

Mayr studied in Vienna under Heimo Zobernig, Marion von Osten and Martin Beck, and it was through the latter that he discovered the work of Christopher D’Arcangelo. Mayr was particularly drawn to D’Arcangelo’s work in the context of late-1970s American conceptual art, conscious of his erasure or the limited access to the documentation of his work. Mayr felt an affinity to D’Arcangelo’s approach. “I’m struggling with the same problems as he was,” Mayr notes. “The unbalanced relations between visibility and the dependency of the art (market) and financial survival-struggle.”

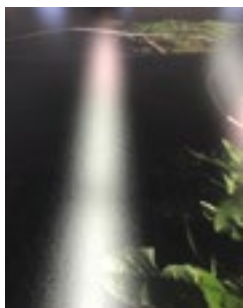
In Florian Mayr’s installations, such as *No coffee, I gotta go. Okay?* (2019), there is a strong linear sense of display. The artist describes the panelled, retail-like presentation of his images as supportive structures. He sometimes re-uses and rearranges the displays for different work. In *No coffee*, the modular display was created so the work could be hung in different ways, independent of walls, adaptive to different spaces. It is interesting that this modular approach is very similar to the way consumer architecture adapts and franchises. Yet despite this focus on the aesthetics of labour, there is a strong sense of the accidental in the photographs Mayr displays in them – like mistake pocket shots, elevated to a monumental scale.

Mayr’s combinations of coloured blocks and photographs are linear. Part of this reflects an interest in panoramic landscape paintings from around 1800 and led to a focus on myriorama, a card game invented in 1823. In this game, each painted card (part of a landscape) was designed so that it connects to the next card – whichever card is placed next. For the artist, the images he presents in panels are equally exchangeable. They stand in for one of the two categories – work or art.

Florian also creates sculptures that reference clothing and labour at the same time. His pattern series are sweaters and hoodies made from transit blankets used for transport, installation or art handling as temporary security cloth. For the artist, this was not about the fashion industry or design but the familiar objects in daily life across any social class. “A sweater as a product is universal. The pattern, the form, the shape is not related to gender, social class, milieu, etc. Only the size of the sweater could refer to me. The material, the transit blanket, refers to my job in the art industry.”

Each pattern is numbered to relate to a specific sweater that Mayr has worn during art-handling jobs in the past and named in parentheses to refer to the person who donated the transit blanket. He sometimes takes them along (to fair installations, for example) and swaps blankets for new ones with other people. The patina of work is embedded in the material. These sweaters are often hung in quotidian ways – hanging off a handrail, the back of a chair or door.

The precarious financial nature of art making is one of the unspoken cogs in the art system. Mayr’s artwork questions how labour and power, creation and consumption are all intertwined. Näheres zu Florian Mayr und seinem Mentor auf S. 74.

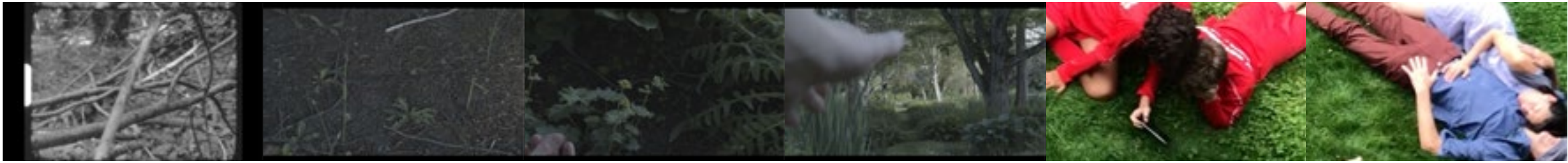


119

LAURA NITSCH







Text:

Andrea Popelka

WILDE SIEDLUNGEN – ÜBER LAURA NITSCH

Zwei Frauen sitzen mitten in den Wolken. Sie wenden ihre Oberkörper einander zu, halten sich zärtlich an den Händen, die Finger spielen miteinander. Die überkreuzten Arme zeichnen eine Art Schlangenbewegung in den Raum, umschwebt von den transparenten, schimmernden Schleiern, die die Frauen um ihre Schultern tragen. Es wirkt, als ob die beiden Körper sich endlos umeinander winden könnten. Wenn man das Bild mit trägen Augen anblickt, ist der Effekt fast psychedelisch. Das Bild isst sich selbst auf. Hinter den Frauen hängt ein mit voluminösen, bauschigen Wolken gefüllter Spiegel. Das Zimmer, in dem sie sitzen, schwebt demnach, unmöglicherweise, im Himmel und die Betrachter_innen der Darstellung gleich dazu. Big Calm Lesbian Energy.

1 Ein Jahr zuvor waren die Frauen wegen „Vagabundage“ von der Polizei aufgegriffen worden. „Als der Kommissär sie ausfragte, gestanden sie das (lesbische) Verhältnis“ und wurden wegen „Unzucht wider die Natur“ zu zwei Monaten schwerem Kerker verurteilt.

2 Saidiya

Hartman (2019): *Wayward Lives. Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*. WW. Norton & Company. London & New York City.

3 S. Fußnote 1.

Außerdem: Laura Nitsch ist hier den Verschränkungen von Klasse, Sexualität und Gender auf der Spur. Der Theoretiker und Historiker Christopher Chitty fragt sich, wie veränderte Besitzverhältnisse, bzw. ein verändertes Verhältnis zu den Produktionsmitteln, mit dem Entstehen und der Regulation alternativer Sexualitäten zusammenhängen. Welche Geschichte der Sexualität wird Nitsch in VIOLETT indirekt mitschreiben und welche stören? Gerade mit Bezug auf den Eintritt von Frauen in die industrielle Arbeiter_innenschaft im 19. Jahrhundert. Was bedeutet das für die Reproduktion von Arbeit, Leben, Sozialität und wo sind Ludmilla und Karoline in alldem zu verorten? S. Christopher Chitty (2020): *Sexual Hegemony: Statecraft, Sodomy, and Capital in the Rise of the World System*. Duke University Press: Durham and London.

Die schwarzweiße Reproduktion einer Malerei (Fleurs aimées von Jef Leempoels, 1910) ist auf die Vorderseite einer Postkarte aus dem Jahr 1914 gedruckt. Ludmilla Horwath adressierte sie an ihre Geliebte Karoline Wieser. Horwath und Wieser arbeiteten als Stubenmädchen und als Hilfsarbeiterin. Um die Jahre 1914 und -15 waren die beiden zum wiederholten Mal vor dem Wiener Strafgericht der „Unzucht wider die Natur“ angeklagt. Später wurden sie freigesprochen.¹ Laura Nitsch hat den Straftat des Gerichtsverfahrens im Wiener Stadt- und Landesarchiv entdeckt. Auf ihrer Suche nach queerer, lesbischer Geschichte im roten Wien ist sie in dieser früheren Zeit gelandet. Es fühle sich so an, meint Nitsch, als ob die fragilen, dünnen, mehr als 100 Jahre alten Briefe jeden Moment zu Staub zerfallen und in die Ritzen des Archivs rieseln könnten. Aus diesem Material, das Linien zu anderen historischen Kontexten zieht, fertigt Nitsch einen neuen Film: VIOLETT (2019–2022).

Der Akt, die als „Beweismittel“ archivierte Postkarten und in geschwungener Kurrentschrift auf vergilbtem und rosafarbenem Papier geschriebenen Briefe sind schwierige Texte, die von Sehnsucht, Verlassenwerden und internalisierter Homophobie sprechen. Sie machen die „Unlebbarkeit“, wie Laura Nitsch es nennt, deutlich, mit der sich die beiden versehrten Arbeiter_innen konfrontiert sahen. Die Tatsache, dass sie ihr Begehren nicht frei ausleben konnten, ist wie ein ziehender Schmerz. Ebenso wie das systemische Nicht-Erinnern an die Arbeiter_innen, die für ihre bloße Präsenz in der Stadt, ihr Lachen und ihr Vergnügen – sprich ihre „waywardness“² – unter dem Strafbestand „Vagabundage“ polizeilich verfolgt wurden.³

Wenig ist über Horwath und Wieser bekannt und es stellt sich die Frage, wie Laura Nitsch dieses Wenige lesen und erinnern möchte. Hie und da blitzen Gegenmomente auf. Zum Beispiel, wenn Karoline Wieser vehement behauptet, der Vater von Ludmilla Horwaths Kind zu sein und die beiden scheinbar auch eine Zeit lang daran festgehalten haben. Wenn in den Unterlagen steht, dass auch die befreundeten Anna Blahowetz und Anna Strouhal, die als Zeuginnen aussagten, miteinander schliefen. Oder wenn es im Gerichtsgutachten, das Ludmilla Horwaths geistigen Zustand feststellen sollte, heißt: „[Die Angeklagte] lächelt, als man ihr vorhält, der Gerichtshof habe sie für nicht ganz gescheit gehalten.“ Ein Lächeln, das durch die Zeiten hinweg grinst und dich besessen machen kann.

Horwath und Wieser lebten im Wiener Bezirk Floridsdorf, wobei Karoline Wieser zeitweise wohnungslos war und in der engen Wohnung (mit Zimmer-Küche-Kabine) der Familie Horwath unterkam. Aus Wohnungsnot entstanden nach dem ersten Weltkrieg inmitten der noch teils unregulierten Donaumähe und rund um Wien zahlreiche wilde Siedlungen⁴, die spontan Land besetzen. Ohne Genehmigung wurden einfache Häuser errichtet und Landwirtschaft betrieben. Diese selbstorganisierte Bewegung, die der Forscher Klaus Novy ein „echtes poor people movement“ nennt⁵, wuchs und wuchs. Manche der Siedlungen politisierten sich, mündeten in Genossenschaften oder wurden aufgrund des Drucks der protestierenden Siedler_innen auf die Regierung geduldet. Andere wurden legalisiert oder durch (rote) Gegenprojekte eingemeindet.⁶

1964 begrub die erste Wiener Internationale Gartenschau endgültig das permanent bedrohte, wilde „Brettldorf“ unter einer repräsentativen Landschaft. Zahlreiche Besucher_innen positionierten sich vor den geordneten Beten und nahmen Fotos mit der Blumenpracht auf. Auf dem dort neu errichteten Donauturm, der in den Himmel stach, drehte sich eine kantige Miniaturwelt im Kreis – ganz so, als ob man die Erde wie vom All aus als Bild und Untersuchungsobjekt zugleich beobachten könnte. Die von der Mondlandung euphorisierte Zukunftsgläubigkeit, die sich in raketenförmigen Spielgeräten für Kinder und anderem Design niederschlug, lief weg vor der erst zwanzig Jahre zurückliegenden NS-Zeit, während derer auf dem Gelände Erschießungen stattfanden. Dem „Brettldorf“ folgten der heutige Donaupark und später die Wiener UNO-City. In sinnlichen Bildern imaginiert Nitsch den Donaupark als cruising ground, als Überlebensfeld des Vagabundierens und des queereren, widerständigen Lebens, das die Gegend über Jahrzehnte hinweg bestimmte.

Nitsch reichert die Wiener Stadtlandschaft mit unbeachteten Geschichten an. Die Figuren ihrer Filme trägt sie bei sich und lässt ihnen eine Art würdevolle, freundschaftliche Fürsorge zukommen. Als Künstlerin fühlt sich Nitsch aber, so denke ich, nicht automatisch zum Zugriff auf die beiden Arbeiter_innen berufen. Sie sind kein Material für sie, das geformt und angeeignet werden kann. Nitsch nimmt auch nicht an, dass sie Ludmilla Horwath und Karoline Wieser gleich wäre und sich ohne weiteres in ihnen spiegeln könnte. Ihre Filme stellen eher heraus, welche Schwierigkeit und Unmöglichkeit der Mangel an Material in den leeren, gewaltvollen Archiven mit sich bringt. Diese Methode erinnert an die Historikerin Saidiya Hartman, die in ihrem Essay *Venus in Two Acts* fragt: „How can narrative embody life in words and at the same time respect what we cannot know?“⁷

4 Hier müsste man untersuchen, wie der Begriff der Siedlung und die (koloniale) Praxis des Siedelns in diesen historischen Kontext Einzug finden.

5 Klaus Novy (1983): *Genossenschaftsbewegung. Zur Geschichte und Zukunft der Wohnreform*. Transit Verlag, Berlin, S. 22.

6 Ein weiteres wichtiges Thema wäre antiziganistischer Rassismus und wie er die Debatten rund um die Siedlungen prägte.

7 Saidiya Hartman (2008): „Venus in Two Acts“. In: *Small Axe* 26, Vol. 2., Nr. 2, S. 3.

Dass die Filme *Zeit und Geschichte zerhacken*, sie zu Fragmenten zersprengen, ist gleichermaßen Ausdruck von Verlust und Trauer sowie ein widerständiges Moment. Die Filme wehren sich gegen tradierte Erzählweisen und Bewertungssysteme. Vielleicht ist Nitsch einer Art „ästhetischen Gerechtigkeit“ oder „resilienten Ästhetik“ auf der Spur.⁸ „Die Performer_innen von VIOLETT“⁹ sollen die Worte des Strafaktes durchkreuzen“, sagt sie.

Es sind physische und immaterielle Disziplinar- und Gewaltträume, wie die Nervenheilanstalt in *Lose your marbles* (2016), Vorstellungen von Besitz, und Geschichte selbst, die in Laura Nitschs Arbeiten befragt und durchlöchert werden. Geschichte ist das Ein- und Ausschlussmedium schlechthin: Dass in ihr manche Leben gar nicht erzählt, Orte und Generationen voneinander getrennt werden und Gewalt in die Vergangenheit verlagert wird, ist selbst Ausdruck eines disziplinierenden, trennenden Denkens („of the carceral“). Statt diesem Rahmen etwas hinzuzufügen, das eben auch geschehen ist, bricht Nitsch lieber gleich mit dem gesamten System.

Der white screen, der in *Elemente einer Landschaft* (2017) oder *Lose your marbles* auftaucht, macht mich schneeblind. In anderen Einstellungen, z.B. bei *real estate* (2013), verschwimmt meine Optik, ich bin zu nahe dran. Die Arbeiten drängen mich mit ihrem gleißenden Licht, dem Dröhnen und dem blur ab und laden gleichzeitig hypnotisch-meditativ ein. Sie entziehen sich dem „Wechselspiel von epistemologischem Zugriff und der Form von Zugriff, die wir mit Besitz assoziieren.“¹⁰

Wenn wir die Filme und Videos aber nicht verstehen und durchleuchten können, können wir sie denn empfinden? Vor dem Hintergrund der Anreicherung von Geschichte, die in VIOLETT stattfindet, reichert sich auch der eigene betrachtende und fühlende Körper an. Ich bin gewissermaßen (als Wienerin) selbst Teil der in VIOLETT erzählten, widersprüchlichen Geschichten und bestehe aus ihnen, aus dem behandelten historischen Material. Vielleicht wird der Körper erst im Empfinden des Materials historisch? Nitsch denkt viel darüber nach, was ihre (immer kollektive) Arbeit mit „uns“ heute zu tun hat. Alles hat sie mit uns zu tun.

Die Kulturwissenschaftlerin Iris Därmann spricht von Trauerarbeit: Als Kern jeder Arbeit hat sie den Aufschub des Todes anderer zur Aufgabe.¹¹ Lässt sich der zweite Tod von Karoline und Ludmilla hinausschieben? Nämlich der Tod im Archiv, wo sie nur durch ihre Kriminalisierung auftreten? Wie könnte, als Pendant zum Aufschub des Todes, die Vermehrung von Leben aussehen – auch des Lebens der historischen Figuren?

Saidiya Hartman schreibt: „The intention here isn’t anything as miraculous as recovering the lives of the enslaved or redeeming the dead, but rather laboring to paint as full a picture of the lives of the captives as possible.“¹² Fragt Laura Nitsch sich, wie die queeren Arbeiter_innen durch die Straßen von Floridsdorf bis hin zur Donau wandelten? Wie sie sich unterhielten und über die globalen Geschehnisse und den Krieg austauschen, wie sie all dies in ihrem Alltag niederschlug? Welchen Ausdruck ihre Gesichter hatten und worüber sie besonders laut lachten, was sie aßen, wie sie ihre Wohnung, ihre Erotik und ihre Sorgen teilten? Die epistemologische Formulierung, die den Zugang zum Leben der Verstorbenen versagt, ist selbst Artefakt und Ausdruck von Macht, sagt der Poet und Theoretiker Fred Moten.¹³ Gleichzeitig wissen die Filme um die Unmöglichkeit einer versöhnlichen Reanimierung der beiden Frauen im Jetzt. Und sie versuchen es dennoch. Näheres zu Laura Nitsch und ihrer Mentorin auf S. 76.

8 Anjalika Sagar in: Artists Space Dialogues: Ciarán Finlayson and The Otolith Group, Tuesday, 4. Mai, 2021 Artists Space, New York. Video-Dokumentation des Gesprächs: <https://www.youtube.com/watch?v=RwzUzv07Rjw> (zuletzt aufgerufen am: 16. August 2021).

9 Das sind Hugo Robyn Le Brigand, Veza Fernández, Lens Kühleitner und Sebastiano Sing.

10 Stefano Harney und Fred Moten in: The Aesthetics of Abolition, The Aesthetics of Art, 2. Juli 2021, Gespräch bei der Summer School in Global Studies and Critical Theory, Bologna. Video-Dokumentation des Gesprächs: <https://www.youtube.com/watch?v=TyilsdXlgl8> (zuletzt aufgerufen am: 16. August 2021). Übersetzung: AP.

11 Iris Därmann (2019): „Widerstands- und Gewaltforschung, überkreuz“. In: Kulturwissenschaftliche Zeitung, Vol. 4, Nr. 1, S. 20.

12 Saidiya Hartman (2008): „Venus in Two Acts“, S. 11.

13 Stefano Harney und Fred Moten in: The Aesthetics of Abolition, The Aesthetics of Art.

LISA STUCKEY

