

NEVER MIND THE NINETIES

eine Medienarchäologie
des Kunststandorts Berlin

**NEVER
MIND
THE
NINETIES**

adocs

adocs

adocs

NEVER MIND THE NINETIES

eine Medienarchäologie
des Kunststandorts Berlin

adocs



Hg. Knut Ebeling
Heimo Lattner
Annette Maechtel

adocs

INHALT

- 6** Vorwort
- 8** Einleitung
- 20** Zeitung—»Archäologie autonomer Zeitungen in den 90ern: schein Schlag und A.N.Y.P.«
Gespräch mit Ulrike Steglich und Stephan Geene
- 40** Archiv—»Es wird gewesen sein: (Über)Leben und Arbeiten im post Futur II-Zeitalter.«
Gespräch mit Bettina Allamoda
- 64** Büro—»Wir wollten, dass auf der Ebene der Produktion miteinander gesprochen wird.«
Gespräch mit Waling Boers
- 88** Tonträger—»Diese Verweigerungshaltung, die kann ich total nachvollziehen.«
Gespräch mit Mo Loschelder
- 110** Video—»Wie besetze ich ein Haus, und wie berichte ich darüber?«
Gespräch mit Manuel Zimmer
- 130** Plakat—»So inszenieren wir die Stadt!«
Gespräch mit Carl Hegemann und Bernd Frank
- 146** Nachwort
- 150** Impressum

VORWORT

Die hier publizierten Gespräche fanden an einem runden Tisch in der Professorenmensa der weißensee kunsthochschule berlin von Oktober 2017 bis Februar 2018 statt. Ein Semester lang luden wir als Gäste Protagonist*innen aus den Bereichen Bildende Kunst, Clubkultur und Theater ein, gemeinsam mit uns und den Besucher*innen die 90er Jahre anhand ihrer Aufzeichnungsmedien auszugraben – schließlich erscheinen diese heute völlig fossilisiert. Welche Distanzen und Abgründe uns von den Neunzigern trennen, wird schlagartig deutlich, wenn man einen Blick auf die archäologischen Medien wirft, auf und mit denen sie gespeichert wurden: Allein die Tatsache, dass wir viele Medien dieser Zeit heute nur noch so schwer auffinden und entschlüsseln können wie prähistorische Schrifttafeln, macht auf die Zäsur aufmerksam, die uns heute zumindest medienhistorisch von den Neunzigern trennt.

Weil sich die hier publizierten Gespräche über die historischen Situationen hinaus auch auf die analogen Medien beziehen, die sie bruchstückweise überliefert haben (oder nicht), trug die Seminar- und Gesprächsreihe den Namen *Never Mind the Nineties. Ausgrabungen aus dem Kunststandort Berlin der 1990er Jahre*. Sie entstand als Teil des von der Einstein-Stiftung geförderten Forschungsprojekts *Autonomie und Funktionalisierung – eine kulturhistorisch-ästhetische Analyse der Kunstbegriffe in der Bildenden Kunst in Berlin seit den 1990er Jahren bis heute* an der Universität der Künste Berlin.

Das (digitale) Buch rückt nun nicht nur die Gesprächspartner*innen in den Mittelpunkt, sondern ebenso sehr die von ihnen repräsentierten und im Band publizierten *dead media*. Diese toten Medien, von denen sich nicht in jedem Fall sagen lässt, ob sie der Vergangenheit oder der Gegenwart angehören, ordnen auch die Gespräche dieses Bandes, die eine kritische Geschichtsschreibung des Kulturstandorts Berlin unternehmen. Diese erscheint dringend geboten, da heute eher

Berliner Mythen Geschichte werden als Rekonstruktionen des Geschehenen. Aus diesem Grund stellt das Buch mit den jeweiligen Protagonist*innen der 90er Jahre ebenfalls sechs analoge Dokumente zur Diskussion, die die angesprochene historische Situation sowohl aufzeichneten als auch selbst mit formatierten: Damit bereitet dieser Band zum einen im Sinne einer archäologischen Spurensicherung die historischen Dokumente durch ausgewählte Zeug*innen der Ereignisse auf. Zum anderen wirkt er aber im Sinne einer kritischen Rekonstruktion den erwähnten Tendenzen einer Mythisierung der Geschichte der 90er Jahre entgegen, die gegenwärtig der Mystifizierung und politischen sowie ökonomischen Instrumentalisierung anheimzufallen droht – nicht nur in clubmäßig gestalteten Chillout-Ausstellungen.

Die Herausgeber*innen

adocs



weißensee kunsthochschule berlin,
7. November 2017 (Foto: Heimo Lattner)

EINLEITUNG

Etwas zögerlich und unsicher betritt man die *nineties berlin*-Ausstellung¹, die mit großformatigen Plakaten an ruinösen Fassaden übrig gebliebene Partygäste am Tag danach einzusammeln versucht. Von drinnen wummern einem nachmittags so starke Bässe entgegen, als wäre die Party noch nicht vorbei. Aber das hier ist nicht eine der zahllosen Chillout-Locations in der Stadt, sondern eine Chillout-Zone mit kulturellem und historischem Mehrwert. Allein das Setting am Berliner Molkenmarkt lässt sich programmatisch für die Situation verstehen: riesige Plakate an immer noch unrenovierten berlingrauen Fassaden auf dem Gelände der Alten Münze, auf dem sich diverse kulturelle Player*innen niedergelassen haben. Die *nineties berlin*-Show ist in einer Remise auf dem Hof untergebracht und lockt ihre Besucher*innen außer mit Bässen auch mit zeitgemäßem Auftritt in grellen Farben. Man loggt sich in das lokale Netz *bot.berlin* ein und los geht's – schon die Medien markieren die größtmögliche Distanz zu den Neunzigern, neben dem Empfangspersonal, das nie auf die Idee käme, deutsch zu sprechen.

»Ich wünsche dir viel Spaß bei deiner Reise in das Berlin der 90er Jahre«, sagt der *guide bot*, der etwas andere Audioguide. Das lassen sich an diesem Sommernachmittag noch ein paar andere Besucher*innen sagen, ein paar versprengte Partytourist*innen mit offenem Nachmittagsprogramm, die die Nineties nur noch als Mythos kennen – die Besucher*innen hier, die Nachlebenden und die Nineties, sie haben sich nie getroffen. Die Ausstellung ist eine Mythos-Aufwärmstation für Leute, die nicht dabei waren, wie ihr zentraler Raum unmissverständlich klarmacht, in den man durch einen Tunnel gelangt wie in einer Geheisterbahn: Am Ende des Tunnels wird man von einem abgedunkelten 360-Grad-Rundkino empfangen,

¹ Die Ausstellung endete nach 17 Monaten Laufzeit im Dezember 2019, mehr Informationen unter: www.nineties.berlin

das einem mit Bässen und Überwältigungsästhetik die zentralen Mythen der Neunziger reinwummert: Auf das Spiel der schwarz-weiß-entrückten Fotos aus den Neunzigern, die am Auge vorbeigeführt werden, folgen jeweils kleine Info-Fenster, die klarmachen, worum's gerade geht.

Das eingeblendete Info-Fenster »Zwischennutzung« fasst die Neunziger in ein paar Keywords zusammen. Dazu sieht man Schwarz-weiß-Aufnahmen von allerlei kreativen Ruinen in Tacheles-Ästhetik, viel Schweiß und Geschweißtes, bald gefolgt von Fenstern zu »Party-City« und »Clubkultur«. Nächstes Thema, nächste Welt: die Loveparade, Abziehbilder der Clubkultur, Tanz in den Ruinen, wonach ein entsprechendes Fenster vermeldet: »Partystadt. In leerstehenden Läden und Industriegebäuden werden teils illegale Parties organisiert, die mitunter mehrere Tage andauern.« Wer wissen will, aus welchen Bestandteilen sich der Berlin-Mythos zusammensetzt – hier wird er oder sie fündig. Das Fenster »Action- und Performancekunst« informiert: »Berlin wird zur Bühne und zieht weltweit Kreative an, die nicht immer legale Kunstwerke im öffentlichen Raum hinterlassen.«

Aber es gibt auch ein Fenster zu »Politik«, das gleich im Anschluss an den Köpfen der Betrachter*innen vorbeisaust, zu immer noch wummernden Bässen und ikonischen Bildern von Ruinen, Reichstagen und Kalten Kriegen. Tatsächlich wird die Geschichte komplett über Bilder vermittelt, Text fehlt fast ganz – abgesehen von Kurzinfos zu »Helmut Kohl«, »Währungsunion« oder »Sturm auf die Stasi-Zentrale«, wozu passend die Sirenen der Ostberliner Volkspolizei zu hören sind. Das soll vermutlich Geschichte live sein. Das Thema »Hausbesetzungen« beamt uns zurück in die Zeit der rauchenden Colts in Berlin. Es gibt aber auch eine eigene Abteilung für die Kunst, Bilder von Graffiti, Street Art und der unvermeidbaren East Side Gallery schweben vorüber. Das Fenster »Installation« macht klar: »Neue Freiräume werden experimentell und ausdrucksstark inszeniert.«

Noch einigermaßen belämmert taumelt man in den Rest der Ausstellung, die einen groben Überblick über den Berlin-Mythos zu geben versucht. Man kann im *berlin.bot* Nummern zu Fotos anklicken oder es sein lassen. Man kann sich eine Foto-tapete mit allerlei topografischen Daten ansehen oder es sein lassen. Man kann in einer Rotunde Protagonist*innen der Nineties lauschen, von Popmusikerinnen (Inga Humpe) über Bauunternehmer (Markus Becker) und von Hausbesetzern (Andreas Jeromin) zu Politikern (Gregor Gysi). Die Credits der Ausstellung, die seit einem Jahr läuft und mit dem DDR-Museum zusammen betrieben wird, listen so verschiedene Institutionen wie das Bundesarchiv und Spiegel TV auf. In ihrer ganzen professionellen Zusammengezimmtheit vermittelt die Machart der Show selbst ein wenig von ihrem Thema, dem Dauerprovisorium Berlin.

Am Ende dann, eingerahmt von sicheren Berlin-Evergreens zu Mauerfall, Kaltem Krieg und Teilung, wie sie auch an der Bernauer Straße oder am Checkpoint Charlie zu sehen sind, plötzlich: die Geschichtsschreibung der Neunziger. Auch wenn die gravitatische Tonlage des Historischen in der gesamten Ausstellung durch Bilder und Sounds vermieden wurde, hämmert dieser andere Generalbass schließlich doch durch die Show. Man schreibt die Geschichte der Gegenwart als Entwicklungsroman: »Berlin war zu einer weltoffenen, toleranten, jungen und wirtschaftlich erfolgreichen Metropole geworden. Sie überwand die Vereinigungskrise, und die bunte Szene der Neunziger wurde Erinnerungskultur. Berlin ist erwachsen geworden und schaut heute auf die wilde Zeit zurück – kritisch, distanziert, aber liebevoll und mit ein bisschen Verklärung.«

Die Zwischenzeit der Neunziger

Der Besuch der Ausstellung zeigt fast unbemerkt und in vollkommener Selbstverständlichkeit ein kleines Wunder: Eine Coming-of-Age-Geschichte wird geschrieben, ein Entwicklungsroman wird konstruiert und läuft vor unseren Augen ab.

Eine Vergangenheit formiert sich, die brüchigen Fragmente der Erinnerung kristallisieren sich zu einer bleibenden Formation. Das Flackern der Erinnerung wird zur Konstruktion einer Geschichte – einer Geschichte, die bleiben wird. Was immer *die Neunziger* in Berlin jemals waren – was überliefert werden wird, ist dereinst diese Geschichte, schulbuchkompatibel, imagebildend und wirtschaftlich anschlussfähig. Was an ihr strittig oder anfechtbar ist, ist nicht nur ihr Inhalt, ihr mythischer Sound, das Weggelassene oder das Hinzugefügte; anfechtbar erscheint schon allein der Anspruch, diese Geschichte der unmittelbaren Vergangenheit, Gegenwart oder Zeitgeschichte überhaupt schreiben zu wollen. Schließlich muss man sich klarmachen, dass man es mit diesem »Jüngstvergangenem«, wie Walter Benjamin es nannte, mit einem ganz besonderen Objekt der Geschichte und der Geschichtsschreibung zu tun hat: mit einem Objekt nämlich, das noch nicht ganz Objekt geworden ist, das noch zu nah in den Erinnerungen der Subjekte der Geschichte verhaftet erscheint, um es überhaupt als ein solches Objekt hervortreten zu lassen. Genau das ist die Zwitterzeit des »Jüngstvergangenem«: Zeitlich entrückt genug, um sie eindeutig der Vergangenheit zurechnen zu können, um sie nicht mehr als Gegenwart definieren zu können, jedoch andererseits noch nicht definiert und klar genug, um schon ihre Geschichte schreiben zu können. Die Neunziger sind eine Zwischenzeit, die einerseits schon so weit entrückt ist, dass sich niemand genau daran erinnert, ihre Dokumente ausgegraben werden müssen, sie andererseits aber noch keine verbindliche Geschichte geworden sind: Zu sehr ragen Mythen, Emotionen und Lebensgeschichten noch in unsere Gegenwart hinein, als dass man diese Geschichte abschließend schreiben könnte. Zu sehr scheint unser Blick auf die Neunziger noch von Träumen und Mythen verhangen, als dass wir uns schon aus dieser »Traumzeit« (Benjamin) erwacht definieren könnten.

Aber wann ist eine Zeit jemals erwacht? Wann endet eine Vergangenheit und wann beginnt die Gegenwart? Das sind ge-

nau die Fragen, die die Berliner Neunziger uns stellen: Welche Geschichte schreibt man mit ihnen – die Geschichte einer Vergangenheit oder die Geschichte einer Gegenwart? Wann hörten die Neunziger auf, einer Gegenwart anzugehören, wann wurden sie schließlich unwiderruflich Vergangenheit, wann kristallisierten sie sich zur kollektiven *Geschichte*? Mit dem 30. Jahrestag des Mauerfalls, anlässlich dessen dieser Band erscheint? Mit dem Aufstieg der AfD im ehemaligen Osten? Oder mit dem Machtwechsel an der Volksbühne? Und ist Berlin nicht immer noch in dem damals beginnenden Anfangstaukel befangen, der nie aufhörte, nicht zu enden? Geht es nicht immer noch um jene Eigentumsfragen und Restitutionsgeschichten, um Identitätskonflikte und Schicksale, die in den Erfahrungen der Neunziger wurzeln, sodass man sie (noch) nicht als Geschichte abheften kann? Schließlich kann man eine Geschichte immer erst schreiben, wenn klar wurde, wohin sie führte – was im ausgehenden Jahr 2019 unklarer scheint denn je.



Die Lücken der Neunziger

Was die schwarz-weiße Ruinen-Ästhetik der *nineties berlin*-Ausstellung nur verfälschend zu vermitteln vermag, wird schlagartig deutlich, wenn man einen Blick auf die Medien wirft, auf denen die Neunziger gespeichert wurden: Audio- und VHS-Kassetten, Faxe, Floppy-Disks und Vinyl-LPs machen einem bewusst, dass die Neunziger das letzte Jahrzehnt vor der Digitalisierung waren. Hinzu kommt, dass die wenigen Archivalien, die heute noch vorhanden sind, zusehends brüchig werden: darunter Computer-Disketten, zu denen es keine Laufwerke mehr gibt, übergroße Kunstzeitschriften, die nur schwer zu archivieren sind und deren holzhaltiges Papier vergilbt, abgelegene Flyer und unauffindbare Poster, Audio-Aufzeichnungen von Radiosendungen und visuelle Aufzeichnungen auf Videoformaten, die nicht mehr existieren oder deren Dauer jedes erträgliche Maß überschreitet, sowie Faxnachrichten auf Ther-

mopapier, die heute nicht mehr lesbar sind. Brüchig erscheinen aber auch unaufgearbeitete Archivalien und Anarchive, die Instabilität der Orte und Unorte der Berliner Kunsträume, ihre kollektiven, streitbaren und temporären Strukturen, ihre unsichere Topografie wie ihre Wanderungsbewegungen, ihr ephemeres Auftreten wie ihr oftmaliges Verschwinden sowie generell die Räumlichkeit, Visualität und Materialität von Gegenständen, die Widerstände der Historisierung bilden, die Lücken und Leerstellen erzeugen. Diese Widerstände der Historisierung sind ebenso interpretationswürdig wie die scheinbaren Sicherheiten linearer Geschichtserzählungen. Deshalb stellt sich die Frage, wie man diese Lücken erforschen kann, die nicht repräsentiert werden, wie man diese Widersprüche und Uneindeutigkeiten benennt, die nicht überliefert werden: Was bleibt von den Anfängen der neueren Berliner Kunstszene und wie werden diese Anfänge erzählt? Welches Wissen ist warum überliefert und welches andere nicht? Wie lässt sich die Geschichte des Verschwundenen ausgraben und wie lassen sich die »Lücken der Archive« (Georges Didi-Huberman) zum Sprechen bringen?

Die Wiener Ausstellung *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990* im mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2015/2016) bestätigt genau diese Brüchigkeit der Materialien. Als eine der ersten musealen Ausstellungen präsentierte sie sowohl international renommierte Künstler*innen als auch Positionen und Projekte, die bislang in Museen nur selten berücksichtigt wurden und blickte auf das internationale Kunstgeschehen um 1990 zurück: Es war nicht viel Material vorhanden, das aufgesockelt, unter Glas gelegt oder ins Regal gestellt werden konnte. Die ausgestellten Materialien bestanden aus Fotokopien, Diagrammen, Wandzeitungen oder Hängeregistern. »Man könnte denken, die Kunst vor 25 Jahren war eine einzige Loseblattsammlung«, schreibt Marcus Woeller in seiner Ausstellungskritik in der *Welt*, um zu verdeutlichen, dass sich die Arbeiten einer ästhetischen Repräsentation entzogen.

Dead Media Archaeology

Diese Lücken und Widersprüche, mit denen unmittelbar zu tun bekommt, wer die Geschichte der Neunziger schreiben möchte, lässt das Jahrzehnt vor der *digital divide* heute unzweideutig fossil und prähistorisch erscheinen; nicht nur die verschwundenen Abspielgeräte dieser Aufzeichnungen, auch das verschwundene Know-how machen schlagartig bewusst, dass man es hier mit einer untergegangenen, weil noch nicht digitalisierten Kultur zu tun hat. Vor diesen Dokumenten einer jüngst versunkenen Epoche mag man sich wie ein*e Archäolog*in fühlen, die oder der eine vergangene Kultur ausgräbt, die man weder verstehen noch entschlüsseln kann. Weil vergilbte Faxpapiere mittlerweile ebenso unleserlich geworden sind wie Papyrusfragmente, hat sich das Projekt für eine medienarchäologische Perspektive auf die Neunziger entschieden. Um dem Risiko einer nostalgischen Reminiszenz an die »Goldenen 90er Jahre« zu begegnen, verhandeln die hier versammelten Gespräche nicht nur die Erfahrungen und Erinnerungen der Protagonist*innen der Kulturszene der 90er Jahre, sondern auch die analogen Vermittlungsinstanzen und Aufzeichnungsmedien, die dieses Wissen überliefern. Ausgehend von den materiellen Hinterlassenschaften, Dokumenten und Materialien ging das Seminar der Frage nach, wie eine kritische Geschichtsschreibung des Berlin-Mythos aussehen könnte, und zeigt die Kontingenz der Geschehnisse entlang der Medien auf, die in den 90er Jahren gängig waren:

Während sich dies für die VHS-Tapes zweifelsfrei sagen lässt, für die es kaum noch Abspielgeräte gibt, so liegt der Fall bei der Vinyl-LP schon anders, die zwar ein fossiles Aufzeichnungsmedium darstellt, das seit seinem Ableben aber diverse Renaissance verzeichnete, weshalb es ebenso in unsere Gegenwart gehört. Wieder anders liegt der Fall bei Archiven und Büros, die einem erweiterten Medienbegriff entsprechen, der das Interesse an diesen Räumen damals beginnen und schlagartig hochschnellen ließ, wofür heute nicht nur die Ver-

breitung von ebenso geteiltem wie gezeigtem Büroräumen und Coworking Spaces in Berlin wie in vielen anderen Metropolen zeugt, sondern ebenso das anhaltende Interesse an Archivtheorie und Archivkünsten: Das sind Vergangenheiten, die niemals wirklich Vergangenheit geworden sind, weil sie unser und das Leben der Städte seither bestimmen.

Das Wissen der Neunziger

Archive und Büros sind aber auch ein Beispiel für etwas anderes, nämlich die epistemologische Dimension des Themas. Schließlich entfalteten Archive und Büros nicht nur eine gesellschaftliche Sichtbarkeit in Form von kollektiven und temporären Raumumnutzungen, die die Blaupause der ersten Start-up-Räume lieferten; in der selben Zeit erschienen Archive und Büros auch in der Bildenden Kunst massenhaft als Ausstellungs- und ausgestellte Räume. Künstler*innen mieteten Büros, um dort zu arbeiten und um die kreativen und kritischen Potenziale dieser Schalträume der Macht sichtbar zu machen. Simultan begann sich auch die neu formierte Medientheorie für diese Räume zu interessieren, die nach ihren wissensbildenden und epistemischen Qualitäten abgeklopft wurden, kurz: Die quirligen Aktivitäten der Neunziger ließen sich nie nur auf ein Gebiet begrenzen. Stets lief ein Phänomen von der Hipster- in die Kunstszene über, von wo aus sie über die Raumproduktionen in die neu formierten Kultur- und Medienwissenschaften Einzug hielten – oder umgekehrt. Was sich in Form von Floppy-Discs und später DVDs einfach bearbeiten, speichern und weitergeben ließ, wurde bald auch inhaltlich und epistemisch verknüpft, wie zukünftige Archäolog*innen der 90er Jahre einmal herausfinden werden, für die die Neunziger die Zeit gewesen sein wird, in der alle gesellschaftlichen Domänen die gleichen (digitalen) Speichermedien zu nutzen begannen.

In den Berliner 90er Jahren überkreuzten sich insofern die Figuren und Szenarien zweier Revolutionen: Die histori-

sche Situation der Wiedervereinigung zwischen dem ehemaligen Ost- und Westteil der Stadt, die ungeahnte räumliche und kulturelle Kapazitäten freischaltete, traf auf eine mediale Umbruchsituation, in der – mit vielen kulturellen Szenen – auch die analogen Datenträger zunehmend verschwanden, die ihre Aktionen einmal aufgezeichnet hatten. Eine politische und gesellschaftliche Revolution und in Folge westdeutsche Transformation, die noch weitgehend analog registriert wurde, traf bald auf eine Revolution der Aufzeichnungsmedien – und auch wenn den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen heute ungleich mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde und wird, erscheint es heute als keineswegs ausgemacht, welche der beiden »Revolutionen« einmal nachhaltiger gewesen sein wird: Jedenfalls verschwand mit diversen kulturellen Szenen, sozialen Räumen und Dissidenzen aus dem ehemaligen Ostteil der Stadt auch eine analoge Welt, die diese Umbruchsituationen meistens auf analogen Medien aufzeichnete.



Die Materialität der Neunziger

Entsprechend einer medienarchäologischen Perspektive auf die Neunziger widmete sich das Seminar einer Materialität, die entsprechend der Medien der 90er Jahre nicht nur ganz alte, sondern auch ganz junge und »jüngstvergangene« Gegenstände beleuchtete. Zweitens wurde von der fundamentalen Differenz von Materialien aus oder über die 90er Jahre ausgegangen: Schließlich muss man sich erstens klarmachen, dass jeder Diskurs über die Neunziger, und sei er auch noch so heruntergefahren wie der der *nineties berlin*-Ausstellung, zunächst eine Entfernung von seinem Gegenstand darstellt: Was wir hier hören, was wir hier sehen sind Diskurse, Interpretationen, Versionen – es ist nicht die Vergangenheit selbst, die spricht. Es sind prozessierte, verarbeitete, diskursivierte Versionen dessen, »wie es einmal gewesen ist« (Leopold von Ranke). Im Unterschied dazu stehen die Dokumente, die sowohl in der

nineties berlin-Ausstellung als auch in der Gesprächsreihe eine wichtige Rolle spielten: Die medialen Objekte, die dieser Band präsentiert, sowie viele der Gegenstände, die die Ausstellung zeigt, sind originale, empirische Objekte ihrer Zeit – als Objekte noch nicht diskursiviert und prozessiert. Zwar besteht die Empirie der *nineties berlin*-Ausstellung in erster Linie aus dokumentarischen Fotos der 90er Jahre; doch an einigen Stellen werden auch hier Objekte als Zeug*innen herangezogen. Besonders augenfällig geschieht dies in dem Teil der Ausstellung, in dem die »Berliner Köpfe« in einer Art Rotunde ihre Sicht auf die Neunziger erzählen. Vor dem Videobild dieser Protagonist*innen ist jeweils eine Vitrine zu sehen, in der ein von ihnen mitgebrachtes Objekt seine Version der Vergangenheit beisteuert: So hat der Hausbesetzer Andreas Jeromin seine selbst gebastelte Radiostation *Pi* mitgebracht, die nun in einer der Vitrinen authentisch funkelnd gezeigt wird; Christian Flake Lorenz, der Keyboarder von *Rammstein*, präsentiert sein Casio-Keyboard aus den frühen 80er Jahren sowie seine Autobiografie *Der Tastenficker* von 2015.

Auch wenn diese Gegenstände den Worten kaum widersprechen, die ihnen in den Mund gelegt werden, sind sie doch da und entfalten eine eigene epistemische und materielle Mächtigkeit. In diesem Sinne nimmt auch diese Publikation an, dass der Blick auf die materielle Kultur der Berliner Kunst und ihrer Räume ein anderes Bild ergibt als ihre linearen und entmaterialisierten Geschichten. Schließlich spielen in der epistemologisch bedeutsamen Phase, in der wir uns heute befinden und in der ein Gegenstand sich überhaupt erst als historischer formiert, nicht nur politische und soziale Rahmenbedingungen von Historisierung eine Rolle, sondern auch epistemologische und mediale. Letztere lassen aus der archäologischen Materialität einer Zwischenzeit auch eine medienarchäologische werden, insofern als auch verschiedene Datenträger darüber mitentscheiden, was überliefert wird und was nicht, was Geschichte werden kann und was nicht – sofern überhaupt eine Überlieferung stattfindet.

Zuletzt muss man sich klar machen, dass man es bei den Neunzigern, man kann das nur wiederholen, mit der letzten prädigitalen Epoche zu tun hat; auch wenn man irrerweise die gesamte Geschichte per Google für recherchierbar hält, bricht diese Illusion sofort zusammen, sobald man etwas über die in diesem Band berichteten Geschichten und Materialien erfahren will: Sie sind im Netz kaum vorhanden. Nicht nur über die sehr entfernte Vergangenheit erfährt man im Netz nichts; auch über das »Jüngstvergangene« schweigt sich das Netz beharrlich aus. Diese unsichere Datenlage der Berliner Kunstszene sowie deren oft unprofessionellen, anarchischen und anarchischen Lagerungsbedingungen lassen sie zuweilen so entfernt erscheinen wie frühe, schriftlose Epochen; obwohl es hier um Materialien und Medien aus der jüngsten Vergangenheit geht, erscheinen diese oft schon Lichtjahre entfernt. Diese archäologische Anmutung dessen, was keine Geschichtsschreibung berücksichtigt, wird zusätzlich von weiteren rohen und rechtlichen Faktoren hervorgerufen wie zum Beispiel von Fotos, die ohne eindeutige Urheber*innen im Netz nicht veröffentlicht werden können, von Adressen von Räumen, die es nicht mehr gibt, oder auch von Mietverträgen, Baubüchern, Abrechnungen und Bierstrichlisten, die niemals in einer Geschichtsschreibung erscheinen werden.

Knut Ebeling, Heimo Lattner und Annette Maechtel

NEVER MIND THE NINETIES

eine Medienarchäologie des
Kunststandorts Berlin

9. November 2017/ Zeitung: Stephan Geene (A.N.Y.P.) und
Ulrike Steglich (scheinschlag)
16. November 2017/ Archiv: Bettina Allamoda
30. November 2017/ Büro: Waling Boers (Büro Friedrich)
11. Januar 2018/ Tonträger: Mo Loschelder
25. Januar 2018/ Video: Manuel Zimmer (AK KRAAK)
8. Februar 2018/ Plakat: Carl Hegemann
(Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz)

donnerstags 19 – 21 Uhr

Kunsthochschule Weißensee, Hörsaal, Raum C.1.05
Bühningstraße 20, 13086 Berlin

Öffentlich und Eintritt frei

Initiiert von Knut Ebeling, Heimo Lattner und Annette Maechtel im Rahmen des von der Einstein
Stiftung Berlin geförderten Forschungsprojekts „Autonomie und Funktionalisierung – eine ästhetisch-kulturhis-
torische Analyse der Kunstbegriffe in der bildenden Kunst in Berlin von den 1990er Jahren bis heute“ zwischen
den Hochschulen UdK Berlin, Kunsthochschule Weißensee und FU Berlin



Autonomie + Funktionalisierung der bismarck
Kunstein: Forschungsarbeiten am Institut für
Geschichte und Theorie der Gestaltung
Theorie der Kunst Berlin



weißensee kunsthochschule berlin

www.udk-berlin.de/autonomie-und-funktionalisierung

Poster der Veranstaltungsreihe,
Gestaltung: ROTES AUTO BERLIN, Julia Rahne

ZEITUNG— »ARCHÄOLOGIE AUTONOMER ZEITUNGEN IN DEN 90ERN: SCHEINSCHLAG UND A.N.Y.P.«

Gespräch mit Ulrike Steglich
und Stephan Geene

Die heute nicht mehr erscheinenden Zeitungen **scheinschlag** und **A.N.Y.P.** sind beide in den 90er Jahren im Berliner Kontext entstanden, richteten sich aber an unterschiedliche Zielgruppen und verfolgten unterschiedliche Gestaltungskonzepte und Textpolitiken. Aus heutiger Perspektive scheint es interessant zu analysieren, was diese medienarchäologischen Artefakte über mediale Praktiken der 90er, das Autonomieverständnis des Berlins dieser Zeit sowie die damaligen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen aussagen.

Ulrike Steglich ist freie Journalistin, Autorin und hat für viele verschiedene Zeitungen u. a. die *taz*, den *Freitag*, das *Deutsche Architektenblatt* und vor allem den *scheinschlag* geschrieben und die Zeitung auch mitherausgegeben.

Stephan Geene ist Autor, Übersetzer und Regisseur und hat vor mehr als 20 Jahren *minimal club* mit Sabeth Buchmann, Manu Wittmann und Elke Brandenburger mitbegründet. *minimal club* ist Mitherausgeber*in der *Anti-New York-Pläne*, kurz *A.N.Y.P.*

Ulrike Steglich – Die Nullnummer erschien im November 1990. Die Initiatoren waren Willi Ebentreich und Ingo Meyer. Einer kam aus dem Osten, war gerade 18, und der aus dem Westen, besetzererfahren, kam aus Frankfurt am Main und war schon etwas älter. Ich bin im Januar oder Februar 91 dazugestoßen und dann waren wir zu dritt.

Wir fingen in der Steinstraße an und deswegen hatten Willi und Ingo die Titelidee *Steinschlag*, weil ja auch die Häuser in den Ostberliner Altbaugebieten in einem ziemlich maroden Zustand waren und tatsächlich die Steine von den Häusern fielen. Kurz bevor die erste Ausgabe herauskommen sollte, wurde die Mainzer Straße geräumt. Und dann haben die beiden beschlossen, dass *Steinschlag* damit verbrannt ist als Name. Dann ist ihnen irgendwie *scheinschlag* eingefallen.

Als die Zitty noch ihr Layout klebte, hatten wir den Vorzug, schon mit neuer Technik arbeiten zu können. Wir waren mit dem Grafikbüro Grappa befreundet, die uns bei der Layoutumsetzung geholfen haben. Die saßen gleich um die Ecke in der Rochstraße und hatten QuarkXPress und Photoshop. Und zwar



Ulrike Steglich und Stephan Geene, weißensee kunsthochschule berlin, 7. November 2017 (Foto: Heimo Lattner)

schon 91. Wenn die abends nach Hause gingen und wir gerade eine Ausgabe fertig hatten, sind wir rüber und haben dort über Nacht das Layout gemacht. Der *scheinschlag* wurde bis zum Schluss auf QuarkXPress produziert. Was die Frage des Archivs betrifft – wir haben immer brav unsere Pflichtexemplare bei der Deutschen Nationalbibliothek, in der Staatsbibliothek und ich glaube auch in der Stadtbibliothek abgeliefert. Als wir 2007 den *scheinschlag* aufgelöst haben, weil die finanzielle Basis einfach nicht mehr da war, haben wir noch einmal vier Sätze an andere Archive gegeben. Ansonsten habe ich das komplette Papierarchiv tatsächlich bei mir im Keller. Das sind ungefähr 30 Umzugskisten. Also 17 Jahre pro Monat eine Ausgabe. Ich glaube drei Jahre lang sind wir auch zweiwöchentlich erschienen.

Wir sind ziemlich mutig mit einer Auflage von 25.000 gestartet. Der Zeitungsdruck war das billigste Medium. Wir haben von Anfang an nicht nur in Mitte, sondern auch in Friedrichshain, Prenzlauer Berg, Kreuzberg, an öffentlichen Orten im gesamten Innenstadtbereich ausgelegt. Von Kaufhallen über Ämter, Cafés, Kneipen bis hin zu Kulturstandorten. Anfangs sind wir immer selbst losgefahren und haben verteilt. Das hat sich später professionalisiert, als wir dann Leute für den Vertrieb auch bezahlen konnten. Aber sonst war die ganze Geschichte weitgehend ehrenamtlich. Interessant war, bis wohin diese Zeitung teilweise ohne unser Zutun vordrang. Wir haben ziemlich schnell gemerkt, dass je politischer und professioneller die Sache wurde – politisch war sie von Anfang an – der *scheinschlag* auch in Fachkreisen und in der Senatsverwaltung durchaus sehr intensiv gelesen wurde.

Knut Ebeling – Der *scheinschlag* ist ein wichtiges Medium geworden in den 90ern. Zeitungen haben natürlich eine publizistische Macht. Wie seid ihr damit umgegangen?

Ulrike Steglich – Ende 96 plopte in Berlin dieses berühmte Planwerk Innenstadt auf. Da ging es darum, insbesondere die östlichen Innenstadtbezirke neu zu beplanen, zu verdichten – aber eher orientiert am barocken Raster. Dieser Plan war



Foto: Heimo Lattner

monatelang im stillen Kämmerlein vom damaligen Senatsbaudirektor [Hans Stimmann] ausgeheckt worden. Die damalige Baustadträtin von Mitte [Karin Baumert], hat das Ding – kurz bevor es im *Stadtforum* öffentlich präsentiert werden sollte – auf den Tisch bekommen, mehr oder weniger nur zur Kenntnisnahme. Sie hat einen Kollegen von der taz und mich in ein Café gebeten und diesen Plan ausgerollt und gesagt: »So guckt euch das mal an.« Im *Tagesspiegel*, in der *Berliner Zeitung* und der *ZEIT* war die Veröffentlichung, natürlich im Sinne der Senatsverwaltung, schon geplant – für den Tag vor dem *Stadtforum*. Wir kamen der Sache dann zuvor. So konnten wir von diesem Planwerk Innenstadt berichten, damit überhaupt erst mal eine breite Öffentlichkeit davon erfuhr. Es gab dann heftigen Gegenwind, weil viele dieses Planwerk kritisierten und auch seine Entstehung im stillen Kämmerlein, was dem neu erwachten, demokratischen Verständnis im Berlin der 90er Jahre nicht so wirklich entsprach. Da haben wir schon gemerkt, dass das eine ziemliche Schlagkraft hatte, dass wir den Plan vorher veröffentlicht hatten. Und gleich darauf haben wir mit der taz zusammen eine Beilage produziert, die hieß dann »Stadt Plan Mitte«. Da

merkt man dann schon, dass das ziemlich Dampf in die ganze Geschichte reinbringt. Aber mit dem Gedanken, Macht zu haben, haben wir uns eigentlich nicht beschäftigt. Wozu ist man da, wenn man so politische Debatten nicht unter die Leute bringen will? Dann braucht man keine 25.000 Exemplare drucken.

Stephan Geene – Es hing ja nicht nur an den besetzten Häusern, und der *scheinschlag* hat sich von vornherein nicht nur an die radikale Linke, [**Ulrike Steglich** – Nein, gar nicht!], sondern an ein ganz bestimmtes und vielleicht auch gerade in der Mitte liegendes Publikum gerichtet. Das war nicht die bürgerliche Öffentlichkeit, sondern irgendwas dazwischen.

Ulrike Steglich – Wir saßen in Mitte in einem Gebiet, wo sich plötzlich ganz viel vernetzte. Auch über diese Runde-Tisch-Kultur. Das war eine ziemlich interessante Mischung aus Leuten, die teilweise neu in der Verwaltung und der Politik waren und teilweise eben aus der Bürgerbewegung heraus einen gewissen Anspruch hatten. Aber auch Kunst- und Kulturlaute, die nach Berlin kamen oder dort ihre Räume fanden. Besetzte Häuser waren nur ein Teil von diesem ganzen Konglomerat. Wir saßen in diesem Altbauviertel und es war ganz klar, dass hier etwas passieren wird. Die Investor*innen standen ja auch alle schon in den Startlöchern. Der Instandsetzungsbedarf der Häuser war nicht zu übersehen. Also die Frage war: Was passiert mit der Ostberliner Innenstadt? Deswegen hat sich das aus dem Kiez heraus entwickelt. Erst mal war das eben nur dieses spezielle Viertel der Spandauer Vorstadt – eben Mitte. Irgendwann haben wir die Zeitung dann umbenannt in *Zeitung für die Berliner Innenstadt*, weil wir uns inzwischen auch viel stärker mit der Gesamtstadt und den politischen Entwicklungen, den Stadtentwicklungs- und kulturellen Debatten beschäftigten. Der Kern war immer, möglichst viele Leute zu erreichen, nicht nur Fachpublikum und nicht nur Leute, die einschlägig in bestimmten Szenen unterwegs waren, sondern die ganz normalen Leute, die da wohnten. Deswegen haben wir den *scheinschlag* auch in Kaufhallen ausgelegt, in Wartezimmern oder im Rathaus.

Knut Ebeling – Ihr habt von Anfang an ein bestimmtes historisches Bewusstsein gehabt, wenn ihr sehr auf eure Selbstarchivierung geachtet und die Zeitung in die Bibliotheken gebracht habt. Damit ist ja von vornherein schon ein Gedanke der Überlieferung angelegt.

Ulrike Steglich – Es gibt ja die Deutsche Nationalbibliothek und bestimmte Archive, die dich sofort, wenn du irgendein Printmedium an den Start bringst, darauf aufmerksam machen, dass du deine Pflichtexemplare abzuliefern hast. Sonst wären wir wahrscheinlich gar nicht auf die Idee gekommen, die zu beschicken. Ich weiß nicht, ob das viel mit historischem Bewusstsein zu tun hatte. Aber vielleicht hat es auch einfach was mit dem Wert von Arbeit zu tun. Ab 97 wurde das auch online gestellt. Letzten Endes ist das verlässlichste Archiv aber das Papier.

Heimo Lattner – Wie wurden beim *scheinschlag* redaktionelle Entscheidungen getroffen?

Ulrike Steglich – Es gab immer so vier, fünf, sechs Leute, die die Konstanten waren und dann auch die meiste Arbeit machten. Es gab ein Mal im Monat eine öffentliche Redaktions-sitzung und ansonsten jeden Dienstag um 18 Uhr die obligatorische Arbeitsredaktionsrunde. Es konnte auch passieren, dass da 20 Leute im Kreis saßen.

Judith Siegmund – Die künstlerischen Gruppen haben viel Wert auf ihre Selbstorganisation gelegt. Selbstorganisation war das Stichwort dafür, sich politisch zu verstehen. Wie hoch habt ihr das in eurem Selbstverständnis gehängt?

Ulrike Steglich – Wir haben uns immer als ein Projekt gesehen. Nicht als Kunst, sondern als Teil einer sehr vielfältigen Berliner Projektlandschaft, wo eigentlich alles mit vertreten war.

Knut Ebeling – Ich habe die *A.N.Y.P.* als Projekt immer als sehr glamourös empfunden.

Stephan Geene – Na ja, *Anti-New-York-Pläne* ist wahn-sinnig Großsprech. Wir gehen nach Berlin statt nach New York! Und dann hieß die Zeitung abgekürzt eben *A.N.Y.P.* 1989 ha-

ben wir die Zeitung das erste Mal im Rahmen einer Ausstellung im Kunstverein München [26.04.–30.04.1989] gemacht. A.N.Y.P. war auch eine Westberliner Story, die sich ganz stark abgegrenzt hat gegen die 80er-Jahre-Malerfürsten an der HdK. Es haben dann auch sehr schnell die Leute im [Künstlerhaus] Bethanien und viele andere in der Redaktion mitgemacht. In der Nachschau hat das eine extreme Dynamik gehabt.

N.N. – Hat sich die Redaktion verändert?

Stephan Geene – Total, sie war jedes mal anders. Eigentlich konnte jede*r mitmachen. Es war informell. Aber Alice [Creischer], Nicolas [Siepen], Juliane [Rebentisch] waren länger dabei. Jochen Becker und Renate Lorenz. Natürlich wir, *minimal club*, immer selber. Wobei Sabeth Buchmann und ich stärker diesen Weg gegangen sind als Mano [Wittmann] und Elfe [Brandenburger].

N.N. – Wie lange hat das denn gehalten?

Stephan Geene – Wir haben keine zehn Ausgaben gemacht, sondern nur neun.

Annette Maechtel – Unter welchen Bedingungen habt ihr die einzelnen Ausgaben produziert? Ist jedes Jahr zu einem bestimmten Zeitpunkt eine erschienen oder wann kam die jeweilige Ausgabe heraus? Die einzige Ausgabe, die es von



A.N.Y.P.-Ausgabe 7, 1995/96

A.N.Y.P. noch zu kaufen gibt, ist in der *Shedhalle* in Zürich produziert worden. Welche Rolle spielten die Kunstinstitutionen?

Stephan Geene – Das war unterschiedlich. Es gab institutionell keinen großen Widerhall. Dass Renate Lorenz bei der *Shedhalle* die gemacht hat oder Helmut Draxler im Kunstverein München ist eigentlich die Ausnahme.

Heimo Lattner – Im Untertitel: *Eine Zeitung für zehn Jahre* steckt ja schon eine Mystifizierung drin. Wie kommt man auf die Idee, eine Zeitung zu starten und zu sagen: Ich weiß genau, ich mache die zehn Jahre. Also ich höre nicht eher auf, aber ich mach auch nicht weiter.

Stephan Geene – Ich habe keine Ahnung, wie wir da drauf gekommen sind. Finde ich auch erstaunlich.

Heimo Lattner – Ist aber ein interessanter Untertitel, weil er sich komplett verweigert. Es steht da nicht drunter: Ein Meinungsmedium oder Magazin zur ästhetischen Bildung oder sonst irgendetwas. Er sagt ja eigentlich gar nichts.

Stephan Geene – Wir wollten A.N.Y.P. nicht verorten. Die Zeitung ist heute ein sehr interessanter Teil von dem, was ich mitgemacht habe. Es gibt wenige Sachen, mit denen ich so gut sehen kann, was sich in jedem Jahr veränderte. Wer mitgemacht hat, welche Themen. Diese Art von Entstehung war



scheinschlag-Ausgabe März 1998

nicht vorherzusehen und das hat die Zeitung, sozusagen für uns, immer wieder eingelöst. Also zum Beispiel Gender, Judith Butler, wie das aufkam und sich immer weiter entwickelte. Das war aber auch nicht Berlin primär, sondern dazu gehörten ja dann auch andere Städte wie Köln.

N.N. – Die Frage würde ich jetzt an euch beide stellen: Hattet ihr eine westdeutsche Perspektive? Oder seid ihr ein Sprachrohr des Ostens gewesen?

Ulrike Steglich – Wir waren keine feste Truppe, von Anfang an nicht. Es war total bunt gemischt, Leute die nach Berlin gezogen waren, wie auch Berliner selbst, aus dem Osten, aus dem Westen.

Judith Siegmund – Und warum war die *A.N.Y.P.* homogener?

Stephan Geene – Interessante Frage. Grundsätzlich geht es um Leute, die unter ähnlichen Bedingungen, ähnlichen Wünschen, vielleicht schon vor dem Mauerfall angefangen haben, sich in bestimmte Richtungen zu bewegen. Überhaupt hat natürlich der Mauerfall zu der Politisierung beigetragen, weil plötzlich eine kleinteiligere Art von Gefahr oder von Politik möglich erschien. Es waren eher alle überrascht, was jetzt ist, und das hat niemand so stark zum Thema gemacht. Aber es gab trotzdem auch verschiedene Leute, die eine Ost-Geschichte hatten. Peter Wagenknecht, also er hieß ja immer Nancy, weil er sich so als Trans erklären konnte, hat sehr viel in der Zeitung gemacht. Das war jetzt weder Quote oder besonders wichtig, dass das so war. Er hat aber noch eine andere Geschichte erzählt. Trotzdem war dann seine schwule Perspektive eigentlich entscheidender als die Frage, ob er aus dem Osten kam. Aber man kann den Westblick kritisieren.

Gabriele Kahnert – Ihr wart einfach die Hardcore-Intellektuellen. Das war so ein bestimmter, ich will jetzt nicht sagen *Club*, aber so eine bestimmte Art zu denken und eine bestimmte Gruppe, die daran arbeitete. Es gab auch die Nicolais oder Else Gabriel, die haben auch anders gearbeitet oder an-

ders gedacht. Oder die *Tödliche Doris* und die *Zwinger Galerie-Clique*. Es gab ja unwahrscheinlich viele Gruppen in Berlin, die alle nicht unbedingt viel miteinander zu tun hatten.

Stephan Geene – Ja, ich glaube, dass es da durchaus problematische Punkte gab. Das sind Politisierungen, aber es sind oft auch Ausgrenzungen. Und die waren problematisch für unterschiedliche Leute aus unterschiedlichen Gründen. Überhaupt war diese sog. Repolitisierung nicht von allen unkritisch gesehen. Als die Mauer 89 fiel war ich zufällig in New York und habe mich da oft mit Heidi Paris und Peter Gente vom Merve Verlag getroffen. Die sind fast durchgedreht. Die sagten: »Das ist ja furchtbar! Das was jetzt kommt, das rückt Berlin 1.000 km nach Moskau. Und die ganzen marxistischen Diskurse kommen zurück.« Die haben das gehasst, weil sie diese Art von Postmarxismus schrecklich fanden. Antonio Negri zum Beispiel. Den hatten sie früher ja veröffentlicht – hätten die nie mehr gemacht. Für Leute, die eine DDR-Geschichte haben, war das auch noch mal ganz anders. Die hatten eigentlich auch überhaupt keinen Bock, was mit Marxismus zu tun zu haben. Nicht, dass wir immer Marx dran geschrieben haben. Haben wir nicht. Mal ganz abgesehen von ästhetischen Fragen, wie Material und Körper. Welche Rolle hat das nach den 80er Jahren gespielt? Im Westen waren die 80er Jahre – Performanceerfahrung sozusagen – andere als im Osten. Da sind sich Dinge nur langsam ästhetisch und politisch diskursiv näher gekommen.

Judith Siegmund – Ich frage mich, warum die politische Szene von Anfang an so durchdrungen war von dieser Offenheit: Jede/r kann mitmachen. Das scheint mir im Moment für die Kunst nicht so zu sein. Das ist auch eine harte These.

Ulrike Steglich – Wir hatten von Anfang an bestimmte Themen gesetzt, die sehr viele Leute betrafen. Die Leserschaft war sehr heterogen, und wichtig war immer, dass man da sehr niederschwellig rein geht. Die Leute, die da arbeiteten, hatten ganz verschiedene Hintergründe, und so war auch das Spektrum der Texte total unterschiedlich. Diese Mischung hat es

eigentlich ausgemacht. Klar war immer: Das erste Buch ist halt Politik und Stadtentwicklung. Das zweite Buch ist dann eher Kultur. Und da Kultur für uns ein Riesenbegriff war, unter dem man ganz viel verstehen kann, von Alltagskultur bis Kunst eben, war das ja auch eine sehr bunte Mischung.

N.N. – Würdest du denn sagen, *A.N.Y.P.* ist Journalismus?

Stephan Geene – Was ist Journalismus? Ich würde sagen, es gibt viele Artikel im *scheinschlag*, die auch bei uns hätten erscheinen können oder umgekehrt. Bei uns haben auch viele Leute geschrieben, die gar nicht aus dem Kunstbereich waren. Gerade so Stadtentwicklungssachen haben ja auch immer eine größere Rolle gespielt. Aber es war nicht so niedrigschwellig und auch nicht so gestreut, sondern richtete sich an die, die auch dadrin schreiben könnten. Es ging darum, eine Gemeinschaft zu bilden.

Annette Maechtel – Ich will die Frage weiter zuspitzen – habt ihr euch als *A.N.Y.P.* denn als Kunstprojekt verstanden? In welchem Verhältnis habt ihr euch zu politischen Gruppen gesehen?

Stephan Geene – Das war für mich auch eine bestimmte Erfahrung von Ent-Dogmatisierung in Berlin, im Kontext von besetzten Häusern. Kunstprojekte wurden nicht automatisch schief angeguckt, weil sie nicht funktionalistisch, straight genug waren. Die ganzen Kunstprojekte wollten ja so wie ihr mit dem *scheinschlag* Stadtpolitik machen. Es gab dieses Gefühl, wir können das hier gestalten, mitgestalten. Was sich dann nicht so ganz erwiesen hat. Da wird eben auch die Frage »Autonomie oder Funktionalisierung?« interessant. Funktionalisierung wird plötzlich möglich. Man kann Räume erschließen, aber wo geht man dann eigentlich hin? Man kann dann da hingehen, wo man überhaupt keine Kunst mehr macht. Ist auch gut. Dann macht man eben was anderes. Oder man macht Sachen, die auch im Sozialen wirken. Oder wir organisieren uns selbst sozial als selbstverwaltete Räume. Das kann ja selber eine Art Fetisch-Charakter einnehmen: »Super, wir sind ja selbstverwaltet.



Foto: Heimo Lattner

Großartig!« Das ist dann aber wieder autonom, indem ich nämlich diesen autonomen Kunstzustand halte. Der genügt sich selbst, weil er nun ja doch Kunst ist, oder zumindest auch Kunst.

Nee. Wir haben das nicht als Kunst betrachtet. Wir haben ja auch eher den Kunstbegriff kritisiert. Zum Beispiel haben wir mit den politischen Gruppen *Kritische Aids Diskussionen* oder auch mit *Kein Patent auf Leben* zusammengearbeitet. Die waren absolut ein Teil von *A.N.Y.P.*, ohne dass das Ganze als Kunst gerahmt wurde. Wenn, dann muss es schon ein sehr selbstkritischer Begriff von Kunst sein. Wenn ich einen Text über Gender schreibe, was ist es dann? Ist es dann eine Selbstbeschreibung? Sind es politische Forderungen? Das kann man schwer trennen.

Stefan Römer – Vielleicht ist ein Aspekt der Frage auch, dass es in den 80er Jahren bis in die 90er Jahre hinein so eine Fanzine-Kultur gab. In der Kunst, auch in der Musik oder im Film gab es Leute, die auf eigene Kosten kleine Fanzine-Magazine herausgegeben haben. Und von daher war es ziemlich eindeutig, dass *A.N.Y.P.* aus dem Kunstfeld kommt. Aber als User ging es einfach darum, was man rauszieht. Und da war nun mal

endlich etwas aus dem Kunstzusammenhang, wo Leute es gewagt haben, etwas über Theorie zu sagen. Über Postmoderne. Über Poststrukturalismus. Was in anderen – also im Kunstforum zum Beispiel – einfach nicht behandelt wurde. Von daher glaube ich, dass es wirklich eine gewisse Fanzine-Kultur war. So habe ich das damals rezipiert.

Stephan Geene – Was eine Rolle spielt, ist auch, dass die Themen immer sehr an den Leuten selber dran waren. Insofern ist es nicht journalistisch. Es war weniger, dass man sagte: Ich muss jetzt mal drüber schreiben. Was passiert denn irgendwo in einem Bereich, das muss man mal beackern aus einer kritischen Distanz. Gender ist deshalb ja auch so ein interessantes Thema, weil es dich selbst betrifft. Also machst du darin eigentlich Selbstaussagen oder was du dir wünschst, von dir selber oder von deinem sozialen Umfeld. Und eigentlich ist das ganze Projekt ja auch der Wunsch andere Verkehrsregeln einzuführen. Man kann Räume schaffen, die gleicher sind und anders sind als da, wo man irgendeinen Direktor um Erlaubnis für irgendwas fragen muss. Es ist deshalb auch ein identitätspolitisches Projekt. Na gut, das seid ihr mit dem *scheinschlag* auch, aber mit einem größeren Abstand.

Ulrike Steglich – Ich habe auch gerade noch mal über die Frage nach dem politischen Selbstverständnis nachgedacht. Die Hauptsache war, dass es eine unabhängige Zeitung ist, die quasi von unten kommt, wo keiner darüber sitzt. Wir waren ja zu Anfang alle Quereinsteiger. Keiner von uns hatte Journalismus studiert. Das war Learning by Doing. Die Professionalisierung kam ja so peu à peu. Und das Interessante war, es gab bestimmte Leute, die wären einfach von sich aus nie bei uns aufgeschlagen. Weil das eben nicht in ihr Weltbild passte. Ein Rechter hätte sich nie zu uns verirrt. Wir waren immer ganz gut geerdet. Es gab natürlich jede Menge Konflikte. Basisdemokratie, alles klar. Aber das war auf eine anstrengende Art und Weise immer so ein Selbstregulativ. Es musste niemand den Chef raushängen lassen, auch wenn sich zum Schluss immer

herauskristallisierte, dass die Arbeit auch bestimmte konstante Figuren braucht, die die Fäden zusammenhalten. Diese Fluktuation war natürlich einerseits enorm anstrengend, weil ja ständig neue Leute in die Strukturen einsteigen mussten. Andererseits hat das aber auch das Ganze immer in Bewegung, in einer Entwicklung gehalten. Ich selbst bin dann zum Beispiel auch 98 für eine Weile rausgegangen und habe dann auch nur noch die Sanierungszeitung gemacht.

Stephan Geene – Dieser Anteil von Zivilgesellschaftlichem, Selbstorganisiertem wird wieder wichtiger – siehe aktuell Trump – in dieser Opposition bekommt das natürlich wieder eine neue Rolle.

Aber wie hat überhaupt diese Enteignung stattgefunden? Also von diesem: Man kann das selber machen. Alle schienen da befähigt. Aber wo ist das geblieben, vielleicht ist Wikipedia das letzte große Beispiel hier? Was hat diesen Aneignungsdrive gestoppt, wie ist das eigentlich passiert? Wie kommt es, dass an dessen Stelle in der Kunst plötzlich richtig viel Geld zu machen war und ist? Da ist irgendwas schief gegangen, aus meiner Perspektive. Es ist etwas nicht eingelöst worden, und da gibt es tatsächlich noch Potenziale, das doch noch später einzulösen oder daran zu arbeiten. Ich interessiere mich aber auch dafür, zu verstehen, was das eigentlich war.

Berliner
 Tagung für den 1. Juni. Die
 Festlegung, „Draußen“ sein
 eine Entscheidung über die
 Berliner für die 100.000

Brooklyn
 für die Festlegung in
 der 100.000
 im Weg. Mit
 die Festlegung
 die 100.000
 die 100.000

Einladung
 die 100.000
 die 100.000
 die 100.000

Wahl
 die 100.000
 die 100.000
 die 100.000

S. 2

berliner stadtzeitung
scheinschlag 9/98



Der Mai ist gekommen

die 100.000
 die 100.000
 die 100.000

die 100.000
 die 100.000
 die 100.000

die 100.000
 die 100.000
 die 100.000

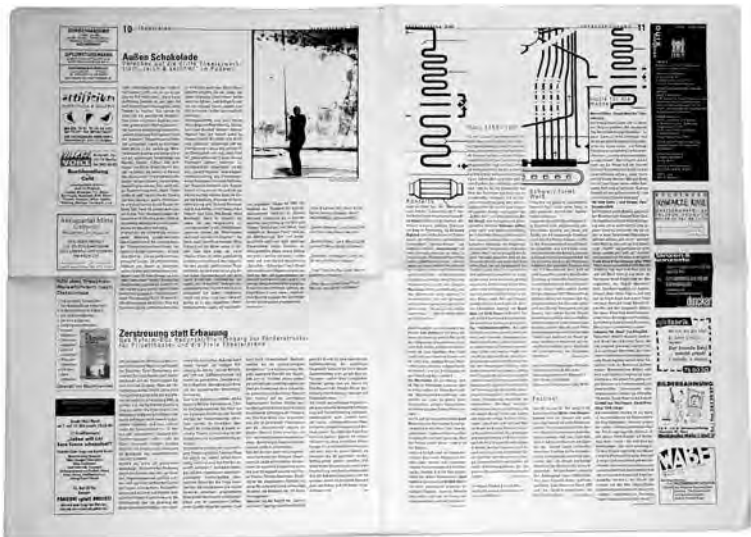
die 100.000
 die 100.000
 die 100.000

die 100.000
 die 100.000
 die 100.000

Cover scheinschlag-Ausgabe, September 1998



Verschiedene **scheinschlag**-Ausgaben,
November 1998, Juni/Juli 1998, April 1998



Doppelseite **scheinschlag**-Ausgabe September 1998

adocs

BEITRÄGE

- 1. Aufsatz Seite 13
- 2. Aufsatz Seite 14
- 3. Aufsatz Seite 15
- 4. Aufsatz Seite 16
- 5. Aufsatz Seite 17
- 6. Aufsatz Seite 18
- 7. Aufsatz Seite 19
- 8. Aufsatz Seite 20
- 9. Aufsatz Seite 21
- 10. Aufsatz Seite 22
- 11. Aufsatz Seite 23
- 12. Aufsatz Seite 24
- 13. Aufsatz Seite 25
- 14. Aufsatz Seite 26
- 15. Aufsatz Seite 27
- 16. Aufsatz Seite 28
- 17. Aufsatz Seite 29
- 18. Aufsatz Seite 30
- 19. Aufsatz Seite 31
- 20. Aufsatz Seite 32
- 21. Aufsatz Seite 33
- 22. Aufsatz Seite 34
- 23. Aufsatz Seite 35
- 24. Aufsatz Seite 36
- 25. Aufsatz Seite 37
- 26. Aufsatz Seite 38
- 27. Aufsatz Seite 39
- 28. Aufsatz Seite 40
- 29. Aufsatz Seite 41
- 30. Aufsatz Seite 42
- 31. Aufsatz Seite 43
- 32. Aufsatz Seite 44
- 33. Aufsatz Seite 45
- 34. Aufsatz Seite 46
- 35. Aufsatz Seite 47
- 36. Aufsatz Seite 48
- 37. Aufsatz Seite 49
- 38. Aufsatz Seite 50
- 39. Aufsatz Seite 51
- 40. Aufsatz Seite 52
- 41. Aufsatz Seite 53
- 42. Aufsatz Seite 54
- 43. Aufsatz Seite 55
- 44. Aufsatz Seite 56
- 45. Aufsatz Seite 57
- 46. Aufsatz Seite 58
- 47. Aufsatz Seite 59
- 48. Aufsatz Seite 60
- 49. Aufsatz Seite 61
- 50. Aufsatz Seite 62
- 51. Aufsatz Seite 63
- 52. Aufsatz Seite 64
- 53. Aufsatz Seite 65
- 54. Aufsatz Seite 66
- 55. Aufsatz Seite 67
- 56. Aufsatz Seite 68
- 57. Aufsatz Seite 69
- 58. Aufsatz Seite 70
- 59. Aufsatz Seite 71
- 60. Aufsatz Seite 72
- 61. Aufsatz Seite 73
- 62. Aufsatz Seite 74
- 63. Aufsatz Seite 75
- 64. Aufsatz Seite 76
- 65. Aufsatz Seite 77
- 66. Aufsatz Seite 78
- 67. Aufsatz Seite 79
- 68. Aufsatz Seite 80
- 69. Aufsatz Seite 81
- 70. Aufsatz Seite 82
- 71. Aufsatz Seite 83
- 72. Aufsatz Seite 84
- 73. Aufsatz Seite 85
- 74. Aufsatz Seite 86
- 75. Aufsatz Seite 87
- 76. Aufsatz Seite 88
- 77. Aufsatz Seite 89
- 78. Aufsatz Seite 90
- 79. Aufsatz Seite 91
- 80. Aufsatz Seite 92
- 81. Aufsatz Seite 93
- 82. Aufsatz Seite 94
- 83. Aufsatz Seite 95
- 84. Aufsatz Seite 96
- 85. Aufsatz Seite 97
- 86. Aufsatz Seite 98
- 87. Aufsatz Seite 99
- 88. Aufsatz Seite 100

CYBER+GEN



"Cybergen" ist KZ... (introductory text)

... (main body text of the article)

... (introductory text)

... (main body text of the article)

... (introductory text)

... (main body text of the article)

"Record the change"

"Zwei... (introductory text)

... (main body text)

... (main body text)

... (main body text)

... (main body text)

... (introductory text)

... (main body text)

... (main body text)

... (main body text)

... (main body text)

... (introductory text)

... (main body text)

... (main body text)

... (main body text)

... (main body text)

Der Charakter des Mannes...
Folgendes ist ein Auszug aus dem Buch...

Die Veranschaulichung...
des Mannes...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...



Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

Der Mann...
ist ein Mann...

NACHWORT

Diese Publikation dokumentiert die erstaunliche Veranstaltungsreihe *Never mind the Nineties*. Annette Maechtel, Heimo Lattner und Knut Ebeling haben 2017 und 2018 Künstler*innen und Kulturschaffende, die in den 1990er Jahren aktiv waren, an die weißensee kunsthochschule berlin eingeladen. Sie wurden gebeten, sich in einem öffentlichen Gespräch mit den Materialien auseinanderzusetzen, die von ihren Praktiken aus jener Zeit noch erhalten sind. Die für eine solche Besprechung interessanten Überreste befanden sich zu dem Zeitpunkt meist schon länger in prekären Zuständen. Das galt für Kunstzeitschriften und Programmzettel, deren holzhaltiges Papier nicht mehr stabil war, Audio- und Videoaufzeichnungen auf Bändern, die im Verfall begriffen waren, aber auch für die Reste damals gängiger Formate wie das Büro, in dem Produktion und Rezeption zusammenfielen, oder für zeitweilig geführte Archive. Die öffentlichen Gespräche unterzogen nun einige der materiellen Überreste einer medienarchäologischen Reflexion.

Die Veranstaltungsreihe war Teil eines Projektes, das Kunstbegriffe in der bildenden Kunst im Berlin nach 1990 untersuchte.⁵ Sein Ausgangspunkt war die Beobachtung von Veränderungen auf verschiedenen Ebenen: Es hatten sich künstlerische Praxen etabliert, die neue Kontexte künstlerischer Arbeit gleich mit generierten. Diese Praxen waren verbunden mit einem Wandel des Selbstverständnisses der Akteur*innen der Kunst und einem neuen Verständnis des politischen und sozialen Feldes, in dem sie sich und ihre

⁵ Das Projekt *Autonomie und Funktionalisierung - eine ästhetisch-kulturhistorische Analyse der Kunstbegriffe in der bildenden Kunst in Berlin von den 1990er Jahren bis heute* wurde von der Einsteinstiftung Berlin gefördert.

Arbeit situiert sahen. Gleichzeitig veränderten sich vielerorts, deutlich auch in Berlin, die produktionsästhetischen Bedingungen der Künste insofern, als Formen und Ziele öffentlichen Engagements für die Künste revidiert und neu konzipiert wurden. Diese Entwicklungen warfen die Frage nach dem Verständnis einer Autonomie der Kunst im Verhältnis zur Rolle künstlerischen Handelns auf. Sie machten Kunst in neuer Weise zur kulturpolitisch relevanten Größe und forderten die philosophisch-ästhetische Theorie heraus, die sich einer sich verändernden künstlerischen Praxis stellen musste. Berlin war dabei der konkrete und zugleich ein exemplarischer Ort, an dem das Verhältnis von Autonomie und Funktionalisierung nach 1990 immer wieder neu ausgehandelt wurde. Die in Berlin geführten kulturpolitischen Debatten zeigten zudem die Schwierigkeiten der in unterschiedlichen Rollen beteiligten Akteur*innen auf, die Veränderungen von Kulturpolitik, Kunstproduktion und Selbstverortungen theoretisch und strategisch zu fassen. Insofern verbanden sich in der Untersuchung künstlerische, kunsthistorische, kulturpolitische, kulturwissenschaftliche und urbanistische Perspektiven mit philosophisch-ästhetischer Theoriebildung im Sinne von Befragung und Ergänzung.⁶

Die hier dokumentierten öffentlichen Veranstaltungen, das daraus entwickelte E-Book (2019) und diese Buchpublikation, lenken nun den Blick auf die je besondere Materialität analoger Medien und auf ihre Bedeutung für die Kommunikation und Entwicklung von Kunsträumen in den 1990er Jahren. In dem skizzierten Forschungskontext kommt dieser Perspektive eine besondere Rolle zu. Denn die medien-

⁶ S. dazu den Abschlussband *Neuverhandlungen von Kunst. Diskurse und Praktiken seit 1990 am Beispiel Berlin*, herausgegeben von Birgit Eusterschulte, Susanne Hauser, Christian Krüger, Heimo Lattner, Annette Maechtel, Judith Siegmund und Ildikó Szantó, Bielefeld: transcript 2020.

archäologisch inspirierte Zuwendung führt vor, dass es sich bei diesen Überresten um »epistemische Dinge« handelt. Ihre Überlieferung und Thematisierung entscheiden mit darüber, wie die Veränderungen, Ereignisse und Umstände künstlerischer Aktionen und Produktionen in die Geschichtsschreibung und damit das künftige Verständnis der bildenden Kunst und der Kunstbegriffe der 1990er Jahre eingehen werden.

Susanne Hauser

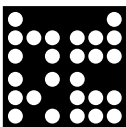
adocs

weißensee

kunsthochschule berlin
adocs



autonomie + funktionalisierung der kunst
Einstein-Forschungsvorhaben am Institut für
Geschichte und Theorie der Gestaltung
Universität der Künste Berlin



Einstein Stiftung Berlin
Einstein Foundation Berlin

IMPRESSUM

Never Mind the Nineties.

Eine Medienarchäologie des Kunststandorts Berlin

Mit dem Kauf dieses Buches erhalten Sie auch das E-Book, das Audio- und Videoclips sowie zusätzliche Bilder enthält.

Wählen Sie das E-Book auf der Webseite e eclectic.de aus und geben Sie diesen Gutschein-Code beim Bezahlvorgang im Warenkorb an: **rkac-efqs-ogu4**

Herausgeber*innen	Knut Ebeling, Heimo Lattner, Annette Maechtel
Redaktion	Ildikó Szántó
Transkription	Anna Calabrese, Sarah Etz
Lektorat/Korrektorat	Carina Herring
Gestaltung	Madeleine Stöber
Coverabbildung	Adaption des Plakatentwurfs von ROTES AUTO BERLIN, Julia Rahne
Fonts	Sporting Grotesque von Lucas Le Bihan (Velvetyne Type Foundry), Suisse Int'l und Suisse Int'l Mono von swisstypefaces
Druck	Kerschoffset, Zagreb
Verlag	adocs Verlag & Produktion Annenstraße 16 D-20359 Hamburg www.adocs.de ISBN 978-3-943253-39-9
Verlag E-Book	EELECTIC Lindenstr. 91 D-10969 Berlin www.e eclectic.de ISBN 978-3-947295-50-0 (epub)

© 1. Auflage, 2021 adocs, Hamburg und Eeclectic, Berlin
Alle Rechte vorbehalten

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
www.dnb.de

© Gesprächspartner*innen, Fotograf*innen, Herausgeber*innen
sowie EECLECTIC und adocs

© **Bild-, Ton- und Videorechte**

Bettina Allamoda: VG Bild-Kunst
Bonn, AK Kraak (1990: u. a. Manuel
Zimmer, Kirsten Wagenschein,
Andrea Reher, Hagen Überfuhr,
Tatjana Kursawe), Bernd Frank,
Tonrechte Ice-train: Mo Loschelder.

Die Herausgeber*innen haben sich bemüht, alle Zuordnungen und Nutzungsrechte zu ermitteln und richtig darzustellen. Wir erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit und bitten um Hinweise und Ergänzungen an contact@eeclectic.de.

Die Herausgeber*innen danken den Gesprächspartner*innen, den Gästen der Gesprächsreihe, den Teilnehmer*innen des Seminars *Never Mind the Nineties. Eine Medienarchäologie des Kunststandorts Berlin* an der weißensee kunsthochschule berlin im Wintersemester 2017/2018, Andreas Koch, Stefano Kollibay, Marie Schilling, Udo Siegfriedt, Julia Rahne, Leonard Neumann und Lenore Blievernicht.

Die Gesprächsreihe fand in der Professorenmensa der weißensee kunsthochschule berlin im Rahmen des von der Einstein-Stiftung geförderten Forschungsprojekts *Autonomie und Funktionalisierung – eine kulturhistorisch-ästhetische Analyse der Kunstbegriffe in der Bildenden Kunst in Berlin seit den 1990er Jahren bis heute* statt.

adocs