

Interview zu Artfan von Nora Ryser (Universität Bern) entstanden im Seminar von Toni Hildebrandt, 2020

*Aus welchem Anlass, aus welcher Motivation, haben Sie Artfan gegründet? Wie ist es entstanden, wie kam die Idee? Gab es von Anfang an politische Ansprüche, oder ging es in erster Linie darum, für Künstler*innen zu „fanen“? Diese auch bekannt zu machen?*

Der allererste Impuls war einen Kunstbegriff zu stärken, der sich damals in einer Bewegung, die stark von New York und Köln ausging, abzuzeichnen begann und dann ab 1994 die 90er Jahre bestimmte. Rund um die Galerie Nagel, um American Fine Arts (als Galerien), mehr aber noch um den Raum Friesenwall in Köln. Und da ich einmal im Monat ca. von Wien nach Köln fuhr, ahnte ich davon schon etwas und es erschien mir sehr spannend. Was nun heute als die Konzeptkunst der 90er Jahre bekannt ist, entwickelte sich aus wenigen Leuten zu Ende der 80er Jahre. Die dahinter stehenden Diskussionen (Institutionskritik, Rolle des Künstler Künstlerin, Verhältnis zum Markt, politische Rolle (Aids, Biodiversity, Feminismus, Arbeit, Produktion, care Arbeit, Ausbildung, Kolonialismus bzw. Postkolonialismus, The Other) erschien uns zum einen weit politischer und wahrscheinlich auch performativer (obwohl es das Wort noch nicht gab) als alles, was es rund um uns in Wien gab.

Ausserdem hatten wir in den davorgehenden vier Jahren mit Bezug auf Schriften der situationistischen Internationalen an unseren eigenen situationistischen Aktionen gearbeitet (mit dem Ziel die Kunst ins Leben hinein aufzuheben), hatten ein Haus als Kunstraum betrieben, uns ein Jahr nicht gesehen, weil wir in verschiedenen Städten wohnten (Barcelona, Neapel).

Uns erschien auch die Sprache anderer Kunstmagazine (es gab ja kaum welche - Wolkenkratzer war mit der Wirtschaftskrise nach 86 verschwunden), also eigentlich die Sprache des Tagesjournalismus falsch, Kritik mit Nörgeln verwechselnd, zu persönlich (gefasst in Vorlieben von Leuten, oder zu abstrakt - ohne Stellung zu beziehen).

Unsere Vorstellung war es dabei, nur über das, was uns darin eben das Aufregende, Neue erschien zu schreiben. Sich genau damit auseinanderzusetzen, und nicht Energien darauf zu verschwenden das, was uns nicht interessierte zu „dissen“, sondern durch Nichtbeachtung in die Selbstaufgabe zu zwingen.

Es ging uns um eine neue Sprache, die weder Gesellschaftsklatsch noch Insidersprache war.

Die Idee kam mir auf der Fähre zwischen Helsinki und Stockholm (ich hatte in Helsinki eine Ausstellung gehabt). Ich hatte einen Konferenzraum zum arbeiten bekommen (die stehen über Nacht leer) und dachte mir die Zeitschrift aus. Dann musste ich nur noch Linda überzeugen.

// Bezüglich der KünstlerInnen

In den ersten Nummern mussten wir ja noch stark mit dem umgehen, was in Wien und Köln gerade an Ausstellungen verfügbar war, bald fuhren wir dann eben nach New York, Paris und zu den großen Kunstmessen v.a. Kölner Messe.

So kamen in den ersten Nummern die Interviews mit Donald Judd oder Marina Abramovic, die

große Ausstellungen im der Kunsthalle oder im MAK hatten, oder Kippenberger bei den Wiener Festwochen.

Das waren innerhalb dieses politischen konzeptuellen Begriffs wichtige Namen und wir wollten diese Positionen nicht einem Kunstjournalismus überlassen, der daraus eine konsumierbare Position machen würde, sondern wir wollten den KünstlerInnen ihre Stimme lassen/geben. Und dann sollte die Zeitung sprachlich und formal überzeugen. Also es ging darum diese aufregende Kunst zu feiern.

War Artfan kuratiert? Haben Sie bestimmte Kunstschafter für bestimmte Beiträge angefragt, oder gab es bewerbende Einsendungen?

Wie erwähnt, umfasste dieser Kunstbegriff damals wenig KünstlerInnen. Viele wohnten in Köln: Fareed Armaly, Andrea Fraser, Stephan Dilleuth und Josef Strau, Martin Kippenberger als zentrale Figur, Albert Oehlen (ein wenig), Cosima von Bonin, Michael Krebber und Renée Green, Mark Dion, Clegg und Guttmann, manche wohnten in New York.

Dann gab es Ausstellungen in Wien, vor allem um die Galerie Peter Pakesch von KünstlerInnen, die uns interessierten und manche auch nicht. Gerwald Rockenschau, Markus Geiger, Beatrix Sunkovsky, Franz West. Ausserdem interessierten uns ältere Künstler, die schon seit ewig eine Art Aussenseiterposition im Kunstbetrieb hatten.

Das war der Anfang. Später interessierten uns zum Beispiel ältere Künstlerinnen, um die 80, mit denen wir versuchten Interviews zu machen. Die Ausstellung in der Secession von Joseph Kosuth war eine wichtige Quelle. Dort sah man Baldessari, Naumann, Gober, Lawler, Trockel, die Positionen, die dann in den Zeichnungen vor allem vorkamen.

Es gab fast keine Künstlerbeiträge. Wir verstanden die Zeitung als Organ *über* Kunst.

Die einzige kuratierte Sektion war das Einklebebild. Da wurde jeweils eine Künstlerin/ein Künstler angefragt und konnte tun, was er oder sie wollte (nach Absprache).

Ich denke, es gab viele Leute, die gern etwas gemacht hätten oder die gerne erwähnt worden wären. Künstlerbeiträge waren aber nicht das Konzept der Zeitung.

Unser zweiter Grafiker hatte es geschafft durch beharrliches an Artfan Schreiben den Posten zu bekommen. Für die Arbeit von Roberto Ohrt und C.G. Stumpfer interessierten wir uns und arbeiteten dann zusammen (Jugoslawien Nummer, bzw. Sommerakademie München).

Zwei Leute machten ohne unser Wissen sozusagen illegitime Nummern unserer Zeitschrift (die sind nicht nummeriert und wahrscheinlich kaum zu bekommen). Nachdem wir uns ziemlich grundsätzlich nicht über uns äusserten, liessen wir die einfach unkommentiert bestehen.

Da ja niemand wusste, wer die Zeitschrift machte, konnte man damit auch nicht angesprochen werden. Aber es gab sehr viel Post an die Adresse. Deshalb schrieben wir dann ins Impressum, man sollte uns lieber das Porto überweisen als uns schreiben.

Wieviele Personen waren im Kollektiv? Waren nur Sie und Linda Bilda, oder gab es Mitorganisatorinnen, Mitproduzentinnen, oder Menschen, die immer wieder Beiträge

beisteuerten?

Naja, das war kein Kollektiv. Das waren Linda und ich. Dann hatten wir einen Grafiker (insgesamt waren es drei verschiedene hintereinander). Einen Typographen, der das Logo entworfen hat. Einen Buchhalter und einen Bibliothekar.

Wenn jemand bei uns mitarbeiten wollte, konnten die, durch Redaktion kehren oder putzen, oder zB ausliefern, positiv auf sich aufmerksam machen. Und dann eben Bibliothekar werden oder Grafiker.

Beim Binden und Herstellen der Auflage waren immer vier Leute beschäftigt, die die Ausgabe sammelten, beschnitten, das Farbbild einklebten, paketierten, etc. Das waren Freunde, oder Menschen, die unbedingt mitmachen wollten.

Für das Jugoslawienheft arbeiteten wir mit einem Model und einem Fotografen für das Cover, sowie mit einem anderen für die Fotostory. Für die Ausstellungen und Präsentationen bezahlten wir Leute für Assistenz oder Aufbau.

Die gesamte Nummer war mit Roberto Ohrt konzipiert.

Bei der vorletzten Ausgabe arbeiteten wir mit dem Herausgeber von *Vampyrotheutis Infernalis* lose zusammen.

Wir hatten eigentlich nur einmal einen längeren Beitrag von jemandem Aussenstehenden, das war ein Reprint der alten Situationistischen Internationalen Kritik am Aufstand in Watts, den die Mitglieder der freien Klasse Wien in einen Beitrag über die damals existierenden Riots in LA umgeschrieben hatten.

Da wir ein Interview mit ihnen gemacht hatten, luden wir sie ein, selbst etwas zu publizieren. Martin Kippenberger schrieb drei Reviews, die er mir an einem Tag diktierte. Werner Mentl schrieb einige Reviews. Und später im vierten Jahr kamen Reviews von Roberto Ohrt aus Hamburg, Geert Lovinck aus Bukarest und noch zwei drei anderen.

Diese sind dann immer in der Zeitschrift namentlich gezeichnet. Im Feminismus Heft machte Josef Strau ein Interview. Einmal machte Heimo Zobernig ein Interview mit Hans Weigand. Da uns das Interview ein wenig langweilig erschien (es war ein ein wenig abgewandeltes Interview zwischen Rothko und Ad Reinhard) , anonymisierten wir das Interview und machten ein Rätsel daraus, bei dem man eine von uns am Flohmarkt gefundene Zeichnung von Bruno Kreisky gewinnen konnte.

Hatten Sie Vorbilder? Gab es zu dieser Zeit Fanzines oder feministische Publikationen, die Sie inspirierten?

Wir waren super jung, wir kannten eigentlich kaum etwas, das wir mochten, aber: Das Anticopyright und das Konzept der Informationsseite zum Schluss hatten wir aus der Zeitung der Situationistischen Internationalen. Weiteres Vorbild waren die großen Künstlermonografien der 50er Jahre, in denen die Farbbilder aus drucktechnischen Gründen eingeklebt waren. Vom Schreibstil mochten wir Jutta Koethers Ton bei Mrs. Benway in SPEX.

Später lernten wir *Interfunktionen* kennen (Heubach 70er Jahre in Köln), wieder ein Jahr später zeigte jemand *VAGUE* (80er Jahre post Situationistisches Magazin im Style von *Vogue* aus London).

Aber das waren keine Vorbilder.

Artfan entstand ja ziemlich parallel und im Austausch mit *Texte Zur Kunst*. Da wurde viel im Vorfeld geredet, wir kamen aus dem selben Kunstbegriff, wollten aber etwas leicht anderes.

Gab es befreundete Kollektive? Synergien, die Einfluss hatten auf Ihr Schaffen?

Ziemlich zeitgleich entstanden Zeitschriften mit denen wir dann im Lauf der Zeit liiert wurden und uns teilweise anfreundeten. Das waren *BlocNotes*, *documents* und *Purple Prose* aus Paris, *DANK* aus Hamburg, *Texte zur Kunst* in Köln, später auch *META* vom Künstlerhaus Stuttgart. Mit *Friesenwall 120* waren wir vorher befreundet, wir hatten ja schon mit der SI Wien eine Art kollektive Aktion hinter uns, das war denen bekannt, dann kam ab 1992 *Schleifschnecke* in Stuttgart, *Allgirls* und *Botschaft* in Berlin, *Büro Bert* und *minimal club* aus Berlin und Düsseldorf, Cathy Skene und Christoph Schaefer/Hamburg, und Alice Creischer und Andreas Siekmann/Düsseldorf dazu. Ab 1993 dann die Freie Klasse in Wien und in Berlin. All dies bildete eine Art loses Netzwerk, das sich auf Veranstaltungen und Ausstellungen traf oder sich gegenseitig dazu einlud.

Es gab ja die sehr wichtigen großen Ausstellungsprojekte Friesenstrasse in Köln, Messe 2000, die Veranstaltungen die die Freie Klasse in Berlin organisierte, Malerei 2000, *Prédominance de la jeune critique* in Paris (da lernten wir dann Mute und die ganzen Netzwerktheoretiker um Gerd Lovinck kennen).

Im Künstlerhaus Stuttgart wurde um das Publizieren viel veranstaltet. Die Kölner Messe war für die Vernetzung sehr wichtig. Es gab eine Reihe von Ausstellungen (Kunstverein München, Glarus, Stuttgart, Bethanien) wo wir teilnahmen. 1993 fand eine Ausstellung, die nur Artfan gewidmet war bei Artacker in Berlin statt.

All das war mehr respektvoller Austausch und teilweise recht harte inhaltliche Kritik an den jeweils anderen. Mit *DANK* haben wir aber einmal oder zweimal Beiträge ausgetauscht und sie übernahmen die große Malerei 2000 Ausstellung (die wir zusammengestellt hatten) an den Sprinkenhof in Hamburg – parallel zur Zerbrochenen Pinsel Ausstellung von Obrist/König.

Gab es ein Konzept, dem jedes Heft zu folgen hatte? Zum Beispiel einen sich wiederholenden Aufbau? Oder war jede Ausgabe frei von formalen „Regeln“? Musste jede Ausgabe neu konzipiert werden?

Es war klar, dass Bilder in der gewählten Vervielfältigungsform der Kopie nicht oder schlechter funktionierten. Also waren die meisten Abbildungen gezeichnet.

Die Zeitschrift orientierte sich an Interviews, ca. 10 Reviews, einem Text, viel bildliche Information (zB Fotoroman, Bilderrätsel, Infografik) und einem internen ein wenig polemischen Informationsteil.

Ausserdem gab es ein farbiges Einklebebild.

Das einzige Konzept war eventuell, dass wenn etwas, das wir taten, in der Presse gut besprochen wurde (SPEX, Tagespresse, wer eben gerade schrieb über uns), dass wir sofort damit aufhörten.

Zunächst ging es nur um aktuelle Kunst bzw. ihren politischen Handlungsrahmen, dann kamen ab 1993 spezifische Kunstthemen dazu: alte Frauen, Kunst von hospitalisierten, Feminismus/Gender (für dieses Heft hatten wir eine Diskussionsgruppe gegründet mit zwei Wiener Philosophinnen). Als der Krieg im ehemaligen Jugoslawien immer näher kam, und wir immer mehr Zuschriften bekamen, die wollten, dass wir ihre (eben post-jugoslawische Stimme) publizierten, beschlossen wir dem nachzugehen.

Also fuhren wir ins Kriegsgebiet (damals gemeinsam mit Roberto Ohrt) um uns dort umzuhören. Wir blieben eine Zeit, beschlossen dann, dass man an diesem Thema länger arbeiten müsste und fanden dann diese Form der Auseinandersetzung. So entstand das Sonderheft zum Krieg in Jugoslawien.

1995 kam dann noch über den großen Kongress *80 Stunden Nichts* im letzten Heft das Thema Stadt dazu (aber da gab es Artfan eigentlich nicht mehr - das war die letzte Ausgabe).

Habe ich den Heften richtigerweise entnommen, dass es sich oft um kopiert Collagen handelt? Oder hatten Sie schon Computer mit Layout- und Bildbearbeitungsprogrammen?

Unser (zweiter) Grafiker arbeitete als Art Director für die Wienerin (damals ein schickes Life Style Magazin). Wir hatten ziemlich gute Rechner (Mac/Apple Layout auf Quark X-Press) dort im Office in der Nacht. Die grundlegende Grafik (Logo und Leiste) waren aber von unserem Typographen mit der Hand entworfen (das macht man bei Logos heute eigentlich auch noch so). Die wurden ins Layout geklebt.

Da die Zeitschrift aber kopiert wurde, und wir wussten, dass der Kopieraster schlecht ist, konnten wir keine Computerprintouts verwenden (die haben einen anderen Printraster, der bei Kopien schlecht aussieht) wurden die Photos gerastert belichtet und ausgedruckt als Reprofoto – das ist ein photographisch analoger Prozess (dann ist der Raster für die Kopie besser). Die Repros wurden durch die Jahre in verschiedenen Firmen hergestellt, meistens von mir. Diese Repros wurden dann ins Layout geklebt. So entstanden die Kopiervorlagen.

Ausserdem gab es in jeder Zeitschrift eine Farbabbildung, die wiederum extra in jedes einzelne Heft eingeklebt wurden (bei der Fertigstellung).

Wir gaben dem Grafiker natürlich schon Direktiven, wie das auszusehen hatte und das Grundlayout (Look: Spalten, Typo, Über und Unterzeile, Content: Ablauf, Bildauswahl) war von uns.

Im letzten Heft gab es eine Collage von Katja Eydel. Sonst gab es eigentlich nicht viel montiertes.

Wie gross war die Resonanz zu Lebzeiten von Artfan? 2015 gab es die Oracle Ausstellung. Gab es auch Ausstellungen zwischen 1991-95? Wurde Artfan rezensiert? Auch international? Viele der Beiträge sind in englischer Sprache verfasst. Hatten Sie eine Verbindung zu den USA?

Die Resonanz war unglaublich groß. In Köln wurde jeweils eine zweite Auflage von der Buchhandlung Walther König hergestellt und in Deutschland vertrieben. Ausserdem wurde die Zeitschrift von anderen weiter vervielfältigt (wir selbst produzierten ja nur 500 Stück, König nochmals 500). Ein echtes (also von uns produziertes Artfan erkennt man im übrigen an den Kupferklammern, die wir in der Fertigstellung verwendeten – die Zeitschrift wurde zwar von einem Printshop kopiert, dann aber von uns in einem Kartonagenbetrieb fertiggestellt - sortiert, beschnitten, Einklebebild, geklammert, verpackt)

Ab 1992 waren wir im Jahr zu sicher 10 Ausstellungen oder Veranstaltungen eingeladen. Dafür bekamen wir vom Bundeskurator Österreichs eine Art Freiflugkontingent und konnten (in Europa) zu den verschiedenen Veranstaltungen fliegen.

So hatten wir einen Stand auf der Pariser Kunstmesse (die Verbindung nach Paris war überhaupt recht stark). Ich wurde nach New York eingeladen und daraus ergaben sich zum einen die vielen Interviews, aber auch ein weiterführender Austausch der dann zu zwei Projekten führte: die Konzeption eines Fernsehsenders (1995) und der Aktionsgruppe von Helmut Draxler und Andrea Fraser.

Es entstanden auch Radiofeatures und Fernsehbeiträge (da aber in Österreich) über uns.

Weil wir irgendwann keine Lust mehr hatten auf Panels aufzutreten produzierten wir zwei Videos, die wir schicken konnten. Und dann fingen wir an, diese Auftritte performativer zu verstehen. Daraus entstanden dann Performances, die wir bei Veranstaltungen aufführten, da wir den Eindruck hatten, das über eine Zeitschrift zu reden, redundant ist (sie spricht ja selbst).

Nicht zuletzt wurde ich wegen Artfan eingeladen, in Berlin an der Institution Kunstwerke für ein Jahr ein Studio zu bekommen und verliess so Wien.

Zwei Jahre waren wir auch eingeladen, ein Stipendium für andere KünstlerInnen nach Köln zu kuratieren, wofür wir auch bezahlt wurden.

In Büchern findet sich Artfan bei Im Zentrum der Peripherie, Marius Babias; dagegendabei, Dany/Sefko, Selmadematches Reski/Siekmann/..; dem Buch über die 90er Jahre von Holger Kube Ventura und noch viel mehr, das mir gerade nicht einfällt.

Wurde Artfan ausschliesslich von Ihnen vertrieben? Oder gab es beispielsweise einen Vertrieb über den Buchhandel?

Damals gab es in Wien noch Zeitungskolporteurs, die abends die Tageszeitungen des nächsten Tages in den Lokalen vertrieben. Einer, der in den in Wien für Künstler relevanten Lokalen unterwegs war, vertrieb auch Artfan.

Unser Buchhalter betrieb auch eine Abonentensystem.

Sonst wurden die Zeitschriften an die jeweiligen Buchläden (Kunstabuchläden, "interessante"

Buchläden, teilweise auch Galerien) geliefert und dort wieder abgerechnet.

Eine neue Ausgabe wurde jeweils auch plakatiert, und die Abonnenten wurden über Plakate aufgefordert, sich ihre Ausgabe zu einer bestimmten Zeit in einem der großen Ringstrassenkaffeehäuser abzuholen.

In Deutschland geschah der Vertrieb über die Buchhandlung König.

Insgesamt richtete sich die Zeitschrift aber vor allem an die Wiener Öffentlichkeit.

Ab 1994 hatten wir auch den SPEX Vertrieb.

*Wurde Artfan ausschliesslich von Gönner*innen finanziert, wie Sie das im Brief an „Silvia“ beschreiben? Oder haben Sie auch selber Geld beigesteuert? Die Sonderausgabe Nr 11 von 1995 wurde auch von städtischen Kulturkommission Wien unterstützt. War das die Regel, oder war dies nur bei der Sondernummer der Fall?*

Von vornherein verkauften wir jeweils eine Ausgabe (also die Gesamtauflage) an eine Person. Diese wurde in der jeweiligen Ausgabe erwähnt (Fiedlers Klaviere sind die besten [Fiedler ist ein Kunstsammler]) Das waren nicht eigentlich Gönnerinnen, sondern sie hatten damit eine Anzeige (ihre Erwähnung) gekauft (Es handelte sich um Galeristen, Künstler, Sammler). Es gab übrigens mehr Menschen, die das machen wollten, als Ausgaben. Wir hatten eigentlich schon viele Ausgaben im Vorhinein verkauft.

Es war immer gedacht, damit Geld zu verdienen, wir haben nie selbst Geld hineingesteckt. Das wäre uns sinnlos erschienen.

Für die Sondernummer (wir fuhren ja zu dritt für drei Wochen nach Jugoslawien um zu recherchieren) und wir mussten – da wir sie 4färbig drucken wollten - mehr Geld in die Hand nehmen.

Also suchten wir um eine Subvention an.

Silvia ist übrigens Silvia Eibelmayr, die damalige Direktorin des Kunstvereins Salzburg – sie hatte uns zu einer Ausstellung eingeladen. Wir produzierten in ihrem Rahmen eine Sondernummer zur Salzburger Kunstszene.

Eine Ausgabe kostete 50 öS. Wieviel kostete ein Abonnement?

Eine Ausgabe kostete 20 öS (das war damals etwas weniger als eine Packung billige Zigaretten). Bei einem Abo konnten uns die Personen das Geld überweisen, das sie wollten und bekamen dafür äquivalent Hefte Artfan (die höchste Summe das wir bekamen waren 500.- öS - als wir aufhörten, zahlten wir das restliche Geld für ein Abonnement der Zeitschrift Springerin).

*Sie haben in Ihrem Brief an „Silvia“, der auf Ihrer Website zu finden ist, geschrieben, dass die Auflösung von Artfan hauptsächlich zwei Gründe hatte: * die Änderung der Finanzierungsstrukturen * Veränderung der Interessenslagen Was hat sich an der*

Finanzierungsstruktur geändert? Gab es keine freiwilligen Beiträge mehr?

Nun wir hatten mit den Jahren eine immer größere Distanz zum normalen Galeriebetrieb (das ist mit 80er Jahre Gewinnlerin gemeint - wir profitierten eine Zeit vom noch existierenden Galeriesystem der 80er Jahre). Ab 1994 wurde Institutionskritik auch für uns wichtiger. Wir interessierten uns zunehmend für marginalisierte Themen und weniger für den institutionellen Kunstbetrieb. Also wollten wir von dort auch kein Geld mehr.

Auch in diesem Brief schreiben Sie, dass Sie und Linda Bilda zu Beginn anonym gearbeitet haben, dass mit der Zeit aber klar wurde, dass vor allem Sie beide die treibenden Kräfte für Artfan waren. Hatte der Wunsch nach Anonymität politische Gründe? Wollten Sie, dass Ihre Positionen nicht auf Ihre Personen zurückgeführt werden können? Oder gab es andere Gründe?

Nun ja, nachdem die Hälfte der Beiträge von Linda und die Hälfte von mir war, dachten wir (richtig), dass das nicht den notwendigen Impact erzielt, wenn es an Personen knüpfbar wäre. So konnte in Wien der Eindruck entstehen, das sei eine ganze Bewegung, die da schrieb. Gleichzeitig trat man ja bei all den Interviews den Künstler*innen gegenüber persönlich auf. Die also sahen und wussten wer das ist. Aber das allgemeine Publikum wusste nicht, wer jetzt genau Artfan machte. Mir erzählte einmal eines Abends jemand, er hätte nun einen Herausgeber von Artfan kennengelernt. Nicht wissend, dass er mit einer sprach, und dass es keine männlichen Herausgeber gab.

Wissen Sie, ob Artfan in der Schweiz gesammelt wurde? Wenn ja, von wem?

Nein, weiss ich nicht. Wir hatten, wie geschrieben, im Kunsthaus Glarus einmal eine Präsentation. Später gab es recht viele Kooperationen mit der Shedhalle, aber das war eigentlich erst nach Artfan.

Wer es sicherlich hat, ist Helmut Federle, der lebte da in Wien und Pippilotti Rist sollte die auch alle haben.

Ich hatte leider nur die Ausgabe Nr 11 von 1995 in der Hand und konnte nur diese auf ihren Inhalt untersuchen. Einige Fragen stellen sich hier, von denen ich nicht beurteilen kann, ob sich auf mehrere Ausgaben schliessen lässt, oder ob es sich hier um Ausnahmen handelt.

Das Heft 11 ist die Sondernummer. Die ist gedruckt und hatte als Thema den Krieg in Jugoslawien. Das ist innerhalb der Reihe eine völlige Ausnahme. Diese Ausgabe ging aus von Briefen und Artikeln (2-3 Stück), die wir aus Slowenien zugeschickt bekamen (wo ja der Jugoslawienkrieg begann) und die uns aufforderten, diese Texte abzudrucken, die aus eine slowenischen Perspektive kamen und sagten: Gebt uns Waffen! und sich dabei auf die Lage des republikanischen Spaniens während der Franco Attacke bezogen, also den spanischen

Bürgerkrieg.

Diese erschienen uns einseitig und so nicht direkt abdruckbar, also fuhren wir nach Zagreb, in das kroatische Jugoslawien, das gerade erst von Serbien bombardiert worden war (war in Zagreb noch stark zu sehen) und selbst ebenfalls den Krieg gegen Bosnien begann, sodass viele unserer Gesprächspartner dann eben eingezogen wurden, während wir da waren.

Wir versuchten das auch nicht allein zu machen, aber zB das Ministerium wollte uns nicht fördern mit den Worten: Der Krieg in Jugoslawien ist kein Thema in der Bildenden Kunst. Und die damals in Köln tagenden Wohlfahrtsausschüsse (rund um Terkessidis, Diedrichsen,.. befassten sich nur mit O-Deutschland und den Nazis dort und wollten sich auch nicht engagieren, obwohl wir extra nach Köln zum Plenum fuhren, um ihnen das vorzuschlagen. Die deutsche Linke beschäftigte sich mit Jugoslawien erst 1997, als Sarajevo bombardiert wurde, vorher wurde der Krieg sozusagen totgeschwiegen). Also waren wir auf uns selbst gestellt. Das benötigte ja viel Recherche und Sprache lernen musste man auch – ein bisschen kann jeder Wiener*in.

Roberto Ohrt (der situationistische Kunsthistoriker, Phantom Avantgarde bei Nautilus), arbeitete dann an einem Teil des Heftes mit - daher aber auch der weiterhin sehr situationistische Ansatz, den wir allerdings mit ihm teilten. Er hatte damals im Forum Stadtpark in Graz eine Ausstellung kuratiert. Wir holten ihn dort ab und fuhren nach Zagreb (mit dem UN-Zug).

Wir machten dort eine Reihe von Interviews und lernten viele Leute kennen. Es war wichtig, zunächst selbst keine Meinung zu haben und nur zuzuhören. Das war sehr belastend, die Lage war ja sehr zugespitzt. UNPROFOR Soldaten, die kroatische Avantgarde an Künstlern (mit der Frage: sollen wir in Berlin Teller waschen?), Künstler, die eingezogen wurden. Die Flüchtlinge (auch oft MusikerInnen, KünstlerInnen) aus Sarajevo, Arkzine (eine Zeitschrift) und die Herausgeberin Vesna, das Dokumentationsarchiv gegen die Gewalt an Frauen, Soros Foundation, alles verschiedenste Stimmen und dazu immer der Krieg.

Es wurde uns schnell klar, dass wir das nicht direkt verwenden konnten – es fehlte sozusagen – mitten in der Situation – die historisch kritische Perspektive. Wir waren krasse Aussenseiter (zB nicht von der galoppierenden Inflation betroffen).

Also beschlossen wir Deleuze Guattari – Antiödipus als Werkzeug zu benutzen. Und zu versuchen Bilder zu finden, daher die Fotostory.

Diese Photostory wollten wir nicht mit Schauspielern machen. Wir wollten da keine weiteren Personen (die ja noch weniger damit zu tun gehabt hätten, zurück in Wien) und auch keine Personen, die Personen darstellen, benutzen. Also kamen wir auf dieses Äquivalent von Barbie, die Big Jim Puppe, weil in ihrer Physiognomie bereits der martialische Typus angesprochen war, in den sich das gesamte Land entwickelt hatte.

Also bauten wir in der Story ein ödipales Dreieck. Da durften aber keine Frauen hineinkommen, denn sonst wäre eine sexuelle Lesart prävalent gewesen. Das wollten wir in der Geschichte nicht, die sollte sexuell ambivalent bleiben, offen.

Die einzige Frau, die vorkommt (es ist in diesem Dreieck die Lacansche böse Mutter) hängt als Porträt hinten an der Wand.

Dass Sohn und Vater dann im Bett enden, ist sozusagen auch eine Auflösung des sexuellen in etwas symbolisches.

Auch wäre die im ödipalen Dreieck vorkommende Mutter (wenn sie von einer weiblichen Puppe besetzt gewesen wäre), da sie ja geopfert werden muss, da sehr fehlbesetzt gewesen und ist so der Onkel, in der Rolle des Opfers (rituelles Opfer etc. aber das steht eh alles drinnen).

Da gibt es dann immer noch jede Menge weiterführendes, führt hier zu weit.

Da gibt es dann noch den Bezug zum spanischen Bürgerkrieg, das Selbstverständnis oder die historische Einbettung, die den wir eben diesen Briefen entnommen haben. Der Hinweis zum Beispiel mit einem der wenigen noch lebenden österreichischen Spanienkämpfern (Hans Landauer), dann die Fotos, die er uns gab.

Die wieder sind mit Gesprächsfetzen garniert, die wir aufgeschnappt hatten (oder sammelten), um das ins heute zu holen.

Es gab ohnedies wenige ö. Spanienkämpfer, noch weniger Frauen. Auch hier mussten wir uns ja um dieses Interview bemühen. Da waren wir froh überhaupt mit jemanden sprechen zu können (auch Hans Landauer ist nun tot).

zu: Der Eismann und der Schneidergeselle

Das ist zum einen dieser sozialistische Utopist, der Schneidergeselle war und sein Manifest, das hier abgedruckt ist (von ca. um 1900). Eismann wiederum ist eine Firma, die Tiefkühlwaren herstellt, die man en gros bestellen kann.

Nun, die gesamte Montage ist klassische situationistische Theorie (und Praxis: Entfremdung, oder auch *Détournement*). Es heisst: die Wünsche nach einem schöneren Leben (die der Schneider hat) und wie sie dann in der Ware (die Eismann hat) erfüllt werden. Wie die Ware das Spektakel braucht (das Bild). Das ist eigentlich m.E. lesbar.

Es gibt in diesem Heft gar keine echten Personen (Männer oder Frauen). Nur Schemen (auf Fotografien), Projektionen, Erzählungen vom Leben der Personen, Figuren (wie in den Puppen), die in Erzählungen eingebettet sind. Durch die Puppen sollte auch gesagt werden: Sind das Handelnde? Und die Zuordnung irgend eines Geschwätzes zu den Fotos der Spanienkämpfer, die ja nicht kämpfen auf den Bildern, sagt: hätten die nicht auch etwas ganz anderes machen können, und sollen, normalerweise, nichts unbedingt großartiges, eventuell sogar ziemlich dumpfes (zum Wirt fahren) aber alles besser als das.

Das Cover war von der Idee folgendes: Damals (1994?) wurde dann Camouflage als Modetrend

plötzlich schick. Das fanden wir natürlich zum Kotzen (konsumierbarer Grauen??)
Wir beauftragten dann einen Fotografen eine serbische Künstlerin (Vesna Karabandcic) zu fotografieren (so im Vogue Stil) und sie sollte dann via Photoshop so ein Camouflage Kleid bekommen.

Die Photos waren dann zwar sehr teuer, aber nicht gut genug. Also nahm unser dann dritter Grafiker Models von irgendwelchen Illustrierten (die sollten nicht allzu gut aussehen oder glamourös) und setzte es dann für uns so um.

Das war nicht ironisch, sondern sollte eine Art Spiel mit der „Schickheit“ sein, sich im Kunstbetrieb ein solches Thema der Urgency anzueignen.

Also sollte es Leser triggern, ihnen vorschlagen mit diesem Heft ein konsumfertiges Bild von Krieg zu bekommen. Wir hofften aber, dass im Lauf des Hefts, die Schere zwischen dem, was der Mensch ja will: (keine Armen und keine Reichen, etc.) und dem, wie das in der Realität seit ewig eingelöst wird, so zu öffnen, dass es klar wurde.

Dieses Heft (heisst ja auch Sonderheft) hat mit den anderen Nummern der Zeitschrift gar nichts zu tun gehabt. Oder schon, weil wir erst durch Artfan an sich so prominent wurden, dass man uns eben sozusagen von aussen, von Menschen, die wir gar nicht kannten, damit sozusagen betraute, und im weiteren, dass wir uns eben die Frage stellen mussten, woran wir dann weiterarbeiten wollten (die zwei Hefte darauf waren dann die eigentlichen Feminismus Hefte. das eine rund um zentral Herta Nagel Docekal und ihrer Untersuchung der Gewalt gegen Frauen als Zerstörung im Bildraum und das Statistikheft, etc.)

Es zeigt auch, dass, wenn man veröffentlicht, eine Öffentlichkeit eben auch reagiert. In diesem Fall waren es die unserer Leser*innen, für die es die größte Dringlichkeit hatte. Die brauchten uns, und es zeigt, dass man sich die Frage, die man mit so einer Zeitschrift, wie mit jeder Veröffentlichung aufwirft, eben nicht selbst aussucht, sondern das immer zu einer Kommunikation mit dem aussen wird, und sich der zu stellen und das ernst zu nehmen hatten wir beschlossen.

Letztlich war dieser Krieg (siehe auch Virginia Woolf Three Guineas) einer in einer klassischen Abfolge männlichen Traum und Traumas. Diesen nun als weiblichen Raum zu behaupten, wäre uns völlig falsch erschienen.

Dennoch gab es sie, die Frauen, ja: uns, wir waren ja da, aber eben nur als stumme Zeuginnen eines Irrsinns.

Und damit ist dieses Heft eben auch der weibliche Raum (ich glaube nicht, dass es weder zu dieser Zeit noch seitdem) eine auch nur ähnliche publizistische Auseinandersetzung rund um diesen Krieg gegeben hat. (Abgesehen davon, dass es von allen Publikationen darüber eine der ersten war).