertritt einen weit gefassten Kunstbegriff. Seine vielseitige Arbeit umfasst Installation, Performance, Foto, Video und Skulptur und stellt eine Weiterführung dieser Medien dar. Grübl interveniert im öffentlichen Raum. Die RezipientInnen macht er zu diversen AkteurInnen seiner Kunst. Die Auffassung von Kunst als subjektives umfassendes Erlebnis, nicht als starres Objekt im Raum, sondern als Interaktion und Kommunikation, charakterisiert Grübls Herangehensweise.

NILBAR GÜREŞ

ist Künstlerin, studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien, lebt und arbeitet derzeit in New York. Vor dem Hintergrund geschlechtlicher und kultureller Identitäten untersucht sie u. a. die Rolle muslimischer Frauen im öffentlichen und nicht öffentlichen Raum genauso wie ihre Beziehungen untereinander. Mit Zeichnungen, Collagen, Performances, Videos und Fotografien überspitzt sie Normen der Mehrheitsgesellschaft und stellt ihnen hybride Inszenierungen weiblicher Identitäten entgegen.

DIDI KERN

spielte seit seiner Kindheit zunächst in oberösterreichischen Marschkapellen, bevor er in den 90er Jahren hauptsächlich durch seine Mitwirkung in Bands wie Fuckhead, Pest und Bulbul bekannt wurde. Gastspiele und Tourneen führten ihn bis nach Japan, Australien, und in die USA. Neben seiner Tätigkeit als Schlagzeuger arbeitet er auch im Bereich der elektronischen Musik und ist außerdem ein leidenschaftlicher DJ. Er spielt u. a. mit: Marco Eneidi, Marshall Allen, Martin Siewert, Paul Lovens, Ava Mendoza, Franz Hautzinger, Aaron Carl, Ken Vandermark, Mats Gustafsson, Juini Booth, Konono No.1, Oren Ambarchi, Leonid Soybelman, Mayo Thompson, Christof Kurzmann, Rhys Chatham, Ben Frost, KK Null, Weasel Walter (...)

LINDA KLÖSEL

studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien, sie ist freie Autorin, Redakteurin und Mitarbeiterin im Büro für Öffentlichkeitsarbeit an der Akademie der bildenden Künste Wien. Konzeption und Durchführung von Projekten wie Art, Music & Environment (gemeinsam mit Gertraud Presenhuber) oder version Nr. 0-2 (gemeinsam mit Manfred Grübl). Publikationen: Birgit-Jürgenssen-Preis 2004-2013, 2013, Georg Kargl – Fine Arts since 1998 – BOX since 2005, 2006.

BRIGITTE KRATZWALD

ist Sozialwissenschaftlerin und beschäftigt sich mit alternativen Wirtschafts- und Gesellschaftsformen, z. B. Solidarische Ökonomie, Commons und Subsistenz und den Möglichkeiten sozialer Transformation. Zu diesen Themen diskutiert sie auf Podien, hält Vorträge, und leitet Workshops oder Seminare. Sie ist außerdem im Organisationsteam des Elevate-Festivals und der Commons-Sommerschule in Thüringen und in verschiedenen selbstorganisierten Projekten aktiv.

TINA LEISCH

ist Film-, Text-, Theaterarbeiterin und politische Aktivistin und lebt in Wien. Sie gestaltet seit Jahren Theaterexperimente in gesellschaftlichen Konfliktzonen: u. a. Irrgelichter im Spiegelgrund - Eine Desinfektion, 2004, Date your destiny, 2006, Medea bloß zum Trotz, 2007 und Schneid deinen Ärmel ab und lauf davon! - Cin ci baj taj nasi!, 2009. Ihre Inszenierung von George Taboris Mein Kampf mit Bewohnern des Männerwohnheims Meldemannstrasse hat ihr 2003 den Nestroypreis eingebracht. Ihr erster Kinodokumentarfilm Gangster Girls, 2008, gedreht im Frauengefängnis Schwarza, erhielt eine lobende Erwähnung auf der Biennale 2008. Sie ist Mitbegründerin von kinoki, Volkstheater Favoriten und dem Verein Persman. Ihr Dokumentarfilm, Dagegen muss ich etwas tun, 2009, ist ein Portrait der Widerstandskämpferin Hilde Zimmermann.

MELANIE OHNEMUS

ist Kuratorin, Autorin und Herausgeberin, lebt und arbeitet in Wien. Von 2006–2007 war sie Kuratorin an der Secession, Wien, von 2007–2011 Kuratorin am Portikus, Frankfurt am Main. Für die Secession kuratierte sie u. a. Ausstellungen mit Judith Hopf, Julie Ault und Martin Beck, David Lamelas und gemeinsam mit Helmut Draxler die Ausstellung Shandyismus. Autorschaft als Genre, für den Portikus Ausstellungen mit Paola Pivi, Michael Beutler, Haegue Yang, Rachel Harrison, Martha Rosler, Dan Graham, Wade Guyton, Frances Stark, Mathias Poledna, Morgan Fisher, sowie Sergej Jensen. Von 2007–2011 realisierte sie gemeinsam mit Tanja Widmann das performative Ausstellungsprojekt Salon des Arts. Seit 2011 ist sie als freie Kuratorin tätig (Ausstellungen mit Lena Henke, Stefan Thater und Nina Könnemann) und publiziert zu Kunst und Kultur.

PHILIPP QUEHENBERGER

1977 geboren in Innsbruck / Österreich, spielte in zahlreichen Bands, seit 1994 Solo-Performances, Festivalteilnahmen u.a. bei Sonar, Avanto, Club Transmediale, Mutek oder Wien Modern. Veröffentlichungen u.a auf den Labels Cheap, Editions Mego, Laton, Ego Vakuum, Taliban Records. Sein neues Album „Content“ erscheint im Juli auf Editions Mego.

SAPROPHYT

Von 2008 bis 2012 führten Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer den experimentellen Ausstellungsraum Saprophyt in Wien. Das Programm konzentrierte sich auf installative und ephemere Praxen. 2010 wurde in Zusammenarbeit mit Andrew Berardini das Programm Projects and Assignments realisiert. 2012 transformierte Josef Dabernig Saprophyt in einen Kinoraum, in dem u. a. Arbeiten von Katharina Aigner und Mathias Windelberg, Katrin Hornek, Isa Rosenberger und Tanja Widmann gezeigt wurden.

OCTAVIAN TRAUTTMANSDORFF

lebt in Wien und beschäftigt sich seit den späten 80er Jahren damit, gesellschaftliche Mechanismen und Verhaltensmuster mittels Assemblage, experimenteller Fotografie und Filmtechnik unter Bezugnahme historischer Quellen, zu thematisieren. Die Installation Zu Wohnung ließ beispielsweise das Inventar einer betreuten Sozialwohnung in sich zusammenfallen und wurde u. a. im Frankfurter Kunstverein und auf der Berlin Biennale (2001) gezeigt.

CLAUDIA CAVALLAR

arbeitet als Architektin in Wien und beschäftigt sich hauptsächlich mit Einrichtungen und Wohnen. Ihr einzig öffentlich zugängliches Projekt ist die Bar Tabacchi in Wien, demnächst kann man sich im ‚Markt 67 WE Share Our Home‘ in Weiden am See einmieten. In ihrer Arbeit setzt sie sich mit dem Unauffälligen, Zufälligen und Gewohnten in der Architektur auseinander.



ÜBERSETZUNG

Linda Klösel (Nilbar Güreş), Thomas Raab (Maike Lauwaert)

GRAPHIC DESIGN

Manfred Grübl, Martin Moser

REDAKTION

Manfred Grübl, Linda Klösel

DANK AN

Fatih Aydoğdu, Alexander Brodsky, Brigitta Burger-Utzer, Cris Clouter, Umut Dag, Willi Dorner, Övül Ö. Durmusoglu, VALIE EXPORT, Astrid Fingerlos, Philipp Furtenbach, Ali Gedik, Emma Grübl, Nilbar Güreş, Chris Haring, Claudia Kaiser, Miriam Kathrein, Barbara Kapusta, Didi Kern/ddkern, Brigitte Kratzwald, Elisabeth Krieger, Tina Leisch, Maaïke Lauwaert, Stephan Lugbauer, Mara Mattuschka, Martin Moser, Melanie Ohnemus, Philipp Quehenberger, Lisa Rastl, Philipp Riccabona, Sabine Riegler, Sevim Sancaktar, Dietmar Schwärzler, Bruce Stinson, Axel Stockburger, Oktavian Trauttmansdorff, Mathias Wilhelm, Thomas A. Wissner, Reiner Zettl, Maria Ziegelböck

KW.I Herausgabe / Vertrieb

Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna
www.kw-i.org
office@kw-i.org

FOTONACHWEIS

Octavian Trauttmansdorff
Yuri Palmin
D. James Dee
Yuri Palmin
Yuri Palmin
Tina Leisch
Nilbar Güreş
AO&
Markus Gohm
AO&
Maria Ziegelböck
Fatih Aydogdu
Sevim Sancaktar
Tolga Sezgin/Nar Photos, www.narphotos.net
Sevim Sancaktar
Lisa Rastl
Iconoclastas, 2012
Lisa Rastl
Ana Paula Franco
Saprophyt
Mara Mattuschka, Chris Haring
Umut Dag

LEKTORAT

Linda Klösel

DRUCK

Studio Print
Koblarjeva 7a, 1000 Ljubljana
studioprint@siol.net

KW.I Vertrieb England

Unit 261 Grosvenor Terrace
London SE5 0NP
Phone +44 207 252 5913
office@kw-i.org

Cover, U4
S 03
S 04 oben
S 04 unten
S 05 - 06
S 07 - 10
S 11 - 12
S 13 - 14
S 15
S 16 -18
S 21 - 22
S 23
S 24
S 25
S 26
S 27 oben
S 27 unten
S 28
S 29 oben
S 29 - 31
S 32 oben
S 32 mitte



KW.I

KW.I Editor/Distribution, Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna
KW.I Distribution London, Unit 261 Grosvenor Terrace, London SE5 0NP

www.kw-i.org office@kw-i.org