

VERSORGERIN

stadtwerkstatt linz

2 Giblinge (= 2 Euro) # 0150

juni 2026

»Their trouble, she decided, is with sex; they did something foul with it back in the thirties, and it has gotten worse. Hitler started it with his – what was she? His sister? Aunt? Niece? And his family was inbred already; his mother and father were cousins.« (Philip K. Dick, The Man in the High Castle, 1962)

»Alles sah fetzig aus, keineswegs würdevoll, es war von gespens-tiger Lustigkeit. Die Fahnen schaukelten wie Gehenkte auf ihren Stangen und Stöcken.« (Otto Basil, Wenn das der Führer wüßte, 1966)

»Ich sage ja immer, das ist ein Gipfeltreffen der Normalität und des Hausverstands und ein Gipfeltreffen des Patriotismus und der Liebe zur Familie Österreich.« (Herbert Kickl, Rede am 1. Mai in Linz, 2026)

Der Hausverstand flüstert gemeinhin, dass für Linke das nationale Kollektiv kein familiäres Lovefest, sondern einen Widersacher darstellt - diverse Strömungen strafen diese Grundannahme aber Lügen und auch sonst sind gesellschaftliche Mindeststandards keine Selbstverständlichkeit, wie Svenna Triebler feststellt. Die Staatlichkeit Israels hingegen wurde und wird gerne pseudo-progressiv zugunsten einer jüdischen Exil-Erfahrung abgewertet - Marcel Matthies zeichnet die Debatte kritisch nach. Zum Glück gibt es immer wieder Versuche, auch in größerem Rahmen alternative Vorstellungen zu formulieren - Irina Karamanos illustriert dies an feministischen Bewegungen in Chile. Dafür, dass die Dokumente linker Theorie- und Bewegungsgeschichte erhalten und zugänglich bleiben, setzt sich der Infoladen Leipzig mit seinem Dataspace ein - wir haben ihn dazu befragt.

Magnus Klaue beleuchtet die Auseinandersetzung mit Hexenverfolgungen in der feministischen Geschichtsschreibung, Peter Nowak stellt zwei wiederveröffentlichte Bücher Georg K. Glasers vor und Chris Weinhold den Roman »Ein vom Schatten begrenzter Raum« von Emine Sevgi Özdamar, die heuer ihren 80sten Geburtstag feiert. Seinen 100sten Geburtstag vergangenen Jänner hat Morton Feldman nicht erlebt - Sebastian Franke nimmt diesen dennoch zum Anlass für ein Porträt des Komponisten. In diesem Jahr verstorben ist Nikolay Komyagin, Sänger der russischen Band Shortparis, über deren (auch politische) Bedeutung Ewgeniy Kasakow schreibt. Während das Weiterbestehen der Band ungewiss ist, geht der Tangible Music Club in seine dritte Runde - Ulla Rauter erläutert, worum es in dieser monatlichen Konzertreihe für experimentelle Musik und postdigitale Musikinstrumente geht, die gemeinsam von der Stadtwerkstatt und dem Tangible Music Lab veranstaltet wird.

Nicht 50 oder 100, sondern gleich 150 Jahre Stadtwerkstatt kündigt Tanja Brandmayr an und Daniel G. Andújar wirft einen Blick auf das Ende der Venedig-Biennale in ihrer bisherigen Form, indem er feststellt, dass die politischen Skandale zugleich eine bessere Sicht auf den soft underbelly einer Privatisierung von Kunst freigeben. Auch der Film »Herzblutwiese Stadtwerkstatt« ist wieder Thema. Der Film hatte Ende April beim Filmfestival Crossing Europe Premiere und im Wettbewerb eine Special Mention erhalten. Gleich anschließend war »die Herzblutwiese« mit einem Tech-Fokus beim Netzkulturfestival AMRO vertreten: Aus diesem Anlass schildert Aileen Drieg ihre Erfahrungen als Teil der tech-affinen feministischen Geschichte in Linz (und darüber hinaus). Und Otto Tremetzberger würdigt mit der langjährigen, seit 1. April pensionierten DORFTV-Geschäftsführerin Gabi Kepplinger eine weitere Protagonistin des Films, die wiederum ebenso Teil dieser Medien(kunst)-Geschichte in Linz ist.

Außerdem gibt es einen Beitrag von Davide Bevilacqua & Martina Pizzigoni zum Festival AMRO 2026 selbst, das unter dem Titel »Becoming Unreadable« diesen Mai stattgefunden hat. Damit in Verbindung steht: die total readable Versorgerin und diese immerhin 150. Ausgabe, deren Cover einen großartigen AMRO-Nightline-Act zeigt - nämlich die Pastagang und »You must delete«.

Abschließend, der neue Gibling: Im Interview sprechen die beiden Artists Stephanie Mercedes und Heike Kaltenbrunner über die »Gun Destruction Opera«, die auf den Scheinen der 15. Edition der STWST-Communitywährung thematisiert wird. Dies alles verweist wiederum auch auf die Showcase-Extravaganza der Stadtwerkstatt im September, nämlich auf STWST84x12 HAUNTED, das jetzt schon als Save-the-Date in der Ausgabe markiert ist.

Eine anregende Lektüre dieser Nummer der Versorgerin (die nun seit mittlerweile 150 Ausgaben podcastfrei ist) wünscht

die Redaktion

Journalistischer Katechismus

Der Journalistische Katechismus ist eine Handreichte für all jene, die dauernd irgendwas mit Medien machen und darum keine Zeit haben, Machiavellis *Il Principe* zu lesen. Deshalb erscheint er auch häppchenweise in Serie.

Sechstes Hauptstück, Teil III, Band I: Von den Eigenthümlichkeiten des außerordentlichen Weges

Welche Eigenschaften haben die journalistischen Seelen auf diesem Wege?

Edle Einfalt, stille Kraft und unverbrüchliche Gründlichkeit.

Wie beweist sich die edle Einfalt?

Sie lehrt die journalistische Seele, unter den Schätzen medialer Gunstbezeugung so zu wandeln, dass sie ihr Herz nicht daran haften lässt - denn Heimat ist, wo das Herz ist (*ubi cor ibi patria*). Solche Einsicht zielt als *intentia recta* auf die Dinge selbst - so sie nicht von den dämonischen Kräften der Reflexion (*intentia obliqua*) abgelenkt wird, die zugleich verdunkelt (*intentia obscurans*). **Das Herz aber ist weise: Es weiß, was es will und es will, was es hat.** Doch muss es wachsam sein: Schon Paulus warnte, dass sich Satan als Engel des Lichts tarnt. Traue dem alten Verführer daher nicht, wenn er mit glatter Zunge spricht: »Journalismus benötigt dringend Unterstützung.«¹ Wer könnte die Ohren vor honigsüßen Worten verschließen, die schmeichelnd sagen: »Demokratien benötigen eine hohe Qualität der Öffentlichkeit, um funktionieren zu können [...] Journalismus spielt dabei eine Schlüsselrolle.« Und es mag zunächst verlockend klingen, wenn es heißt: »Gefördert werden nicht mehr Medien schlechthin, sondern Journalismus für die Herstellung qualitätvoller Öffentlichkeit als demokratische Infrastruktur.« Ist dann noch die Rede davon, dass »die in viele unterschiedliche Maßnahmen zersplitterten Medienförderung« vereinheitlicht wird und die Fördervergabe »unabhängig - regierungs- und staatsfern - durch eine Expert:innen-Kommission, die von einem Senat bestellt wird, geregelt« wird, deren Entscheidungen transparent »mit laufender Begründung [...] und [...] Ergebnisberichten« getroffen werden, klingt das nach Himmel auf Erden. Herz, was willst du mehr? Doch der Teufel steckt im Detail - es empfiehlt sich demnach, abzuwarten und auf Bestehendem zu beharren: *You do you!*

Da die journalistische Seele in diesem Stande gar nichts zu thun scheinete, könnte man nicht daraus schließen, ihr Zeugnis sey ein ganz müßiges?

Die journalistische Seele wäre allerdings müßig, wenn sie gar nichts wirkete; aber dieses haben wir nicht gesagt, sondern wir sagen bloß, dass sie nicht leichtfertig Bewährtes aufgeben solle, um Träumen nachzujagen, denn »ein lebender Hund ist besser als ein toter Löwe« (Prediger 9,4). So mag es nach einer Aufwertung der Branche und einer Verbesserung redaktioneller Arbeit klingen, wenn »Journalistische Qualität, die Einhaltung ethischer Prinzipien und publizistischer Verantwortung und eine garantierte innere Medienfreiheit in Redaktionen« zur Voraussetzung werden, »um überhaupt förderwürdig

zu sein.« Mit Qualität ist aber nicht die der Schlagzeilen gemeint, welche sich selbst dem ungeübtem Blick eindeutig offenbart wie ein brennender Dornbusch: So wird niemand bestreiten, dass ein Aufmacher wie »Die Weissmann-Chats. Dick-Pics, Drohungen, Druck: Wie der ehemalige ORF-Chef eine Mitarbeiterin jahrelang sexuell belästigte« (Falter, 22.4.2026) allein aufgrund seiner kunstvollen (Tripple!) Alliteration für höchste Güte bürgt. Dagegen sind Kriterien wie »Unabhängigkeit, Verantwortlichkeit, Professionalität und Relevanz« eine Form unpersönlicher Operationalisierung, gegen die das Gemüth aufrechter Christenmenschen rebellieren müsste - denn der Herr sprach: »Wer da hat, dem wird gegeben; und wer nicht hat, dem wird man auch das nehmen, was er hat.« (Markus 4,25)

Worin besteht die Kraft und Wirksamkeit dieses Weges?

In seiner astronomischen Beharrlichkeit, die der des himmlischen Uhrwerks gleicht. Alle Aktanten im Netz der Medienförderung sind durch Beziehungen aneinander gebunden und natürlich kann man dies »politische Abhängigkeiten und Gefälligkeiten« nennen oder »Korruption und Missbrauch«. Es ist aber auch ein System wechselseitigen Gebens und Nehmens zwischen den Beteiligten, ein - frei nach Kant - *commercium mediale*, eine Verbindung zum *lebenswierigen, wechselseitigen Besitz ihrer Propagandaeigenschaften*. Politisch Verantwortliche (die das auch bleiben wollen) zeigen sich durch Inserate erkenntlich und Medien verhelfen im Gegenzug engagierten Volksvertretern zu einer gedeihlichen Laufbahn. Das ist Berichterstattung aus *Geselligkeit* und nicht *Gefälligkeit* und schon gar kein Akt von *Straffälligkeit*. Kein Problem ist kein Problem!

Woher erweist sich die Gründlichkeit dieses Weges?

Eben aus seiner Wirksamkeit, denn wenn alles so bleibt, wie es ist, entstehen weder Aufwand noch Unruhe. Es ist eine Schande, dass die Welt der Medienförderung nur die beste aller *real* möglichen ist und nicht auch die beste aller *denkmöglichen*. Man rührt nicht an Perfektion - *never mess with success!* Wo kommen wir denn hin, wenn Qualitätsstandards eingeführt würden, an die sich Medienunternehmen zu halten haben, um Geld zu bekommen, das ihnen allein deshalb zusteht, *weil sie es wollen*. Alles andere widerspräche dem *Gesetz der Anziehung*, einer kosmischen Tatsache! Zudem gibt es zwei Gründe, weiterhin das Füllhorn über dem Boulevard auszuschütten - ohne ihn durch Vorgaben (Mitgliedschaft im Presserat oä.) zu knebeln:

Erstens schlägt Quantität zwingend irgendwann in Qualität um. So, wie - gemäß einem Satz, der mit dem großen deutsch-demokratischen Philosophen Walter Ulbricht in Verbindung gebracht wird - eine Idee aus der Verbindung von zwei Zitate besteht, emigriert aus zwei (oder mehr) Hofberichten (Homestories) ein tieferes Wissen um die Wirklichkeit. **Zweitens** gilt das wegweisende Gesetz der großen Zahl (*vox populi, vox dei*): So wie mehr als sechs Millionen Wallfahrtsgäste pro Jahr Zeugnis geben, dass in Lourdes Wunder geschehen, beweist die Auflage, dass der Boulevard im Recht ist.

Zum Glück wird diese Reform gar nicht erst abheben, da ihre Flügel aus Blei gegossen sind: Die »unabhängige Journalismusförderkommission«, welche für die Mittelvergabe zuständig wäre, soll sich zusammensetzen aus sieben Mitgliedern, die fachlich kompetent und unabhängig sein müssen, weshalb sie »von einem Senat bestellt« werden, welcher wiederum selbst nicht unter politischer Einflussnahme stehen sollte, weshalb dieser Auswahlensatz von unabhängigen »Einrichtungen mit wissenschaftlicher Expertise« (ÖAW, uniko, etc.) beschickt werden soll. Der Versuch, ein durchgängiges »Arm's-length-Prinzip« zu etablieren bildet ein Münchhausen-Trilemma und das endet (bzw. eben nicht) entweder im Zirkel (Gremien bestellen sich gegenseitig), infinitem Regress (unendlicher Instanzen-Reihe) oder aber man bricht die Kette - wie hier vorgeschlagen- an einer Stelle dogmatisch ab. Politische Einflussnahme wird daher da ansetzen oder irgendwo *along the way*. Noch wahrscheinlicher ist, dass die Sache versandet, weil keine Einigung zu den Bestellungsmodalitäten gelingt.² Kurz: Es wird - wenn überhaupt - eine verwässerte (österreichische) Lösung geben, die an der Situation nichts ändert, aber Geld und Zeit kostet. *Und sie wird in ihrer Erbärmlichkeit glorreich sein.*



Rainer Roller rezensiert #7

Boye, Karin: Kalloccain. München: btb Verlag, 2018. Übersetzt aus dem Schwedischen von Paul Berf. ISBN 978-3-442-75775-6, 20,- €, 288 Seiten.

Als Karin Boyes dystopischer Roman im Herbst 1940 in Stockholm erschien, musste die düstere Geschichte über den Chemiker Leo Kall, der ein Wahrheitsserum erfindet, welches vom totalitären Weltstaat, dem Kall dient, genutzt wird, um zu überprüfen, ob die Untertanen, wenn schon nicht widerständig tätig, dochwohl aber für widerständige Gedanken gescholten gehören, weniger prophetisch, sondern angesichts von Drittem Reich und stalinistischer Sowjetdiktatur eher parabelhaft wirken. Boye — Peter Weiss nennt sie im Dritten Band seiner *Ästhetik des Widerstands* eine „zarte Mitsoldatin“ — legte mit *Kalloccain* ihren letzten Roman vor. Im April darauf erfor sie in einem Wald bei Alingsås.



[1] Alle Zitat sind - so nicht anders angegeben - der Studie »Journalismusförderung in Österreich. Optionen zur Reform der Medienförderung« entnommen, die das Medienhaus Wien im Auftrag des BMWKMS erstellt und im April 2026 veröffentlichte.

[2] Siehe die erbitterten Kämpfe bei der neuen Bundesstaatsanwaltschaft.

Implosion der Biennale Venedig 2026

Diplomatie-Kollaps, Streik und die Privatisierung von Kunst. Eine Analyse von *Daniel G. Andújar*.

Die 61. Kunstbiennale von Venedig hat gerade ihre Pforten geöffnet und befindet sich als Institution bereits im Ausnahmezustand. Noch bevor das Publikum wie gewohnt durch die *Giardini* und das *Arsenale* schlendern konnte, war die Ausgabe 2026 bereits geprägt von Rücktritten, Boykotten, geschlossenen Pavillons, entlassenen und wieder eingestellten Künstlern, abwesenden Ländern, gefährdeter europäischer Finanzierung, Massenprotesten und dem ersten Streik in ihrer 131-jährigen Geschichte. Was sich lange Zeit als die großen Olympischen Spiele der Kunst präsentierte, ist zur Bühne des eigenen Zerfalls geworden.

Die Biennale von Venedig 2026 zeigt, dass das im 19. Jahrhundert entstandene Modell der nationalen Repräsentation zu Ende gegangen ist. Es ist nicht kaputt: Es funktioniert genau so, wie es konzipiert wurde, aber in einer Welt, die diese Fiktion nicht mehr toleriert. Was zusammenbricht, ist keine schwierige Ausgabe der Biennale. Es ist das Modell selbst: die alte diplomatische Architektur der nationalen Pavillons, die Fiktion institutioneller Neutralität, die Vorstellung, dass Kunst als Zone des Waffenstillstands fungieren kann, während genau jene Staaten, die sie finanzieren, benennen und vertreten, Kriege führen, ethnische Säuberungen durchführen, im eigenen Land zensieren und kulturelle Propagandakampagnen betreiben. Die Biennale spiegelt keine Welt in der Krise wider. Sie verwaltet sie und stellt sie als Symptom zur Schau.

Die zentrale Ausstellung, *In Minor Keys*, ist von einer Abwesenheit geprägt, die sich durch die gesamte Lesart der Schau zieht. Ihre künstlerische Leiterin, Koyo Kouoh, starb im Mai 2025. Ihr Team hat eine posthume Vision zur Vollendung gebracht, die auf Zuhören, Heilung, körperliche und geistige Ruhe, tiefe Frequenzen und Oasen der Fürsorge ausgerichtet ist. Eine Biennale, die offen politische Kunst meidet und nach anderen Formen symbolischer Heilung sucht. An der Schwelle zum *Arsenale* schreibt das Kuratorenteam *If I Must Die*, das Gedicht von Refaat Alareer, dem palästinensischen Schriftsteller, der 2023 in Gaza getötet wurde. Diese Geste setzte den Rahmen, noch bevor die Ausstellung überhaupt begonnen hatte. Doch der institutionelle Apparat, der diese Schwelle umgibt, verschlingt sie.

Die Biennale ruft zur Stille auf, während alles um sie herum schreit. Sie spricht von einer Pause, während Gaza, die Ukraine, der Libanon, der Iran, der Sudan und die internationale extreme Rechte in jedem Gespräch in den Korridoren die Runde machen. Sie schlägt Molltöne vor, in einem Moment ohrenbetäubenden historischen Lärms. Die Frage ist nicht, ob Ruhe notwendig ist. Das ist sie. Die Frage ist, wer sich ausruhen darf, unter welchen Bedingungen, innerhalb welcher Institution und auf wessen Kosten. In einer Biennale, die von Staaten, Elitetourismus, Luxusmarken und prekärer Kulturarbeit getragen wird, läuft die Sprache der Fürsorge Gefahr, zu einem Betäubungsmittel zu werden, ganz gleich, wie lange Alareers Vers an der Wand bleibt.

Die Kontroverse brach aus, als die internationale Jury nur wenige Tage vor der Eröffnung geschlossen zurücktrat. Ihre Position ist eindeutig: Sie wird keine Vertreter von Staaten bewerten oder auszeichnen, deren Staatschefs vom Internationalen Strafgerichtshof wegen Kriegsverbrechen oder Verbrechen gegen die Menschheit angeklagt wurden oder strafrechtlich verfolgt werden. Damit ist direkt auf Russland und Israel Bezug genommen. Die Institution, unfähig, diesen Konflikt auszuhalten, reagierte mit der Absage des traditionellen Preissystems und der Improvisation eines Publikumspreises, des sogenannten »Visitor Lion«. Anschließend verschob sie die Verleihung des Goldenen Löwen auf den 22. November, den letzten Tag der Biennale. Mit anderen Worten: Sie verlagerte das Urteil ans Ende der Veranstaltung, wo es keine politische Wirkung mehr haben würde. Das Manöver löste nichts. Es verwandelte eine ethische Krise in einen Mechanismus touristischer Partizipation.

Die Reaktion der Künstler folgte umgehend. Dutzende zogen ihre Werke aus dem Wettbewerb zurück. Der Preis blieb symbolisch leer. Wenn eine Institution nicht mehr weiß, wie sie entscheiden soll, delegiert sie an eine Schnittstelle. Wenn kritisches Urteilsvermögen gefährlich wird, wird es durch eine Umfrage ersetzt. Das Problem verschwindet nicht. Es wird sichtbar.

Von diesem Zeitpunkt an war die Biennale nicht mehr eine Landkarte der Länder, sondern eine Landkarte der Konflikte. Russland ist nicht nur Russland: Es ist der Krieg in der Ukraine und die Normalisierung imperialer Aggression. Und seine Rückkehr nach Venedig war keineswegs eine administrative Formalität, sondern wurde ab Juni 2025 von der Kuratorin Anastasia Karneeva, Tochter eines hochrangigen Rostec-Managers und FSB-Generals, heimlich ausgehandelt. Von *La Repubblica* veröffentlichte interne Korrespondenz enthüllte Strategien zur Umgehung europäischer Sanktionen durch vorab aufgezeichnete Performances sowie aktive logistische Unterstützung durch die Biennale-Leitung bei der Beschaffung italienischer Visa für den Kurator des russischen Pavillons. Die Europäische Kommission hat mit dem Entzug von zwei Millionen Euro Fördergeldern gedroht und die russische Teilnahme als einen mit dem Sanktionsregime unvereinbaren »Propagandamechanismus« bezeichnet. Die Biennale

behauptet, sie sei die UNO der Kunst, offen für jeden von Italien anerkannten Staat. Die Dokumente deuten auf etwas anderes hin: eine parallele, vorausschauende, diskrete Diplomatie. Israel ist nicht nur Israel: Es ist Gaza, der Vorwurf des Völkermords, der westliche diplomatische Schutzschild und der Streit um die Grenzen kultureller Boykotte; es wird zum Epizentrum der Mobilisierungen gegen *Artwashing*. Der Iran ist nicht nur eine Abwesenheit; er zieht sich still zurück und hinterlässt eine Lücke, die die Unmöglichkeit signalisiert, Kultur von der militärischen Eskalation im Nahen Osten zu trennen. Der Libanon ist nicht nur ein Herkunftsort; er ist eine Zone des Verdachts, die auf die Körper und Biografien von Künstler*innen projiziert wird, wie der Fall von Khaled Sabsabi zeigt, der als Vertreter Australiens ausgewählt, abgelehnt und später nach einer Kontroverse um frühere Werke mit Bildern der Hisbollah wieder zugelassen wurde. Das Werk wird nicht mehr als Werk gelesen, sondern fungiert als Akte.

Auch die Vereinigten Staaten blieben von diesem Unbehagen nicht verschont, doch ihr Fall hat eine ganz eigene Struktur. Die *National Endowment for the Arts* musste unter der neuen Trump-Regierung Kürzungen ihrer Mittel hinnehmen. Die *University of South Florida*, die ursprünglich mit der Koordination der Vertretung des Landes betraut war, brach bürokratisch zusammen. Die Übergabe erfolgte an eine undurchsichtige Einrichtung, die *American Arts Conservancy*, die von einer Geschäftsfrau aus der Tierfutterbranche geleitet wird. Die ausgewählte Künstlerin, Alma Allen, stellt unter Bedingungen aus, die weniger mit einem nationalen Pavillon als mit einem privatisierten Notfallauftrag zu tun haben. Über den Einzelfall hinaus skizziert das Detail eine Architektur: eine rechtsextreme Kulturoffensive, die sich nicht mehr darauf beschränkt, Museen von außen anzugreifen, sondern Institutionen von innen aushöhlt und sie mit Figuren aus der Unternehmenswelt neu besetzt. Kultur ist eine weitere Front im Identitätskrieg. Der Trumpismus versteht den Wert dieser Räume sehr gut. Er will sie nicht aufgeben. Er will sie besetzen. Er will Institutionen disziplinieren, künstlerische Freiheit in Propaganda für nationale Werte verwandeln und eine autoritäre Vorstellung von kulturellem Prestige wiederherstellen. Was wir in Venedig beobachten, ist die internationale Generalprobe dieser Operation.

Der Protest entstand nicht spontan oder chaotisch. Er verfügte über Logistik, politisches Gedächtnis und Infrastruktur. Die Organisationsarbeit von ANGA, Sale Docks, Morion, Biennialocene und Taring Padi erwies sich als entscheidend, um Unbehagen zu koordiniertem Handeln zu machen. ANGA prangerte *Artwashing* an und forderte den Ausschluss des israelischen Pavillons. Sale Docks und Morion brachten eine gesammelte venezianische Erfahrung in Selbstverwaltung, kulturellem Gewerkschaftswesen, politischer Besetzung und territorialer Organisation ein. Biennialocene brachte ökologische Anliegen und die Kritik am extraktiven Modell der Veranstaltung selbst ein. Taring Padi fügte eine Genealogie militanter grafischer Arbeit, kollektiver Kunst und internationaler Solidarität hinzu. Durch dieses Netzwerk blieb der Protest nicht auf eine Geste beschränkt, er wurde zur Struktur.

Der Streik am 8. Mai markierte einen Wendepunkt. Es war kein Protest gegen einen einzelnen Pavillon. Es war eine Herausforderung an die gesamte Infrastruktur der Biennale. Pavillons wurden geschlossen, Eröffnungen verzögert, Performances ausgesetzt, in Installationen eingegriffen. Palästinensische Flaggen tauchten auf, Plakate, Streikposten und Menschenmengen blockierten den normalen Rundgang durch die Veranstaltung. Ein erheblicher Teil der nationalen Pavillons war betroffen. Zum ersten Mal in 131 Jahren sah sich die Biennale mit einem Streik dieser Größenordnung konfrontiert.

Und dann geschah etwas Entscheidendes. Der Streik verlagerte den Blick. Es ging nicht mehr nur um den Künstler als Autor oder den Kurator als intellektuellen Vermittler. Die Arbeiter, die die Maschinerie am Laufen halten, rückten ins Blickfeld: Vermittler, Installateure, Sicherheitspersonal, Techniker, Assistenten, Galeristen, Übersetzer, Produzenten, Reinigungskräfte und Transportarbeiter. Die große globale Ausstellung entpuppte sich als das, was sie schon immer war und fast nie benannt wird: eine fragile, prekäre, ausgelagerte Arbeitsinfrastruktur. Der Glanz der Eröffnungswoche ruht auf einer materiellen Basis, die normalerweise unsichtbar bleibt. Der Streik machte sie sichtbar.

Während das staatliche Modell in seinen eigenen Widersprüchen versinkt, schreitet eine andere Macht mit deutlich größerer Stabilität voran. Privates Kapital wartet nicht. Und es verdient es, genau benannt zu werden, denn Verwirrung dient dem Apparat selbst. Wenn nationale Pavillons aufgrund von Streikposten oder Boykotten schließen, leiden die Unternehmensstiftungen nicht darunter. Sie planen weiter. Während der Staat an Legitimität verliert, gewinnen sie an Boden, Budget und Einfluss. Die öffentliche Krise ist ihre private Chance.

Die *Fondation Pinault* agiert nun als eine Macht parallel zur Biennale: zwei permanente Veranstaltungsorte in Venedig, *Palazzo Grassi* und *Punta*

della Dogana, ganzjähriges Programm, ein Budget, das doppelt so hoch ist wie das vieler Pavillons, und eine kuratorische Linie, die die internationale Agenda bestimmt, ohne dass eine öffentliche Entscheidung darüber getroffen wird. Bulgari hat seine Ernennung zum Exklusivpartner der internationalen Kunstaussstellung bis ins nächste Jahrzehnt ausgehandelt und sich damit die Rechte für die Ausgaben 2026, 2028 und 2030 gesichert. Das ist kein Sponsoring: Es ist institutionelle Integration. Unternehmenskapital wird in die Maschinerie der Biennale eingebunden und finanziert Restaurierungen, Preise und Veranstaltungen, die sich so fest im offiziellen Kalender verankern, bis sie nicht mehr vom Programm selbst zu unterscheiden sind. Prada produziert über seine Fondazione einen ausgefeilten kuratorischen Diskurs, der die kritischen Sprachen der Gegenwart - von Ökologie bis Dekolonialisierung - rasch aufnimmt. Patrizia Sandretto ist noch einen Schritt weiter gegangen: 2026 weihte sie ihren dritten permanenten Standort ein, indem sie eine ganze Insel in der nördlichen Lagune kaufte und sanierte. Hier geht es nicht mehr darum, Paläste zu mieten. Es geht um die Privatisierung eines Ökosystems. Und all das unter dem Deckmantel des Klimanotstands, den privates Kapital nutzt, um die kulturelle Geografie der Stadt neu zu schreiben. TBA21 tut auf symbolischer Ebene etwas Ähnliches: Mit *Ocean Space* präsentiert es in der Kirche San Lorenzo in diesem Jahr ein Projekt zur Rückführung und Rückgabe von Objekten, die indigenen Gemeinschaften geraubt wurden. Damit greift es in philanthropischer Manier eine der Debatten auf, die derzeit die staatlichen Museen Europas spalten, und gibt sie als wohlwollende Initiative des Unternehmenskapitals zurück. Sie sind keine Mäzene. Sie sind die neuen kulturellen Souveräne, mit eigener Diplomatie, institutionellem Zugang und Palästen. Und der Staat hält sie keineswegs in Schach, sondern öffnet ihnen die Türen weit: Die jüngste Vergabe eines Pavillons an Katar für neunzig Jahre im Austausch gegen vierzig Millionen Euro bestätigt, dass Souveränität in der Lagune nun auf einem Markt gehandelt wird.

Der Erfolg dieser Operation liegt nicht in ihrem wirtschaftlichen Volumen, das zwar auch zählt, sondern in ihrem Ton. Die Privatisierung kommt nicht in reaktionistischer Ästhetik daher. Sie kommt mit progressivem Vokabular, makelloser Beleuchtung und raffinierter Vermittlung. Darin liegt ihre Macht. Wo der Staat ungeschickt, gewalttätig, zensierend oder gelähmt wirkt, präsentiert sich das Privatkapital als flexibel, kosmopolitisch und sensibel. Es muss keine Flagge hissen. Es reicht aus, Atmosphäre zu erzeugen. Es zensiert nicht: Es verwertet. Es verwandelt Konflikt in Programmgestaltung, Kritik in Reputation, historisches Unrecht in symbolisches Kapital. Und das zudem mit den Namen einiger der renommiertesten Kurator*innen der Szene, was die Operation vor jeglichem Verdacht des Opportunismus schützt.

Die Biennale ist somit gespalten zwischen zwei Kräften, die keine Synthese mehr zulassen. Auf der einen Seite eine künstlerische, arbeitnehmerische und militante Basis, die von Institutionen materielle Rechenschaft verlangt, sich weigert, eine Plattform mit Staaten zu teilen, denen Gräueltaten vorgeworfen werden, und Kultur als reales Konfliktfeld versteht. Auf der anderen Seite eine Unternehmensmaschinerie, die Krisen absorbiert und sie als hochwertiges ästhetisches Erlebnis zurückgibt. Zwischen den beiden bröckelt die alte Kulturdiplomatie, ohne dass sie wirklich jemand verteidigt.

Venedig 2026 scheitert nicht, weil die Politik in die Kunst eingedrungen ist. Es scheitert, weil die institutionelle Kunst viel zu lange so getan hat, als könne sie Politik betreiben, ohne sich die Hände schmutzig zu machen. Der nationale Pavillon, der internationale Preis, das luxuriöse Mäzenatentum, die VIP-Woche, der Kulturtourismus und die Rhetorik der Neutralität sind allesamt Teil desselben Apparats. Diese Ausgabe hat ihn nicht zerstört. Sie hat ihn sichtbar gemacht.

Die Biennale ist nicht vorbei. Sie hat kaum begonnen. Doch etwas Wesentliches ist bereits offenbart worden. Die Institution kann ihre Legitimität nicht länger auf der Grundlage eines politischen und rechtlichen Konstrukts aus der Vergangenheit beanspruchen. Die Neutralität hat als Alibi ausgedient. Was wir in den kommenden Wochen sehen werden, ist keine Debatte über zeitgenössische Kunst. Es ist der Streit darüber, wer definiert, was globale Kultur ist: der organisierte Druck derer, die die Maschinerie unterbrechen, oder die Fähigkeit des Kapitals, alles zu absorbieren, ohne ins Schwitzen zu geraten.

Unterdessen bleibt Alareers Gedicht an der Schwelle des *Arsenale* stehen, eine Erinnerung daran, dass Moll-Tonarten nicht mehr ausreichen.

In Venedig findet dieser Konflikt nicht mehr außerhalb der Ausstellung statt. Er ist die Ausstellung.

Daniel G. Andújar ist bildender Künstler, Theoretiker und Aktivist - er lebt und arbeitet in Barcelona. Dieser Text ist ursprünglich in englischer Fassung auf seiner Website erschienen: <https://danielandujar.org/>

Kitsch des Diasporesken

Marcel Matthies kritisiert die vermeintlich progressive Idealisierung jüdischer Exil-Erfahrung.

»Wer es nicht wußte, den hat es später der Alltag des Exils gelehrt: daß nämlich in der Etymologie des Wortes Elend, in dessen früher Bedeutung die Verbannung steckt, noch immer die getreueste Definition liegt.« (Jean Améry)

Anhänger eines pseudo-progressiven Antizionismus beziehen sich meist positiv auf den angeblich wahren Geist eines universellen Judentums, auch um damit ihre »Israelkritik« gegen den Antisemitismus-Vorwurf zu immunisieren. Weil »der Jude« als Fleischwerdung ewigen Exils unvereinbar mit realer jüdischer Souveränität und Territorialität sei, stellt Israel für sie den Stachel im Fleisch dar. Dieser Denktradition liegt ein wiederkehrendes Motiv zugrunde: die Idealisierung der Exil-Erfahrung. Demnach sei die jüdische Existenzweise durch eine bestimmte Grundhaltung zur Welt geprägt, die über territoriale Grenzen hinweg gehe und folglich nicht an einen besonderen Ort, sondern an Erinnerung, Schrifttradition und Menschlichkeit gebunden sei. Dem wahren Geist des Judentums wohne daher eine besondere Sensibilität für Fremdheit, Ohnmacht, Ausschluss und eine allumfassende Humanität inne.

Namhafte deutschsprachige Vertreter dieser Geistigkeit sind Franz Rosenzweig, Martin Buber, Walter Benjamin, Vilém Flusser und auch Hannah Arendt. Bei Rosenzweig ist die existentielle Erfahrung des Exils metaphysisch aufgeladen: Exil ist bei ihm nicht bloß als eine historisch-politische Kategorie, sondern als ein überzeitliches Bild für die menschliche Existenz überhaupt zu verstehen. Juden wird insbesondere in akademischen Modellen die Rolle zugewiesen, »Träger der Einsicht in die existentielle Unbehaustheit des Menschen auf Erden« zu sein, so die Germanistin Vivian Liska: »Nach den nationalsozialistischen Verbrechen lag es nahe, den jüdischen Mythos der ewigen Wandererschaft und des Exils und die darin begründete Privilegierung einer geistigen Verwurzelung im Gesetz, im Wort, im Buchstaben als Alternative zu nationalen oder geografischen Wurzeln zu reaktivieren und das alte Politikum unter umgekehrtem Vorzeichen aufzugreifen: das Exil-Judentum als Sand im Getriebe der Nationalismen verschiedenster Provenienz.«

Diese Denkfigur des jüdischen Exils glorifiziert die Position der Ohnmacht: Sie affirmiert einen Zustand der Weltlosigkeit, der dadurch gekennzeichnet ist, dass Juden sich in der Zerstreuung von der Gnade und Toleranz der Nicht-Juden abhängig machen. Als besondere Qualität gilt dabei, dass Juden aufgrund der Diaspora- und Unterdrückungserfahrung früher und radikaler als andere Bevölkerungsgruppen jenseits nationalstaatlicher Grenzen zu denken gezwungen waren. Das klingt dann bei einem hypokritischen Theoretiker wie Daniel Loick so, als hätte er sich an Rosenzweig besoffen gelesen: »Anders als alle anderen Völker sind die Juden ein Volk ohne territoriale Bindung. [...] Durch die diasporische Existenz außerhalb der von Gewalt durchzogenen Weltgeschichte sind es gerade die Jüdinnen und Juden, die eine Erfahrung vorwegnehmen, welche die anderen Völker erst noch erstre-

ben.« Laut dieser Aussage kommt Juden in der Diaspora eine besonders avantgardistische Position unter den Völkern dieser Welt zu, gerade weil ihnen eine höhere geistige Bewusstseinsstufe zugewiesen wird, deren Botschaft lautet, es sei gut, heimat- und wehrlos zu sein. Paradoxerweise erscheint linken Antizionisten gerade nach dem Katastrophengeschehen an den Erschießungsgruben und in den Vernichtungslagern das Prinzip jüdischer Exterritorialität als absolut innovativ und produktiv. Es ist, als müsse dem Sturz in den bodenlosen Abgrund ein Sinn übergestülpt werden, damit etwas Gutes aus dem Bösen entsteht. Der Sinngebung durch das Diaspora-Modell liegt ein transnationales Verständnis zugrunde, das sich als humanistischer Kosmopolitismus, als anarchistischer Anti-Nationalismus, als sozialistischer Internationalismus oder als Mischform artikuliert.

Zugleich zielt die Reduktion auf diasporeske Aspekte des wahrhaft Jüdischen in dreierlei Hinsicht darauf ab, den 1948 in der alten Heimat neu gegründeten Judenstaat zu delegitimieren: Erstens trägt die Vorstellung von der Inkarnation eines wesenhaften Exils der Juden nicht dem katastrophalen Geschehen im Einflussgebiet des »Dritten Reichs« Rechnung. Zweitens geht die Ontologisierung des jüdischen Exils auch über die Lage der jüdischen Displaced Persons in den Camps hinweg, stellt sich doch nach Kriegsende und vor der Gründung Israels heraus, dass für das Gros der Juden eine Repatriierung unmöglich ist, auch weil sie dort, wo sie vormals beheimatet zu sein glaubten, schlichtweg nicht geduldet wurden. Und drittens trägt die Feier der Diaspora dazu bei, den mehr als fragwürdigen Ahasverus-Mythos vom ewig vagabundierenden Juden zur allgemeinen Grundlage der Vorstellung von einer zeitlos jüdischen Natur zu machen.

Verstetigte Wurzel-Metaphorik

Eben weil das wahrhaftige Wesen des Jüdischen angeblich wurzellos sei, stellen Israelis aus Sicht »progressiver« Antizionisten Verräter am wahren Geist des Judentums dar. Mithilfe dieser Bedeutungsumkehr wurde die jüdische Wurzellosigkeit plötzlich aufgewertet, so Liska: »Als Gleichnis wurde jüdisches Exil zum literarischen Motiv, zur philosophischen Denkfigur, zum Politikum. Als Verkörperung einer verwerflichen Wurzellosigkeit erscheint es in der judenfeindlichen Rede vom »Verjuden«, der Warnung vor einer Kontamination durch die heimatlosen Juden. Hat in diesem Kontext jüdische Andersheit teil an der judenfeindlichen Rede, so wurde sie unter entgegengesetztem Vorzeichen gerade als Möglichkeit der Umkehrung oder Unterwanderung dieser Haltung funktionalisiert.«

Das Exil-Dasein von Juden wird heute im Rückblick meist verklärt. Dies geht auf eine Bedeutungsumkehrung der Wurzel-Metaphorik zurück: Die Wurzellosigkeit wird im Namen eines jüdischen Universalismus stark aufgewertet und verabsolutiert, wohingegen die Verwurzelung auf israelischem Territorium als überholter Partikularismus des Nationalstaats massiv entwertet wird. Der Hass auf jüdische Verwurzelung in Israel knüpft mit umgekehrtem Vorzeichen an den Hass auf die jüdische Wurzellosigkeit an. Störend ist dabei die Erinnerung an die Ausweglosigkeit für sechs Millionen Juden, weil Teile des post- und dekolonialen Milieus dies als Apologie des Zionismus begreifen. »Zionismus« stehe demnach für Apartheid, Siedlerkolonialismus, Genozid und für eine Wesensgleichheit mit dem Nationalsozialismus.

Der Judenstaat zieht Ressentiments auf sich, weil er im Widerspruch zur Denkfigur des ewigen Exils steht. Die Reterritorialisierung auf dem Boden *Altneulands*¹ wird gegen die jüdische Wurzellosigkeit ausgespielt. Dadurch wird der Besinnung auf die jüdischen Wurzeln im östlichen Mittelmeerraum von Antizionisten jeder Legitimitätsanspruch auf eine dort von und für Juden eingerichtete Fluchtstätte abgesprochen. Zeitlose Chiffren des Diasporesken verweisen hingegen auf eine messianische Utopie, die über die bornierte Realität nationalstaatlicher Ordnung erhaben zu sein scheint. Ursächlich für den Verrat am wahren Geist des Judentums sei, wohlgermerkt, die Verwirklichung des Zionismus, nicht aber das ungeheuerliche Geschehen in den Vernichtungslagern. An dieser Einordnung wird deutlich, dass der Exil-Tradition realitätsferne Ideale und Illusionen zugrunde liegen, deren universalistischer Anspruch über die Besonderheit jüdischer Diaspora hinweggeht. Eines steht darin jedoch unwiderruflich fest: Juden sind dazu bestimmt, Objekte statt Subjekte der Geschichte zu sein.

Arendts Utopismus

Vor diesem Hintergrund ist Hannah Arendts gebrochenes Verhältnis zum Zionismus aufschlussreich, weil sich ihr Standpunkt diesbezüglich frappierend ändert, als sich um 1944 abzeichnen begann, dass der Traum vom Judenstaat mit allen Mitteln in die reale Welt überführt werden soll. Sie bestritt zwar nie das Heimatrecht der Juden in

Palästina, lehnte aber jüdische Souveränität ab. Sie war blind dafür, dass die über 600.000 im Mandatsgebiet Palästina bereits ansässigen Juden mit dem Rücken zur Wand standen. Denn als sich das Ende des antikolonialen Kampfs gegen die britische Mandatsmacht ankündigte, war aus dem Territorial-Konflikt mit den Arabern längst ein weltanschaulicher Konflikt geworden.

Arendt griff hingegen ausgerechnet in dem Augenblick auf die exterritoriale Denktradition des Diasporesken zurück, als deren Grundlagen bereits irreversibel zerfallen waren. Ihr veränderter Standpunkt ist auch ihrem Standort in New York geschuldet. Von dort, den extremen Ungewissheiten in Nahost und in den Displaced-Person-Camps entthoben, meinte sie, die verzwickte Lage im Mandatsgebiet Palästina deutlich besser beurteilen zu können als die Akteure vor Ort. Der für Arendt maßgebliche Ideengeber Judah L. Magnes war ein 1877 in San Francisco geborener US-Amerikaner und 1. Präsident der Hebräischen Universität in Jerusalem: Sie stimmt Magnes' Vorschlag zu, »die Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika als Modell für die künftige Verfassung des neuen Staates« zu nehmen. Die »Schaffung einer palästinensischen Konföderation« solle zukünftig eine aus Palästina, Transjordanien, Libanon und Syrien gebildete »Föderation« ermöglichen, keinesfalls aber einen jüdischen Staat. Andernfalls würden ausgerechnet »die Erben des universalistischen Geistes im Judentum« zu den ersten Opfern nationaler Souveränität gehören.

Genau dieser Bezug auf die Denkfigur des jüdischen Universalismus ist grundlegend für die Ausbildung einer Doppelmoral, aus der ein Antizionismus erwachsen ist, der sich darauf beruft, den wahren Geist des Judentums zu repräsentieren. Weil Arendt davon ausgeht, das jüdische Volk müsse bei seiner Rückkehr in die Geschichte den »Universalismus des Judentums« fruchtbar machen, erweist sich ihr Anspruch als Utopismus. Eine Umsetzung konföderativer Pläne im Pulverfass Palästina hätte bedeutet, auf dem Ozean der Gewalt weiterhin nur ein Treibholz zu sein, das vielleicht irgendwo angeschwemmt oder aber gänzlich untergehen würde.

Dieser Text ist ein Auszug aus einem Aufsatz, der in der CasaBlanca 1/2026 erscheinen wird.

Verwendete Literatur:

Jean Améry: Wieviel Heimat braucht der Mensch? In: *Jean Améry Werke. Bd. 2. Jenseits von Schuld und Sühne* u. a. Hrsg. v. G. Scheit. Stuttgart 2002, 86-117.

Hannah Arendt: Frieden oder Waffenstillstand im Nahen Osten? In: *Hannah Arendt. Wir Juden. Schriften 1932-1966*. Hrsg. v. M. L. Knott u. U. Ludz. München 2019, 259-297.

Ingo Elbe: *Antisemitismus und postkoloniale Theorie. Der »progressive« Angriff auf Israel, Judentum und Holocausterinnerung*. Berlin 2024.

Jan Gerber: *Das Verschwinden des Holocaust. Zum Wandel der Erinnerung*. Berlin 2025.

Magnus Klaue: Transzendenzlose Souveränität. Zionismus als messianische Utopie und bürgerliche Wirklichkeit. In: *CasaBlanca - Texte zur falschen Zeit*. 1/2024, 83-89. <https://textezurfalschenzeit.de/2024/02/05/transzendenzlose-souveraenitaet/>

Vivian Liska: Aneignung und Abwehr. Jüdische Tradition im Neuen Denken. In: *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts. Bd. XI*. Hrsg. v. D. Diner. Göttingen 2012, 35-53.

[1] <https://jungle.world/artikel/2023/04/weder-utopie-noch-maerchen>

Marcel Matthies ist Literaturwissenschaftler und Publizist. In Bälde werden zwei Beiträge von ihm im Handbuch »Post- und dekolonialistisches Denken in der Kritik« erscheinen.

Zwischen Achtung und Verachtung des Lebendigen verläuft die Trennungslinie, nicht zwischen dem sogenannten Links und Rechts, dem schon veralteten bürgerlichen Gegensatz.

Max Horkheimer

casa blanca Nr. 1/2026
140 Seiten • 12,50€

Frieden oder Freiheit
Die Iraner gehen auf die Barrikaden

Deutschland beleidigt
Unsere Demokratie geht ins Exil

Agonie der Netzwerke
Die Lichter der Großstadt gehen aus

casa blanca **casa blanca** **casa blanca** **casa blanca**

www.textezurfalschenzeit.de

B E Z A H L T E A N Z E I G E

Kultur als Dialog mit den Toten

Emine Sevgi Özdamar hat mit »Ein vom Schatten begrenzter Raum« einen surrealen Theaterroman gegen die Diktatur des Vergessen geschrieben. *Chris Weinhold* porträtiert das Buch und eine Autorin, der das Sehen nicht vergangen ist.

Der Anfang ist Wiederholung: Özdamars Erzähl-Ich steht in *Ein vom Schatten begrenzter Raum* auf einer türkischen Insel und schaut auf Lesbos - »Europa«, wie es heißt; soll sie den Übertritt wagen, auf die Planstelle der »Emigrantinnenliteratin«? Und zugleich darin die alten Fragen und Visionen aus den 1970er Jahren in anderer Gestalt, als sie bereits einmal aufbrach, beide verschlungen; denn »auf einer deutschen Bühne ist eine türkische Frau eine türkische Frau, und eine türkische Frau ist eine Putzfrau.« Das verspricht eine Stimme, die recht haben sollte und die Wirklichkeit doch eher nur streift.

Überschneidungen zur Geschichte der Autorin, die für ihre Bücher *Mutterzunge* oder *Die Brücke vom Goldenen Horn* gefeiert wurde, als eine, die *anders* sei, weil sie »Deutsch schreibe«, aber wohl »Türkisch denke«, dürften in der Sache liegen. 1976 verabschiedete sich Emine Sevgi Özdamar unter dem mörderischen Druck der Militärjunta von ihrer Heimat in der Türkei und reiste nach Deutschland, um ans Theater zu gehen. Von dort aus begann ihre Reise durch und über die großen Bühnen von Berlin, Paris und wieder zurück nach Deutschland; lange Zeit prekär, ohne Papiere oder mit kurzen Visa, die unter Gefahr in der Türkei verlängert werden mussten. Über die Jahre hat sie Bühnenbilder gemacht, war Schauspieler, hat Regie geführt und Romane geschrieben. Ihre surrealistischen Montagen waren schnell so beliebt, dass sie von einer Theatergröße zur nächsten kam: von Benno Besson zu Wolfgang Langhoff, Claus Peymann, Heiner Müller, Einar Schleaf, Peter Zadek und vielen mehr. Die Liste der Preise für ihre Arbeiten dürfte mittlerweile ähnlich lang sein: Bachmann-Preis, Kleist-Preis, Fontane-Preis, Sperber-Preis, Büchner-Preis, Brecht-Preis und das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse. Ihre Praxis ist surrealistisch, weil sie den latenten Inhalt einer Epoche hervorkehrt und aufammelt, was in den Träumen der Menschen zurückblieb und eingedenk der Gemarterten aufbegehrt gegen den ihr zugewiesenen Platz als Vorzeige-Migrantinnenliteratin, die schön »Sitz« machen soll.

Dämonen macht den Himmel frei

Wie erwähnt, beginnt der Roman mit dem Hadern des Erzähl-Ichs zwischen den Inseln, vor ihr »Europa« und der Stempel der Migrantinnenliteratur: die Türkin, die Deutsch schreiben kann; hinter ihr erneut nationalistische Folklore und Repression in der Türkei der Jetzt-Zeit - dazwischen die Toten Flüchtlinge, die aus dem Wasser geholt werden. Zugleich, versponnen, den Beginn des Schreibens eingeholt, Jahrzehnte zuvor: im Rücken die zweite Militärjunta und eine von Terror geprägte Gesellschaft; die Sprache verschlagen, der Himmel bleiern, die oppositionellen Bühnen gesäubert - in der »späten Stunde der Gedächtnislöschzeit« von Volk, Nation und Koran. In der Ferne die Hoffnung auf eine neue Sprache, angefixt durch Brecht, Büchner und Co, als Garanten eines »Zweiten Himmels«, quer zum hergebrachten und doch nicht frei von Monstern aus der Vergangenheit: einer Kultur als »Dialog mit den Toten«, wie Heiner Müller es formuliert.

In Berlin angekommen, erprobt sie sich mit Brechts Schülern, der *Meister* bereits unter Tage; zwischen den »BOOM-Häusern« und den »NICHT-BOOM« Häusern im Berliner Osten des post-nazistischen Deutschlands. Und immer wieder die wache Erinnerung an das, was unter den Tisch

gekehrt wird, aber dennoch wirkt und die Bühne als Ort, wo die Toten ihr Wort wiederfinden können.

Bald darauf geht es nach Paris, wo *sie* zwischen Benno Bessons Theater und den Gräbern der Pariser Kommunisten und Édith Piaf, zwischen Traum und Erwecken montiert, was anderswo zerrissen wurde. Auf den Spuren der Surrealisten, oder in den Worten von einem von ihnen im ersten Manifest: »Man muß die - Tiefe - im räumlichen Sinne des Traums in Rechnung stellen. Im allgemeinen behält man nur, was von seinen oberflächlichsten Schichten stammt. Was ich besonders an ihm in Betracht ziehen möchte, ist das, was beim Erwecken untergeht, alles, was nicht übriggebliebenes ist vom vorhergehenden Tag, dunkles Laub, blödes Gezweig. Auch in der ‚Wirklichkeit‘ ziehe ich es vor, zu fallen.« Ähnlich wie Breton mit *seiner Nadja*, wankt auch Özdamars *Ich* durch Paris, »und die Toten, die Toten!« klagen beide, nur die eine *darf* selbst Chronistin sein. Und Özdamars *Ich* ist Chronistin im Sinne Walter Benjamins, die die »Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, [und] trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.« Und immer wieder die Nachrichten von den Eltern, Militärhelikopter über den Dächern, die Mutter berichtet von den ermordeten Kindern und Erwachsenen, schneidet die Zeitungsmeldungen aus, sammelt sie in einem Schuhkarton. *Ihr* eigener Verbleib immer ungewiss, mal ganz ohne Papiere, dann wieder mit kurzem Arbeitsvisum.

Von der Karriere einer türkischen Putzfrau

Zurück ging es nach Deutschland, dem Ruf von Wolfgang Langhoff folgend, den *sie* bei der Inszenierung von Thomas Braschs *Lieber Georg* in Bochum unterstützen sollte; als die Schauspieltruppe bei den Proben in der Luft hing, schnappt *sie* sich Eimer und Lappen, geht als Putzfrau auf die Bühne und schrubbt den Boden - irritiert derart, dass die Blockade bricht. Große Begeisterung, nicht zuletzt bei Regisseur Langhoff, weshalb *die* Putzfrau fortan fester Teil des Stückes wird. *Sie* und damit Özdamar selbst greift immer wieder die Rolle der sogenannten »Gastarbeiterin« auf, und kämmt deren Geschichte gegen den Strich, ganz wie Walter Benjamin das für den »historischen Materialisten« forderte.

Bald wird ihr angeboten, selbst ein Stück zu inszenieren, es sollte das erste Stück über »Türken in Deutschland« sein: *Karagöz in Almania*. Ein Stück, das 1982 so elegant komisch hintertreibt, was heute in guter wie schlechter Absicht »Identitätspolitik« genannt wird. Allein, was und wie aus den Proben berichtet wird im Roman, lässt das Format des Stückes begreifen: »Leise Stimmen, Liebesblicke, auch die Tiere waren miteinander befreundet, Esel, Schaf, Lamm und Hühner schliefen im gleichen Stall nebeneinander, die Schauspieler, die auf sie aufpasste, sagte: »Wie die Tiere sich lieben.« Das dauerte eine Woche. Nach einer Woche fingen die normalen Schwierigkeiten der Probenarbeiten an. Als die Schauspieler aufeinander böse wurden, wurden auch die Tiere böse aufeinander. Der Esel trat das Schaf, das Schaf biss den Esel, das Lamm schrie zwischen den beiden mäh. Der türkische Star wollte dem deutschen Star beibringen, wie man einen Gastarbeiter spielt, worauf der deutsche Star zu ihm sagte: »Du Kümmeltürke, lerne erst mal richtig Englisch.« Der türkische Star sagte zu ihm: »You are SS-Mann, du SS-Mann.«

Einmal brachte die deutsche Schauspielerin das Schaf auf die Bühne, fragte: »Wer hat auf den Kopf des Schafes gespuckt?« Daraufhin sagte der spanische Schauspieler: »Du mit deiner deutschen Tierliebe, und die Menschen hungern in der Welt.« Die Schauspielerin gab ihm eine Backpfeife, sagte: »Du eitler Spanier.« Ein anderer türkischer Star kam zu mir, sagte: »Wenn der Deutsche, der schwule Spengler, weiter in diesem Stück spielt, steige ich aus.« Später wird der »türkische Star« vom Esel gebissen, muss ins Krankenhaus und wird genäht; der andere »türkische Star« kommentiert: »Ein türkischer Esel würde so etwas niemals tun.« Zurück aus dem Krankenhaus stellt der »türkische Star« Bedingungen: »Entweder ich oder der Esel, wenn der Esel in dem Stück mitspielt, spiele ich nicht mehr.« Özdamar beschwichtigt, *sie* »werde mit dem Esel reden«, und glättet die Wogen - das Stück wird ein voller Erfolg und viele sollen folgen.

Wie ein Schluchzen in den Ruinen

Ein vom Schatten begrenzter Raum, Bildnis einer außergewöhnlichen Liebe zu dem Bühnenbildner Karl, oder was es heißen kann, wenn die »Hölle Pause macht«. Özdamars Roman ist die Theaterbiografie eines Menschen, dessen Augen sperrangelweit offen sind für die Splitter der Gesellschaften, die Fraktur sprechen, und diese zu fassen und neu zusammensetzen weiß, damit auch die verstehen, welche die Gewalt jener nicht spüren. Es ist *ihre* Geschichte des Theaters von und über utopische Räume auf und hinter der Bühne einer Zeit, die im Schwinden begriffen ist und ein Versuch, sie der Herrschaft des Vergessens nicht anheimfallen zu lassen; auch, weil mehr und mehr der Protagonistinnen und Protagonisten nicht mehr unter uns weilen, die einstanden für etwas anderes als sich erhaben zu fühlen. Deshalb ist es auch ein Dokument einer Avantgarde, welches die Erfahrung einfängt, sich hinter feindlichen Linien zu bewegen, nicht unbedingt als Vorläufer, denn eher als verlornen Haufen. Was das heißen kann, bringt ein Gespräch mit Peter Zadek näher, das Özdamar im Roman anführt: Zadek meinte nach dem 11. September, »wir sind in Händen von Mördern«, nach dem Einmarsch in den Irak, »wir sind in den Händen von Mördern und Dieben.« und *sie* pointiert für die Jetztzeit, »wir sind in den Händen von Mördern und Dieben und Handys.« Dazu nimmt das Geschriebene eine Haltung ein: ein Dokument, das aus der Vergangenheit Wege für eine andere Zukunft ausgraben will, damit diese etwas anderes sein könnte, als eine bloße Verlängerung der Gegenwart - im Theater und darüber hinaus.



Der Roman *Ein vom Schatten begrenzter Raum* von Emine Sevgi Özdamar erschien 2021 bei Suhrkamp in Frankfurt; in diesem Jahr wird die Autorin 80.

Chris Weinhold lebt in Leipzig und befasst sich seit längerem mit der Kritik des surrealistischen Schocks.

Everybody's Darling
jungle.world

BEZAHLE ANZEIGE

Left Untreated

Svenna Triebler geht der Frage nach, warum die Linke sich nicht einmal zur Verteidigung von Mindeststandards aufraffen kann.

Auch wenn die Schwäche der gesellschaftlichen Linken mindestens teilweise auf ihren bröckelnden theoretischen Unterbau zurückzuführen ist: Derzeit ist gerade nicht die beste Zeit, noch über den letzten Halbsatz in der »Dialektik der Aufklärung« zu streiten oder sich in Detailfragen zu verlieren, ob nach *Der Revolution™* noch so etwas wie Polizei und Gefängnisse nötig sind. Selbst die Frage, ob der Kapitalismus vielleicht selbst einfach noch nicht gemerkt hat, dass er sein Ende erreicht hat, und nur noch wie ein kopfloses Huhn herumflattert, ließe sich besser in Ruhe diskutieren und nicht, während die Gesellschaft jeden Tag ein Stückchen tiefer in die Barbarei abrutscht und es eigentlich Vollzeitaufgabe jedes anständigen Menschen wäre, sich mit aller Kraft dagegenzustemmen.

Was allerdings zu fragen wäre, ist, warum das nicht geschieht und wie sich die allgemeine Lähmung angesichts von Klimakrise, Faschisierung und der laufenden sozialpolitischen DDoS-Attacke überwinden ließe. Reden wir also erst einmal nicht von Fundamentalkritik und Abschaffung des Kapitalismus, sondern von Abwehrkämpfen und der Verteidigung von Mindeststandards, welche - die Älteren erinnern sich - vor Gerhard Schröder einmal als sozialdemokratisch galten.

Ein Grund für den ausbleibenden Widerstand und die fehlende Solidarität unter marginalisierten Gruppen, die die Politik gegeneinander ausspielt, ist die Tatsache, dass der Neoliberalismus ideologisch ganze Arbeit geleistet hat. Um mal nicht das klassische spieltheoretische Gefangenendilemma zu bemühen (das ohnehin schon von der neoliberalen Annahme ausgeht, dass jede*r für sich allein kämpft und die Beteiligten nicht in der Lage sind, sich zu organisieren), nehmen wir mal eine lebensnahe Metapher, und wie so oft bietet sich dafür der motorisierte Individualverkehr an.

Das Gesetz der Straße

Man stelle sich also eine typische deutsche Grundschule vor: Täglich um acht Uhr morgens und nachmittags zu Schulschluss stauen sich die Elterntaxis vor dem Eingang, und alle paar Monate kommen Kinder zu Schaden, weil die Lütten vor der Kühlerhaube nun mal leicht zu übersehen sind.

Die sinnvolle Lösung wäre: Alle setzen sich zusammen, einigen sich auf autofreie Schulstraßen und arbeiten Konzepte aus, wie die Kinder möglichst große Teile des Schulwegs aus eigener Kraft, vielleicht sogar unbegleitet, und dennoch sicher bewältigen. Es profitieren alle: Die Umwelt sowieso, die Eltern sparen Zeit (und Sprit), die Kinder lernen selbstständig ihre Umgebung kennen, die Anwohner*innen haben keine Blechlawinen mehr vor der Haustür.

Da unser Beispiel aber in Ich-ich-ich-Land spielt und eine mächtige Industrielobby den Leuten seit Urzeiten einhämmert, dass ein Leben ohne Auto quasi ein Rückfall in die Steinzeit wäre, findet stattdessen ein automobiles Wettrüsten statt: Weil das *eigene* Blag sicher zur Schule kommen soll, muss eine größere Karre her, sonst hat man ja keinen Überblick. Woraufhin sich auch die übrigen Eltern immer größere SUVs (kurz für Shitty Useless Vehicles) zulegen, um mithalten zu können, und man den Eindruck bekommt, dass es so manchen im Sinne der Darwischen Auslese mindestens egal ist, ob dabei der Nachwuchs anderer Erzeuger*innen unter die Räder kommt.

So funktioniert das neoliberale Mindset, und es wundert nicht, dass auch soziologisch fundiertere Analysen immer wieder zeigen, dass das ungebremste Alle gegen Alle nicht nur eine solidarische Organisation verhindert - etwa gegen den laufenden Großangriff auf Arme, Kranke und Lohnabhängige -, sondern unmittelbar die Grundlage für den Aufstieg des modernen Faschismus bildet.

Die Mittellinientreuen

Zur Entsolidarisierung kommt zudem schlichte Erschöpfung hinzu. Wer einen Papierkrieg mit dem Jobcenter führt, bei der Pflege von Angehörigen vom sogenannten Sozialsystem im Stich gelassen wird oder einfach im sich immer schneller drehenden Hamsterrad der Lohnarbeit rennt, hat - selbst wenn die Zustände und ihr ideologischer Überbau es nicht schaffen, eine*n in die politische Besinnungslosigkeit oder den sogenannten Populismus zu treiben - nicht unbedingt die Energie, für eine bessere oder zumindest weniger beschissene Gesellschaft aktiv zu werden.

An dieser Stelle wären eigentlich Organisationen gefragt, die so etwas hauptamtlich machen, also Gewerkschaften, Sozialverbände oder gar Parteien, die tatsächlich noch so etwas eine sozialdemokratische Politik vertreten, statt den Begriff in den Dreck zu ziehen. Doch das Höchste, was derzeit aus dieser Ecke kommt, sind vollmundige »Nicht mit uns!«-Sharepics in den Sozialen Medien, wenn die Regierung wieder mal eine neue Schweinerei plant, und gelegentlich die Schlagzeile: »Gewerkschaften kündigen Proteste an« (von denen man anschließend nie wieder etwas hört).

Nun kann man von Kreuzbraven, eben sozialdemokratischen Organisationen nicht erwarten, dass sie zu Generalstreik und Barrikadenkämpfen aufrufen - selbst wenn speziell die deutschen Gewerkschaften nicht eng mit der SPD verfilzt wären, die spätestens seit Gerhard Schröder Mittäterin des großangelegten Sozialraubs ist.

Dennoch ist die vorherrschende Apathie schwer zu erklären - am ehesten vielleicht noch damit, dass ein gewisses Milieu auf gar keinen Fall das scheue Fabelwesen namens »gesellschaftliche Mitte« verschrecken will und dabei nicht mal bemerkt, dass diese Mitte immer weiter nach rechts rückt, wenn von links nichts kommt. Denn links, das will man auf gar keinen Fall sein, egal ob man sich gegen Nazis engagiert, den Kanzler und seine Verachtung des Pöbels kritisiert oder für Klimaschutz eintritt.

Raus aus der Rechtfertigungsfalle

Auch hier hat das ideologieproduzierende Gewerbe ganze Arbeit geleistet: Während einerseits die Polarisierung der Gesellschaft beklagt, sprich: Widerspruch gegen die herrschenden Verhältnisse unter Zersetzungsverdacht gestellt und gefordert wird, man müsse auch noch mit den größten Arschlöchern reden, gelten Dinge, die die Gemeinschaft tatsächlich zusammenhalten, also Solidarität, Verantwortung, Verteilungsgerechtigkeit etc. als »zu links« - oder »woke«, um es trumpistisch auszudrücken. Und viel zu viele, von Umweltaktivist*innen bis zu den Omas gegen Rechts, tappen direkt in die Falle des Rechtfertigungszwangs.

»Seit wann sind Sonnenenergie, Wind und Wasser links? Diese Kommunikation ist eine intellektuelle Beleidigung der deutschen Öffentlichkeit«, schreibt etwa der liberale Publizist Nils Minkmar und stellt damit ganz nebenbei unter Beweis, wie wenig ein politischer Kompass taugt, der in einer durch und durch von der Mehrwertproduktion regierten Gesellschaft die wirtschaftliche Dimension ignoriert. Andernfalls müsste man ja eingestehen, dass »der Markt« keine politisch neutrale Instanz ist, wie gerade am Beispiel der Fossilindustrie sehr schön zu studieren ist: Von Putins Öl- und Gasimperium über die Unterstützung von Trump bis hin zur Installation der Gaslobbyistin Katherina Reiche (CDU) als deutsche Energieministerin lässt sich in diesem Fall tatsächlich sagen, dass hinter dem Faschismus¹ das Kapital steht. Und dass es natürlich ein linkes Projekt ist, die Energieversorgung so zu organisieren, dass neben der Umwelt auch die Bürger*innen profitieren statt der Konzerne. Oder wie ich in einem früheren Artikel bereits schrieb: »Die Sonne ist eine kommunistische Verschwörung.«

Vergleichbares gilt für andere Themenfelder, und ganz besonders natürlich da, wo es unmittelbar um die Ausbeutung der Arbeitskraft geht. Dinge wie Achtstundentag, Krankenversicherung und betriebliche Rente, also alles, was schon mit der Agenda 2010 zurückgebaut wurde und nun endgültig zum Abriss freigegeben wird, wurde von Gewerkschaften, Kommunist*innen und einer Sozialdemokratie erkämpft, die heute als »linksextremistisch« gelten würde.

Wer also im Alter keine Pfandflaschen sammeln, ein funktionierendes Gesundheitssystem und vielleicht sogar, man mag es kaum aussprechen, mehr vom Leben haben will als nur Arbeit, täte gut daran, die Phobie vor dem L-Wort abzulegen. Und wie wäre es damit, zur Abwechslung mal diejenigen unter Rechtfertigungsdruck zu setzen, die all die laufenden Schweinereien durchsetzen und gutheißen? Damit verschreckt man vielleicht ein paar Leute, kann aber auch Wahlen gewinnen - und tatsächlich etwas bewegen, wenn man es denn wagt, das Geld da zu holen, wo es im Übermaß vorhanden ist. Denn anders, als manche Topchecker-Theorielinken meinen, die vor 30 Jahren bei Robert Kurz mal etwas vom tendenziellen Fall der Profitrate gelesen haben und letztlich der neoliberalen Agenda auf den Leim gegangen sind, ist diese kein Naturgesetz, sondern politisches Programm. Das Geld ist nicht weg, es ist nur woanders. Sehr schön beweist das der New Yorker Bürgermeister Zohran Mamdani, der Ende letzten Jahres mit einem explizit linken Programm die Wahl gewann und gerade den Haushalt der Stadt mit einer Steuer auf Zweit- und Luxuswohnungen saniert. Dass er es dabei nicht lassen kann, von »Superreichen und der globalen Elite« zu raunen, also einen klassischen antisemitischen Code bedient, zeigt allerdings ein anderes Problem der Linken weltweit auf. Aber das wäre ein Thema für einen weiteren Artikel.

[1] Ja, die längst in den Trumpismus abgerutschte CDU ist mitgemeint.

Svenna Triebler lebt in Hamburg, schreibt für die Zeitschrift Jungle World und ist auf Mastodon unter mastodon.social/@bewitchedmind aktiv.



AKTIV IN DER OÖ ARBEITERKAMMER

- Einführung einer Vermögenssteuer entsprechend der Petition des GLB
- Nachhaltige Sicherung des Pflegefonds
- Initiativantrag im Parlament für Pflegefreistellung von Angehörigen
- Einführung eines Fördermodells der Arbeiterkammer für das oö Klimaticket
- Maßnahmen für Energieunabhängigkeit gegen Teuerung, für Klimaschutz

**Daniel Steiner, Sozialbetreuer, Betriebsratsvorsitzender
Sozialverein B37 Linz, Arbeiterkammerrat des GLB**

MUT ZUM WIDERSTAND!

Gewerkschaftlicher Linksblock OÖ, Melicharstraße 8, 4020 Linz
Telefon +43 732 652156, Mail ooe@glb.at, Web glb.at, Bluesky linksblock.bsky.social

GLB

Kollektive Beharrlichkeit

Irina Karamanos skizziert, wogegen transformatorische Prozesse in Chile anzukämpfen haben und wie sie das tun.

Mit »*Kein Schritt zurück, hundert Schritte vorwärts*« marschierte der diesjährige Internationale Frauentag in Chile in die Antrittswoche der reaktionären neuen Regierung. Mehr noch als das zeitliche Aufeinandertreffen ist es die feministische Perspektive, die eine Antithese - und hoffentlich ein Gegenmittel - zur neuen Nation darstellt, wie sie Präsident Kast sich vorstellt: konservative Werte, entsorgbare Rechte und autoritäre Nostalgie, eine wiederhergestellte *patria*. Angesichts ausgrenzender Politik, Vorgehen gegen (Geistes) Wissenschaften sowie insgesamt des angespannten politischen Klimas, das sich bereits in den ersten Amtsmonaten gezeigt hat, könnte Feminismus alternative Vorstellungen hervorbringen und eine politische Offensive formulieren, welche die herrschende Erzählung herausfordert. Feministische Kollektive, Erinnerungs- und Menschenrechtsorganisationen in Chile scheinen genau das zu versuchen, indem sie zunächst damit beginnen, jene Proteste in Erinnerung zu rufen und zu verteidigen, deren Wurzeln in der feministischen Geschichte liegen, und so an das Gedächtnis als Schlüssel des Widerstands zu appellieren. Dadurch stellen sie sowohl die diktatorische Melancholie infrage als auch das resignative Vertrösten auf eine besser Zukunft, die aber auf immer erst bevorsteht.

Weltweit gefährden reaktionäre Regierungen nicht nur Frauenrechte und Lebenserhalt, sondern auch die fundamentalere feministische Vision von *pluralistischen Koexistenz, Kampf für kollektive Freiheiten, Verteidigung des Andersseins und Anerkennung der eigenen Rolle* als zugleich betroffener Teil der Gesamtgesellschaft und deren aktive Mitgestalterin. Darum lohnt es, innezuhalten und noch einmal die Landschaft zu betrachten, wie sie vor der konservativen Reaktion aussah, da reaktionäre Funken nicht im Vakuum entstehen. Außerdem können wir durch diese Rückschau Handlungsfähigkeit, Auswirkungen und unmittelbare Folgen transformativer Impulse neu deuten.

Hölle: Soziale Revolte vs. la copia feliz del Edén Wogegen man sich wappnen sollte

Seit Pinochets Diktatur ist Chile Schauplatz eines extremen Neoliberalismus, der sich jahrzehntelang in Wirtschaft, Politik und Denkweise festgesetzt hat und sowohl Erfahrung als auch Vorstellung von sozialen Rechten und Freiheiten einschränkt. Der Erfolg des Neoliberalismus, den ethischen Kompass der Menschen durch das Gefühl untüchtiger Schuld zu verzerren und allen zu suggerieren, durch persönliches moralisches Versagen für die eigenen materiellen Bedingungen verantwortlich zu sein, wurde jedoch vom Bewusstsein unterbrochen, Teil eines aktiven und zugleich verletzlichen Kollektivs zu sein. Während der sozialen Revolte von 2019, die auf den feministischen Mai 2018 und mehrere Massenproteste in den Jahren zuvor folgte, wurden im öffentlichen Raum übersäumende Gegenentwürfe zur Schau- und die herrschende Ordnung infrage gestellt. Wenn man diese jüngsten Erinnerungen an eine kraftvolle Allianz der Unterschiede heranzieht, könnte das als Damm gegen das abschottende Mantra der extremen Rechten wirken. Man könnte die Kraft der Zusammenkunft betrachten, die Butler als Versammlung beschreibt, die »einen kollaborativen Widerstand gegen ausgrenzende Politik durch geteilte Verletzlichkeit und Beharrlichkeit« verkörpert, wie es sich 2019 in Übersetzungen des Kollektivs für das Kollektiv ausgedrückte - verwobene mit Performances, chorartigen Gesängen, Straßenwänden als öffentliche Blogs, neuen Formen der Identifikation und der Idee eines würdevollen Lebens anstelle des bloßen Überlebens.

Die Bewegung ebte nach der politischen Entscheidung zur Einberufung eines Verfassungskonvents ab und kam im Pandemie-Lockdown zum Stillstand. Da die Massen von den Straßen verschwunden und eingesperrt waren, rissen die traditionellen Hüter der Machtverteilung das Land wieder an sich. Medien und Normativität gelang es, das soziale Klima im Eindruck von Unsicherheit untergehen zu lassen und das falsche Bewusstsein gewann wieder die Oberhand. Nach Wiedererwachen des öffentlichen Lebens schritt der Transformationsprozess mit dem Sieg einer neuen Linken bei den Präsidentschaftswahlen voran (2021), gefolgt vom Warten auf einen neuen Verfassungsentwurf und davon, ob dieser im Referendum bestehen würde (2022). Die Erwartungen einer Ablösung der Pinochet-Verfassung konzentrierten sich - abgesehen vom historischen Akt selbst - auf Verfassungsnormen, welche bisher soziale, bildungspolitische, ökologische, indigene und Frauenrechte einschränkten. Diese würden von der weltweit am demokratischsten gestalteten Versammlung, bestehend zu 50 % aus Frauen, mit reservierten Sitzen für Vertreter:innen Indigener und Unabhängiger aufgehoben und neu geschrieben werden. Das Ergebnis war ein neuer Verfassungsentwurf, der Leitlinien zur Dezentralisierung von Machtstrukturen in der politischen, territorialen und natürlichen Ressourcen-Verwaltung enthielt

und zu neuen Systemen sozialer, ökologischer, indigener und feministischer Gerechtigkeit beiträgt.

Wieder wurde das alles in einer medial vermittelten öffentlichen Debatte ausmanövriert. Im Namen von Ordnung und Patriotismus wurde Veränderung dämonisiert - oder, wie General Yañez es formulierte: »*sin orden no hay patria*«. So wurde etwa der vielschichtige Vorschlag eines plurinationalen chilenischen Staates dazu genutzt, Chaos und Gefahr für die Souveränität zu prophezeien. Dies war eines der am stärksten auseinandergenommenen Konzepte, welches Spott, Rassismus und Nationalismus zum Opfer fiel. Die Aufrechterhaltung des Status quo sozialer und territorialer Ungleichheiten schaffte es dagegen kaum in die öffentliche Debatte, sobald das Narrativ etabliert war. Zum Zeitpunkt des Referendums hatte sich das Motto »alles muss sich ändern und wir haben nichts zu verlieren« erheblich gewandelt. Heftige Kampagnen gegen den Vorschlag hatten darauf abgezielt, dass die Menschen nicht nur mit dem Wenigen zufrieden sein sollten, das sie hatten, sondern sich auch ängstigen sollten, es bei Verabschiedung der neuen Verfassung zu verlieren. So wurden beispielsweise durch die in den sozialen Medien viral gegangene Schattenkampagne »Du könntest dein Zuhause verlieren« instinktive Ängste als Waffe eingesetzt. Diese wurden ausgelöst durch die konstruierte Bedrohung, die Quelle von Geborgenheit - und in ihrer erweiterten Version: die Heimat - zu verlieren. Der Verfassungsprozess endete 2022 mit der Ablehnung des Entwurfs, was beklemmende soziokulturelle Auswirkungen hatte und zu Rückbildung sowie Neuordnung politischer Haltungen führte. Die Bilder von 2019 wurden durchwegs als gewalttätige Unruhen dargestellt und der Kausalzusammenhang zwischen Demonstrationen und struktureller Ungerechtigkeit ausgeklammert. Bezüglich der verfassungsrechtlichen Absicht wurde den Versammlungsmitgliedern und der linken Regierung die Schuld zugeschoben, den Versuch unternommen zu haben und gescheitert zu sein. Diese Lesart übernahmen zum Teil auch viele, die auf Veränderung gehofft hatten und nun enttäuscht waren oder sogar bereuten, jemals derart große Erwartungen gehegt zu haben - nur, um zu sehen, wie sie enttäuscht wurden. Man redete sich ein, naiv gewesen zu sein und mit strukturellen Veränderungen einen sinnlosen Ansatz verfolgt zu haben. Dagegen war das fortwährende Drängen, Unsicherheiten zu bekämpfen erfolgreich darin, die Aufmerksamkeit zu fesseln.

Hellborn: Phantome vs. patriotische echte Chilenen Gegen wen man sich immunisieren soll

Die Störung der Ordnung wurde in der öffentlichen Debatte eindimensional dargestellt, soziale Forderungen wurden auf Karikaturen reduziert und gewalttätige Ereignisse aufgeblasen, um die Revolte insgesamt zu kriminalisieren, während parallel dazu die wichtigsten Phantasmen für die Agenda der aufstrebenden extremen Rechten entstanden. So wurde die Revolte nicht nur als chaotischer Fehler dargestellt, sondern auch die Ausarbeitung einer neuen - pluralistischeren - Verfassung als naiver Versuch, das Land in einen Zirkus zu verwandeln. Stattdessen sei es für Chile besser, sich an die alte Verfassung zu halten, welche während der Diktatur eingeführt wurde und deren Schöpfer kürzlich als Idol des nun neuen Präsidenten wiederbelebt wurde. In derselben Rede erklärte er: »Je mehr wir über Rechte sprechen, desto mehr wird die Freiheit eingeschränkt« und wandte sich gegen »radikalen Umweltschutz«, »extremen Feminismus« und »radikalen Indigenismus«. Soziale Bewegungen und Gemeinschaften werden auf politischen und medialen Plattformen instrumentalisiert, um über sie eine Anklage gegen jene Phantasmen zu konstruieren, die angeblich die »wahren« Chilenen bedrohen. Umgekehrt müssen sie nach dieser Logik zerstört werden, um die Nation vor den angeblichen Übeln zu schützen, die »uns« heimsuchen. Mittlerweile muss sogar daran erinnert werden, was diese sozialen Bewegungen und Gemeinschaften tatsächlich sind und wofür sie stehen, damit es nicht so wirkt, als dienten sie einzig und allein dazu, als ein solches Phantasma zu dienen, das die faschistischen Affekte¹ der Anhänger der aktuellen Regierung zu mobilisieren. Die Normalisierung eines ständigen Alarmzustands, welcher durch

schockierende Äußerungen herbeigeführt wird, der Entzug von Rechten und die Kürzung sozialer Programme sind eine zermürbende Kanonade. Es geht darum, uns eine allgegenwärtige Gefahr spüren zu lassen, die jeden Reflex zum Aufbau von Gemeinschaft aushebelt; die Idee ist im Gegenteil sogar, die Verteidigung »unserer selbst« zu bevorzugen und dabei dasjenige austauschbar zu machen, wogegen wir uns immunisieren sollen: ausländische Invasion, Bedrohung durch Anderssein, woher es auch kommen mag - Einwanderer oder Mapuche -, Proteste oder »Wokismus« und all die kriminalisierbaren »Ismen« von Kast.



Screenshot eines Fernsehspots zur Kampagne für den zweiten Verfassungsentwurf (2023)

Dieser Konstruktion des »gesunden Menschenverstands« muss mit Gegenerzählungen begegnet werden, mit kollektivem Handeln sowie damit, dass wir weiterhin eine Form des Angriffs spielen, von der sie sich bereits jetzt angegriffen fühlen. Feministinnen wussten seit jeher um Zyklen, Backlashs und Beharrlichkeit und darum, den Kampf nicht als Scheitern zu interpretieren. Außerdem existiert diese Linse, die historisch über die patriarchale Ordnung hinaussehen und sie durchbrechen will, obwohl sie öffentlich auf ungehorsame Abweichung oder Laune reduziert wurde und sogar als Bedrohung für den Frieden. Sie existiert im Wissen, dass weder die Komplexitäts-Intoleranz von Wahlen noch der Medien sie unterwegs bestätigen wird.

Nicht immun

Angesichts der planetarischen Herausforderung, die in einer Furcht vor Pluralismus liegt, müssen wir anstatt der Grenzziehungen elastische Logiken adoptieren und eine transnationale Solidarität jenseits des formalen nationalstaatlichen Rahmens ausbilden. Durch Versammlungen, dem Bestehen auf Veränderung und der Vorstellung der Potenziale, die darin jenseits demokratischer Mindeststandards liegen, müssen wir über ein einseitiges Verständnis von Unterdrückung hinausgehen und komplexe, vielfältige und sogar dissonante Verläufe verschiedener Gemeinschaften annehmen. Darüber hinaus können wir die Existenz von Gemeinschaften und Menschen anerkennen, ohne einer Autorisierung durch zentrale Behörden zu bedürfen. Dasselbe gilt für Informationskanäle und -quellen. Wenn zentralisierte politische, kulturelle und kommunikative Systeme die Vielstimmigkeit stören, könnte die Dezentralisierung unserer Aufmerksamkeit, das Porös-Machen nomineller Ränder und die Aktivierung peripherer Räume neue Landkarten eröffnen, auf denen wir uns versammeln können.

Eine längere, englische Fassung des Beitrags findet sich zusätzlich auf [versorgerin.stwst.at](https://www.versorgerin.stwst.at).

[1] Vortrag »Gender Matters 2026: Contemporary Fascist Passions with Judith Butler«, New School for Social Research.

Irina Karamanos Adrian ist Anthropologin und Bildungswissenschaftlerin, feministische Aktivistin und Mitbegründerin der Frente Amplio Partei Chiles.

Vorherige und kommende Kooperationen: Übersetzungen von »Vom araukanistischen Kino zum Mapuche-Kino. Hundert Jahre (selbst-)filmischer Darstellungen in Ngulumapu (Chile)« für Jorge Pavez Ojeda. (2024); »Judith Butler: Um sich eine Welt nach dieser vorzustellen, braucht die Demokratie die Geisteswissenschaften.« für Pléyade Magazin (2026).

Manifeste Erfahrungsschätze

Einige Fragen an den *Infoladen Leipzig* zum von ihm betriebenen Onlinekatalog DATASPACE.

Versorgerin: Neben vielen anderen Publikationen findet sich im DATASPACE auch die Versorgerin indexiert (was uns sehr freut), bzw. auch als Digitalisat auf archive.org. Was ist der Anspruch des DATASPACE (insgesamt & bei der Auswahl) und in welchem Kontext seht ihr ihn (etwa, was andere Initiativen angeht)?

Infoladen Leipzig: DATASPACE ist zunächst schlicht der Name des Onlinekataloges, den wir im Infoladen Leipzig verwenden, um unsere Bestände durchsuchbar zu machen. Die Vorgeschichte des Infoladens lässt sich bis in die im Jahr 1992 besetzten Häuser in Connewitz zurückverfolgen und dementsprechend hat sich bei uns in den Regalen alles Mögliche abgelagert. Wir können nicht mal mehr genau sagen, die wievielte Generation das Projekt derzeit betreut. Ähnlich verhält es sich mit den Digitalisaten, die wir auf archive.org in den vergangenen Jahren zusammengetragen haben; es dürften mittlerweile über 20.000 .pdfs sein. Dabei wurde nur ein geringer Teil von uns in den letzten Jahren neu digitalisiert. Vieles andere fanden wir verstreut im Netz: auf alten, tief vergrabenen Unterseiten von *nadir.org*, bei der *Bibliothek der Freien* in Berlin, im mittlerweile vom Netz genommenen *MAO-Archiv* und auf dutzenden verwaisten Internetseiten. Gesammelt, sortiert und weitergegeben wurde also schon lange vor unserer Zeit. Was dabei unter die Räder gekommen ist und was weitergetragen wurde, hängt also nur in geringem Maße von uns ab. Daher beherbergen wir im Infoladen Leipzig eine recht „wilde“ Sammlung, die von dem *Interim* bis zur *Sans Phrase* und von den *Lateinamerikanachrichten* bis zur *Sunzi Bingfa* reicht.

Zudem muss man vielleicht erwähnen, dass der Infoladen Leipzig über die Jahrzehnte einen starken Archivcharakter angenommen hat, was wohl mit dem Standort am Rande der Stadt zu tun hat, an einem Ort, der eher für seinen Konzertbetrieb und Szeneknatsch bekannt ist; oder auch damit, dass Infoläden weniger Orte der Diskussion sind, und wie aus einer anderen Zeit erscheinen, weil die Bedeutung von manifesten Erfahrungsschätzen, um die aktiv gerungen wird, nicht so hoch im Kurs steht. Im Unterschied zu vielen anderen Archiven im Bereich der sozialen Bewegungen haben wir aber einen Kerngedanken der Infoladenbewegung beibehalten: Die Dinge müssen weitergegeben werden. Denn manche Archive sind ja auch ein bisschen wie ein Schwarzes Loch: Sie saugen die

Dinge auf und wenn man was benötigt, ist es vielleicht besser auffindbar als bei uns, man kommt aber nur noch schwer ran. Verschicken und digitalisieren steht bei ihnen nicht gerade hoch im Kurs.

Ein paar thematische Eckpfeiler zu unserem Archiv kann man aber schon nennen: Unsere Sammlung endet in etwa dort, wo die Partei beginnt; Kritische Theorie und Ideologiekritik von und an der Linken hat ein starkes Gewicht bei uns, wir wildern aber auch in anderen Gefilden, etwa bei den französischen Linkskommunisten. Oft sind es auch Zufälle, wann und ob wir auf etwas stoßen; die Versorgerin haben wir zugegeben erst spät entdeckt und sind daher noch dabei, sie in der Datenbank nachzutragen. Dank der guten Webpräsenz und der .pdf Ausgaben geht das übrigens bei uns mittlerweile teilautomatisiert, indem wir uns die Artikelliste von eurer Homepage und die Inhalte aus dem .pdf auslesen.

Wie lange gibt es den Dataspace & wie hat er sich entwickelt (organisatorisch aber auch technisch)?

DATASPACE - die Optik der Homepage verrät es vielleicht -, hat tatsächlich schon ein paar Jahre auf dem Buckel. Online gegangen ist der Katalog im Jahr 2000 und seither wird dieser kontinuierlich mit Daten gefüttert. Stand derzeit: 266.700 Datensätze. Ein Datensatz ist dabei etwa ein Buch, Plakat, Audiovortrag oder ein Zeitschriftenartikel. Letzteres ist tatsächlich eine Besonderheit: Auf DATASPACE werden Zeitschriften, Periodika und Aufsatzsammlungen auf Artikelbene eingegeben, da nur so gewährleistet wird, dass wirklich nach Inhalten gesucht werden kann, statt nur wie in den meisten Archiven zu erfassen, dass bestimmte Ausgaben einer Zeitschrift im Bestand vorhanden sind. Die Arbeit steigt dadurch leider ins Unermessliche und wir kommen mit dem Abarbeiten von ca. 40 Zeitschriftentiteln derzeit nicht mehr wirklich hinterher.

Und damit kommen wir zu der eigentlichen Idee, die hinter DATASPACE steckt: Es war einst als ein kollektives Projekt gedacht, in dem verschie-



dene Infoläden ihre Bestände erfassen und sich damit die Arbeit untereinander aufteilen. Wurde ein Datensatz von einem Archiv eingegeben, kann ein Anderes diesen einfach zu seinem Bestand hinzufügen. Die Homepage und die dahintersteckende Datenbank wurde mittels MySQL und PHP komplett in Eigenregie programmiert. Man munkelt, eine Maßnahme vom Arbeitsamt war damals ausschlaggebend. Im Jahr 2000 war das tatsächlich ein höchst innovatives Projekt, da kommerzielle Lösungen für dezentrale Kataloge noch nicht auf dem Markt waren. Über die Jahre sind dann auch etwa fünfzig andere Infoläden und kleinere Archive dem Projekt

beigetreten und haben Teile ihrer Bestände erfasst. Zuletzt etwa der Infoladen in Frankfurt, der etwa 10.000 Einträge im Bereich Antirassismus beigetragen hat. Zudem wurden bereits vorhandene Daten von älteren Archiven wie der *TIE-Bücherei* in Köln oder dem *Papiertiger* in Berlin in DATASPACE integriert.

Zur Wahrheit gehört aber auch, dass eine kontinuierliche Arbeit an der Datenbank leider nur in Leipzig stattgefunden hat. Derzeit wird das Projekt von kaum einer Hand voll Leuten betreut, die sich als Archivgruppe an jedem Freitag von 16-20h im Infoladen Leipzig im Conne Island trifft. Für weitere Fragen zum Thema DATASPACE, schreibt uns gern unter leipzig@infoladen.de.

Der DATASPACE des Infoladen Leipzig findet sich unter: <https://ildb.nadir.org/>

Zum Schutz vor KI-Bots ist ein Login nötig - Name und Passwort sind auf der Startseite oben angegeben. Neben der Datenbank mit den indexierten Publikationen sind dort auch die Links zu den vorhandenen Digitalisaten auf archive.org zu finden.

Der letzte linke Kleingärtner, Teil 22

Von Roland Röder

Der Garten als »safe space«



Ein Glück, wer sich jetzt Kleingärtner nennen kann und seinen Garten direkt neben der eigenen Wohnstätte hat. Dort in meinem »safe space« ist Platz für Gedanken der Milde und Güte, aber keiner für die kalte Welt da draußen, auch wenn diese gerade angefangen hat, die Sonnenstrahlen wieder hineinzulassen. Während außerhalb meines Gartens allerhand Kriege geführt werden - gegen die Ukraine, gegen Israel, gegen Geflüchtete oder um die Rohstoffe des Kongo - und in manchen Ländern, genau genommen recht vielen, sehr unsympathische Menschen die Regierungsgeschäfte führen, herrscht in meinem gärtnerischen Kosmos eine schier unendliche Fülle an Sonnenschein, angenehmen Temperaturen und immer wieder neu hervorsprühenden Frühlingsgefühlen. In meinem Garten ist die Welt in Ordnung und die Harmonie hat ein stabiles Zuhause. Pünktlich zur neuen Gartensaison habe ich bereits mehrere Reihen dicke Bohnen und Zuckrerbsen gelegt, die ab der zweiten Junihälfte reif sein werden. Dann ist die Eiweißversorgung mit frischem Gemüse gesichert. Und zu Hause auf der Fensterbank habe ich in Blumentöpfen Samen von verschiedenen Salatarten, Gurken und Zucchini zum Vorziehen ausgebracht. Das gibt zwar immer familiären Stress, weil ein paar Krümel Erde zu viel weder im Blumentopf noch in den sonstigen Gefäßen auf der Fensterbank landen, sondern sich immer wieder aufs Neue im Haus verirren und auf dem Boden ihr Nickerchen machen. Währenddessen sehe ich auf meinem visionären inneren Bildschirm bereits die künftige blühende Landschaft meines kleingärtnerischen Universums vor mir. Vorbildlich und makellos wird dann alles sein, einfach perfekt. An uns Kleingärtnern und an unserem Wesen wird schlussendlich die Welt genesen. Früher genas sie am deutschen Wesen. Das wurde auf Dauer zu teuer und zu blutig. Davon



Minimum-Zehrer & Maximum-Rock'n'Roll:
Die Ackerbohne.

haben wir uns in einem langen wie schmerzhaften Prozess der Selbstfindung befreit, traten den Gang in unsere Innerlichkeit an und fanden die wärmenden, sonnengetränkten Wogen des inneren Seins.

Bohnen wie Erbsen sind keine Starkzehrer, kommen also auch mit nicht ganz so nährstoffreichem Boden klar. Insbesondere dicke Bohnen lassen sich mit wenig Aufwand kultivieren. Ab und an ein bisschen Wasser und Freihacken von unerwünschten Kräutern reichen aus. Vorausgesetzt natürlich, in den Boden wurde - optimalerweise im letzten Herbst - ordentlich Kompost eingearbeitet. Auch Dicke Bohnen gehören zur Sorte der Leguminosen und haben die wunderbare Eigenschaft, an ihren Wurzeln das in der Luft reichlich vorhandene Element Stickstoff (N) einzulagern. Deshalb empfiehlt es sich, nach der Ernte die Wurzeln dieser Pflanzen und damit den dort befindlichen Stickstoff im Boden zu lassen. Die nächste Kultur dankt es einem mit gesteigertem Wachstum und Ertrag. Der Garten des Kleingärtners ist irgendwie auch nur das Abbild des kapitalistischen Draußen, das ohne Wachstum ebenfalls kollabieren würde. Also, sprach der Kleingärtner, kann Wachstum nicht so schlecht sein. Das war jetzt ein kurzer Ausflug in die Welt der ökologischen Kreislaufwirtschaft. Nicht alles, was Ökos predigen, ist von schlechten Eltern. Manchmal liefern sie unsereiner wirkliche Perlen auf den Gartentisch. Dann sollte man zugreifen und den Moment der Eitelkeit den Dummen überlassen.

Hinter all dem, was gerade im Garten passiert, steckt selbstredend ein großer strategischer Plan, der über Nacht das Licht der Gartenwelt erblickte. Ja, es stimmt schon, im zurückliegenden Winter sind keine Pflanzen gewachsen, was aber nicht heißt, dass wir Kleingärtner keine Arbeit hatten. Zum einen muss man jetzt tun, was man im Herbst wider besseres Wissen nicht erledigt hat - ein bisschen arg viel umgraben,

Pflanzenreste entfernen und Kompost einarbeiten. Das ist zwar gut für den Boden, aber schlecht für den Rücken. Und zum anderen heckte ich bereits seit Weihnachten die großen kleingärtnerischen Pläne für die Aussaat für das jetzt startende Frühjahr aus. Da brauchte es viel Überlegung, enorme Rechenkapazitäten in meinem Kopf und natürlich den strategischen Weitblick eines Kleingärtners. Ich habe im Winter unentwegt gearbeitet, auch wenn das von außen nie zu erkennen war. Ein Kleingärtner rastet nie, deshalb setzt er auch keinen Rost an. Das hat schon Neil Young erkannt, als er in einem seiner Songs auf der legendären Scheibe »Rust never sleeps« der Menschheit die grandiose Zeile »Rock'n'Roll will never die« schenkte. Wir Kleingärtner sind wie Rock'n'Roller. Unsereins arbeitet immer, für uns und für die Menschheit. Ohne uns hättet ihr da draußen nichts zu essen und keinen Rhythmus in eurem Leben. Seid uns dankbar und seid nett zu uns. Wir Kleingärtner kümmern uns um euch und eure Gefühle. Bis dass ihr eins werdet oder der Tod euch scheidet.

Drei Praxistipps:

1. Sei eins mit deinen Gefühlen - sie werden es dir danken.
2. Sei eins mit dir und mit deinen Mitmenschen - sie werden es dir danken.
3. Sei eins mit deinem Garten, deinem »safe space« - er wird es dir danken.

Roland Röder ist Geschäftsführer der Aktion 3.Welt Saar e.V. (www.a3wsaar.de), einer allgemeinpolitischen NGO in Deutschland, die bundesweit arbeitet, u.a. zu Landwirtschaft, Asyl, Migration, Islamismus, Antisemitismus, Fairer Handel. Er mag den Begriff »Hobby« nicht und lebt einen Teil seines Lebens als aktiver Fußballfan. Die Gartenkolumne erscheint auch in der Luxemburger Wochenzeitung WOXX und im Wochenmagazin FORUM.

Illusionsloser Antifaschismus

Der ça ira-Verlag legt die Schriften Georg K. Glasers neu auf, Peter Nowak stellt den Autor und zwei der Bände vor.

Am 17. Juni 1939 wurde Eugen Weidmann in Versailles mit der Guillotine geköpft. Es war die letzte öffentliche Hinrichtung in Frankreich. Danach wurden die Todesurteile in Gefängnissen vollstreckt. Der Grund dafür war, dass Weidmanns Hinrichtung zu einer Art Volksfest wurde. Tausende Zuschauer feierten den Tod des »Killers mit den Samtaugen«, wie er genannt wurde. Der 1908 in Frankfurt geborene Weidmann hatte 1937 in Frankreich sechs Menschen ermordet. Bis heute bleiben Fragen um Weidmanns kriminelle Karriere offen. Suchte er seine Opfer vor allem unter deutschen Emigranten, die in dieser Zeit in großer Zahl in Frankreich um ihr Überleben kämpften? Handelte er womöglich im Auftrag der Nazis, die damals schon in Frankreich ein Unterstützernetzwerk hatten? Oder waren Weidmann und seine Kumpane gewöhnliche Kriminelle, die ihre Opfer töteten, um an deren Besitz zu kommen? Diese Fragen wirft Georg K. Glaser in der Erzählung »Die Geschichte des Weh« auf, ohne sie zu beantworten. Glaser begleitete einen ehemaligen Genossen aus der antifaschistischen Arbeit in Nazideutschland zu dessen Besuch bei Weidmann. Dabei handelte es sich um Wilhelm Dörter, der in Deutschland in der linkssozialistischen Sozialistischen Arbeiterpartei (SAP) aktiv war. Er kannte Weidmann noch aus Jugendtagen und hoffte, von ihm in Paris unterstützt zu werden. Glaser hingegen witterte in Weidmann eine Gefahr und wollte Dörter den Besuch ausreden. Nachdem er sich damit nicht durchsetzen konnte, begleitet er ihn zu dem Treffen. In die Erzählung sind besondere Spannungselemente eingebaut, die sie zu einer wahren Kriminalgeschichte machen. So schildert Glaser sehr detailliert, wie er mit Dörtner in der Nacht aufbricht, um in einer einsamen, menschenleeren Gegend Weidmann zu treffen. »Wir drangen tapfer in die Finsternis ein, hielten uns mitten auf dem Fahrdamm und fühlten uns seltsam klein. Ab und zu beleuchtete der Abschein einer Wolke das gepeinigte Antlitz meines Weggenossen. Allein wie jeder andere, allein wie ich, jeder in einer anderen Einöde (S. 41)«. Das ist auch eine Kostprobe des illusionslosen Sounds von Georg Glaser.

Gnadenlose Desillusionierung

Glaser kämpfte als junger Mann in der kommunistischen Bewegung in Deutschland und teilte deren Niederlage, die sie durch den Machtantritt des Nationalsozialismus erlitt. Kurz schöpfte er noch einmal Hoffnung, als im Saarland 1934 die Bevölkerung abstimmte, ob sie zu Deutschland zurückkehren oder weiterhin unabhängig bleiben wollte. Ein großes Bündnis von Christen bis zu den Kommunisten warb für die Beibehaltung des Status Quo. Dass die Bevölkerung mit sehr großer Mehrheit freiwillig heim ins NS-Reich ging, sorgte bei Glaser für eine nachhaltige Desillusionierung. Er hatte den Glauben an die Parolen der kommunistischen Partei und ihrer Lautsprecher verloren, die noch den Sieg ihrer gerechten Sache verkündeten, als die Mitglieder schon massenhaft in Konzentrationslagern verschwanden. Von dieser radikalen

Desillusionierung sind Glases Schriften durchzogen, die der Freiburger ça ira-Verlag den deutschsprachigen Lesern wieder zugänglich macht. »Die Geschichte des Weh« ist als Einstieg besonders gut geeignet. Es ist eine gute Vorbereitung auf die Lektüre von »Geheimnis und Gewalt«, das der ça ira-Verlag kommentiert herausgeben hat. 1989 ist es erstmals in vollständiger Fassung in deutscher Sprache von Michael Rohrwasser in der Büchergilde Gutenberg herausgegeben worden. Zuvor war es bereits 1951 in einem obskuren antikommunistischen Verlag erschienen, allerdings in gekürzter Fassung voller Druckfehler, wie Michael Rohrwasser in einem Nachwort schrieb. Gerade, weil das Buch in deutscher Sprache nicht vollständig zu lesen war, erlangten Buch und Autor einen besonderen Status, wie Rohrwasser 1989 feststellte:

»Geheimnis und Gewalt hat inzwischen eine heimliche Berühmtheit erlangt; der Titel ist zum Begriff geworden. Diesen Ruf verdanken Buch und Autor nicht den Herausgebern von Literaturlexika oder der Universitätsgermanistik, sondern einigen Randgängern der Literatur wie Erich Kuby, Walter Dirks, Peter Härtling, Uwe Schweikert und Harun Farocki.« »Geheimnis und Gewalt« war in beiden Teilen Nachkriegsdeutschlands nicht wohlgelesen. Der Großteil des literarischen Milieus in der BRD der ersten Nachkriegsjahre wollte nichts von einem Autor lesen, der als entschiedener Nazigegner die französische Staatsbürgerschaft angenommen hatte und auch nach 1945 Franzose blieb. Für die DDR hingegen war Glaser ein Provokateur, weil »Geheimnis und Gewalt« auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Parteikommunismus ist, die sich durch das gesamte Buch zieht. Dabei lässt es sich aber nicht mit Texten von Ex-Kommunisten vergleichen, die vor allem ihre Mitgenossen angreifen und sich als geläuterte Verteidiger der bürgerlichen Demokratie feiern lassen. Darin liegt sicher der Hauptgrund, warum Glasers Buch lange Zeit als Geheimitipp gehandelt wurde. Nachdem es 1990 in der Büchergilde Gutenberg unter dem irreführenden Motto »Die Biographie unseres Jahrhunderts« im Verlag Stroemfeld/Roter Stern erschienen war, wurde es schnell wieder vergessen.

Vor einigen Jahren hat der Freiburger ça ira-Verlag dankenswerte Weise »Geheimnis und Gewalt« erneut herausgebracht. Es wird auf den ersten Blick überraschen, dass ein Verlag, der vor allem ideologiekritische Werke verlegt, diesen Roman in sein Programm aufgenommen hat. Doch schnell wird klar, dass der Verlag genau die richtige Adresse ist. Denn Glasers Buch ist eben keine Biographie, sondern eine komplexe Auseinandersetzung mit Alltag und Ideologie vom Ende der 1920er Jahre bis in die 1940er Jahre. Wenngleich der Ich-Erzähler durchaus Elemente aus Glasers Leben enthält, handelt es sich doch auch um Fiktion. So war Glaser nicht für den Tod eines bekannten NSDAP-Funktionärs in seinem Wohnort verantwortlich, den der Ich-Erzähler im Roman in Panik im Frühsommer 1933 erschossen hat, nachdem dieser ihn bei einer Flugblattaktion vor der großen Fabrik gestellt hatte. Diese Aktion ist im Roman von zentraler Bedeutung. Einmal setzt sich der Autor mit der Taktik der schon illegalisierten KPD auseinander, durch gefährliche symbolische Aktionen Mitglieder zu gefährden. Zudem kritisiert Glaser, dass die KPD das Wesen der vom NS durchgesetzten deutschen Volksgemeinschaft nicht verstanden hat: »Es wurde uns aufgetragen, die jungen Menschen, denen es Auszeichnung und Heldentat war, für das Neue Reich zu bluten, schaffen und hungern zu dürfen, denen das Herz begeistert klopfte, wenn sie ein Gewehr tragen durften oder einen Kampfwagen aus der Nähe sahen, mit der Losung ‚Butter an Stelle der Kanonen‘ zum Widerstand aufzurufen. Es wurde befohlen, von denselben Arbeitern, die seit Jahren endlich wieder ein Werkzeug zur Hand nehmen durften, den ‚Streik gegen die Handlanger der Ausbeuter zu fordern!« (S.154). Hier erfasst Glaser schon früh die Verhältnisse im NS-Regime, vor denen auch viele Kommunisten rat- und hilflos standen. Warum machen so viele arme Menschen so bereitwillig mit im NS? Warum blieben die wenigen, die Widerstand leisteten, so tragisch isoliert und allein? Auf diese Fragen gibt Glaser in seinem Buch einige Antworten. Dabei halfen ihm seine biographischen Erfahrungen, die in das Buch einfließen und dafür sorgten, dass die Figuren in »Geheimnis und Gewalt« so lebendig wirken.

Ohne Illusionen und falsche Sentimentalität

Der in Rheinessen geborene Glaser rebellierte früh gegen den tyrannischen Vater, der schon in den 1920er Jahren Mitglied der NSDAP wurde. »Er hat acht Kinder in die Welt gesetzt und alles getan, um sie wieder abflatschen zu lassen. Meine älteste Schwester ist allein seinen furchtbaren Bemühungen zum Trotz am Leben geblieben, aber für immer entstellt« (S. 9). Gleich die ersten zwei Sätze des

Romans zeigen, mit welcher klarer Sprache, frei von bürgerlichen Mythen und Illusionen der Autor seinen Vater beschreibt. Dieser Sound wird die Leser über die 560 Seiten des Romans begleiten. Ohne Illusionen und falsche Sentimentalität berichtet Glaser über seine Jugendzeit, nachdem er aus dem Elternhaus mehrmals geflohen war und verschiedene Gruppen von Wohnungs- und Obdachlosen der damaligen Zeit kennen lernte. Auch hier erfuhr Glaser schnell, dass auch dort nur das Recht des Stärkeren gilt.

Der junge Glaser politisierte sich auf der Straße und vor allem in einem dieser Erziehungsheime mit reformerischen Anspruch, das im Roman den Namen *Billigheim* trägt. Hier findet der junge Ich-Erzähler Anschluss an verschiedene Gruppen und Grüppchen, die irgendwie die Gesellschaft ändern wollen. Auch zu anarchistischen Gruppen hat er viel Kontakt. Doch weil die ihm auf seine Frage, wie denn ihre Gesellschaft nach einer Revolution aussehen soll, keine Antwort geben konnten oder wollten, findet er schließlich die Kommunisten überzeugender. Im Billigheim inszeniert er mit Gleichgesinnten eine Heimrevolte. Unterstützt wurde er dabei von der KPD, die aber damals im Protestflugblatt vor linken Abweichungen warnt. Doch vorerst wird der Ich-Erzähler für die Parteizeit über die Proteste der frühen 1930er Jahre schreiben und auch erste Erfahrungen im Bund Revolutionärer Schriftsteller*innen sammeln. Eher beiläufig erfährt der Ich-Erzähler, während er für die KPD-Zeit einen Hungermarsch von Erwerbslosen in Darmstadt beobachtet, dass Hitler Reichskanzler wurde. So werden wir langsam in die neue Zeit geführt, in der die Regeln und Erfahrungen seines bisherigen Lebens nichts mehr gelten werden, wie viele Antifaschisten bald schmerzlich erfahren sollten. Der Ich-Erzähler spart nicht mit Kritik an seinen Genossen, vor allem aber auch an sich selber. Dabei bewahrt er die Position eines Rebellen, der gegen alle Konventionen und Regeln angeht, die ihm nicht einsichtig sind. So empört sich der Ich-Erzähler, dass die KPD-Propaganda nach dem Reichstagsbrand den holländischen Rätekommunisten Marinus van der Lubbe zum Werkzeug der Nazis stempelt und nicht gegen seine Hinrichtung 1934 protestiert. Auch wenn bis heute über die Rolle der Naziführung und auch des jungen Holländers beim Reichstagsbrand viele Unklarheiten bestehen, hat Glaser recht, wenn er die homophobe Kampagne gegen van der Lubbe verurteilt, die von der KPD lanciert wurde. Glasers - unter dem Titel »Marinus van der Lubbe« veröffentlichtes - Drama ist nie aufgeführt worden. Übrigens: Das K. in seinem Namen steht nicht für Karl, wie es irrtümlich auf einem Informationsschild unter dem Straßennamen in Glasers Geburtsort Guntersblum heißt, sondern ist ein Andenken an seine früh verstorbene Mutter Katharina, der im Roman einige ehrende Stellen gewidmet sind.



Georg K. Glaser: Geheimnis und Gewalt. Ein Bericht, 2022, 592 Seiten, herausgegeben von Michael Rohrwasser, ça ira-Verlag Freiburg



Georg K. Glaser: Die Geschichte des Weh. Erzählung, 2023, 224 Seiten, ça ira-Verlag Freiburg

Peter Nowak ist freier Journalist und Publizist, seine Texte sind dokumentiert unter <http://peter-nowak-journalist.de>

sans phrase

Zeitschrift für Ideologiekritik
22 Euro | Im Abo 17 Euro (inkl. weltweitem Versand)

Die Zeitschrift sans phrase verfolgt kein »Programm«, weder ein theoretisches noch ein politisches: Ihr einziges Interesse besteht in Ideologiekritik – darin, dem kollektiv wirksamen Wahn zu widersprechen in dem Wissen, dass er dem Innersten der Gesellschaft entspringt, dort, wo das Subjekt die Krise »bewältigt«, die das Kapitalverhältnis seinem Wesen nach ist. Der so gefasste Vorrang des Objekts erfordert allerdings einen Subjektbegriff, der in dem der Charaktermaske nicht aufgeht: Das notwendig falsche Bewusstsein in seiner Notwendigkeit zu durchschauen, setzt Freiheit voraus, wie jeder kategorische Imperativ sie beinhaltet – erst recht der von Marx, »alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.«

Ideologiekritik bedeutet damit nichts anderes, als das Existentialurteil zu entfalten, dessen Abkürzung nach Adorno lautet: »Das Ganze ist das Unwahre«. Doch wie das Unwahre selbst bestimmt, d.h. negiert wird, kann es per se niemals unabhängig von geschichtlicher Erfahrung sein und ist damit unabdingbar angewiesen auf den neuen kategorischen Imperativ: noch im Stände der Unfreiheit die Freiheit zu behaupten, »Denken und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz nicht sich wiederhole.«

Mit dem Abschluss eines Abonnements erhalten Sie ein ausgewähltes Buch als Willkommensgeschenk gratis; das Buch wird gemeinsam mit der ersten Heftnummer verschickt. (Nur solange der Vorrat reicht.)

Bestellinformationen und Kontakt unter:
www.sansphrase.org



B E Z A H L T E A N Z E I G E

Die Vernunft der Unvernunft

Magnus Klaue geht der Frage nach, warum die Geschichtsschreibung der Hexenverfolgungen konstitutiv für die Zweite Frauenbewegung war.

Neukonservative Frauenverächter beiderlei Geschlechts, die Queer-Ideologie als Folge einer spätestens in den siebziger Jahren einsetzenden Verirrung des bürgerlichen Geschlechterverhältnisses missverstehen, machen sich darüber lustig, dass Protagonistinnen der Zweiten Frauenbewegung sich bei ihren Protesten mitunter als Hexen verkleideten. Tatsächlich setzten solche Kostümierungen im Vergleich mit dem Auftreten von Frauenrechtlerinnen des späten 19. und frühen 20.

Jahrhunderts einen anderen Akzent: Sie wiesen auf das gegenüber der Vorgeschichte des Feminismus veränderte Selbstverständnis der Zweiten Frauenbewegung hin. Deren Anhängerinnen mussten das Frauenwahlrecht, dessen Durchsetzung zu den wichtigsten Zielen der Ersten Frauenbewegung gehört hatte, nicht mehr erkämpfen. Auch wenn sie im Ehe- und Familienrecht benachteiligt blieben (der Rechtstatbestand der Vergewaltigung in der Ehe wurde in Österreich erst 1989, in Deutschland 1997 geschaffen), waren die Voraussetzungen rechtlicher Gleichstellung in den siebziger Jahren weitgehend hergestellt. Durch die Achtundsechziger-Bewegung, die in toto keineswegs frauenfreundlich gewesen ist (man denke an den eher polygamen als promiskuitiven Kommunarden-Alltag), war dennoch ein allgemeines Bewusstsein für die Enge der tradierten Geschlechterrollen geschaffen worden, die in der »nivellierten Mittelstandsgesellschaft« (Helmut Schelsky) vorherrschten. Dass der Zweck der Ehe die sexuelle Reproduktion und nicht der Selbstgenuss der Partner sei, glaubten nicht einmal mehr vorgestrigte Spießbürger.

Die in den Siebzigern populären Selbstinszenierungen als Hexe waren nicht einfach ein substanzialistischer Kult um vermeintlich typisch weibliche Fähigkeiten, sondern reflektierte Erkenntnisse der verschütteten Frauengeschichte. Nicht zufällig - und nicht nur, weil Frauen im Zuge der Hexenprozesse besonders signifikant Opfer von Gewalt waren - kristallisieren sich an der Beschäftigung mit den Hexenverfolgungen des späten Mittelalters zentrale Erkenntnisabsichten der Zweiten Frauenbewegung. Zum einen war die Geschichtsschreibung der Hexenprozesse und -verbrennungen genuiner Bestandteil einer Erforschung der wahnhaften Aspekte kollektiver Misogynie und der pathisch-projektiven Anteile jeglicher Frauenfeindlichkeit. Zum anderen war sie Teil einer Historiographie der weiblichen Berufe im vorbürgerlichen und bürgerlichen Zeitalter. »Hexe« war nicht nur eine zum Mord anstiftende Diffamierung, sondern bezeichnete in gewisser, historisch zu erschließender Weise auch die Vorform späterer weiblicher Berufe: Die realgeschichtlich von diesen Frauen ausgeübten Tätigkeiten sind Teil der Frühgeschichte der Medizin, der Anästhesie, der Geburtshilfe und Pharmazie. Zu den wichtigsten Beiträgen der Frauengeschichtsschreibung seit den siebziger Jahren gehören deshalb neben Studien zum Dienstmädchenberuf (vor allem von Karin Walser) Geschichtsschreibungen der Gynäkologie, der Verhütungsmittel und Frauenmedizin, deren Vorgeschichte ohne die an der Schwelle zur Frühen Neuzeit stattgefundenen Hexenverfolgungen nicht verständlich ist. Dieser Zusammenhang wurde entfaltet in historischen Arbeiten von Silvia Bovenschen (*Aus der Zeit der Verzweiflung*, 1977), Barbara Duden (*Geschichte unter der Haut*, 1987, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort*, 1991), Claudia Honegger (*Die Hexen der Neuzeit*, 1978, und *Die Ordnung der Geschlechter*, 1991), Anna Bergmann (*Die verhütete Sexualität*, 1998), aber auch in der 1982 im Konkret-Verlag erschienene Studie *Die Gynäkologen* des späteren Männerrechtlers Gerhard Amendt.

Die Autorinnen und Autoren waren unterschiedlich geprägt: durch die Kritische Theorie (Bovenschen, Amendt), die Foucaultsche Diskurskritik (Duden, Honegger), die Historische Anthropologie (Bergmann) und die Medizinkritik Ivan Illichs (Duden). Gemeinsam war ihnen die mittlerweile wieder anstößige Skepsis gegenüber einem borniert-rationalistischen Fortschritts- und Technikoptimismus, der

in Medizin und Naturwissenschaften nichts als Instrumente der Aufklärung sieht. Die selbst im Vergleich mit der volksgemeinschaftlichen Begeisterung für den Nationalsozialismus exzessive Beteiligung von Medizinerinnen und Ärzten an der Planung und Durchführung der Vernichtung der europäischen Juden, die der Historiker Ernst Klee fast im Alleingang dokumentiert hat, war Fortschrittsoptimismus stets Anathema. Während diese sich heutzutage, sei es in ihrer liberalen

oder antideutschen Verpuppungsform, darauf kaprizieren, jegliche Rede von den Hexenverfolgungen als Vorbote neuzeitlicher Massenverbrechen mit dem Vorwurf der Holocaust-Relativierung abzufertigen, ist die von Bovenschen, Honegger und anderen in den Blick genommene Verflechtung zwischen dem obskurantistisch begründeten Massenmord an Frauen und dem Rationalismus der heraufdämmernden Frühen Neuzeit komplett dem historischen Gedächtnis entrückt. Sich mit ihr zu beschäftigen, gilt bestenfalls als Spezialhobby unverbesserlicher Linker, die immer noch glauben, die Befreiung der Geschlechter sei eine Aufgabe der Zukunft.

Überhaupt sind viele Fragen, die Bovenschen, Honegger und ihre Mitstreiter noch naivergebnisoffen stellten, ad acta gelegt, ohne beantwortet worden zu sein. Dabei waren

die Antworten, die diese Historikerinnen entwickelten, keineswegs männerfeindlich oder sonstwie ideologisch. Bovenschen erklärte sich die über instrumentelle Zwecksetzungen hinauschießende Massengewalt der Hexenverfolgungen nicht mit einer diffusen Allianz zwischen Kapitalismus und Misogynie, sondern damit, dass sich bei den Hexenprozessen zwei antagonistische gesellschaftliche Gruppen in Form einer Verbrecherbande (einer Frühform des später von Max Horkheimer und Friedrich Pollock so genannten Rackets) in institutionalisierter Komplizenschaft zusammentaten: die beiden christlichen Kirchen, die im Zuge ihres Machtverlusts darauf angewiesen waren, dass die Institutionen weltlicher Herrschaft ihre Einflussphäre nicht zu stark begrenzen; und die frühbürgerlichen Wissenschaften, insbesondere die Medizin, die in den als Hexen verfolgten Frauen eine unliebsame Konkurrenz bei der Neukonstitution ärztlicher Tätigkeiten als bürgerliche Berufe sahen. Vor allem aber machte Bovenschen in den mimetischen Fähigkeiten, die die als Hexen verfolgten Frauen praktizierten - in der Fähigkeit zur erkenntnisgeleiteten Identifikation, zur Vermittlung zwischen Sprache und Leib - eine Vernunftform aus, die sich der in der Frühen Neuzeit den Siegeszug antretenden bürgerlichen Vernunft konstitutiv entzog und daher von deren Apologeten als Schatten, als das abgespaltene und beständig wiederkehrende Andere ihrer selbst, immer aufs Neue exorziert werden musste. Die von Bovenschen aufgeworfene Frage, worin sich diese Form pathischer Misogynie und der zur gleichen Zeit in Martin Luthers Hetzschriften durchbrechende moderne Antisemitismus ähneln und worin sie sich unterscheiden, ist in der heutigen Geschichtswissenschaft gleichfalls vergessen. Zu sehr sind deren Vertreter damit beschäftigt, entweder jeglichen historischen Vergleich der Hexenverfolgungen mit den Judenverfolgungen als Relativierung des Antisemitismus abzuweisen, oder aber Misogynie, Antisemitismus, Rassismus, Klassismus etc. pp. als Formen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit zu verharmlosen.

Auch die von Duden, Honegger, Bergmann und Amendt gestellte Frage, wie sich Berufs- und Herrschaftsgeschichte in der Gynäkologie und Frauenmedizin verschränken und deren jeweilige historische Erscheinungsform prägen, wird kaum je mehr gestellt. Duden hat in ihren Studien über den Wandel der gynäkologischen Erkenntnis- und Praxisformen von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart hinein gezeigt, wie die lebensweltliche Verbindung von Schwangerschaft und Selbsterfahrung der Schwangeren im diagnostischen Begriff der »ersten Regung« mehr und mehr durch Instrumente der Diagnose und Planung ersetzt wurde, die sich vom leiblichen Selbstverhältnis der Frauen ablösen. Ebenso wenig wie Bovenschen unterstellt sie einen

frauenfeindlichen »männlichen Blick«, sondern macht dem Fortschritt, den zeitgenössische Formen der Geburtshilfe, Schwangerschaftsdiagnose und Verhütung bedeutet haben, seine Rechnung auf. Wenn sie Ultraschall, Präimplantationsdiagnostik und verwandte technologische Hilfsangebote für Frauen kritisiert, tut sie dies weniger im Namen einer irgendwie »natürlicheren« Medizin als mit Blick auf die Frage, welche Weisen des Umgangs von Frauen mit ihrem eigenen Körper und dessen biologischen Möglichkeiten durch solche Angebote der Erfahrung entrückt und der Vergessenheit überantwortet werden.

In ähnlicher Weise stellen Amendt und Honegger in ihren Arbeiten die Frage, weshalb von einem bestimmten Zeitpunkt der Entwicklung der Gynäkologie an - seit Mitte des 19. Jahrhunderts - die medizinisch für den Frauenleib Verantwortlichen im Gegensatz zu den Jahrhunderten zuvor fast ausschließlich Männer gewesen sind und welche Folgen diese männliche Verantwortungsübernahme für die Patientinnen hatte - wie sie das medizinische Sprechen und die ärztliche Praxis, aber auch die modernen Humanwissenschaften prägte. (Wie es gekommen ist, dass die Humanwissenschaften des 19. Jahrhundert umso obsessiver vom »Weib« sprachen, je stärker die medizinische Herrschaft über den Frauenleib von Männern monopolisiert wurde, hat Honegger untersucht.) Amendts Buch verdeutlicht retrospektiv, dass es seit den achtziger Jahren nicht zuletzt dank der Zweiten Frauenbewegung in mancher Hinsicht einen tatsächlichen Fortschritt in Richtung »geschlechtersensibler Medizin« gegeben hat: Die entmündigenden, nachgerade asozialen Umgangsformen von Frauenärzten mit ihren Patientinnen, die Grauzonen zwischen ärztlicher Behandlung und sexueller Belästigung und die an Folterinstrumente erinnernden frauenärztlichen Gerätschaften, die er dokumentiert, gehören heute zwar nicht sämtlich, aber überwiegend der Vergangenheit an.

Dass der problematischste Zug der gegenwärtigen Frauengeschichte - sofern es sie überhaupt noch gibt - in der Umdeutung von Widersprüchen zu einer linearen Fortschrittserzählung besteht, zeigt sich an der Fehllektüre eines der wichtigen Bücher zur Geschichte der Hexenverfolgungen: an Gunnar Heinsohns 1985 erschienenem, vielfach wiederaufgelegtem Buch *Die Vernichtung der weisen Frauen*. Dieses gehörte selbst noch in den Zusammenhang der feministischen Deutungen der Hexenprozesse, auf die es polemisch antwortete, worauf sich eine langandauernde Diskussion entspann, an der auch einige der feministischen Historikerinnen teilnahmen. Heinsohn erklärte die massenhafte Ermordung der »weisen Frauen«, darunter speziell Hebammen, Anästhesistinnen und Heilkundlerinnen, mit der Absicht der Kirchen und westlichen Territorialstaaten, die sinkenden Geburtenraten zu heben. Die relative Konstanz der Geburtenraten im Mittelalter sei Folge einer absichtslosen, aber blind-wirksamen Geburtenkontrolle und Familienplanung gewesen, deren Monopol bei den Frauen mit ihrem heilkundlichen Alltagswissen selbst gelegen habe, das ihnen angesichts der demographischen Krise zum Zweck des Selbsterhalts der frühneuzeitlichen Staaten und Institutionen gewaltsam entrissen worden sei.

Bemerkenswert an Heinsohns Überlegungen, deren empirische Triftigkeit angezweifelt wurde, ist ihre Fehlwahrnehmung durch seine Kritiker wie auch Verteidiger. Im Grunde war er sich, bei unterschiedlicher Akzentuierung, mit den Historikerinnen in der Diagnose einer konstitutiven Widersprüchlichkeit der Vernunft- und Fortschrittsgeschichte einig, indem er in den Gewaltexzessen der Hexenverfolgung einen rationalen Grund sah, Wahn und Vernunft also als miteinander verschlungen erkannte. Vorgeworfen wie auch gutgeschrieben wurde ihm aber bis heute stets nur, dass er überhaupt auf den rationalen Aspekt der Hexenverfolgung hinwies, statt sie in toto als Ausbruch gegenaufklärerischer Unvernunft zu verurteilen. Genau in der Einsicht aber, dass auch das moralisch, humanitär und politisch Unerträgliche mit der Vernunft nicht immer unvereinbar, sondern manchmal auch verschwistert ist, war er den Historikerinnen näher als es Leuten lieb ist, die jegliche Vernunft am liebsten als »männlich«, »weiß«, »westlich« oder »imperialistisch« denunziert sähen. Wohl auch, weil sie sich diesem Schema nicht fügen, sind die Hexenverfolgungen heute weitgehend vergessen.

Magnus Klaue war von 2011 bis 2015 Redakteur im Dossier- und Lektoratsressort der *Jungle World* und von 2015 bis 2020 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur in Leipzig. Von Magnus Klaue ist 2022 im XS-Verlag der zweite und abschließende Band der Essaysammlung »Die Antiquiertheit des Sexus« erschienen. Seit Frühjahr 2024 ist er Mitherausgeber der Halbjahreszeitschrift »casablanca. Texte zur falschen Zeit«. <https://textezurfalschenzeit.de/>



Denkmal für die Opfer der Hexenverfolgung in Manebach/Thüringen

Die 150. Ausgabe der Versorgerin ...

... und 150 Jahre Stadtwerkstatt im Jahr 2129.

Ein kurzer Abriss übers Unfertig-Bleiben von *Tanja Brandmayr*.

Zuerst zu einem früheren Jubiläum: Die Versorgerin Nr. 100 wurde im Dezember 2013 mit einem Extra-T-Shirt und dem darauf abgedruckten Spruch »I prefer not to« gefeiert. Verweigerer:innen aller Länder wissen Bescheid, der

Spruch stammt aus »Bartleby, der Schreiber« von Herman Melville, einer Erzählung von 1853. Der rätselhafte Bartleby, ein fast verstummtes Individuum im tendenziell gefängnisartig dargestellten Büro erledigt seine Arbeit als Schreiber. Er verweigert aber alles andere, jede Abweichung,

Mehrarbeit, Auskunft, soziale Interaktion, Solidarisierung, sogar Hilfe, und stirbt dann an etwas wie Rückzug vom Leben. Und man erfährt am Ende: Er hat zuvor in einem Büro für unzustellbare Briefe gearbeitet, in einem Dead Letter Office. Alles bleibt grotesk und rätselhaft. Und wir, die wir vom Spruch »I would prefer not to« meist gehört haben, bevor wir die Erzählung je gelesen haben, wir, die wir uns Bartleby immer eher als aufmüpfig und kämpferisch vorgestellt haben, fragen uns nun: Bartleby, der Verweigerer, ein erster Autist im aufstrebenden Kapitalismus, quasi schockstarr geworden, weil im 19. Jahrhundert der gerade entstehenden Wall Street ansichtig? Und: »Bartleby, der Schreiber«, eine Erzählung über das eingeschränkte Leben, auch heute, im mittlerweile hyperskalierten Turbokapitalismus? Das T-Shirt zur 100. Ausgabe hat sich jedenfalls Kurt Holzinger ausgedacht, damaliger Redakteur der Versorgerin, selbst in seinem Wesen widersprüchlich, gleichermaßen zutiefst humanistisch als auch unversöhnlich auf die Welt blickend. Kurt Holzinger, einstiger Willi-Warma-Sänger, und in alle Richtungen äußerst belesen, kam zu Beginn der 2000er in die Stadtwerkstatt, wegen des, ja, damals noch »Versorgers«. Kurt Holzinger hatte dann in dieser #100 vom Dezember 2013 die früheren STWSTler:innen Georg Ritter und Gabi Kepplinger eingeladen, sich an die Anfänge und Entwicklungen der Versorgerin zu erinnern: Und wie es in der STWST öfters gewesen zu sein scheint, entwickelten sich die Dinge, und auch der Versorger, anders, als zuerst gedacht - nämlich von einem 1990 von Rainer Krispel initiierten, in Kooperation mit anderen Häusern wie der KAPU gedachten, eher veranstaltungsbezogenem Medium hin zu einer umfangreichen Zeitung, die in den Folgejahren die Kunst, Projekte, Medienpolitik, Kulturpolitik der STWST und andere Schwerpunkte des Hauses und des weiteren Umfeldes thematisierte. Danach, ab 2005, wurde mit Kurt Holzinger, Olivia Schütz und Dagmar Schink, der »Versorger« zuerst zur »Versorgerin«; danach wurde die Zeitung in den Jahren bis 2019, bis zu Kurt Holzingers Tod, zunehmend zu einem eigenständigen Medium: immer noch mit Fokus



Die Versorgerin als affichierte Covers in der Kunstuni Linz...

auf STWST, Kunst, Medienkunst, linke Politik, Aktivismus und die gute alte »Transformation von Kunst und Gesellschaft«, aber auch größer gedacht in Richtung Stadtzeitung, inklusive Freie-Szene-Berichte,

Widerstand und kritische Theorie. Die Stadtzeitungsambitionen in Linz wären wiederum nochmal eine eigene Geschichte - etwa mit den Stichworten Hillinger, prairie, spotsZ und anderen. Aber in Kurzfassung hatte sich, gerade aus diesen Ambitionen heraus, die Versorgerin 2015 um das Kooperationsprojekt »Die Referentin« erweitert, durch das gemeinsame Betreiben von Kurt

Holzinger, Olivia Schütz und meiner Wenigkeit. Unsere Intention war wohl tatsächlich die Idee »einer Stadtzeitung«, bzw. dass über eine kritische Zeitgenoss:innenschaft anders, kontextualisierter oder in vielen Fällen schlichtweg überhaupt berichtet wurde - jenseits von Häuser-Lobbyismus und Partikularinteressen, aber dennoch in einer Haltung des generellen Nicht-Einverstanden-Seins. Nach intensiver Vorarbeit und mit der kulturpolitischen Bedingung einer Kooperation, sind die Hefte im September 2015 zum erstem Mal gemeinsam erschienen. Da wurde gerade an einem eigenen Schreibbot gebastelt, und im Versorgerin-Editorial hieß es: »Dass auch die Versorgerin mit dem Gedanken liebäugelte, eine digitale Autorin anzuheuern, lässt sich unter anderem im feinen neuen Schwesterblatt nachlesen, das sich ab dieser Ausgabe auf lokale Belange konzentriert - auch ‚Die Referentin‘ wird jedenfalls keine Locken auf Glatzen drehen«. Personell ist es dann wieder anders gekommen, als gedacht: Olivia Schütz, die die Kooperation noch als STWSTlerin maßgeblich vorangetrieben hat, ist in der STWST ausgestiegen und in die Referentin eingestiegen. Ich selbst wiederum bin über die Referentin-Kooperation mit der Versorgerin erst fix in die STWST gekommen. Mit dem Tod Kurt Holzingers, der in der Redaktion eine tiefe Lücke hinterlassen hatte, wurde Claus Harringer 2019 zum heutigen Chefredakteur der Versorgerin.

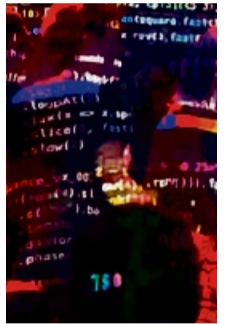


... und als Buch in der Vitrine.

2019 war außerdem das Jahr des 40jährigen Bestehens der STWST. Dem gingen intensive Auseinandersetzungen voraus - was eben nicht unter den ambivalenten Terminus Jubiläum gesetzt wurde, sondern unter »Stay Unfinished«. Damit

bekannte sich die STWST - gerade aus einer kontinuierlichen weiterführenden Auseinandersetzung mit Neuen Medien und New Art Contexts - zur programmatischen und künstlerischen Unabgeschlossenheit. »Unfertig bleiben, gegen die Fertigen« inkludierte jedoch auch ein klares Bekenntnis zu Archivarbeit, Kontextualisierung und Geschichte - Franz Xaver, Tomi Lehner und ich trieben hier im Kern die Archivarbeit

zu dieser Zeit voran. Um hier aber auf die Versorgerin zurückzukommen: Über verschiedene analoge und digitale Auffindungs- und Verarbeitungsprozesse wurden 2019 alle Ausgaben zu einem Buch in beachtlicher Größe gebunden, das Buch wurde 2020 fertiggestellt. Und das ist bezüglich Zeitung auch noch zu sagen: Neben den bereits erwähnten Menschen sollen hier auch die großartigen Grafikerinnen Astrid Benzer für die Versorgerin und Lisi Schedlberger für die Referentin genannt sein, sowie der neueste Redaktionszuwachs Ralf Petersen. Und abschließend: Das Coverbild dieser 150. Ausgabe zeigt einen beeindruckenden Act der AMRO-Nightline, die im Mai in der STWST gelaufen ist: Vor der tanzenden Crowd performte die Pastagang mit »You must delete«. Weil das wiederum eine treffliche Aussage eines heutigen Bartlebys sein könnte - stur, unbestechlich und immer noch auch ein wenig rätselhaft - haben wir die »150« mit einem dazugedachten »Dance!« in dieses Coverbild montiert.



Und um abschließend noch ein wenig Zahlenspiel zu betreiben: Mit dem Jahr 2029 und den 50 Jahren STWST, die dann ins Haus stehen, bauen wir jetzt schon mit 150 Jahren Stadtwerkstatt in die Gegenwart eines Übermorgens ins Jahr 2129. Und zwar, weil es auch dann noch mit programmatischer Unabgeschlossenheit heißen sollte: »Das Ganze ist die Kunst. Gesamtkunstwerk nicht fertig geworden«. Meiner Meinung nach eine der wesentlichsten Kontinuitäten und einer der produktivsten Widersprüche, um die es im autonomen Kulturbetrieb gehen kann - und über die nicht zuletzt in 150 Ausgaben Versorgerin immer wieder berichtet wurde.

Aktuelles Versorgerin-Archiv:

<https://versorgerin.stwst.at/archiv>

Alle vorhandenen Ausgaben der Versorgerin:

https://newcontext.stwst.at/history/versorgerin_archiv

Erweiterter Bildhinweis:

Das Projekt Die Versorgerin als Buch war zuerst Teil von »MMXIX - 40 Jahre STWST - Archiv und mehr« im Rahmen von »2019 - 40 Jahre STWST - STAY UNFINISHED«. Das Projekt verweist auf das analoge und digital vorhandene Archiv der Versorgerin. Es wurde in Folge weiterbearbeitet und in mehreren Ausstellungen gezeigt. Etwa im Rahmen der Kunstuniversität Linz innerhalb des Formates »BestOFF - Radical Collective« im Oktober 2023.

Die Versorgerin als Buch, 124 Covers und 10 Mio Chars:

https://newcontext.stwst.at/veranstaltungen/versorgerin_buch_und_covers

STWST at BestOFF - Radical Collective: Oktober 2023

https://newcontext.stwst.at/projects/bestoff_2023_-_radical_collective

HERZBLUTWIESE STADTWERKSTATT

Die STWST aus feministischer Perspektive

Fragmente und Kontinuitäten einer feministischen Geschichte: Der Essayfilm »Herzblutwiese Stadtwerkstatt« thematisiert Feminismus, Gleichberechtigung und Gleichstellung in der Stadtwerkstatt, dem am längsten bestehenden autonomen Kunst- und Kulturhaus der Stadt Linz.

Der Film hatte bei Crossing Europe am 30. April 2026 Premiere und im Wettbewerb eine ***Special Mention*** erhalten!

Bereits erschienene Beiträge und Texte zum Film:

- In der **Versorgerin 149**:
Claudia Reiche: Herzbluten, 113 Minuten
Claudia Dworschak, Tanja Brandmayr:
Film fertig
- Feature von Pamela Neuwirth auf **Radio FRO**
- Interview von Sofia Engler auf **DorfTV**
- Herzblutwiese **@Crossing Europe**
- Und vieles mehr

crossing europe award - local artist

SPECIAL MENTION

HERZBLUTWIESE STADTWERKSTATT

CLAUDIA DWORSCHAK & TANJA BRANDMAYR // AT // 2026

awards
crossing europe 2026

Becoming readable

Über die lange tech-affine feministische Geschichte in Linz, die bei AMRO 2026 auch durch den Film »Herzblutwiese Stadtwerkstatt« vertreten war, schreibt *Aileen Derieg*.

Der Film *Herzblutwiese Stadtwerkstatt* wurde im Mai als Installation und Screening auch beim Netzkulturfestival AMRO 2026 *Becoming Unreadable* gezeigt - unter anderem wegen der Thematisierung von Kunst, Technologie, Netzkultur und Open Access im Film. Dieser Fokus beabsichtigte, einen Teil der langen feministischen tech-affinen Geschichte der freien Kulturszene in Linz herauszuarbeiten. Die Versorgerin hat Aileen Derieg, die selbst Teil dieser Tech-Geschichte ist und im Film auftritt, gebeten, einen vertieften Blick auf die Entwicklungen und die Protagonistinnen zu werfen.

Meine persönliche Faszination für Computertechnologie begann vor 49 Jahren, als ich neben meinem Theologiestudium in San Francisco einen Einführungskurs in Informatik belegte. Ergänzend dazu wurde ich einer Lab Group zugeteilt, wo wir Programmieren in Basic lernten. Als einzige weibliche Person in der Gruppe, noch dazu eine ungeschminkte Studentin der Geisteswissenschaften in einer alten Jeans-Hose, wurde mir schnell klar, dass ich in dieser Gruppe ein unwillkommener Fremdkörper war, aber meine Begeisterung blieb ungebrochen. Und auch außerhalb der Informatik gab es 1977 kein Verständnis dafür, dass eine junge Theologin sich mit Computern beschäftigen wollte. Köpfe schüttelnd, belustigt: »Aileen hat schon wieder irgendwelche seltsamen Ideen.« Meine Faszination war aber so stark, dass ich sie noch nicht teilen musste.

Mit dem Wechsel von San Francisco nach Innsbruck musste ich dieses spezielle Interesse aber dann zunächst doch auf Eis legen, weil die Theologie und die Informatik in Innsbruck nicht nur räumlich noch viel weiter voneinander entfernt waren. Als aber Anfang der 1980er Jahre die ersten programmierbaren Gadgets auftauchten (hauptsächlich bei den Partnern meiner Freundinnen), war ich schon wieder dabei. Ich habe mir kein Gadget leisten können, aber ich wollte (wieder zur Erheiterung aller) alles ausprobieren. Bis ich dann 1985 in Linz landete, tauchten elektronische Geräte zunehmend überall und in allen Bereichen auf, und obwohl ich immer noch kein Geld hatte, wollte ich wissen, wie alles funktioniert. Das verstand immer noch niemand.

Aber dann ist es mir doch gelungen, eine weitere Person mit meiner Begeisterung anzustecken.

Nachdem ich 1986 den Geigenbauer Peter Hüttnansberger geheiratet hatte, kauften wir gemeinsam unseren ersten PC - allerdings ohne Festplatte, weil die zusätzlich 100 Schillinge (heute ca. 7 Euro) gekostet hätte, und so viel Geld hatten wir nicht.

Bei einer oberflächlichen Betrachtung hat Geigenbau scheinbar genauso wenig mit Computertechnologie zu tun wie Theologie, und somit waren wir zumindest zu zweit. Dann entdeckte ich Anfang der 1990er Jahre E-Mail, und nachdem ich Peter überzeugt hatte, dass wir unbedingt eine Internetverbindung brauchen, waren wir mit unserer Neugierde und Begeisterung bald nicht mehr nur zu zweit. Ab dann ging es immer schneller, aber unsere Interessen und Fähigkeiten begannen sich auseinander zu entwickeln. Nachdem ich mich als Übersetzerin 1994 selbständig gemacht hatte, wurde ich eingeladen, an der Übersetzung einer Neuauflage eines der ersten Bücher über Linux mitzuarbeiten. Von Linux wusste ich zwar nichts, aber ich hatte schon eine E-Mail-Adresse und wusste zumindest, was ein Betriebssystem ist und warum es wichtig ist.

Von Linux, einem freien und offenen Betriebssystem, das mittlerweile als größte quelloffene Software der Welt gilt, war ich sofort begeistert. Für mich waren die Ideen und Prinzipien einer feministischen Strategie, und ich wollte unbedingt irgendwie an der Weiterentwicklung beteiligt sein. Während ich an der Übersetzung arbeitete, hatte Peter angefangen, die mitgelieferte CD auszuprobieren. Dann haben wir versucht, unsere mittlerweile drei Computer miteinander und dann mit dem Internet zu verbinden. Aus diesen ersten Experimenten wurde schließlich ein Server, auf dem wir bis Peters Tod 2011 an die 60 Domains hosteten.

Bis heute hält sich die weit verbreitete Annahme, dass ich mein Technologiewissen von Peter gelernt hatte. Wie kam es dazu?

Im Film *Herzblutwiese* erzählt Gabi Kepplinger von ihrer Technologiebegeisterung, eine Erzählung, die ich voll und ganz nachvollziehen kann, aber dann stellt sie fest: Die Männer waren immer lauter und schneller, immer lauter und schneller. Auch da kann ich ihr nur zustimmen.

Mit unserem Eintritt in die damals neue Welt des Internets fanden Peter und ich mehr Menschen, die unsere Begeisterung teilten, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung. Während Peter bei einschlägigen Mailinglisten und IRC-Kanälen freudige Aufnahme fand, und während sein Beruf nicht als seltsam galt, sondern nebenbei als interessant, fand ich mich mitten in »flame wars«, wo ich zum Beispiel verteidigen musste, dass ich bei der Übersetzung eines Computerbuchs geschlechtsneutrale Beispielnamen statt der ursprünglich ausschließlich männlichen Namen verwendete (obwohl der Autor sich bereits für den Vorschlag bei mir bedankt hatte). Und überhaupt galten meine Übersetzungen nicht als Beitrag zur Freien Software, sondern lediglich als reproduktive Arbeit. Dass ich Theologin bin, war also offensichtlich nie das eigentliche Problem.

Wo waren andere Frauen, die meine Begeisterung teilten? Wie sollten wir uns finden?

Während ich mehr Frauen international und online fand, war ich in Linz doch auch nicht allein. Obwohl ich mich nicht mehr erinnern kann, wo oder wie wir uns eigentlich kennengelernt haben, ist mir Gabi Kepplinger zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem spektakulären Projekt »Checkpoint 95« aufgefallen. Weiter gewachsen ist meine Bewunderung für sie durch das Projekt »Clickspace«, und es war aufregend, zumindest ein bisschen dabei sein zu können. Gabi war dann für mich immer ein Orientierungspunkt. Deswegen überrascht es mich bis heute immer wieder, wie selten ihr Name an erster Stelle steht. Da stimmt für mich etwas nicht, und der Verdacht liegt nahe, dass »die Männer immer schneller und lauter waren«.

Nach dem Kulturmonat 1998, mit den Vorgesprächen zum ersten Linzer Kulturentwicklungsplan wurden die Vernetzungen in Linz noch einmal gestärkt. Aus den Diskussionen zum Kapitel »Für eine Symmetrie der Geschlechter«¹ entstand die Mailingliste FAKULTÄT - Frauen aus Kultur und anderen Tätigkeitsfeldern. Es folgte ein reger Austausch über Kulturpolitik, Weltpolitik, Stellenangebote, Entwicklungen im Raum Linz, internationale Einreichungsmöglichkeiten und viele anderen Themen, welche die Linzer Frauen bewegten. Und plötzlich waren wir viele und hatten viel zu sagen und viel zu tun. Auch wenn sich nicht alle als explizit tech-affin bezeichnen würden, war die Bereitschaft, sich die neuen Tools im Internet anzueignen, doch sehr groß.

Ab 2005 übernahm dann Ushi Reiter die Geschäftsführung von servus.at, genau die richtige Person zur richtigen Zeit am richtigen Platz. Mitte bis Ende der 1990er Jahre entstanden überall unabhängige Server und sogenannte »Art Servers«, aber Anfang der 2000er Jahre verschwanden sie nach und nach von der Bildfläche, was auch Thema bei AMRO 2022² war. Dass servus noch existiert und sogar blüht und gedeiht, haben wir meiner Meinung nach nicht nur, aber doch ganz wesentlich Ushi zu verdanken.³ Als tech-affine Künstlerin hat Ushi Veranstaltungen und Projekte organisiert, die Geeks und Kunstschaaffende gleichermaßen ansprechen und zusammenbringen, die sich somit wunderbar ergänzen und gegenseitig anregen.

Außerhalb von Linz war für mich die Begegnung mit Donna Metzlar extrem wichtig. Durch Donna habe ich Kontakt zur Genderchangers Academy in Amsterdam bekommen, und anschließend wurde ich Teil der internationalen *Eclectic Tech Carnival*-Community.⁴ Als ich auf Einladung von Cornelia Sollfrank 2006 in Berlin bei der *Wizards of OS*-Konferenz war, habe ich dort Tatiana aus Brasilien kennengelernt, und irgendwann erkannten wir, dass wir uns bereits von der ETC Mailingliste kannten. Wir hatten nämlich beide kurz vorher den Wunsch geäußert, auch einmal ein ETC veranstalten zu können. Als wir durch die Konferenz gingen, merkten wir, dass auch diese Konferenz Menschen aus fernen Ländern eingeflogen hatte, ohne Kontakt zu anderen Menschen aus denselben Ländern vor Ort aufzunehmen. Ich erzählte ihr dann von MAIZ,⁵ einer autonomen Selbstorganisation von und für Migrantinnen in Oberösterreich, und gemeinsam haben wir angefangen, die Idee zu spinnen, dass



Die Herzblutwiese als Installation bei AMRO 2026 »Becoming Unreadable«

wir ein vernetztes ETC gleichzeitig in Salvador/Brasilien und in Linz/Österreich organisieren könnten.

So sehr mich diese Idee begeisterte, im Zug nach Linz zurück kamen mir schon die ersten Zweifel, ob so etwas überhaupt realistisch wäre. Aber am nächsten Tag habe ich trotzdem Ushi und Rubia Salgado von MAIZ angerufen und ihnen von der Idee erzählt. Zu meiner großen Überraschung haben beide sofort ja gesagt: Ja, das machen wir.

Obwohl wir eng in Verbindung geblieben sind, waren die Frauen in Salvador schließlich um einiges schneller, und ETC Salvador fand schon im Jänner 2007 statt. Wir konnten in Linz alles verfolgen, aber wir waren noch in der

Organisationsphase. Im Kernteam für die Organisation waren wir vier Frauen: Ushi von servus, Christiane von MAIZ, Anna von der Stadtwerkstatt und ich. Chris hatte die Aufgabe, die portugiesische Kommunikation aus Salvador zu vermitteln. Dass die Verständigung im Team auf Portugiesisch, Deutsch und Englisch erfolgen musste, war uns von vornherein klar. Dass Italienisch dazu kam, war eine Überraschung, aber nachdem Chris und Anna sich lieber auf Italienisch verständigten, haben wir uns damit abgefunden, dass die gesamte Organisationsarbeit viersprachig durchgeführt werden muss. Auch das braucht Zeit.

Was uns auch überrascht hat, war, wie gut die Vernetzung unter Frauen in Linz funktioniert. Durch unsere bestehenden Kontakte haben wir schließlich den Teilnehmenden eine kostenlose Unterkunft in einer Schule in der Nähe und auch die kostenlose Nutzung der Linzer öffentlichen Verkehrsmittel mit unserem ETC-Button bieten können. Die Stadtwerkstatt und MAIZ haben Räumlichkeiten und servus.at die technische Infrastruktur zur Verfügung gestellt. *Eclectic Tech Carnival 2007* in Linz wurde zu einem derart großen Erfolg, dass nachher die mögliche Gefahr einer »festivalisation« diskutiert wurde. Dennoch hatten wir in Linz das Gefühl, es hat niemand gemerkt, dass in Linz etwas geschehen ist. Außer Berichten, die wir selbst geschrieben haben,⁶ gab es keine Medienaufmerksamkeit, keine Diskussionen ... endlich waren die Frauen aus dem Weg, also weiter mit »business as usual«. Das aber nicht ganz: Unter dem Titel »Eclectic Tech Carnival 2008« schrieb Ushi in der Versorgerin #78⁷: »Vom 27.06.2008 bis 29.06.2008 werden die LINUXWOCHEN unter dem Motto ‚Art meets radical Openness!‘ in der Kunstuni stattfinden.« The rest is history ...

Auch wenn es nicht offensichtlich ist, nicht unmittelbar lesbar, bis jetzt nicht groß gefeiert wurde, haben wir tech-affinen Frauen in Linz doch eine lange Geschichte, und wir wissen, wie wir uns finden, wenn wir uns brauchen.

Das war AMRO 2026 Becoming Unreadable:
<https://radical-openness.org/>

Die Herzblutwiese bei AMRO 2026:
<https://radical-openness.org/en/programm/2026/film-screening-herzblutwiese-stadtwerkstatt>

Und als Open Call:
https://newcontext.stwst.at/projects/staging_herzblutwiese_amro_2026

- [1] https://www.linz.at/images/KEP-Version_2004.pdf
- [2] <https://radical-openness.org/en/programm/2022/hosting-others>
- [3] <https://kumpf.at/blog/ada-lovelace-day-2010-ushi-reiter/>
- [4] <https://eclectictechcarnival.org/ETC/story/>
- [5] <https://maiz.at>
- [6] <https://transversal.at/transversal/0707/derieg/en>
- [7] <https://versorgerin.stwst.at/artikel/06-2008/eclectic-tech-carnival-2008>

Aileen Derieg ist ehemalige Übersetzerin, die sich nun als Pensionistin hauptsächlich mit Feminismus und Netzaktivismus beschäftigt.

Mit dem Spirit des Rock'n'Roll

Seit 1. April ist Gabi Kepplinger in Pension. *Otto Tremetzberger* über die langjährige DORFTV-Geschäftsführerin und Freie-Szene-Kapazunderin.

Kürzlich wurde der Film »Herzblutwiese Stadtwerkstatt«, von dem an anderer Stelle in dieser Ausgabe bestimmt auch die Rede sein wird, ein Essayfilm von Claudia Dworschak und Tanja Brandmayr, der die Geschichte der Stadtwerkstatt aus feministischer Perspektive erzählt, uraufgeführt.

In dieser gelungenen Erzählung über Gleichstellung, Sichtbarkeit, Wertschätzung & Repräsentanz, und den damit verbundenen Erfolgen und Enttäuschungen, ist Gabi Kepplinger zweifellos eine eindruckliche Protagonistin.

Eine, die in diesem kräfteüberreichen Biotop Stadtwerkstatt ihren eigenen Weg gefunden, sich emanzipiert hat, in schwierigen Situationen Verantwortung übernommen hat, Spiel- und Handlungsräume für sich und andere erweitert und nicht verengt hat, und sich dabei ihrer Rolle in dieser komplexen Gemengelage sehr bewusst war, als Frau, die feministisch positioniert, integrativ und kooperativ handelt, die in dieser, wie mir scheint, durchaus typischen, niemals wirklich konfliktfreien Geschichte von Subkultur (ich mag den Begriff), vielleicht im Augenblick, aber letzten Endes doch keinem der unterschiedlichen und im Film schemenhaft (und also eindringlicher) bleibenden Lager zugeordnet ist, eine Frau, die nicht an den Strukturen gescheitert, die nicht verbittert geworden ist, die nicht gebrochen hat und nicht weggegangen ist.

Jahre vor dem Start von DORFTV (2010) war Gabi Kepplinger maßgeblich an den TV-Projekten der STWST beteiligt. Über ihre damalige Rolle sagt sie im Film:

»Diese Fernsehprojekte und diese Moderationen hab ich ja nicht als Redakteurin gemacht. Sondern, die hab ich wirklich eher als Musikerin gemacht, auch mit dem Spirit des Rock'n'Roll. Ich schau in die Kamera und hab mir dann vorgestellt, wow, da schau ich jetzt durch und da schau ich auf ganz viele Menschen und das war ziemlich faszinierend, in diese Linse hineinzuschauen.«

Als Musikerin auf einer Bühne, im Zusammen- und Wechselspiel mit anderen Musizierenden, und in Kommunikation mit einem Publikum: Mit diesem von ihr im Film selbstgezeichneten Bild und in dieser Rolle kann man sich Gabi Kepplinger nicht nur als Stadtwerkstatterin, sondern auch - in einer ihrer späteren Funktionen - als Mitgründerin und Geschäftsführerin von DORFTV sehr gut vorstellen. Die Geschäftsführung hat Gabi Kepplinger nun nach 16 Jahren Tätigkeit mit 31.12.2025 an Kathrina Becker übergeben. Seit 1. April ist Gabi Kepplinger in Pension.

Produktive Kontinuität

Die Würdigung einer Person zum Pensionsantritt ist an sich schon irritierend, umso mehr bei einer Protagonistin der Subkultur, der Freien Szene, des Dritten Sektors, des Nichtkommerziellen Rundfunks ... wie immer man dieses komplexe, diffuse und zwischen Kunst, Aktivismus,



Burning Money: Kurz vor Sendestart von DORFTV verbrennen Gabi Kepplinger und Otto Tremetzberger spontan 500 chinesische Yuan mit dem Porträt von Mao Zedong. Das Verbrennen von Geld soll in Asien angeblich Glück bringen. (DORFTV ist seit 16 Jahren erfolgreich auf Sendung.)

Spaß und Politik diffundierende Feld beschreiben mag, worin wir uns seit Jahrzehnten bewegen.

Das Vergangene Revue passieren zu lassen, abzuschließen, und aus der Distanz auf das Erreichte zurückblicken, eine Art Schlusspunkt setzen, den Anfang eines neuen Abschnittes bestimmen ... das würde vermutlich dem Zugang entsprechen, den wir aus unserem Alltag der anderen Zusammenhänge kennen.

In der Kunst und auch in der Freien Szene (in dieser, in den 1980ern und 1990ern entstandenen sozialen Blase ist Pension naturgemäß noch etwas ziemlich Neues) ist es aber eher so, dass Menschen nur dann buchstäblich in die Pension verschwinden, wenn sie einen Bruch, den es eigentlich längst schon gab, irgendwann doch auch offiziell vollziehen (müssen).

Ansonsten wird es vorgezogen, sich mit der Ruhe nicht abzufinden, nahtlos fortsetzen zu wollen und also als ehemalige Direktoren und Intendanten (kein Gendern nötig) noch viele Jahre keine Ruhe zu geben. Mal im Positiven, mal im Negativen.

Es fällt schwer, sich Gabi Kepplinger in der einen oder in der anderen Ruhestandsvariante vorzustellen. Dass sie die operative Verantwortung nun gerne auch hinter sich lässt, ist ihr abzunehmen. Es wäre aber nicht ihr, und auch nicht das durch und durch auf das Prozesshafte hin konditionierte Wesen der Freien Szene, Projekte, in welcher Form und



Als für den Film »Herzblutwiese Stadtwerkstatt« gedreht wurde, schon längst Geschäftsführerin von DORFTV: Gabi Kepplinger vor dem STWST-Projekt Checkpoint 95.

Funktion auch immer, überhaupt irgendwann einmal abzuschließen. Dieses Wesenhafte ist ein Denken weniger in Brüchen und Übergängen, als vielmehr in Kontinuitäten und im ständigen sich und andere und anderes Weiterentwickeln. Echte Brüche geschehen, wie im Schatten der Herzblutwiese, höchstens und dann ausnahmsweise im Streit. Denn alles ist verhandelbar, alles ist im Fluss, nichts ist endgültig.

Eine Ambivalenz, die manchmal schmerzhafter, meistens aber stärker, mächtiger und fast immer nachhaltiger ist, als der sogenannte Generationenwechsel, seinerseits selbst ein sehr ambivalentes Phänomen, das irgendwie auch nie aufzuhören scheint.

Mindestens zwei Stadtwerkstatt-Generationenwechsel, von denen ich (»Kontinuität«) nichts oder jedenfalls zu wenig mitbekommen habe, erschlossen sich mir aus »Herzblutwiese«. Kurzum: Ohne eine solche produktive Kontinuität keine 40 oder 50 Jahre Stadtwerkstatt - und keine 16 Jahre DORFTV.

Dinge und Funktionen und Unternehmen, auch die gemeinnützigen, werden einmal übergeben werden müssen. Eine Übergabe, die eben keine Abkehr ist:

»Wenn man etwas weitergibt«, so Gabi kürzlich bei einem Fest für Gabi in der STWST, »kommt gleich was Neues raus.«

Verbinderin

Die Freie Szene kennt die dominanten Kreativen, die Unversöhnlichen, die Lauten, die Querulant*innen, die Fahnenflüchtigen - und dann gibt es noch die Verbinder*innen, die auch den (noch) Unbekannten und Unpräzisen und den Leisen die Türen aufmachen, und selbst den Schwierigen und den ganz Schwierigen immer noch ein Stück weit offenhalten.

Eine solche Verbinderin ist Gabi Kepplinger. Nicht wenige und heute nicht unbekannt Player*innen hat sie in die Stadtwerkstatt, hat sie ins DORFTV und in andere Strukturen reingeholt. Auch wenn man sich auf

der Herzblutwiese freilich dann selbst zu bewähren (und weitgehend auch zu befreien hat) hat: Eine Einladung muss auch einmal ausgesprochen werden!

»Man muss etwas tun. Wir müssen ins Tun kommen.«

Auf dem Schreibtisch des kürzlich verstorbene Medienmoguls Ted Turner (also auch ein Fernsehintendant), stand einer seiner markigen Management-Leitsprüche »Either Lead, Follow, or get Out of The Way.«

Turner, dem Prototypen des amerikanischen Medienmoguls, gegenüber steht die prinzipielle Offenheit von Gabi Kepplinger, der Prototypin einer Freien Szene, die dafür einsteht, den Zugang, die Türen offen zu halten. Fehler, Schwächen zur Kenntnis zu nehmen, Konflikte als etwas besser zu Vermeidendes zu sehen, aber, wenn es nun einmal doch so weit kommt, auch nicht als etwas Endgültiges zu betrachten. Brücken werden gebaut, nicht abgebaut. Allerhöchstens, dass sie einmal von selbst zusammenstürzen (müssen).

Ein Zugang, der in den Mühen der künstlerischen, medien- und kulturarbeitenden Ebene durchaus seine Schatten wirft (»Herzblutwiese«), der aber am Ende, für den Erhalt, den strukturellen Zusammenhang, die Autonomie einer Institution dann doch meistens keine so schlechte Entscheidung ist.

Es handelt sich, um noch einmal auf Ted Turners Credo als Referenz zurückzukommen, hier dann eben doch um einen völlig anderen, einen besonderen Freiheitsbegriff. Eine Freiheit vor allem der unvoreingenommenen Toleranz, die Empowerment und Selbstermächtigung nicht an individuelle Herkunft, an formale Ausbildungen, an Berufserfahrungen, an Hochschulabschlüsse und an sozialisierte Führungs- und Followertalente anknüpft.

Eine Vorstellung von praktischer Freiheit, in der es egal ist, welche Biografie, welche Rucksäcke und welche Startvor- und Startnachteile jemand mitbringt. Diese Räume mögen mühsame, nicht in Kriegen, sondern in Diskussionen umkämpfte Herzblutwiesen sein, aber sie sind begehbar. Man kann, man darf hineingehen. Und man sollte sich den Diskussionen und den Auseinandersetzungen stellen. Man kann scheitern. Und ehrlich gesagt: Man kann ja sowieso nicht so einfach davonlaufen. Vor der Verantwortung. Vor der eigenen Haltung. Und vor dem Tun.

Oder in den Worten von Gabi Kepplinger: »Das Wichtigste und das Schönste und das Einzige ist: Wir müssen etwas tun. Im Kleinen das Gefühl kriegen, dass wir wichtig sind und wertvolle Arbeit leisten. Positive Perspektiven ausstrahlen!«

Otto Tremetzberger, Autor, Mitbegründer und von 2010 bis 2018 Co-Geschäftsführer von DORFTV. Denkanstöße für diesen Text: Ufuk Serbest, Georg Ritter, Tanja Brandmayr.

Waffen und Kunst gehen Hand in Hand

Den neuen Gibling Nr. 15 haben Stephanie Mercedes und Heike Kaltenbrunner gestaltet.

Ralf Petersen über die Scheine, die nichts weniger als Gun Destruction thematisieren.

Der Gibling ist bekanntermaßen die Communitywährung der Punkaustria, des Währungsinstitutes der Stadtwerkstatt. Und ebenso bekanntermaßen werden die Scheine jedes Jahr von Künstler:innen neu gestaltet. Die 15. Edition der Communitywährung GIBLING ist nun im bewährten Rhythmus wieder ab 15. Juni 2026 gültig. Gestaltet wurden die Scheine von Stephanie Mercedes und Heike Kaltenbrunner, die außerdem zusammen an einer Umsetzung der Gun Destruction Opera *Never In Our Image* in Linz im September, im Rahmen von STWST84x12 HAUNTED arbeiten.



Wie kommt's zur Zusammenarbeit der beiden? Die in Linz lebende Klang- und Medienkünstlerin Heike Kaltenbrunner hatte vor einiger Zeit beim *Sound Scene Festival* in Washington DC eine Arbeit gezeigt. Die dort ortsansässige Künstlerin Stephanie Mercedes ist auf Heike Kaltenbrunner zugekommen, da Kaltenbrunners Arbeit Orgelpfeifen inkorporierte: und mit solchen wollte auch Mercedes schon länger arbeiten. Stephanie Mercedes arbeitete damals bereits an *Never In Our Image*, und fragte Kaltenbrunner, ob sie Ideen hätte, wie man wohl Orgelpfeifen in ihre Oper integrieren könnte. Ihre Oper, erklärte Mercedes, sei eine vorrangig improvisierte Arbeit, in welcher als Gun Destruction Opera Schusswaffen zersägt, eingeschmolzen, und schließlich aus dem Metall neue Formen gegossen würden - und das alles, während dabei queere Performer*innen singen, tanzen, musizieren. »Hey«, hat Heike da gedacht, »bei uns gibt es auch genug Waffen, die eingesammelt gehören«. In Folge gelangte das Projekt in die Stadtwerkstatt. Hier eine Multiperspektive auf die Oper, die Scheine und die Vorhaben - Ralf Petersen hat gefragt, die Künstler:innen antworten.

I. GELD ALS WANDERNDEN MEDIUM: Jedes Kunstwerk bedient sich eines Mediums oder mehrerer Medien. Beim Gibling geht's um Geld bzw. Währung. Bespielte Scheine sind im Umlauf, wandern durch viele Hände - welchen Faktor seht ihr als Künstler*innen bei dieser Reise der Kunstwerke?

Heike Kaltenbrunner: Traditionell werden auf Geldscheinen Motive abgebildet, die identitätsstiftend sind oder sein sollen, wie berühmte Personen oder die zu bauenden Brücken auf den Euros. Auf dem aktuellen Gibling sehen wir einen Prozess der Transformation. Eine Waffe wird zerschnitten, eingeschmolzen und in ein Klangobjekt transformiert. Besonders das Bild auf dem Zer-Schein, auf dem eine Schusswaffe mit einer Flamme geschmolzen wird, ist sehr mächtig und kraftvoll. Der dahinterliegende Prozess ist jedoch sehr emotional - ein Akt der Trauer. Konkret wird hier, im Rahmen der Oper »Never in our Image«, aus der dieses Bild stammt, ein Anschlag auf einen queeren Nachtclub betrauert. Bei diesem Anschlag kamen viele Menschen ums

Leben. Hinsichtlich der Opern-Performance im September, oder auch einer noch späteren größeren Adaption der Oper für Linz, stellt sich die Frage: Was betrauern wir? Für meinen Teil kann ich sagen: ich betraue den Holocaust, die Aufrüstung, den neuerlichen Rechtsruck in der Gesellschaft und die vielen Femizide. Daher finde ich es bedeutsam, diese Bilder und damit die Idee, Waffen zu transformieren, mit den Geldscheinen in Umlauf zu bringen. Da die Giblinge in unserem Fall auch eine Performance im September ankündigen und mitunter später ein noch weiter gefasstes Projekt, haben sie eine ähnliche Funktion wie Flyer, die ja ebenfalls ein wanderndes Medium sind. Währung ist hier

auch fliegende Information über die große virulente Aufgabenstellung einer Transformation von Gewalt.

Stephanie Mercedes: Leider sind Waffen in den USA sehr leicht zu beschaffen. Waffen sind ein Produkt, das an Menschen verkauft wird. Aber was ihnen tatsächlich verkauft wird, ist Angst. Waffen sind sehr teuer. In den USA gibt es eine Lücke im Erbrecht - man braucht beispielsweise keine entsprechenden Papiere, um eine Waffe zu besitzen und weiterzugeben; in dieser Hinsicht, in der Weitergabe von Hand zu Hand oder auch der Vererbung, ähnelt es sehr der direkten Weitergabe von Geld. Da meine Tätigkeit im Wesentlichen darin besteht, Waffen zu zerstören - das ist meine Arbeit -, stoße ich oft auf wirklich alte Gewehre; vor allem solche, die über Generationen hinweg vererbt wurden. Manchmal sind sie wunderschöne Kunstwerke, manchmal haben sie aber eine wirklich schlechte Zielgenauigkeit und lassen sich nur sehr langsam nachladen.

Wenn ich meinen Schüler:innen

Metallbearbeitung beibringe, habe ich

aber ein viel grundsätzlicheres Problem, etwa mit einem AR-15, einem halbautomatischen Gewehr. Denn die Ursprünge der Metallbearbeitung liegen in *heiligen Gegenständen, Musikinstrumenten und Waffen*. Waffen sind zwar einerseits nur Werkzeuge. Aber andererseits sieht man, dass Waffen ein Ursprung sind - und Waffen und Kunst gehen von Beginn an Hand in Hand. Und Waffen sind ein Spiegel der Gesellschaft. Ich meine, ich glaube nicht, dass Metall beschlossen hat, eine Waffe oder ein AR-15 zu werden - wir sind die Menschen, die beschlossen haben, es in diese Form zu bringen, was zutiefst problematisch ist. Letztendlich denke ich also, dass sie nur Spiegel unserer eigenen Probleme sind.

II. RECLAIMING ALS STRATEGIE: Im Rahmen der auf den Scheinen thematisierten Gun Destruction Opera wird in einem mehrstufigen Prozess das Material von Schusswaffen genutzt, um Musik zu komponieren. Dafür müssen diese Waffen zuerst eingesammelt werden. Wie zentral ist der Imperativ des Reclaimings, um z.B. Nutzungsformen wie Stahl wird zur Waffe, dekonstruieren zu können? Bzw. genauer: Wie können neue Narrative aus den zurückverlangten Materialien konstruiert werden?

Stephanie Mercedes: Wie kommt man an Waffen? Das kann ich leider nicht verraten. Ich beantworte die Frage anders, nämlich damit, dass ich hier den Gibling als Rückeroberung einer sozialen Struktur sehe. Ich bringe zuerst eine ganz grundlegende Erzählung, die mit sozialer Interaktion zusammenhängt. In einem Kindergarten habe ich mit meinen Materialien unterrichtet. Ein Kind fragte: Was wäre, wenn Metall nie eine Waffe sein wollte? Und ich fand das wirklich schön - denn viele Jahre lang dachte ich, ich nehme dieses böse Ding, ich eigne es mir an, und verwandle es in dieses »schöne« Ding. Und jetzt

denke ich, dass das vielleicht ein problematischer Denkprozess war, weil ich die Schuld auf die Form schob. Und ich stelle in meiner Arbeit die Form über die Menschlichkeit. Im Grunde betrachte ich es jetzt als einen Rückführungsprozess: Ich versuche, mit Metall so zu arbeiten, dass ich ihm seine eigene Handlungsfähigkeit und seine eigene Stimme zurückgebe. Metall ist ein wirklich interessantes Material - es entsteht buchstäblich, wenn Sterne explodieren. Es hat diese wilde Entstehungsgeschichte und weiß vielleicht mehr als wir.

Heike Kaltenbrunner: Ich denke dabei an Imperative, die etwas Kraftvolles und Entschlossenes haben. »Die Waffen nieder!« oder »Macht kaputt, was Euch kaputt macht!«. Das hat was. Mir fällt aber, ehrlich gesagt, noch kein wirklich passender und pointierter Imperativ zu diesem Projekt ein. Denn der Weg der Materialien fand in Österreich während der Weltkriege in die andere Richtung statt: Instrumente wurden zerstört. Glocken und Orgelpfeifen wurden eingeschmolzen, um daraus Kriegsgerät und Munition herzustellen. Nach dem Krieg folgte der Imperativ der Alliierten, die Waffen abzugeben. Daran könnte man anschließen. »Jetzt aber endlich her mit dem Scheiß!« oder »Waffen in die Wertstofftonne!«. Für den Fall, dass der Performance im Herbst eine größere Adaption von Stephanies Oper für Oberösterreich folgt, erscheint mir eine weniger kämpferische Sprache angebrachter - eine offene Einladung, Waffen abzugeben.

III. MEHRSTUFIGE TRANSFORMATION: Die Opera hat drei Akte, in denen das Ausgangsmaterial, die Waffen, zuerst zerkleinert, dann eingeschmolzen werden, schließlich aus dem geschmolzenen Material neue Formen entstehen können. Der Gibling bietet die Möglichkeit, einen mehrstufigen Prozess von Materialverarbeitung durchzuführen; außerdem gibt es verschiedene Scheine: 1,2,5 und 500. Gibt es da Parallelen in der Transformation von Waffen zu Klang und Entstehung von Währung?

Heike Kaltenbrunner: Die Parallele zwischen Mercedes' Projekt und dem Gibling würde ich eher im Akt des Verbrennens sehen.

Stephanie Mercedes: Ein großer Teil der Oper drehte sich um die Dekonstruktion von Klang - und um die Beziehung zwischen Lärm und Klang. Zunächst versuchte ich, Objekte wie Glocken herzustellen, doch dann dämmerte es mir: Was ist mit dem Klang meines Schaffensprozesses selbst? Ich arbeite jeden Tag mit Elektrowerkzeugen, und genauso, wie ich dem Metall seine Wirkmacht abgesprochen habe: Winkelschleifer, eine Säge, das Geräusch des Ofens, das Geräusch meiner Lötlampen - all diese Dinge besitzen eine erstaunliche klangliche Kraft. Es gibt nun in meiner Arbeit keinen Unterschied mehr zwischen Lärm und Musik. Vielleicht besteht eine Parallele zur Währung darin, dass der Gibling versucht, neu zu hinterfragen, was Währung überhaupt ist. Weißt du, in meiner eigenen Arbeit schütze ich auch alle meine Verträge urheberrechtlich, weil sie ebenfalls Kunstwerke sind, und ich finde es interes-



sant, wenn die Währung sowohl nützlich als auch nutzlos ist, denn normalerweise ist ein Kunstwerk nutzlos, oder? Ich habe also das Gefühl, dass der Gibling sehr stark versucht, die Trennung zwischen Geld und Kunst neu zu hinterfragen - falls es überhaupt eine gibt - und die Art und Weise, wie Menschen Währung bewerten. Diese Idee des Hinterfragens scheint die Verbindung zwischen dem Gibling und der Oper zur Waffenvernichtung zu sein. Und für mich persönlich ist all das in meinem Klang und

meinem opernhafte Prozess ein wirklich queerer Prozess. Ich denke an die Queerisierung von Materialien - vielleicht ist der Gibling auch queer, oder zumindest gibt es da einen queerer Ansatz.

IV. KULTURELLE GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE: Auch wenn das nicht so bekannt ist: Österreich hat eine der höchsten Schusswaffendichten der Welt. In den USA ist Waffenbesitz gar Grundrecht. Und zum Geld: Das ist ganz generell staatliches Gut. Hinsichtlich Geldvernichtung gibt es aber markante Unterschiede, oder sagen wir, wenn ich so einen Fünfeuro-Schein anmale. In den USA ist das Vernichten oder Verändern von Banknoten prinzipiell verboten, v.a. wegen Betrugsvermeidung. In Österreich kannst du mit deinem Geld machen, was du willst, es wird dir halt von der Nationalbank nicht wirklich ersetzt, wenn du es zerstörst. Und mehr als 15.000 Euro sollten es auch nicht sein. Aber jetzt die Frage: Ist Währungskunst gar Machtergreifung?

Heike Kaltenbrunner: Waffen und Geld sind bedauerlicherweise die zwei mächtigsten Fäden in den Verstrickungen der Weltordnung. Währungskunst ist gewissermaßen eine Machtergreifung, ja. Ein Zupfen an diesen Fäden.

V. GESTALTUNG GIBLING: Wir freuen uns über den neuen Gibling, wie er aussieht, sich anfühlt, wie er sich ausgeben lässt. Vielleicht wollt ihr uns in den Prozess einweihen, wie kams von der Grundlage der Opera zur Idee, dieselbe im Rahmen des Giblings darzustellen? Wie habt ihr das miteinander ausgehandelt und was ist auf den Scheinen zu sehen?

Heike Kaltenbrunner: Auf den Scheinen 1, 2 und 5 sind jeweils Szenen aus den drei Akten der Oper zu sehen. Ebenso auf dem »großen«

Schein der Kunstedition, dem 500er. Die Anregung dazu kam von Tanja Brandmayr. Stephanie hat die Bilder ausgesucht, von mir kommt die Typo. Alles in allem eine sehr flüssige Zusammenarbeit.

Stephanie Mercedes: Ich habe das große Glück, mit dem großartigen Fotografen Amir Pourmand zusammenzuarbeiten, der nun meine gesamte Arbeit dokumentiert und diese Momente der Oper eingefangen hat, die sich wirklich radikal anfühlten. Was bedeutet es, ein einstündiges Stück mit einzelnen Bildern festzuhalten? Das ist verrückt. Ich habe versucht, Bilder der verschiedenen Akte zu schicken - es sollte eine bestimmte Art von Bildern auf der Währung sein. Bei einigen Bildern ist vielleicht schwer zu erkennen, was gerade passiert. Ich habe versucht, die Oper so gut wie möglich zu verkörpern. Jedenfalls habe ich die Bilder geschickt und Heike hat sie in eine Währungsform gebracht. Dritter Akt, ein Moment zwischen drei Darstellern: Ich wollte unbedingt, dass es im dritten Akt um queere Freude geht - der erste Akt ist *queere Trauer*, der zweite Akt ist *queere Wut*, die im dritten Akt eben in *queere Freude* übergeht. Und es ist leider wirklich schwer, ein Werk über Freude zu schaffen. Es geht hier um Britney, Peter und John. John spielt das *Flashing*, dieses skulpturale Instrument, das aus geschmolzenen Waffen hergestellt wurde. Es wird mit einem Geigenbogen gespielt, und Peter und Britney bringen einfach eine sehr gute Energie in das Trio, das sie gebildet haben. Peter, der Tänzer, fing an, sich immer wieder auf den Boden zu werfen. Britney sang,

sie hat diese sehr markante Stimme. Es war ein magischer Moment, der den dritten Akt einfiel.

Ich freue mich sehr auf die Oper in Linz. Ich weiß noch nicht wirklich, was wir machen werden; ich glaube, wichtig ist zuerst, queere Darsteller:innen zusammenzubringen, dann tauche ich mit dem Material auf und wir entscheiden einfach, was wir machen.



Edition Nr. 15 - GUN DESTRUCTION GIBLING

Auf der Edition Nr. 15, dem GUN DESTRUCTION GIBLING von Stephanie Mercedes und Heike Kaltenbrunner sind Szenen aus der dreiteiligen queeren Waffenzerstörungsoper NEVER IN OUR IMAGE zu sehen.

In der Oper werden Musikinstrumente und Klangskulpturen im Kontext eines Reclaimings von Waffen gefertigt. Durch das Zerschneiden, Schmelzen und die Verwendung von aus Waffen gegossenen Instrumenten werden musikalische Partituren komponiert. Mit der Transformation von Metall

und Klang sowie der Inszenierung mit einer queeren Community wird die grundlegende Frage gestellt: Wie können wir Ideen und Objekte zurückgewinnen, die niemals nach unserem Ebenbild geschaffen wurden?

Gun Destruction Gibling »Never In Our Image«: Stephanie Mercedes || Bildmaterial: Amir Pourmand || Grafik: Heike Kaltenbrunner || Linz-Performance der Oper im September 2026: Stephanie Mercedes, Heike Kaltenbrunner & Guests

Heike Kaltenbrunner ist Klang- und Medienkünstlerin. Im Zentrum ihrer künstlerischen Praxis und Forschung stehen objektive Raum- und Klanginstallationen, die experimentelle Begegnungsräume schaffen.

Stephanie Mercedes ist eine antidisziplinäre queere Latinx-Künstlerin, die in den Bereichen Skulptur, Oper, Techno, Choreografie und Klang arbeitet. Ihre Arbeiten kreisen um das Schaffen von Ritualen der Trauer und der Befreiung.

Der GIBLING

Kunst als Währung, Währung als Kunst: Der Gibling ist Community-Währung und Kunstprojekt des STWST-Bankendepartments Punkaustria.

Mehr Infos: Gibling, Artists, Community-währung, Liste aller Partner:innen-Geschäfte und Wechselstuben:

punkaustria.at, gibling.stwst.at

Geldverbrennung, Präsentation und CALL: Der GUN DESTRUCTION GIBLING Nr. 15



STWST Donaustrand, 17. Juni, 18 Uhr

events.stwst.at | haunted.stwst.at

Der neue Gibling No 15 von Stephanie Mercedes und Heike Kaltenbrunner ist ab 15. Juni 2026 gültig und wird am 17. Juni auf der Donaulände vor der STWST präsentiert. Das passiert:

→ Verbrennung des alten Giblings des Kollektivs Herzblutwiese Stadtwerkstatt.

→ Eröffnung der Wechselstube der Punkdirektion, die den neuen Gun Destruction Gibling wechselt.

→ Videocall nach Washington DC: Per Stream ist Mercedes zugeschaltet. Sie erzählt über die Gun Destruction Opera und lädt die queere Community zur Teilnahme an NEVER IN OUR IMAGE im September 2026. Kommt vorbei!



Infolab - news - Infolab - news - Infolab - news - Infolab - news - Infolab - news - Infolab - news - Infolab - news - Infolab - news

Internet will kill your soul



Der Drang zur

$$\begin{array}{ccc} 1 & & 0 \\ / & \text{-->} & / \\ 0 & & 1 \end{array}$$

neuen digitalen Welt

Information besteht aus einem Drang zur Symmetrie. Dieser Drang zur Symmetrie existiert auch in der unbelebten Materie und scheint ein Grundbaustein des Universums zu sein. Diese Symmetrie braucht Energie und wirkt scheinbar gegen den 2. Hauptsatz der Thermodynamik. Die biologische Evolution wird damit nur zum Wirt der Informationsentwicklung.

<https://stwst.at/i/sym>



Der Drang in Kunst und Kosmos

Eine spannende Zeit - Die Abstraktion der Information

Kasimir Malewitsch - Das Schwarze Quadrat

Are we unreadable yet?

Mitte Mai fand unter dem Motto »Becoming unreadable« die 2026er Ausgabe von »Art Meets Radical Openness« (AMRO) statt – *Davide Bevilacqua & Martina Pizzigoni* skizzieren die Themen des Festivals.

Zwischen Hyper-Sichtbarkeit und Tech-Verschleierung

Die aktuelle geo-techno-politische Situation wird von der Verbreitung von KI in der Gesellschaft und der Stärkung des Bündnisses zwischen Big Tech und konservativer Politik dominiert. Kriege und ihre Auswirkungen auf die Wirtschaft beanspruchen die öffentliche Aufmerksamkeit in hohem Maße und überschatten das Bewusstsein für die besorgniserregende Beschleunigung des Klimawandels sowie die Verschlechterung der sozialen Bedingungen und der individuellen Handlungsfähigkeit, dagegen vorzugehen. In diesem Szenario spielen Informationsakkumulation und das Wachstum der Rechenleistung eine zentrale Rolle in einer Rückkopplungsschleife zwischen Wirtschaft, Politik und gesellschaftlicher Kontrolle

Die Idee des Sehens ist zudem eng mit der Wissenschaft, insbesondere der Informatik, verflochten. Das Sehen als Metapher für das Verstehen wird zu computergestütztem Sehen und Vorhersage aus Daten, insofern, als alles, was nicht gezählt, visualisiert, verarbeitet oder berechnet werden kann, nicht existieren kann. Hyper-Sichtbarkeit dient als Instrument zur Normalisierung allgegenwärtiger Überwachung und der ausbeuterischen Aneignung von Werken und Daten durch Big Tech, was kritischen Widerstand erfordert.

AMRO fordert uns auf zu verstehen, welche Arten kultureller Praktiken zu »decomputing« (Entcomputalisierung) beitragen und zu einer Oberfläche des Widerstands gegen unsoziale Formen der Digitalisierung, von Netzwerken und KI werden können. In den vergangenen Jahren hat die Gemeinschaft von servus/AMRO zahlreiche Arbeiten über die kulturelle Verankerung computergestützter Gewohnheiten und deren Beziehung zu Kunst und Kultur hervorgebracht.

Aus der Asche der Burnout-Maschinen

Die Ausstellung *From the Ashes of the Burnout Machines* war ein zentraler Bestandteil des Festivalprogramms 2026, eine Gruppenausstellung, die untersuchte, wie digitale Technologien das Leben auf ökologischer, persönlicher, gesellschaftlicher und systemischer Ebene beeinflussen. Kuratiert von einem Kollektiv, das die kuratorischen Arbeitsweisen von *Arianna Forte, Noemi Garay, Lara Mejáč, Diane Pricop* und *Davide Bevilacqua* vereint, zeigte sie Werke, die sich mit den

materiellen und affektiven Bedingungen befassen, die durch computergestützte Infrastrukturen erzeugt werden, mit besonderem Fokus auf Erschöpfung als sowohl systemischem als auch verkörperten Zustand.

Die elf internationalen künstlerischen Positionen greifen die Metapher der »Burnout-Maschine« auf, um digitale Systeme zu beschreiben, die bedeutende menschliche Ressourcen wie Energie, Aufmerksamkeit und Arbeitskraft auf ökologischer, sozialer und technologischer Ebene extrahieren, während sie diese Prozesse gleichzeitig unsichtbar machen und ihre Auswirkungen verschleiern. Werke wie die von *Christina Gruber, Mario Santamaría, Ioana Vreme Moser, Repair and Redress, Dasha Iliina & Marie Verdeil* befassten sich mit den Auswirkungen von Rechenzentren und Datenverarbeitung auf die Umwelt sowie mit der (historischen) Fragilität solcher Systeme und den Konzepten der technologischen Entwicklung. Projekte von *fantastic little splash, S(ò)fia Braga* und *MOC Mara Oscar Cassiani* thematisierten manipulative Dynamiken, die von den Burnout-Maschinen in Gang gesetzt werden und die von Desinformation über digitale Verehrung bis hin zu toxischen Beziehungen zu KI-Figuren reichen.

Betrachtet man die Auswirkungen von Burnout-Maschinen auf unsere Gesellschaft, so nutzt das System das Wechselspiel von Sichtbarkeit und Verschleierung, um sich selbst zu regulieren und Kritik oder dekonstruktive Verschwörungstheorien zu kontrollieren.

Im Versuch, zu erobern und zu unterwerfen, erweisen sich Burnout-Maschinen als unvollkommen, und wie die meisten Werke zeigen – insbesondere die Arbeiten von *Sam Lavigne, 868.labs* und *Marco Donnarumma* –, eröffnen radikaler (Miss-)Ge-

brauch, Verschleierung, Sabotage oder auch taktische Aneignung digitaler Werkzeuge Möglichkeiten für Autonomie und Unabhängigkeit.

Ist die Infrastruktur die Botschaft?

Das diskursive Programm von AMRO konzentrierte sich daher auf oppositionelle Strategien gegen die Hyper-Vision der Maschine, auf die Suche nach Wegen, dem allsehenden Auge der KI zu entkommen und nicht mehr erkennbar, unlesbar und damit unregierbar und unkontrollierbar zu werden. Die Keynotes von *Nelly Y. Pinkrah* und *Juli Laczko* boten zwei Sichtweisen und methodische Rahmen für den Umgang mit dem Techno-Autoritarismus der computergestützten Bildverarbeitung.

Das Festival präsentierte ein reichhaltiges Programm aus Gesprächen, Vorträgen, Workshops, Performances und Präsentationen über vier Tage hinweg. Einige davon standen letztlich in Verbindung mit einem ganz aktuellen Strang aktivistischer Praxis: dem Widerstand gegen den Bau von Hyperscale-Rechenzentren. Als materielle Orte der Cloud-Konstruktion sind Rechenzentren das neue Feld von Konfrontation und Verhandlung zwischen zwei Ideologien darüber, wie die Infrastruktur für die Menschheit aussehen sollte: ein hyperüberwachter kommerzieller Raum mit Kontrollinfrastrukturen, die für unermessliche ökologische und soziale Schäden verantwortlich sind, oder eine Gemeinschaftsressource, in der das Digitale ein politischer Raum ist, eine spirituell bereichernde, gesellschaftlich verbindende und selbstkontrollierte Institution. Mit seiner Arbeit strebt AMRO danach, einer der Räume zu sein, in denen Letzteres konzipiert, aufgebaut und erkämpft wird. Im Hintergrund hallen umfassendere Fragen zur unabhängigen Infrastrukturpraxis wider: *Für wen werden diese Systeme gebaut, und unter welchen Bedingungen werden sie aufrechterhalten?*

Diese Auseinandersetzung ist im lokalen Kontext verwurzelt, da die Künstlerin *Christina Gruber*, deren *Vaping Vampire* in der Ausstellung *From the Ashes of the Burnout Machines* die Umweltzerstörung durch den Bau von Rechenzentren auf österreichischem Boden nachzeichnete, den Workshop »Grieving a landscape« leitete. Dies enthielt die Entwicklung eines kollektiven Rituals des Protests und der Trauer gegen die Schaffung von extraktiver Infrastruktur und den Verlust von Land. Dieses Projekt wurde zu einem roten Faden durch das Festivalprogramm, wobei mehrere Beiträge Momente boten, um die Ablehnung der Cloud zu kontextualisieren, zu verankern und zu strukturieren.

Dies verdeutlicht einen Großteil des gemeinschaftlichen Kontexts des Festivals: eine anhaltende Spannung zwischen infrastruktureller Notwendigkeit und ideologischer Hoffnung, in der sich die fortlaufende Entwicklung von gegen-komputationalen Praktiken schließlich zu tragfähigen, langfristigen kulturellen und infrastrukturellen Formen stabilisieren könnte. AMRO erhebt nicht den Anspruch, direkte, einfache Lösungen anzubieten, und anstatt diese Spannung aufzulösen, lebt es sie durch sein Festivalprogramm aus, indem es Praktiken aus künstlerischen, technischen und politischen Landschaften als einen kontinuierlichen Prozess des Werdens und andererseits des teilweisen Rückzugs aus Regimen der vollständigen Sichtbarkeit zusammenführt.

Dieser Beitrag ist in einer umfassenderen englischsprachigen Fassung zuerst bei *CLOT magazine* erschienen – der Link findet sich in der Onlinefassung dieses Beitrag.

Davide Bevilacqua is a media artist and a curator interested in network infrastructures and technological activism. He coordinates servus.at cultural program since 2018.
<http://www.davidebevilacqua.com/>, <https://core.servus.at/>

Martina Pizzigoni (Italy, *1998) is a multimedia artist whose practice explores interactive experiences at the intersection of digital culture, social dynamics, and anthropological inquiry.

Art Meets Radical Openness ist ein alle zwei Jahre stattfindendes Community-Festival für Kunst, Hacktivismus und offene Kulturen. Seit 2008 wird AMRO in Linz, Österreich, von servus.at in Zusammenarbeit mit der Kunstuniversität und anderen organisiert. Die letzte Ausgabe fand von 13.-16. Mai 2026 statt.
<https://radical-openness.org>



»A Deer in the Wide Web« von Mario Santamaría, bei AMRO 2026 in Linz.

durch die Medien. Beides sind Mittel zur Planung, Optimierung und Durchführung der Extraktion sowie das Endziel der Digitalisierung, die auf eine vollständig integrierte gesellschaftliche und ökologische Automatisierung abzielt – eine scheinbar unaufhaltsame totale KI.

All dies beruht auf jenen Formen, die wir als »Hyper-Sichtbarkeit« bezeichnen. Unter diesem Begriff verstehen wir eine weit verbreitete Tendenz zur öffentlichen Inszenierung und zum öffentlichen Handeln, die als roter Faden durch verschiedene Bereiche verläuft. Wir beobachten dies sowohl in der Regierungsführung und Politik als auch in technologischen und wirtschaftlichen Bereichen, wie der Influencer-Kultur in den sozialen Medien und der Logik der Datenüberwachung und -aneignung. Hyper-Sichtbarkeit basiert auf der Annahme, dass eine ständige Online-Allgegenwart normal und wünschenswert ist, und untermauert die digitale Mainstream-Kultur, in der Präsenz und Selbstdarstellung zentral sind, insbesondere auf Social-Media-Plattformen.



servus.at thanks its Main Sponsor 2026-2028

Körper, Maschine, Klang

Der Tangible Music Club ist eine monatliche Konzertreihe für experimentelle Musik und postdigitale Musikinstrumente in der Stadtwerkstatt. *Ulla Rauter* erläutert die Kooperation.

Einmal im Monat verwandelt sich der Saal der Stadtwerkstatt in einen Hotspot für experimentelle Musik. Statt klassischer Band-Setups stehen beim Tangible Music Club neuartige Instrumente, selbstentwickelte Interfaces und performative Klangmaschinen im Rampenlicht. Auch hybride Instrumente wie mit Sensoren bestückte E-Gitarren und zu Loop-Maschinen erweiterte Schlaginstrumente kommen zum Einsatz. Musikalisch ist jeder Abend einzigartig, oftmals sind es Uraufführungen der Performances und Instrumente.



Krzysztof Cybulski

Der Tangible Music Club wurde als experimentelle Konzertreihe an der Schnittstelle von elektronischer

Livemusik, Kunst und Forschung im November 2024 gegründet. Die Kooperation zwischen dem Tangible Music Lab der Kunstuniversität Linz und der Stadtwerkstatt versteht sich als Plattform für neue Formen elektronischer Musik jenseits etablierter Produktions- und Aufführungskontexte. Mit dem Fokus auf experimentelle Musik und postdigitale Musikinstrumente trägt die Reihe dazu bei, das Netzwerk für interaktive elektronische Livemusik in Linz weiter aufzubauen und neue experimentelle Praktiken und Formate innerhalb der zeitgenössischen Musik- und Clubszene zu etablieren.

Neben lokalen Acts und Studierenden des Masterstudiengangs Postdigital Lutherie treten regelmäßig Künstler*innen aus der internationalen Sound- und Experimental-Szene auf. Zu den bisherigen Gästen zählen unter anderem *Rojin Sharafi*, *Viola Yip*, *Amélie Nilles*, das *Passepartout Duo*, *Yuri*

Landman sowie *Meng Qi*. Die musikalische und inhaltliche Bandbreite reicht dabei von elektroakustischen Klangobjekten über selbstgebaute Synthesizer bis hin zu multimedialen Performances. Im Zentrum steht jedoch immer der Einsatz selbstgebauter Instrumente, sensorbasierter Interfaces und digital-analoger Hybridtechnologien – und damit oft die Beziehung zwischen Körper, Maschine und Klang.

Viele der bei den Konzerten gespielten Instrumente wurden am Tangible Music Lab entwickelt.¹ Das Lab ist eine Abteilung des Instituts für Medien der Kunstuniversität Linz am Standort in der Tabakfabrik und es widmet sich seit 2018 unter der Leitung von Prof. Martin Kaltenbrunner der Erforschung musikalischer Interaktion und der Entwicklung neuer Instrumente und Interfaces. Im Masterstudium »Postdigital Lutherie« entstehen Instrumente, die digitale Technologien mit physischer, oft

experimenteller Materialität verbinden. Dabei geht es bewusst auch darum, sich von kommerziellen »Black-Box«-Systemen zu lösen und stattdessen eigene, maßgeschneiderte Instrumente zu entwickeln – musikalische Interfaces, die nicht primär für den Markt gedacht sind, sondern neue künstlerische Nischen und Ausdrucksformen ermöglichen.

Die Studierenden und Forschenden entwerfen dabei individuelle Konzepte, die ihre musikalischen, performativen und künstlerischen Anliegen jenseits der Musik- und Kreativindustrie umsetzen. Der Tangible Music Club bildet in diesem Zusammenhang ein wesentliches Bindeglied zwischen Forschung, Instrumentenentwicklung und Aufführungspraxis: Er bietet einen Raum, in dem diese neu entwickelten Instrumente im Live-Kontext erprobt werden können. Spielbarkeit, klangliches

Potenzial und Publikumsinteraktion werden unter realen Bedingungen sichtbar und hörbar. Der Auftritt ist ein entscheidender Moment im Prozess des Instrumentendesigns. Die Unmittelbarkeit des Live-Events trifft hier auf oft monatelange Entwicklungsarbeit. Hier verdichten sich die technischen, performativen und musikalischen Anforderungen und es findet der Übergang vom experimentellen Umfeld der Universität in die professionelle performative Praxis statt. Diese Situation bringt für Publikum und Auftretende eine ganz besondere Form von Intensität mit sich – es ist oft auch eine Art Bewährungsprobe, in der sich zeigt, wie tragfähig ein Instrument oder Interface tatsächlich ist. Gleichzeitig eröffnet die Bühne neue Perspektiven: In der direkten Interaktion mit dem Publikum und im Rahmen der Live-Situation treten oft unerwartete Qualitäten des neuen Instruments zutage: Aspekte, die im Studio oder Laborkontext noch nicht entdeckt wurden, werden im Live-Moment plötzlich sichtbar und hörbar. Jeder Auftritt offenbart somit auch das Potenzial für Weiterentwicklung und ist für die Studierenden und Forschenden eine wertvolle Gelegenheit für Feedback durch ein heterogenes Publikum.

Der Tangible Music Club zieht ein kunst- und musikinteressiertes Publikum aus dem Umfeld von Stadtwerkstatt, Kunstuniversität sowie der Anton Bruckner Privatuniversität und der Linzer Kunst- und Kulturszene an. Die Atmosphäre unterscheidet sich dabei mitunter von herkömmlichen

Konzerten und Clubnächten: An manchen Abenden dominiert weniger Party-Stimmung, sondern eine konzentrierte gespannte Aufmerksamkeit – oft verlangen die Performances nach abgedunkeltem Raum oder speziellen Lichtstimmungen. Das stellt bisweilen selbst die Techniker*innen von Dorf TV, die die Abende dokumentieren und live streamen, vor Herausforderungen.

Denn durch die Kooperation mit DorfTV und Radio Fro werden die Abende nicht nur live dokumentiert, sondern auch gemeinsam mit den am



Viola Yip

Tangible Music Lab stattfindenden Workshops und Gastvor-trägen archiviert. Damit werden nicht nur das künstlerische Ergebnis selbst, sondern auch die dahinterliegenden Konzepte vermittelt.²

Tontechniker Mario begleitet die Konzertreihe seit ihren Anfängen. Für ihn unterscheidet sich der Tangible Music Club vor allem durch die Arbeitsweise der auftretenden Künstler*innen: Aufbau und Verkabelung ihrer oft komplexen Instrumente übernehmen diese meist selbst, ebenso einen großen Teil der klanglichen Abstimmung – Eingriffe am Mischpult seien daher oft nur minimal nötig. Besonders spannend sind hier jedoch oft auch die verwendeten Klangumgebungen wie z.B. das Ottosonic Mehrkanalsystem, das von Manu Mitterhuber gemeinsam mit dem Tangible Music Lab entwickelt wurde und im Rahmen des Tangible Music Labs bereits öfter zum Einsatz kam.³

Die Individualität der Setups macht die Abende besonders. Die Performances seien – so der Musiker und Sounddesigner – ausnahmslos interessant, jede Performance funktioniere anders. Viele Instrumente würden durch die Originalität ihrer Idee und ihres Konzepts beeindruckend. Besonders in Erinnerung geblieben seien ihm unter anderem Auftritte von *Rojin Sharafi* oder *Jens Vetter*, dessen energiegeladene Bühnenpräsenz sich unmittelbar auf das Publikum übertragen habe.

Als Kooperation von Tangible Music Lab und Stadtwerkstatt wurde mit dem Tangible Music Club, seinen experimentellen Musikinstrumenten und neuen Zugängen zu Musik ein fixer Programmpunkt für das Linzer Publikum geschaffen. Die monatlichen postdigitalen Konzertabende bilden eine gute Ergänzung zur Clubkultur der Stadtwerkstatt.

https://newcontext.stwst.at/projects/tangible_music_club

[1] <https://tamlab.kunstuni-linz.at/>

[2] <https://dortv.at/videos?videos%5B0%5D=tags%3A50621>

[3] <https://www.alterbauhof.at/ottosonics/>

Ulla Rauter ist Senior Artist am Tangible Music Lab - sie arbeitet als Medienkünstlerin und Musikerin zwischen Klangkunst und bildender Kunst.

Kommender Termin:

16.06.2026
Tangible Music Club #13:
Karl Ekdahl / Knas + Andreas Trobollowitsch

Ab Oktober 2026 geht der Tangible Music Club ins dritte Jahr!

Unterstütze das

Wir sind das Willy*Fred – ein selbstverwaltetes Hausprojekt mitten in der lebendigen Linzer Innenstadt.

Ein alternativer, solidarischer und offener Gegenentwurf zum kapitalorientierten Mietmarkt und eine lebendige Gemeinschaft – und das schon seit mehr als 10 Jahren.

Wir organisieren uns im Dachverband **habiTAT** zusammen mit anderen Hausprojekten – diese Rechtsstruktur, die wir uns gemeinsam und solidarisch aufgebaut haben sichert ab, dass unser Mietshaus für immer vom spekulativen Wohnungsmarkt befreit ist.

Damit das funktioniert, brauchen wir Unterstützung von außen: Wir finanzieren uns nicht nur über Bankkredite, sondern auch durch ein System von immer wieder wechselnden Direktkrediten von Menschen wie dir.

Was ist ein Direktkredit?

Mit einem Direktkredit kannst du uns direkt und ohne Umwege oder Dritte Geld leihen, und wenn du das Geld wieder brauchst, zahlen wir es dir zurück. Dabei kannst du dich frei für einen **Zinssatz zwischen 0 und 1,5 %** entscheiden.

Wofür wir dich jetzt brauchen

Wir halten unser Haus nicht nur instand, wir bauen auch für eine bessere Zukunft: Dafür suchen wir in den nächsten Monaten Direktkredite in einer Summe von **insgesamt 200.000 €**

Mit diesem Betrag können wir den Heizungsumbau abschließen, laufende Direktkredite zurückzahlen, und so unser Projekt langfristig absichern.

Erfahre mehr auf www.willy-fred.org

»Ewig erscheint der Abend«

Ewgeniy Kasakow zur Bedeutung der russischen Band Shortparis, deren Sänger Nikolay Komyagin dieses Jahr gestorben ist.

Am 20. Februar 2026 verstarb Nikolay Komyagin im Alter von 39 Jahren. Er bekam einen Herzstillstand nach dem Boxtraining. Damit verliert die 2011 gegründete Band Shortparis ihren Sänger und Russland den wohl wichtigsten politischen Künstler des letzten Jahrzehnts.

Der in der Industriestadt Nowokusnezsk in der sibirischen Region Kemerowo geborene Komyagin war in seiner Jugend in der Emo-Subkultur aktiv, später gründete er diverse Bandprojekte. In Nowokusnezsk lernte Komyagin auch seine künftigen Bandkollegen Alexander Ionin und Pawel Lesnikow kennen. Der studierte Kunsthistoriker Komyagin arbeitete als Geschichtslehrer, war beliebt bei Schülern wie Eltern, durchaus bekannt in der Region und hätte weiterhin als Star der lokalen alternativen Kulturszene leben können. Doch Komyagin und seine Mitstreiter beschlossen einen radikalen Neuanfang. Sie zogen 2010 nach Sankt-Petersburg, stampften alle bisherigen musikalischen Projekte ein und arbeiteten ein Jahr lang am Konzept einer neuen Band.

Was danach die Welt erblickte, wirkt zuerst wie eine technisch sehr ambitionierte Erscheinung neuester New Wave-Nostalgie. Zusammen mit der dazu gestoßenen Danila Cholodkow sang Shortparis zuerst auf Englisch und Französisch, kombinierte elektronische Klänge mit Anlehnungen an französische Chanson und erreichte so schnell die Anerkennung des Publikums in Russland und Europa. Es wurde aber schnell klar, dass sich Shortparis nicht damit zufriedengab, die Nachfrage nach Nostalgie, post-sowjetischer Exotik oder ein »Kompliziert-Sein um des Kompliziert-Sein-Willens« zu bedienen.

Die Band machte klar, dass sie Politik wichtig findet, ohne für sich die Kategorisierung als »politische« oder »engagierte« Kunst zu reklamieren. Die Auftritte der Band, einstudierte Choreographie-Performance, kahlgeschorene Köpfe und androgynes Auftreten sorgten für Spekulation. Komyagin erinnerte sich später, wie häufig sie nach ihrem Verhältnis zur Skinhead-Subkultur oder der Gay-Community gefragt wurden. Doch das

war erst der Anfang. 2018 wurde der Videoclip der Band zu dem Lied »Straschno« (»Furchterregend«) von den Behörden auf extremistische Propaganda untersucht. Russland war gerade im Schock nach einem Amoklauf an einer Berufsschule - da veröffentlichte Shortparis ein Video, in dem die Band mit Skinhead-Entourage und bedrohlichem

Gesichtsausdruck eine Schulturnhalle stürmt, wo Arbeitsmigranten aus Zentralasien auf dem Boden schlafen. Es folgt ein mehrminütiger gemeinsamer Tanz in orientalischen Frauenkleidern auf den ausgerollten Teppichen. Der mit arabischen Untertiteln unterlegte Clip kehrt die im Titel benannte »Furcht« um: der Furcht der Mehrheit vor Migranten wird vorgehalten, wie furchterregend ihre Gesellschaft aus der Perspektive der Migranten aussieht. »Du packst es nicht und denen gefällt es nicht (...) Es schminken sich deren Frauen, deren Kinder verstecken sich vor dir ängstlich« singt Komyagin während des eher bedrohlich, als versöhnlich wirkenden Tanzes.

Den Rassismus des alternativen Publikums machte Shortparis nicht nur in ihren Texten zum Thema. Bei einem Auftritt 2017 registrierte die Band abschätziges Benehmen der Besucher über kirgisische Arbeiter, welche die Bühne aufbauten. Komyagin kam auf die Bühne und hielt mithilfe eines Online-Übersetzungsprogramms eine Ansprache in kirgisischer Sprache: Die Band möchte sich bedanken, das folgende Konzert ist denjenigen gewidmet, die unter widrigen Umständen mit ihrer Arbeit den Bühnenauftritt ermöglichen.



Shortparis bei einem Auftritt 2019

machen und zugleich ästhetisch mit Uneindeutigkeit arbeiten. Doch die Musiker waren zunehmend Vorwürfen von zwei Seiten ausgesetzt. Ein Teil der Kritiker warf ihnen vor, dass ihre Musik elitäres Nischenprodukt sei, unverständlich für die Arbeiter und Migranten, deren Lage sie thematisierten. Umgekehrt gefiel den liberalen Kritikern nicht, dass die Band plötzlich

ganz unpoetisch darüber singt, ob der Lohn reicht. Dabei hat Shortparis sich nie zur »Stimme« irgendeiner Gruppe, Bewegung oder Community erklärt. Es läuft ins Leere, ihre Werke an Maßstäben von »Authentizität« und »kultureller Aneignung« zu messen - es handelt sich um prinzipiell anti-authentische Kunst.

Obwohl Komyagin für die Teilnahme an einer der ersten Antikriegsdemos zu einer hohen Geldstrafe verurteilt wurde und die Band ein inoffizielles Auftrittsverbot in Russland bekam, hatte Shortparis nach 2022 mit Vorwürfen zu kämpfen, in Russland geblieben zu sein und sich nicht eindeutig genug positioniert zu haben.

Die Haupteinnahmequelle wurden Auslandsreisen, wo Journalisten und Aktivisten immer wieder versuchten, Parateilnahmen und plakative Statements abzupressen. Von Shortparis waren jedoch keine Hasstiraden auf Putin, Konzerte unter ukrainischen Nationalflaggen, Spenden für die ukrainische Armee oder Forderungen an westliche Politiker nach mehr Waffenlieferungen zu erwarten. Sie wollten nicht als Politiker interviewt werden, sondern als Musiker.

Dabei hatten sie ihr Statement zum Geschehen noch vor Beginn der Kampfhandlungen abgegeben. Eine Woche vor dem Angriff auf die Ukraine veröffentlichte Shortparis den Videoclip »Jablunnyj sad« (Apfelgarten), produziert für ein Lied, das bereits im Sommer 2021 erschienen war. Es wurde zusammen mit dem Fjedor-Kozlow-Veteranenchor aufgenommen.

In den folgenden Jahren wurde Gewalt immer mehr zum Thema von Shortparis. Die Veröffentlichung des Videos »Kak sakaljalas stal« (»Wie der Stahl gehärtet wurde«, 2019), das Szenen von Mobbing in der Armee fast wie Ballet choreographiert, fiel zufällig mit einem Amoklauf mit acht Todesopfern zusammen. Der Täter war ein Grundwehrdiener, der an seinen Peinigern Rache nehmen wollte. Die ungewollte Aktualität sorgte für neue Zensurforderungen. Und im Video über das Elend in den »Schlafbezirken« russischer Städte baute Shortparis eine Parole der 68er ein: »Les structures ne descendent pas dans la rue« (»Strukturen gehen nicht auf die Straße«).

Spätestens danach wurde die Band von Freunden und Feinden als linksradikales Projekt wahrgenommen. Der Kritik, es sei doch alles nur radical chic oder umgekehrt, nicht radikal genug, begegnete Komyagin und seine Bandkollegen souverän. Politische Kunst zu machen war nie ihr Ziel gewesen. Immer wieder wiederholte Komyagin, Musik sei viel mehr Eskapismus als Politik. Musik zu machen oder zu hören kann und soll nicht politische Handlungen ersetzen. Auf die Frage, was die Welt heute am meisten gefährde, antwortete Komyagin in einem Interview: »Zu schnelle und unbedachte Antworten auf solche Fragen«. Die propagandistischen Vereinfachungen von Inhalt mied Shortparis sehr bewusst. Shortparis konnte Aussagen

Shortparis macht hier von sowjetischer Optik, etwa Auszeichnungen, Uniformen, rotem Banner und rotem Stern sowie Chorgesängen zu Akkordeonmusik Gebrauch, und wendete dies mehr als deutlich gegen die Mobilisierung zum Krieg. An die Sprache von Volksliedern anknüpfend, erklingt - während im Schnee ein Grab ausgehoben wird - die Klage: »Oh, mein Kummer!... Wo ist die Grenze, wo der Rand? / Wer hat es gesehen / Und wohin gehörs du jetzt?« Hinweis auf das »Land am Rand«, »u kraja«, und die offizielle Leugnung der Präsenz russischer Truppen (»sie waren nie dort gewesen«) seit 2014.« Der Kontrast zwischen der Unruhe in der Stimme des Solisten und der Gefasstheit der Veteranen im Refrain wird immer größer. Während auf einem verschneiten Feld rote Äpfel vor einem tiefen Graben verstreut werden, singt Shortparis: Fisch sucht nach Netz / Körper sucht nach Ereignissen / Geschoss wird intelligenter / Im Verlauf des Blutvergießens«.

Wahrscheinlich kein Kommentar oder Interview kann der Aussage des Videos noch etwas Essentielles hinzufügen. Shortparis wurden auch nicht missverstanden. Seit Kriegsbeginn brachte die Band keine neuen Studioalben mehr raus und verlegte sich vor allem auf die Arbeit an Musik für Filme oder Theateraufführungen. Dennoch brachte sie Musikvideos heraus, deren Botschaften durchaus deutlich waren. 2022 erschien »Ghetto im See« - eine Vertonung des Gedichts »Ruf des Sees« des Lyrikers Andrei Wosnessenski (1933-2010) aus dem Jahr 1965. Darin verarbeitete Wosnessenski, ein Star der Poesie der »Tauwetterperiode«, seinen Schock, als ihm einmal ein bei den Engländern beliebter See gezeigt wurde, der durch Flutung einer Schlucht entstand, in der während des Zweiten Weltkrieges Massenhinrichtungen stattfanden.

Vermutlich bedeutet der Tod von Nikolay Komyagin auch das Ende von Shortparis. Die Band, die es einfach dabei hätte belassen können, ein im Westen anerkanntes Projekt aus Russland zu sein, was den Zuhörern das Gefühl gibt, etwas Gehobeneres zu konsumieren, ohne sie zugleich zu überfordern. Sie haben sich für einen anderen Weg entschieden und gezeigt, wie Umgang mit politischen Themen sein kann. Zensur und Opposition hatten es schwer, ihnen etwas nachzuweisen und doch sind ihre Aussagen unmissverständlich. Unmissverständlich muss eben nicht plakativ oder aufdringlich bedeuten.

Eine längere Fassung des Beitrags findet sich auf [versorgerin.stwst.at](https://www.versorgerin.stwst.at)

Ewgeniy Kasakow, promovierter Historiker, Veröffentlichungen u.a. in: konkret, Jungle World, nd, testcard, Prokla, Widerspruch, Streifzüge. Herausgeber von: Spezialoperation und Frieden. Die russische Linke gegen den Krieg. Unrast Verlag, Münster, 2022.

Nordico
27.3. bis 4.10.26

Made in Linz
Standort für Handel, Industrie und Handwerk

Stadtmuseum Linz

Schillern im Mikrobereich

Ein Porträt des amerikanischen Komponisten Morton Feldman anlässlich seines 100. Geburtstags.

Von *Sebastian Franke*.

Morton Feldman verstand es, in seinen oftmals frei gehaltenen Vorträgen und Gesprächen ästhetische Fragen durch Anekdoten zu veranschaulichen, das heißt, sich ihrer als epistemisches Mittel zu bedienen. So bemerkte er einmal: »Mein Lehrer Stefan Wolpe war Marxist und fand meine Musik damals zu esoterisch. Sein Studio lag in einer proletarischen Wohngegend, an der 14th Street Ecke 6th Avenue ... Er war im 2. Stockwerk, wir schauten aus dem Fenster, und er fragte: ‚Was ist mit dem Mann auf der Straße?‘ In diesem Moment ... überquerte Jackson Pollock die Straße.«

Aus der Perspektive einer Rückschau führt uns Feldmans Anekdote an eine Straßenkreuzung, aber auch an eine Schnittstelle, an welcher der Zufall ein Zusammentreffen von für ihn prägenden Einflüssen stiftete, die auf Kommendes vorausdeuten.

Einerseits illustriert er anhand dieser Anekdote gewisse ästhetische Differenzen zwischen ihm und seinem Lehrer, der hier als engagierter Künstler erscheint und zudem eher die jüngere europäische Musik, namentlich die Schönberg-Schule, repräsentiert, von deren regelverliebter, formaler Strenge sich Feldman löste. Andererseits begegnet uns hier als flüchtiges Bild die neue amerikanische Ästhetik, beispielhaft verkörpert durch den Maler Jackson Pollock, die Feldman mit ihren abstrakt-intuitiven Verfahren stark affizierte.

Feldman, der 1926 als Sohn jüdisch-ukrainischer Einwanderer in New York geboren wurde, war zwar nie an einer Universität immatrikuliert und hatte daher keine formale akademische Ausbildung absolviert, erhielt aber schon in jungen Jahren Klavierunterricht. Seine Klavierlehrerin Vera Maurina Press machte ihn im Alter von 12 Jahren unter anderem mit der Musik Skrijabins und Chopins vertraut. Nachdem er 1944 die Highschool abgeschlossen hatte, nahm er privaten Kompositionsunterricht bei dem deutschen Emigranten Stefan Wolpe, der vor den Nazis geflohen war und 1938 nach Amerika übersiedelte, nachdem er zuvor bereits einige Jahre am Konservatorium in Jerusalem gelehrt hatte. In den 50er Jahren lehrte Wolpe dann am Black Mountain College in North Carolina, einer der damals bedeutendsten progressiven Kunstschulen Amerikas, die nicht nur ideell, sondern auch personell das zerschlagene Bauhaus beerbte.

Nicht nur vermittelte ihm Wolpe profunde Kenntnisse der europäischen Avantgardemusik, er machte ihn auch persönlich bekannt mit dem Komponisten Edgard Varèse, dessen Idee, Musik primär vom Klang zu konzipieren, Feldman nicht unbeeindruckt ließ. Viel Zeit verbrachten der Lehrer und sein Schüler allerdings auch damit, schlichtweg über Musik zu diskutieren. Trotz abweichender Ideen war der revolutionär gesinnte als auch avantgardeaffine Wolpe kein Dogmatiker und der gemeinsame Austausch mit Feldman von Respekt geprägt. Noch Jahrzehnte später fand Feldmans Wertschätzung für seinen Lehrer Ausdruck in der ihm gewidmeten Komposition *For Stefan Wolpe*. In Wolpes Schaffen verbanden sich vielfältige Einflüsse von Jazz bis Serialismus und nicht zuletzt gingen für ihn wichtige Anregungen von der bildenden Kunst Johannes Iittens und Paul Klees aus. Der junge Feldman hingegen tat sich zunächst schwer damit, einen eigenen musikalischen Ausdruck zu finden.

Eine der für Feldman folgenreichsten Verbindungen nach Wolpe war ohne Zweifel die zu John Cage. Die beiden lernten sich 1950 während eines Konzertbesuchs in New York kennen. Cage ermutigte Feldman dazu, sich von den strengen Regeln der europäischen Avantgarde zu lösen, und seine eigene musikalische Sprache zu entwickeln. Zudem ist es der Vermittlung des in der New Yorker Kunstszene gut vernetzten Cage zu verdanken, dass Feldman mit den zentralen Akteuren des Abstrakten Expressionismus, wie Mark Rothko, Willem de Kooning, Franz Kline, Philip Guston und eben Jackson Pollock in Kontakt treten konnte. Vielen von ihnen sollte er über die nächsten Jahre oft umfangreiche Kompositionen widmen.

Eine nicht unwesentliche Parallele zwischen den Freunden Cage und Feldman besteht darin, dass beide profunde Auseinandersetzungen mit eben dieser europäischen Avantgarde geführt hatten – schließlich war Cage in Los Angeles einer der letzten bedeutenden Schüler des exilier-

ten Schönberg –, sich in Folge aber davon absetzten, um ästhetische Strategien zu erproben, die auf unterschiedliche Weise den Aspekt der Unbestimmtheit einbezogen.

Wiederholt arbeitete Feldman in seinen frühen Stücken mit dem Faktor der Unbestimmtheit (Indeterminacy), um so den Klang von traditionellen musikalischen Strukturen und der Kontrolle des Komponisten zu befreien, wie es sich etwa an der graphischen Notation exemplifizieren lässt, die er erstmals für sein Cellostück *Projection 1* (1950) entwickelte. Hier werden keine exakten Tonhöhen und -dauern angegeben, diese Entscheidungen legt Feldman in die Hände der Interpreten. Der Komponist setzt den Rahmen, der aber nicht im herkömmlichen Sinn als fester Notentext ausformuliert ist, sondern intellektuell erarbeitet



Morton Feldman am Klavier

werden muss. Schon die Strukturierung seiner graphischen Partitur durch Raster und die Beschränkung auf drei Register (tief, mittel, hoch), analog zu den drei Grundfarben, lassen den Einfluss der abstrakten Kunst und in diesem Fall namentlich der Malerei Piet Mondrians erkennen, die der junge Komponist anlässlich einer Mondrian-Retrospektive in New York Mitte der 40er Jahre kennengelernt hatte.

Keineswegs verstand er seine Versuche mit graphischer Notation als Improvisationskunst, für ihn waren sie »völlig abstrakte Klangabenteuer«. Neuland betrat Feldman mit dieser Form der unbestimmt-aufgeschriebenen Musik. Um ein solches Stück zur Aufführung bringen zu können, müssen die jeweiligen Interpreten Entscheidungen treffen, wie sie mit dem vorgegebenen Material umgehen wollen. So können zwei Aufführungen desselben Stücks klanglich völlig voneinander verschieden sein. Ein anderes, frühes Beispiel für den Einsatz von Unbestimmtheit stellt *Intermission 6* für ein oder zwei Klaviere dar: Notiert sind hier fünfzehn Klänge, die in beliebiger Anordnung gespielt werden können. Solche Verfahren des Aufschreibens lassen die Interpretierenden gleichsam zu (Mit-)Komponierenden werden.

Die Arbeit mit dem Aspekt der Unbestimmtheit wandelte sich: so entwickelte er 1957 eine »free-durational notation«, bei der die Tonhöhe, nicht aber die Tondauer exakt festgelegt wird. Erneut sind hier wieder die Interpretierenden gefragt, sich gestaltend zum vorgegebenen Material zu verhalten. Feldman griff über einen Zeitraum von 12 Jahren immer wieder auf diese Form der Notation zurück, *For Franz Kline* (1962) ist dafür ein markantes Beispiel. Auch *De Kooning* (1963) gehört zu den eher frühen und eher kurzen Stücken des Komponisten, für die Tonhöhe und Instrumentation zwar klar vorgegeben sind, Dauer und Tempo aber variieren können. Die Lücken, die dies mit sich brachte, luden jedoch zu Missverständnissen ein. Daher wandte er sich wieder dem althergebrachten System des Aufschreibens zu, allerdings integrierte er mitunter in dieses nunmehr ausnotierte Unschärfen. Feldmans Rückkehr zur konventionellen Notation wird durch den Zyklus *The Viola in My Life* (1970/71) markiert.

An Einspielungen, bei denen der Komponist selbst am Klavier saß, mag auffallen, wie frei sich Feldman mitunter zur eigenen Partitur verhalten

konnte. Ihm, der bei Proben oftmals monierte, dass die Musizierenden viel zu laut und viel zu schnell spielen würden, gelang es, die eigenen Tempoangaben an Langsamkeit noch zu überbieten. Feldmans Klangvorstellungen artikulieren sich anschaulich darin, wie weich er selbst die Tasten beim Klavierspiel anschlug. Sein Anspruch war es – und dies führt ins Innerste seiner Klangästhetik –, den Klang ohne starkes Anfangsgeräusch (mit »minimum of attack«) einsetzen zu lassen, sodass er gleichsam wie ursprungslos wirkt, als käme er aus dem Nichts.

Während die Klangästhetik vieler seiner zeitgenössischen Kollegen vor allem von größerer Lautstärke und scharf schneidender Akzentuierung geprägt war, vermeidet Feldman gerade diese Drastik mit behutsamer Radikalität. Wie schwebend muten seine Kompositionen an. Ihm ging es darum, »den Klang nicht auf den Boden fallen zu lassen.«

Da er sich außerhalb des akademischen Betriebes bewegte, konnte er lange Zeit nicht allein von seiner Musik leben. Bis Mitte vierzig arbeitete er daher im Textilgeschäft seiner Eltern bzw. in Gelegenheitsjobs, seine künstlerische Arbeit lief parallel dazu. Das änderte sich erst 1973, als er auf die Edgard-Varèse-Professur an der *University at Buffalo* berufen wurde, die er bis zu seinem Tod 1987 innehatte. Augenzwinkern ließe sich sagen, dass das Textile bzw. der Umgang mit Texturen auch weiterhin bestimmend für ihn blieb, denn neben dem Abstrakten Expressionismus war Feldman fasziniert von anatolischen Yürük-Teppichen. Sein Interesse galt insbesondere den leichten Unregelmäßigkeiten, die sich bei der Herstellung dieser handgeknüpften Nomaden-Teppiche ergaben, denn das fertig Gewebte verschwindet im Arbeitsprozess

unter dem Webstuhl und ist somit der optischen Kontrolle entzogen. Die Webenden orientieren sich bei ihrer Arbeit am erinnerten Bild des Gewebes. Feldman sammelte diese Teppiche, deren Muster sich wiederholten, ohne sich jedoch exakt zu gleichen; gerade darin lag für ihn ihre besondere Schönheit.

Nicht nur die Muster der Teppiche weisen leichte Verschiebungen auf, auch die Intensität der Farben kann nuanciert sein. Solche »Abrash« genannten Farbabstufungen entstehen durch die Verwendung unterschiedlicher Färbemittel oder durch unterschiedlich lange Färbezeiten des Garns. Ihn interessierte nun, wie sich diese minimalen Abweichungen von Mustern und Farbqualitäten klanglich übersetzen ließen. Davon inspiriert, finden wir vielfach bei Feldman dezente Variationen in den von ihm entworfenen Klangfiguren (Patterns): Gleichwohl bei oberflächlicher Betrachtung leicht ein repetitiver Höreindruck entstehen kann, sind Feldmans Klanggebilde subtil bewegt und offenbaren sich als fortlaufend verwandelt; teppichhaft verflochten, wie sich beispielhaft an seinen Kompositionen *Why Patterns?* (1978) oder *Crippled Symmetry* (1983) zeigen lässt. Analog zu den Unregelmäßigkeiten der Farbe behandelt Feldman den für ihn so wichtigen musikalischen Parameter der Klangfarbe und erarbeitete sich eine enorme Nuanciertheit klanglicher Schattierungen. Zu den farblichen Nuancen der Teppiche bemerkte er: »Die Farbskala der meisten ländlichen Teppiche erscheint durch die Vielzahl der Schattierungen ein und derselben Farbe viel größer, als sie tatsächlich ist. [...] Als Komponist spricht mich dieser Aspekt, der die Färbung des Teppichs und die Entstehung eines Schillerns im mikrofärblichen Bereich bedingt, besonders an. Meine Musik wurde im Wesentlichen durch Methoden beeinflusst, bei denen Farbe auf einer einfachen Struktur verwendet wird.« Je nachdem, wie tief wir in die Musik Feldmans hineinhören, »schillert« sie zwischen Statik und Elastizität. Sie irritiert unser Zeitempfinden und vergegenwärtigt, was für ein prekäres Unterfangen Erinnern ist.

Sebastian Franke ist Germanist und lebt in Leipzig. Zurzeit forscht er zum Briefnetzwerk Luise Adelgunde Victorie Gottscheds.

STWST84X12 HAUNTED

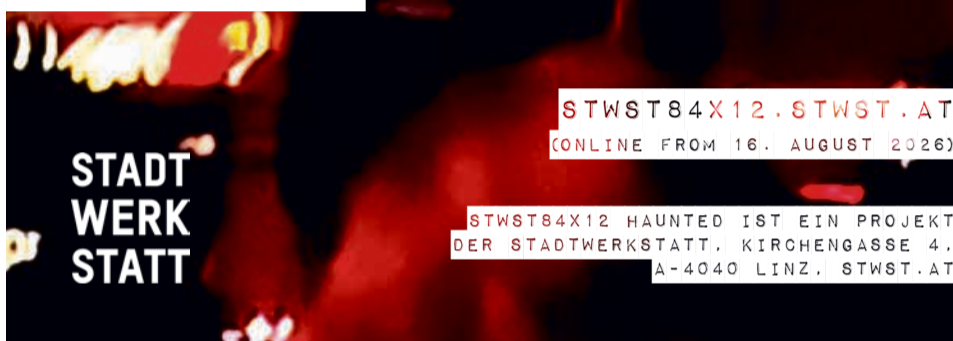
NEW WORLD ORDER
SHOWCASE
EXTRAVAGANZA



SAVE THE DATE

EXHIBITION, DISCOURSE, NIGHTLINE!
SPECTACLE, SPECTATORS, SPECTRES!

7.-13. SEPT 2026
STADTWERKSTATT



STWST84X12.STWST.AT
(ONLINE FROM 16. AUGUST 2026)

STADT
WERK
STATT

STWST84X12 HAUNTED IST EIN PROJEKT
DER STADTWERKSTATT, KIRCHENGASSE 4,
A-4040 LINZ, STWST.AT

STADTWERKSTATT VERANSTALTUNGEN JUN/JUL/AUG

JUNI.

- 12.06. **Hakkaapäälee, Ni** // trashfusion, spacerock // 20:00
- 13.06. **Sommerlande Treibgutspecial: Hydra & Friends** // techno // 16:00
- 17.06. **GUN DESTRUCTION GIBLING** // Giblingspräsentation & Währungsvernichtung // 18:00
- 17.06. **Kaleidoskope der Begegnung** (Bruckneruni Coop) // Experimental, Jazz // 19:30
- 24.06. **JazzNites** (Bruckneruni Coop) // Jazz // 19:00
- 27.06. **Sommerlande Treibgutspecial: bass.invadaz** // dnb // 16:00

JULI.

- 11.07. **Sommerlande Treibgutspecial: Danube Dub Session** // dub // 16:00
- 23.-25.07. **Pflasterspektakel Nightlines**
- 25.07. **Sommerlande Treibgutspecial: Darkness by Day** // deadchannel // 16:00

AUGUST.

- 08.08. **Sommerlande Treibgutspecial: SimSimma Blockparty** // dancehall, hiphop, reggae // 16:00
- 22.08. **Sommerlande Treibgutspecial: SimSimma Blockparty** // dancehall, hiphop, reggae // 16:00

Aktuelle Infos auf club.stwst.at
Kunstevents auf events.stwst.at

OFFEN

vergoren für
mehr Geschmack.
Seit 1321.

Nach handwerklicher
Tradition, vergoren im
offenen Gärbottich mit
anschließender langer
Lagerung bei kalten
Temperaturen.

Heinz Wasner,
Braumeister



**Weitra
Bräu**
BIERWERKSTATT

bierwerkstatt.at