

Eine Herstellung von Kontexten, eine Arbeit am Rahmen bildet die Grundlage für die Möglichkeit einer gemeinsamen intellektuellen Tätigkeit nicht nur im Kunstfeld, die in der Kunstkritik oder in der Theorie ist, aber nicht von ihr. Ein solches, neues Praxisfeld ist nicht isoliert von den genannten Feldern und ihren Akteur_innen. Es positioniert sich als Abweichung und Überschuss. Es geht darin um Studium, nicht Kritik.

Studium, nicht Kritik

Lucie Kolb

Lucie Kolb Studium, nicht Kritik

STUDIUM, NICHT KRITIK

LUCIE KOLB

STUDIUM, NICHT KRITIK

The Fox, A.N.Y.P., e-flux journal

**transversal texts
transversal.at**

ISBN der Printversion: 978-3-903046-14-6
transversal texts

transversal texts ist Textmaschine und abstrakte Maschine zugleich, Territorium und Strom der Veröffentlichung, Produktionsort und Plattform - die Mitte eines Werdens, das niemals zum Verlag werden will.

transversal texts unterstützt ausdrücklich Copyleft-Praxen. Alle Inhalte, sowohl Originaltexte als auch Übersetzungen, unterliegen dem Copyright ihrer AutorInnen und ÜbersetzerInnen, ihre Vervielfältigung und Reproduktion mit allen Mitteln steht aber jeder Art von nicht-kommerzieller und nicht-institutioneller Verwendung und Verbreitung, ob privat oder öffentlich, offen.

Dieses Buch ist gedruckt, als EPUB und als PDF erhältlich.
Download: transversal.at
Umschlaggestaltung und Basisdesign: Pascale Osterwalder

transversal texts, 2017
eipcp Wien, Linz, Berlin, London, Zürich, Málaga
ZVR: 985567206
A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b
A-4040 Linz, Harruckerstraße 7
contact@eipcp.net
eipcp.net | transversal.at

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Projekts Midstream (<http://midstream.eipcp.net>) und wird durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union sowie durch die Sektion Kunst und Kultur im österreichischen Bundeskanzleramt gefördert. Die Unterstützung der Europäischen Kommission für die Produktion dieser Publikation stellt keine Befürwortung der Inhalte dar, für die allein die Verfasser_innen verantwortlich sind. Die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.



Kofinanziert durch das
Programm Kreatives Europa
der Europäischen Union

BUNDESKANZLERAMT | ÖSTERREICH

Inhalt

Dematerialisierung, Politisierung, Intellektualisierung	9
<i>The Fox</i> (1975/76) – <i>community practice</i>	29
<i>A.N.Y.P.</i> (1989–99) – ständiger Umbau, andere Ordnung	85
<i>e-flux journal</i> (seit 2008) – <i>supercommunity</i>	147
Abweichung und Überschuss	205
Credits	226
Abbildungen	227

DEMATERIALISIERUNG, POLITISIERUNG, INTELLEKTUALISIERUNG

In der Februarausgabe der Zeitschrift *Art International* erscheint 1968 ein Aufsatz von Lucy R. Lippard und John Chandler, in dem sie die Entwicklung der Konzeptkunst analysieren. Unter dem Titel *The Dematerialization of Art* beschreiben die Autor_innen eine damals seit einigen Jahren deutlich zu beobachtende Tendenz: Im Zentrum der gegenwärtigen Kunst stünden nicht länger materielle Objekte, sondern vielmehr Ideen – eine Entwicklung mit potenziell weitreichenden Konsequenzen für die Organisation des Kunstfelds: „the dematerialization of the object might eventually lead to the disintegration of criticism as it is known today. [...] Sometime in the near future it may be necessary for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer.“¹

Tatsächlich öffnet sich mit der von Lippard und Chandler beschriebenen „Dematerialisierung“ ein Praxisfeld zwischen Kunst und Kritik, von dem in den folgenden Jahrzehnten eine verstärkte Diskursivierung des Kunstfelds ausgeht. Künstler_innen erweitern ihren Kompetenzbereich und bringen sich vermehrt in die Forschung oder in theoretische Diskurse ein, statt Werke im engeren Sinn zu produzieren. Das geht einher mit einer kollaborativen und projektbasierten Arbeitsweise – ein Prozess, der auf Entgrenzung zielt und

¹ Vgl. Lucy R. Lippard / Chandler, John: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International*, 1968, Nr. 2, S. 31–36, S. 35.

gleichzeitig neue Formen der Disziplinierung und Verwertung hervorbringt.²

Die Entgrenzung der künstlerischen Produktion – die als solche immer auch als Wertschöpfungsprozess zu verstehen ist – findet ihre Entsprechung in einem neuen ökonomischen Paradigma, dem „kognitiven Kapitalismus“.³ Grundlegend sind für diese neue Form der kapitalistischen Akkumulation nicht nur Fragen der Kontrolle eher ephemerer Produkte, sondern viel allgemeiner neue Formen der Arbeitsorganisation. Mit den Worten von Isabell Lorey und Klaus Neundlinger hängen unter dem Regime des kognitiven Kapitalismus die Möglichkeiten, ökonomischen Wert zu generieren, „immer mehr von der Fähigkeit der Arbeitenden [ab], ihr subjektives Engagement einzubringen, sich beständig neu zu orientieren, zu lernen, Erfahrung in Form von reflektierten kommunikativen Akten zum Ausdruck zu bringen; kurz, ein nicht vorhersehbares Geschehen zu

2 Während Lippard und Chandler die Dematerialisierung mit einer Kritik an der Warenförmigkeit von Kunst verknüpfen und mit dem Entwickeln politisierter Alternativen, deutet sie Alexander Alberro als Moment, in dem neue Formen der Vermarktung von Kunst entwickelt wurden. Die Dematerialisierung, wie ich sie hier diskutiere, bewegt sich in diesem Spannungsfeld zwischen einer Politisierung der Kunst und der Erschließung neuer Märkte. Vgl. Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2003, S. 3 f.

3 In den 2000er Jahren erscheinen mehrere Publikationen, die das im Rahmen postoperaistischer Theoriebildung erarbeitete Konzept des kognitiven Kapitalismus ausdifferenzieren. Vgl. Yann Moulier-Boutang: *Cognitive Capitalism*, Cambridge: Polity Press 2011; Michael Hardt / Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt am Main: Campus 2004; Michael A. Peters / Bulut, Ergin: *Cognitive Capitalism. Education and Digital Labor*, New York u. a.: Peter Lang 2011.

lenken.“⁴ Der mit dem Begriff des kognitiven Kapitalismus verbundene Diskurs ist als Gegendiskurs zur liberalen Theorie der „Wissensökonomie“ zu verstehen, ein Begriff, der 1994 von der OECD eingeführt wird, um das Aufkommen einer „wissensbasierten Ökonomie“ in den fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaften zu beschreiben. Die dieser Beschreibung zugrundeliegende Analyse geht ebenfalls davon aus, dass ökonomische Werte heute entscheidend durch Wissen geschaffen werden, beim Ansatz der Wissensökonomie spielen die Konflikte um Wissen und Macht aber keine Rolle. Für die Theoretiker_innen des kognitiven Kapitalismus dagegen steht der Konflikt zwischen Wissen und Macht sowie Arbeit und Kapital im Zentrum. In ihrem Verständnis ist es dieser Konflikt, der die aktuelle kapitalistische Transformation hervorgebracht hat.⁵ Diese Überlegungen sind für meine Diskussion insofern grundlegend, als auch ich nach Strategien suche, die den bestehenden Apparat von Wissensproduktion im Bereich der Kunst nicht mit Kritik zur Selbsterneuerung beliefern und einer ökonomisch motivierten

4 Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus: „Kognitiver Kapitalismus. Von der Ökonomie zur Ökonomik des Wissens“, in: dies. (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 7–56, S. 11.

5 Vgl. Carlo Vercellone: *The hypothesis of cognitive capitalism*, London: Birkbeck College and SOAS 2005, S. 2. Der Paradigmenwechsel, der mit dem Begriff des kognitiven Kapitalismus angesprochen ist, stellt dabei nur einen, wenn auch einen maßgeblichen Teil der kapitalistischen Entwicklung dar. Andere Formen der Akkumulation bestehen weiterhin. So hat sich etwa der Industriekapitalismus in Länder verlagert, in denen weiterhin nichtqualifizierte Arbeitskraft billig zu haben und zu unterwerfen ist. Für eine kritische Auseinandersetzung vgl. u. a. George Caffentzis / Federici, Silvia: „Anmerkungen zur edu-factory und zum kognitiven Kapitalismus“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 88–102, S. 101.

Abschließung und Verknappung von Wissen entgegenwirken.

Für den genannten ökonomischen Paradigmenwechsel ist eine konfliktvolle Beziehung zwischen der Produktion des Gemeinsamen und deren Vereinnahmung typisch. Gigi Roggero verdeutlicht diese Beziehung am Beispiel der Telekommunikationsfirma 3.⁶ In einem über die Website der Firma eingebundenen Forum beantworten Kund_innen Fragen zu den angebotenen Geräten und Leistungen. Jeden Monat veröffentlicht die Firma eine Rangliste, über die der Wert und die Leistungen der am Forum mitarbeitenden Kund_innen anerkannt und öffentlich gemacht werden. Nach Roggero ist es gerade diese unbezahlte Arbeit der Subjekte, die die Senkung der Arbeitskosten ermöglicht. Es muss kein technisches Personal zur Beantwortung der Fragen der Konsument_innen beschäftigt werden. Bezahlt würden vom Telekommunikationsunternehmen lediglich neue Wächter_innen und Spione, deren einzige Funktion es sei, die soziale Kooperation der produzierenden Konsument_innen in den Foren zu kontrollieren. In dieser Vorgehensweise werden Linien eines individualistischen Konkurrenzkampfs reproduziert, die die Subjekte an der Aneignung dessen hindern, was sie gemeinsam produzieren.⁷

In seiner Hinwendung zum Wissen vollzieht der Kapitalismus eine doppelte Bewegung. Zum einen muss das Wissen stetig vermehrt werden, um die Wertschöpfung voranzutreiben, zum anderen wird es im Rahmen seiner

⁶ Vgl. Gigi Roggero: „Was das lebendige Wissen vermag. Krise der globalen Universität, Klassenzusammensetzung und Institutionen des Gemeinsamen“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 57–87, S. 80.

⁷ Ders., S. 59.

Verwertung kontrolliert, privatisiert und kommodifiziert – und damit verknüpft.⁸ Unter den Prämissen des kognitiven Kapitalismus haftet Wert aber weniger einem fertigen Produkt an, vielmehr wird er durch Kommunikation, Wissen und Kreativität von am Produktionsprozess Beteiligten wie auch von Konsument_innen geschaffen.⁹ Das führt auch dazu, dass kommunikative Praxen für das ökonomische Handeln zunehmend an Bedeutung gewinnen. Die mit Dematerialisierung verbundene tendenzielle Entgrenzung der Produktion hat nicht nur neue Formen der Arbeit hervorgebracht, sondern auch neue Formen der Arbeitsorganisation. Unter den Bedingungen des kognitiven Kapitalismus wird Arbeit vermehrt nicht mehr im Rahmen eines festen Anstellungsverhältnisses geleistet – wie es für die Phase des Industriekapitalismus charakteristisch ist –, sondern zeichnet sich durch projektförmige Organisation und Prekarität aus.

Yann Moulier-Boutang zufolge sind Wissen und Kunst „im Herzen des kognitivkapitalistischen Systems“ angesiedelt, „und zwar nicht aus Liebe der UnternehmerInnen zur Kunst und zum Wissen, sondern weil in diesen Bereichen nach wie vor der Kern des ökonomischen Wertes liegt“¹⁰. Kunst wird in diesem

8 Vgl. Enzo Rullani: „Wie wird durch Wissen Wert geschaffen?“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 133–157, S. 143.

9 Vgl. Gigi Roggero: „Was das lebendige Wissen vermag. Krise der globalen Universität, Klassenzusammensetzung und Institutionen des Gemeinsamen“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 57–87, S. 58.

10 Vgl. Yann Moulier-Boutang: „Die Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus und der Kunst. Kunst in der Ökonomie der Innovation“, in: Gerald Raunig / Wuggenig, Ulf (Hg.): *Kritik der Kreativität*, Wien u. a.: transversal texts 2016, S. 455–473, S. 465.

Zusammenhang nicht zuletzt deshalb genannt, weil sie mit einer bestimmten Form der Subjektivierung verknüpft ist, die für den kognitiven Kapitalismus prägend ist. In den Aktivitäten der Akteur_innen des Kunstfelds ist die vormalige Differenz zwischen Arbeit und Freizeit, zwischen Erwerbstätigkeit, Hausarbeit und ehrenamtlichem Engagement verwischt. Sie werden als kreativ, intuitiv Handelnde verstanden, die von einem Projekt zum anderen, von einer Welt in die andere wechseln. Diese Charakteristika beschreiben das selbstunternehmerisch handelnde Subjekt des kognitiven Kapitalismus.

Parallel dazu findet seit den 1990er Jahren, etwa in diskursiven Großausstellungen wie der von Catherine David kuratierten *documenta X*, eine Annäherung von Kunst und Wissen statt. Die tendenzielle Dematerialisierung von Kunst geht aber nicht nur einher mit einer Hinwendung zum Diskurs. Vielmehr ist damit ein Prozess verknüpft, in dem sich die Grenzen von Werken nicht länger klar bestimmen lassen. Sie adaptieren sich und kontextualisieren sich in allen Prozessen der Zirkulation und Produktion neu.¹¹

Zeitschriften als paradigmatische Orte „dematerialisierter“ Kunstproduktion

Im Zusammenhang der sich schnell ausdifferenzierenden Konzeptkunst gründen in den 1960er und 1970er Jahren zahlreiche Künstler_innen Zeitschriften.¹² Mit

¹¹ Vgl. Lucie Kolb / Preisig, Barbara / Welter, Judith (Hg.): *Paratexte. Zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption*, Zürich: Diaphanes 2017.

¹² Vgl. u. a. Gwen Allen: *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2011 und Marie Boivent /

diesen Zeitschriften positionieren Künstler_innen nicht nur aktiv ihre künstlerischen Arbeiten im Kunstdiskurs, sondern erproben in diesem Rahmen auch neue Formen zwischen Kunst und Kritik, zwischen Kunst und Theorie. Im Umfeld von 1968 entwickeln sich darüber hinaus auch erste transversale Linien, in denen künstlerische Praxen über ihre Zeitschriften Anschluss an soziale Bewegungen suchen.

Als Kreuzungspunkt verschiedener Funktionen im sozialen Zusammenhang und als Agenten der Transformation künstlerischer Produktion und Rezeption spielen Zeitschriften eine wichtige Rolle für die Erneuerung der Kunst. Mit Blick auf die Entwicklung hin zum kognitiven Kapitalismus ist die von Künstler_innen produzierte Zeitschrift zum einen der Ort, an dem Diskurs und Wertschöpfung kurzgeschlossen werden, zum anderen ist auf ihre maßgebliche Beteiligung an der weitgehenden Auflösung der Grenze zwischen Werk und Rahmung hinzuweisen.

Dan Graham, der in den 1960er Jahren mit einer Reihe von konzeptuellen künstlerischen Arbeiten in Zeitschriften in Erscheinung tritt, stellt diese Praxis in einen Zusammenhang mit seinen Erfahrungen als Mitbetreiber einer kurzlebigen Galerie.¹³ Dort habe er gelernt, dass es ein Kunstwerk schwer habe, als Kunst anerkannt zu werden, wenn es nicht in einer Zeitschrift thematisiert oder bildlich reproduziert werde. Das

Perkins, Stephen: „Introduction“, in: dies. (Hg.), *The Territories of Artists' Periodicals*, Rennes, De Pere: Éditions Provisoires, Plagiarist Press 2015, S. 5-11. Ich verwende hier den Begriff „Zeitschrift“ als Sammelbezeichnung für Zeitung, Journal und Magazin.

13 Vgl. Dan Graham: „Meine Arbeiten für Zeitschriftenseiten – Eine Geschichte der Konzeptkunst“, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Stuttgart: Oktagon 1994, S. 12–20, S. 12.

Verhältnis zwischen Zeitschrift und Kunstwerk ist nach Graham ganz entscheidend ökonomisch bestimmt: Die Kunstzeitschrift finanziert sich durch Anzeigen, die zum größten Teil von Galerien zur Ankündigung von Ausstellungen geschaltet werden. Daraus ergebe sich ein gewisser Zwang, die Inserent_innen zu hofieren, indem ihre Ausstellungen in der Zeitschrift rezensiert oder anderweitig thematisiert werden. Auf diese Weise werde Marktwert generiert.¹⁴ Graham zufolge ist es die Erkenntnis über dieses Verhältnis, die Künstler_innen in den 1960er und 1970er Jahren dazu animiert, Zeitschriften selbst strategisch einzusetzen.¹⁵ Nicht selten reagieren Künstler_innen im Rahmen von selbstproduzierten Zeitschriften auf in der etablierten Presse erschienene Texte von Kritiker_innen über ihre Arbeiten. Sie schalten sich in den Diskurs über ihre Arbeiten ein und arbeiten daran, einen selbstbestimmten Gegendiskurs zu etablieren.

Der in den 1960er und 1970er Jahren an der Columbia University in New York lehrende Kunsthistoriker David Rosand schreibt, dass Zeitschriften in dieser Zeit aber auch deshalb wichtig waren, weil die „dematerialisierte“ Kunst der Zeit sich hier materialisierte. „It told you what was going on partly because so much of what was going on was not to be seen in the galleries.“¹⁶ Der Ausstellungsraum für „dematerialisierte“ Konzeptkunstpraxen verschiebt sich in die Publikation – wie es Seth Siegelaub bereits 1968 paradigmatisch mit der Ausstellung *Xerox Book* durchspielt, indem er den

¹⁴ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁶ David Rosand, zitiert nach ebd., S. 1.

günstig hergestellten Ausstellungskatalog ins Zentrum der Ausstellung stellt.¹⁷ In diesem Zusammenhang verändert sich auch die Rolle der Publikation. Sie wird von einem Ort für die *Reproduktion* von Texten und Bildern zum Ort der *Produktion*.

Der mit dieser Verschiebung entstehende alternative Raum für die Kunst beschränkt sich aber nicht nur auf die Erweiterung des Sortiments künstlerischer Waren und der Ausstellungsmöglichkeiten, sondern eröffnet auch einen neuen Handlungs- und Denkraum. Über die Publikation hinaus manifestiert sich dieser in unabhängigen Ausstellungsräumen und Buchläden, welche die etablierten Institutionen des Kunstbetriebs herausfordern, indem sie experimentelle Kunst außerhalb des kommerziellen Galeriensystems fördern, sich für die Rechte von Künstler_innen einsetzen und auf Ungleichheiten von Geschlecht, ‚Rasse‘ und Klasse hinweisen. Dabei sind Zeitschriften nicht nur in der Lage, gedankliche, sondern auch soziale Beziehungen zu stiften, beziehungsweise einen nachhaltigen Einfluss auf die Beziehungen im Kunstfeld, aber auch darüber hinaus zu haben. Die Zeitschriften schaffen also nie nur einen Raum für andere Inhalte, eine andere Kunst, sondern auch eine andere Sozialität und Öffentlichkeit.

In den 1990er Jahren setzt sich die „Dematerialisierung“ der Kunst in anderer Form fort. In verschiedener Hinsicht wird Anfang der 1990er Jahre an die konzeptuellen Praktiken der 1970er Jahre angeknüpft. Im Zentrum stehen dabei artikulatorisch-kommunikative

¹⁷ Vgl. Seth Siegelau / Wendler, John (Hg.): [*Xerox Book*], New York: Selbstverlag 1968.

und informationsästhetische Praktiken.¹⁸ In diesem Zusammenhang etabliert sich auch ein neues Selbstverständnis von Künstler_innen. Die Subjektposition „Künstler_in“ wird entgrenzt und die künstlerische Arbeit wird als ein Durchqueren verschiedener Kompetenzen und Felder, als Intervention in herrschende Wissens- und Repräsentationssysteme verstanden. Eine wichtige Bühne für diese Praxis und ihre Reflexion sind oft in geringen Auflagen erscheinende Zeitschriften. Es sind – wie bereits in den 1970er Jahren – auch in den 1990er Jahren wiederum die Zeitschriften, in denen ein Crossover von Kunstpraxis und theoretisch-politischen Analysen gepflegt wird, das später als zeittypisch gelten wird.¹⁹

Die verstärkte Hinwendung zu diskursiven – dabei auch explizit politisierten – Praxen in den 1990er Jahren geht im Kunstfeld einher mit neuen Formen der Verwertung.²⁰ Folgt man Marius Babias, entsteht in

18 Vgl. Sabeth Buchmann: „Regeln des (Un-)Möglichen. Zur Kunstpraxis der späten 1980er und frühen 1990er“, in: Matthias Michalka (Hg.), *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Köln: Walther König 2015, S. 22–35, S. 30.

19 Vgl. ebd., S. 31.

20 Neben einer Aufwertung diskursiver Kunstpraxen kommt es auch im kommerziellen Kunstbetrieb zu einer verstärkten Einbindung von Theoretiker_innen. Zeitschriften und Ausstellungskataloge verkaufen sich nicht länger allein über das symbolische Kapital der Künstler_innen, sondern auch über das der Autor_innen. Vgl. Isabelle Graw, *Der große Preis*, Köln: DuMont 2008, S. 130. Ulf Wuggenig und Sophia Prinz unterstreichen die Gültigkeit von „theory sells“ mit einer empirischen Untersuchung über Akteur_innen und Institutionen der zeitgenössischen Kunst in Paris, Wien, Zürich und Hamburg zwischen 1990 und 2010. Selbst unter Galerist_innen finden sie dabei eine Vertrautheit mit Namen von Theoretiker_innen vor. Vgl. Ulf Wuggenig / Prinz, Sophia: „Charismatische Disposition und Intellektualisierung“, in: Ulf Wuggenig / Munder, Heike (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich: JRP Ringier 2012, S. 205–228.

den 1990er Jahren ein mit politisch-theoretischen Mitteln agierender „Diskursmarkt“.²¹ Hier werden nicht mehr künstlerische Praktiken gehandelt, die werkförmig sind oder primär handelbare Waren anbieten, sondern solche, die andere Materialisierungsformen aufweisen. Dieser Markt, so Babias, würde den „eigentlichen“ Kunstmarkt parallelisieren und dabei darauf zielen, die künstlerische Produktion aus dem Verwertungszusammenhang des kommerziellen Marktes zu lösen sowie die ehemals passiven Betrachter_innen zu Partizipierenden zu emanzipieren und in Austauschprozesse einzubinden.²² Während der „Diskursmarkt“ bei Babias noch emanzipatorisch konnotiert ist, beobachtet Andrea Fraser das Entstehen von Verwertungszusammenhängen in diesem Markt, die wie der kommerzielle Markt auch dem Prinzip des Wettbewerbs folgen.²³ Dagegen könnte mit den politischen Kunstpraxen der 1990er Jahre argumentiert werden, dass das Kunstfeld als Ort interpretiert wird, dessen Ressourcen genutzt, umgenutzt, entwendet werden.

²¹ Vgl. Marius Babias: „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Ute Meta Bauer. Kuratorische Praxis: Interviews und Gespräche*, Köln: Walther König 2012, S. 7–12.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Andrea Fraser / Baker, George / Buchloh, Benjamin / Foster, Hal / Joselit, David / Krauss, Rosalind / Meyer, James / Molesworth, Helen / Storr, Robert: „Roundtable: The Present Conditions of Art Criticism“, in: *October*, 2002, Nr. 100, S. 200–228, S. 204.

Studium

„The studio is again becoming a study“, schreiben Lippard und Chandler in Bezug auf die Konzeptkunst der 1960er Jahre.²⁴ In ihrem Buch *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium* diskutieren Stefano Harney und Fred Moten mit dem Begriff „schwarzes Studium“ (der im Verlauf ihres Buchs sein Adjektiv verliert und einfach „Studium“ genannt wird) eine Strategie im Umgang mit der zunehmend ökonomisch bestimmten Universität, die ich in diesem Zusammenhang aufnehmen möchte.²⁵ Sie beschreiben eine Form der selbstbestimmten Wissensproduktion, die zugleich auch Arbeit an den Produktionsbedingungen ist. Sie vermag es, sich der Messbarkeit und Disziplinierung durch nicht kalkulierbare Überschüsse zu entziehen. Harney und Moten interessieren sich im Hinblick auf die Wissensinstitution Universität für einen unkartierten und unkartierbaren Nicht-Ort, den der Begriff des „Studiums“ wie jener der *undercommons* umkreist.²⁶ Mit ihrem Text stellen sie Werkzeuge bereit für einen Umgang mit dem Dilemma der Kritik unter

24 Lucy R. Lippard / Chandler, John: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International*, 1968, Nr. 2, S. 31–36, S. 31.

25 Vgl. Stefano Harney / Moten, Fred: *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, hg. v. Lorey, Isabell, Wien u. a.: transversal texts 2016; die Originalausgabe erschien 2013 unter dem Titel *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study* bei *Minor Compositions*. Sie enthält eine Einführung von Jack Halberstam und ein Interview von Stevphen Shukaitis mit den Autoren, die für die deutsche Ausgabe nicht übersetzt wurden. Vgl. Stefano Harney / Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe u. a.: *Minor Compositions* 2013.

26 Stefano Harney im Gespräch mit Fred Moten und Stevphen Shukaitis, in: ebd., S. 109 f.

den Bedingungen des kognitiven Kapitalismus. Am Beispiel der Figur der Akademiker_in verdeutlichen sie die problematische Funktion der Kritik. Als Akademikerin Kritik an der Universität zu üben, bedeute, sie anzuerkennen und von ihr anerkannt zu werden.²⁷ Der Widerstand der Akademiker_innen ist konstitutiv für die Institution. Er dient der für den Bestand ihrer Legitimität unerlässlichen Verbesserung der Lehre, des Curriculums, der Universität. Kritik optimiert immer auch die Mechanismen des Ausschlusses derjenigen Praxen, von denen sich die Institution konstitutiv abgrenzt. Kritische und akademische Bildung sind in den Augen von Harney und Moten ein und dasselbe.

Der optimierenden Kritik setzen sie das Konzept des Studiums als einer gemeinsamen intellektuellen Praxis entgegen. Etymologisch verweist der Begriff des Studiums auf einen Raum (das Arbeitszimmer, die Studierstube), aber auch auf eine Handlung (Lernen, Studieren), ein Ereignis (Test, Untersuchung, Studie) und einen Rahmen (Studium). Harney und Moten spielen in ihrem Buch mit diesen Bedeutungsebenen. Mit dem Adjektiv „schwarz“ knüpfen sie an die radikalen Traditionen der afroamerikanischen Geschichte an, d. h. an Ansätze, die sich der Konstruktion und Rekonstruktion der Geschichte schwarzer Enteignung, Dislokation, Entmündigung bis hin zur Versklavung widmen. So werden die undercommons mit den maroons, Gemeinschaften entflohener Sklav_innen, in Zusammenhang gebracht. Trotz oder gerade wegen dieser expliziten Einbettung wird das Konzept des Studiums von den Autoren auch allgemeiner, nämlich für die Kontexte wi-

27 Vgl. ebd..

derständiger Wissensproduktion in und außerhalb der Universität brauchbar gemacht, die auch mich hier interessieren. Studium ist eine intellektuelle Praxis, die von Harney und Moten nicht primär in akademischen Subjektivierungsweisen verortet wird. Es ist etwas, das quer zu den Institutionen steht, durch sie hindurchgeht.

When I think about the way we use the term ‚study‘, I think we are committed to the idea that study is what you do with other people. It’s talking and walking around with other people, working, dancing, suffering, some irreducible convergence of all three, held under the name of speculative practice. The notion of a rehearsal – being in a kind of workshop, playing in a band, in a jam session, or old men sitting on a porch, or people working together in a factory – there are these various modes of activity. The point of calling it ‚study‘ is to mark that the incessant and irreversible intellectuality of these activities is already present.²⁸

In diesen Ausführungen von Fred Moten ist das Studieren nicht klar abzugrenzen von anderen Aktivitäten, denn all diese Tätigkeiten sind Teil einer gemeinsamen intellektuellen Praxis. Studium ist eine bestimmte Form, sich in ein Verhältnis zu den kapitalistischen Vereinnahmungsbestrebungen zu setzen. Der Auseinandersetzung geht oft ein Missverstehen oder Nicht-Verstehen-Wollen voraus, beispielsweise eine Weigerung, einen bestimmten Begriff so zu verstehen, wie

28 Fred Moten im Gespräch mit Stefano Harney und Stevphen Shukaitis, in: ebd., S. 110.

er gemeinhin verwendet wird. Studium kann so auch als Gegenbegriff zu „Lernen“ verstanden werden. Denn Lernen steht im kognitiven Kapitalismus für etwas, das alle Bereiche des Lebens betrifft – neben der Ausbildung den Arbeitsplatz, die Freizeit und den Alltag – und erst mit dem Tod endet. Anders als das Studium folgt das Lernen Bildungsstrategien, bei denen Fragen der Zertifizier- und Vergleichbarkeit eine große Rolle spielen. Während Lernen also gemessen, Lehrziele, Lerninhalte abgefragt, Lernfortschritte geprüft werden können, entzieht sich das Studium beidem, der Messbarkeit und der Vorstellung von Fortschritt. Studium ist weder voll entwickelt noch wohl durchdacht. Es verpasst prinzipiell den richtigen Moment. Die Kompetenzbereiche des Subjekts werden dabei anders als beim verlangten Lernen nicht gezielt erweitert, sie werden vielmehr überzogen, übertroffen.²⁹

Eine Form von Studium sehe ich auch in der Weise angelegt, wie Harney und Moten selbst mit Text umgehen. Ihre Schreibweise stellt die heimatlichen Gefühle dessen infrage, der sich in einer Sprache zu Hause fühlt. Mittels Rhythmisierung, Poetisierung, Wiederholung, Verfremdung werden in ihren Texten kontinuierlich neue Öffnungen, Risse und Spalten produziert, die die Leser_innen dazu anregen wollen, sich einzuschalten und die Lektüre als gemeinsame intellektuelle Praxis wahrzunehmen. Diese Einladung folgt keinem Partizipationsimperativ, sondern ist vielmehr Ausdruck dessen, was Jack Halberstam im Vorwort als Kern des

²⁹ Vgl. Stefano Harney in: Marc Bousquet / Harney, Stefano / Moten, Fred: „On Study“, in: *Polygraph*, 2008, Nr. 21, S. 159–175, S. 160.

Buches identifiziert: „reaching out to find connection“³⁰. In den Worten von Moten: „I believe in the world and want to be in it. I want to be in it all the way to the end of it because I believe in another world in the world and I want to be in *that*.“³¹ Eine solche „andere Welt in der Welt“ kann aber, so Harney und Moten, nicht nur behauptet werden, die Form der Behauptung selbst muss entsprechend offen angelegt sein.³² Es geht also um eine Form des Studiums, die Ordnungen, Grenzziehungen und Politiken institutioneller Rahmungen deutlich macht und diese gleichzeitig verändert. Die Strategien, die dafür eingesetzt werden, sind solche der Selbstverunsicherung, die immer auch den Grund destabilisieren, von dem aus gesprochen wird.³³

Drei Zeitschriften

Gegenstand meiner Untersuchung sind drei herausgeberische Projekte mit unterschiedlicher politischer und ästhetischer Agenda aus den 1970er, 1990er und 2010er Jahren: *The Fox*, *A.N.Y.P.* und *e-flux journal*. Die drei Zeitschriften dienen als „Stichproben“ für den jeweiligen Stand des kognitiven Kapitalismus und entsprechender

30 Jack Halberstam: „The Wild Beyond: With and for the Undercommons“, in: Stefano Harney / Moten, Fred, *The Undercommons. Fugitive Planing & Black Study*, Wivenhoe u. a.: Minor Compositions 2013, S. 2–12, S. 5.

31 Fred Moten im Gespräch mit Stefano Harney und Stevphen Shukaitis, in: ebd., S. 118.

32 Vgl. Stefano Harney im Gespräch mit Fred Moten und Stevphen Shukaitis, in: ebd., S. 106 ff.

33 Vgl. Irit Rogoff, die ihrerseits dem Begriff der Kritik den Neologismus *criticality* hinzugesellt hat: Irit Rogoff: „Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität“, in: *transversal*, 08 2006, <http://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/de/>.

Gegenstrategien im Kunstfeld. Mich interessiert, wie die Herausgeber_innen in diesem Rahmen ihren Handlungsraum beschreiben und welche Strategien sie für dessen Erweiterung entwickeln.

Mit dem in New York erscheinenden Magazin *The Fox* diskutiere ich ein Organ der britisch-amerikanischen Konzeptkunstgruppe Art & Language. Das kurzlebige Magazin markiert den Moment, in dem mit der „Dematerialisierung“ des Kunstobjekts im Zuge der Konzeptkunst Sprache für eine Reihe von Künstler_innen zum primären künstlerischen Medium wird. Kunst wird auf den Seiten von *The Fox* als eine Art Fachdiskurs von Forschenden verstanden. Mit ihrer Forderung nach der Herstellung einer *community practice* arbeiten die Herausgeber_innen der Zeitschrift aber auch daran, den Kreis der Expert_innen zu erweitern und die Leser_innen zu Produzent_innen zu machen. Ich lese das als einen Versuch, auf neue Formen der Ökonomisierung und Entpolitisierung von Konzeptkunst zu reagieren. Mit *The Fox* schafft Art & Language einen Kontext, der zwar davon profitiert, dass das Magazin als Kunst validiert wird. Es erhält finanzielle Unterstützung und hat ein im Kunstfeld verankertes Distributionsnetz. Gleichzeitig wird *The Fox* aber für eine Institutions- und Kapitalismuskritik genutzt, die auf die Herstellung einer alternativen gemeinsamen Praxis zielt, die dem Ansatz des Studierens ähnlich ist: Der Fokus wird auf den Prozess gelegt, auf die geteilte Zeit, Lektüre und Diskussion. Dabei positioniert sich *The Fox* gleichsam kritisch gegenüber den Institutionen des Kunstfelds, der Selbstbezogenheit alternativer Projekte wie auch gegenüber Formen des Engagements, die von der Kunst eine unbedingte Unterordnung unter politische Ziele fordern.

Dagegen steht die von der Theatergruppe minimal club anfangs in München, später in Berlin herausgegebene Zeitung *A.N.Y.P.* („Anti New York Pläne“) exemplarisch für eine entgrenzte künstlerische Praxis, die auch explizit eine politisch und institutionskritisch ausgerichtete Theoriebildung umfasst. Im Rahmen des Publikationsprojekts richten die Gruppe und ihr Umfeld ihr Hauptaugenmerk auf die Reflexion von Wissensproduktion. Dazu gehört eine kritische Auseinandersetzung mit den Transformationen des Kapitalismus. Wie bei *The Fox* geht es bei *A.N.Y.P.* auch um das Herstellen eines Kontexts, in dem sich die Kritik nicht nur auf einen Gegenstand richtet, sondern immer auch auf die eigenen Lebens- und Arbeitsbedingungen. In Kooperation mit unterschiedlichen Akteur_innen, Künstler_innen, Aktivist_innen und Kurator_innen etabliert die Zeitung für die Dauer von zehn Jahren einen unabhängigen Diskussionszusammenhang. Die Gleichzeitigkeit der inhaltlichen Arbeit und Herstellung von Arbeits- und Lebensstrukturen bildet für die Herausgeber_innen und Autor_innen Grundlage und Bedingung einer politisch-künstlerischen Praxis.

Mit dem *e-flux journal* (New York, seit 2008) diskutiere ich ein aktuelles Onlinejournal, das von Künstler_innen und Theoretiker_innen herausgegeben wird. Zum Zeitpunkt seiner Gründung ist die Figur der theoretisch und publizistisch arbeitenden Künstler_in von den Rändern des Kunstfelds bereits in dessen Zentrum gerückt. Die im *e-flux journal* publizierten Inhalte schließen dabei vielfach an die kritischen Diskurse der 1990er Jahre über aktuelle Transformationen des Kapitalismus an – nicht zuletzt gibt es bei den Autor_innen auch personelle Überschneidungen mit *A.N.Y.P.* Im

Unterschied zu *A.N.Y.P.* ist das *e-flux journal* nun allerdings Teil eines gewinnorientiert arbeitenden Unternehmens. Am *e-flux journal* zeigt sich zum einen der neue Marktwert von kritischen Diskursen im Kunstfeld und zum anderen eine Gleichzeitigkeit von kapitalismuskritischen Inhalten und einer das „unternehmerische Selbst“ radikal affirmierenden Praxis. Mich interessiert vor allem die Frage, in welchem Verhältnis beim *e-flux journal* kritische Inhalte und kommerzielle Form stehen, denn schließlich steht das Projekt in seiner Verflechtung von Werbung, Theorie und Kritik paradigmatisch für den fortgeschrittenen Entwicklungsgrad des kognitiven Kapitalismus.

In einem abschließenden Kapitel frage ich nach dem Potenzial der Zeitschriften beziehungsweise nach der Möglichkeit einer Aktualisierung desselben. Wenn sich der kognitive Kapitalismus in der Dialektik von Entgrenzung und Eingrenzung entfaltet, wenn also mit den neuen Produktionsweisen, den neuen Arbeits- und Subjektverständnissen auch neue Strategien der Disziplinierung verknüpft sind, dann geht es darum, neue Formen des Widerstands zu suchen. Es geht zugleich darum, fast 40 Jahre nach der schönen Wendung vom Studio zum Studium, andere Räume des Wissens zu erfinden, aus denen neue Subjektivitäten entstehen können.

THE FOX (1975/76)

COMMUNITY PRACTICE

Im September 1976 eröffnet im Whitney Museum of American Art in New York eine Ausstellung mit dem Titel *Three Centuries of American Art*. Bei dieser werden, mit einer Ausnahme, ausschließlich Werke von weißen männlichen Künstlern gezeigt. Die Werke stammen allesamt aus der privaten Sammlung von John D. Rockefeller III, der der vermögenden amerikanischen Rockefeller-Familie angehörte. Vor dem Hintergrund der fehlenden Berücksichtigung von Frauen und afro- wie auch lateinamerikanischen oder indigenen Künstler_innen zum einen und der alleinigen Zusammenstellung der Ausstellung aus der Sammlung einer Privatperson zum anderen formiert sich im Vorfeld der Ausstellung die Gruppe Artists Meeting for Cultural Change (AMCC). Das AMCC ist ein loser Zusammenhang von Künstler_innen, die sich jeden Sonntag im Ausstellungsraum Artists Space in New York (155 Wooster Street, 10012 New York) treffen, um Strategien zu diskutieren, wie eine Öffnung des Ausstellungsprogramms des Whitney erreicht und wie generell mit einer progressiven Agenda auf die lokale Kultur- und Institutionspolitik eingewirkt werden kann. Das AMCC organisiert in der Folge unter anderem ein Treffen von Mitgliedern der Gruppe mit dem für *Three Centuries of American Art* verantwortlichen Kurator. Des Weiteren werden Briefe an ausgewählte Mitglieder der Kunstszene verschickt, Flugblätter verteilt, Ausstellungen im öffentlichen Raum ausgerichtet und es wird der Versuch unternommen, investigative Artikel in etablierten Kunstzeitschriften zu platzieren.

Beinahe ein Jahr vor der Eröffnung der genannten Ausstellung in New York wendet sich das AMCC

erstmalig in einem offenen Brief an die amerikanische Kunstszene. In diesem Brief wird das Ziel formuliert, ein nationales Netzwerk für den Protest gegen die geplante Whitney-Ausstellung und zukünftige Fälle von „misuse of art and artists“ aufzubauen.³⁴ Die Autor_innen fassen die Kritik von AMCC an der Ausstellung zusammen und rufen die Kunstszene dazu auf, sich an der Diskussion zu beteiligen, weitere Künstler_innen zu mobilisieren und/oder Geld für Druck, Versand und Werbung zu spenden.³⁵

In der sich im Nachgang der 1968er-Bewegung politisierenden New Yorker Kunstszene steht die Gruppe AMCC nicht allein. Zu den Mitunterzeichner_innen des genannten Briefs gehören auch das feministische Ad Hoc Women Artists' Committee (AWC), Art Worker's News, Artists & Writers Protest, Black Emergency Cultural Coalition, Creative Women's Collective, Guerilla Art Action Group, W.E.B., Women in the Arts, die gegenöffentliche Dokumentationsstelle Women's Art Registry sowie das von der Künstler_innengruppe Art & Language herausgegebene Magazin *The Fox*, das der Gruppe auch sein Postfach im Stadtteil SoHo zur Verfügung stellt.³⁶

Von *The Fox* erscheinen insgesamt nur drei Ausgaben, zwei im Jahr 1975 und eine im Jahr 1976. Der Inhalt der Zeitschrift ist maßgeblich von einer Institutions- und Kulturpolitikkritik geprägt, wie sie auch die Gruppe AMCC vertritt. Im Unterschied zu anderen Magazinen

34 Artists Meeting for Cultural Change: „To The American Art Community from Artists Meeting for Cultural Change“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 43–44, S. 44.

35 Ebd.

36 P.O. Box 728 c/o The Fox, Canal Street Station, New York, N.Y. 10013.

der 1970er Jahre wie *Avalanche* (New York, 1970–76) oder *Art-Rite* (New York, 1973–1978) steht bei *The Fox* nicht die Zeitschrift als Werk, Dokumentation von Kunst oder Sekundärinfo über Kunst im Vordergrund, sondern die Gruppe Art & Language oder, nach eigenem Verständnis eine Gemeinschaftspraxis, zu der die Zeitschrift lediglich Beiwerk ist.³⁷ Man könnte *The Fox* allerdings auch als organisierendes Moment dieses Zusammenhangs verstehen. Zum einen wird die Gruppe über das Magazin organisiert, zum anderen wird der Diskussionszusammenhang der Gruppe durch *The Fox* maßgeblich erweitert. Bei *The Fox* geht es neben der Herstellung von Gemeinschaft auch um die Verbreitung alternativer Inhalte. So beschreibt Alexander Alberro *The Fox* als ein Medium, das einen Diskurs über Kunst lanciert, der in den Mainstream-Medien bislang gefehlt hat.³⁸ Da es sich bei der Lancierung dieses Diskurses um eine Praxis handelt, die nicht nur eine *andere* Öffentlichkeit schafft, sondern auch den Anspruch vertritt, *gegen* die Herrschaftswirkung der vorgefundenen Öffentlichkeit zu arbeiten, kann *The Fox* als Medium der Gegenöffentlichkeit verstanden werden.

Folgt man den Verlautbarungen der Herausgeber_innen, richtet sich *The Fox* gegen die geltenden institutionellen Arbeitsteilungen, gegen individuelle Autorschaft und gegen die Deutungsmacht von Kunstkritiker_innen. Kritisiert werden mit Marx'schen Begriffen die Prämissen einer künstlerischen Praxis, welche die Voraussetzung für das im Kunstbetrieb etablierte Zusammenspiel zwischen Kunstkritik, Museen und Galerien bilden. Die

³⁷ Vgl. Andrew Menard / White, Ron: „Media Madness“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 105–127, S. 114.

³⁸ Vgl. Alexander Alberro: „One year under the mast“, in: *Artforum*, 2003, Nr. 6, S. 162–164, 206, S. 206.

Kritik am Kunstbetrieb steht dabei immer auch vor dem Hintergrund eines weitergehenden politischen Interesses. Die Herausgeber_innen sehen ihre Rolle darin, an der „Kunstfront“ für kulturellen und sozialen Wandel zu kämpfen. Die auf den Seiten von *The Fox* propagierte gegenkanonische Kunstkritik will gesellschaftskritische Modelle in die Diskussion über Kunst miteinbeziehen. Neben der Kritik auf inhaltlicher Ebene geht es bei *The Fox* immer auch um die Herstellung eines von kapitalistischen Logiken weitgehend befreiten Diskussionsrahmens. Durch genau diese doppelte Bewegung zeichnet sich das Projekt aus. Es geht gleichermaßen um eine Arbeit am Text und an seinen Produktionsbedingungen.

The Fox ist das Organ des US-amerikanischen beziehungsweise New Yorker Teils der Künstler_innengruppe Art & Language. 1968 im englischen Cambridge von Terry Atkinson und Michael Baldwin gegründet, schließen sich der Gruppe bald weitere Künstler an, zunächst David Rushton und Philip Pilkington, beide Studenten des Studiengangs „Fine Art“, die von 1969 bis 1971 bei Baldwin am Lanchester Polytechnic in Coventry Kurse in „Art Theory“ besuchen, später US-amerikanische, kanadische und australische Künstler_innen, unter anderem Joseph Kosuth, Ian Burn und Mel Ramsden. Während Art & Language heute nur mehr aus Baldwin und Ramsden besteht, agieren in den 1970er Jahren bis zu 26 Personen unter diesem Namen.³⁹ Bereits 1969 wird

³⁹ Vgl. Art & Language: „We Aimed to Be Amateurs“, in: Alexander Alberro / Stimson, Blake (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press 1999, S. 442–449, S. 447 f. Während Art & Language 21 Mitglieder nennt, führt Michael Corris zusätzlich noch 5 weitere an. Vgl. Michael Corris: „Inside a New York art gang. Selected documents of Art & Language, New York“, in: Alexander Alberro / Stimson, Blake (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge: MIT Press 1999, S. 470–485, S. 484.

als Organ der Gruppe die Zeitschrift *Art-Language* (verschiedene Orte in England, 1969–1985) herausgegeben.

Folgt man dem Kunsthistoriker Charles Green, kommt der Zeitschrift eine besondere Rolle für die Konstitution der Gruppe und die Organisation ihrer Mitglieder zu.⁴⁰ Mit Verweis auf eine entsprechende Aussage Mel Ramsdens beschreibt Green die Gruppe Art & Language als ein „pragmatically organized editorial collective“.⁴¹ Es sei ganz entschieden die herausgeberische Praxis, welche die heterogenen Kollaborationen und Konstellationen von Art & Language strukturiert. Auch Thomas Dreher betont in seiner Geschichte der Gruppe die zentrale Bedeutung der Diskussion, wie sie in der editorischen Arbeit eine große Rolle spielt.⁴² Im Fall von Art & Language, so Dreher, stelle der Zusammenschluss nicht wie bei vielen anderen Künstler_innengruppen lediglich eine strategische Allianz für das Vortreiben von Solokarrieren dar, sondern diene einer gemeinsamen gesellschaftskritischen Arbeit, die immer auch die Form des Zusammenschlusses mitreflektiert – eine Arbeit im und am Kollektiv. Green wie Dreher beschreiben die kollektive Arbeitsweise als bewusste Alternative zu dem im Kunstbetrieb üblichen Professionalisierungsmuster der Solokarriere und der Einzelwerkproduktion, als Erweiterung des künstlerischen Handlungsraums hin zu einer gleichsam künstlerischen wie wissenschaftlichen und politischen Praxis.

⁴⁰ Vgl. Charles Green: *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001, S. 25–56.

⁴¹ Ebd., S. 47.

⁴² Vgl. Thomas Dreher: „Blurting in A&L: Art & Language und Kontextinvestigation“, 2002, http://blurting-in.zkm.de/d/invest_context/.

Während die Zeitschrift *Art-Language* mit dem Kunsthistoriker Charles Harrison als leitendem Redakteur fest in der Hand der englischen Mitglieder von Art & Language liegt, wird mit *The Fox* 1975 ein Organ für eine stärker von New York ausgehende Diskussion gegründet. So verantworten die erste Ausgabe neben Mel Ramsden der amerikanische Herausgeber von *Art-Language* Joseph Kosuth und die Künstler_innen Sarah Charlesworth, Michael Corris, Andrew Menard und Preston Heller.

Eine wichtige Referenz für die New Yorker Gruppe ist die zu dieser Zeit entstehende linke Kunstgeschichtsschreibung, die Kunst in einem gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Kontext betrachtet und die aktive Rolle von Kunsthistoriker_innen und schreibenden Künstler_innen für die Geschichtsschreibung mitdenkt. Exemplarisch für diese Strömung können Linda Nochlin und T. J. Clark gelten, deren 1971 respektive 1973 erschienene Bücher *Realism* und *The Absolute Bourgeois* in der ersten Nummer von *The Fox* besprochen werden.⁴³ Folgt man Andrew Hemingway, ist diese Nähe typisch für die Situation in den USA der 1970er Jahre, wo die Verknüpfung aktivistischer Künstler_innenorganisationen mit einer neuen linken Kunstgeschichte und der Frauenbewegung wichtige Impulse gegeben hat.⁴⁴ Bemerkenswert ist in diesem

⁴³ Vgl. Ian Burn: „Thinking about Tim Clark and Linda Nochlin“, in: *The Fox*, 1975, Nr. 1, S. 136–137.

⁴⁴ Vgl. Andrew Hemingway: „New Left Art History’s International“, in: ders. (Hg.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, London: Pluto 2006, S. 175–195, S. 175. In den USA sind Künstler_innen und Kunsthistoriker_innen in ein und demselben Berufsverband organisiert, der College Art Association (CAA).

Zusammenhang, dass Frauen in *The Fox* deutlich unterrepräsentiert sind. Außer dem Redaktionsmitglied Sarah Charlesworth sind an *The Fox* als Autorinnen Eunice Lipton, Lizzie Borden, Kathryn Bigelow, Paula Ramsden und Jasna Tijardovic beteiligt.

Neben kunstkritischen und -soziologischen Texten finden sich in *The Fox* auch solche mit deutlich experimentellem Charakter, die mit einem linguistischen, mathematischen Fachjargon eher spielerisch umgehen. Ein Großteil der Texte ist aber eher polemisch, fordernd, kritisierend oder anklagend und kann als Aufforderung an die Leser_innen verstanden werden, einzustimmen oder dagegenuhhalten.

Die Zeitschrift erscheint in einer Auflage von 3.000 Stück (Nr. 1) respektive 5.000 Stück (Nr. 2 und Nr. 3).⁴⁵ Die insgesamt drei Ausgaben haben einen Umfang von durchschnittlich 100 Seiten. Die ersten beiden Ausgaben erscheinen im Format 21 × 26.3 cm, die dritte ist etwas größer (21 × 27.2 cm). Für den Umschlag wird ein dünner, matter Karton verwendet, der im Siebdruckverfahren farbig bedruckt ist, grün für die erste, rot für die zweite und blau für die dritte Ausgabe. In großen Lettern ist auf dem Umschlag „The Fox“ in Majuskeln zu lesen, vertikal platziert und die gesamte Fläche des Umschlags einnehmend. Der Titel ist gesetzt in der Versalschrift Copperplate Gothic von Frederic W. Goudy – eine anachronistische Wahl, sind doch in den 1970er Jahren im Bereich der Kunstpublizistik eher klassisch-moderne serifenlose Schriften Mode, wie man bei *Artforum* und *Studio International*

⁴⁵ Charles Harrison: *Essays on Art & Language*, London, Cambridge: MIT 1991, S. 122.

sehen kann. Das Format der Zeitschrift entspricht in der Höhe etwa demjenigen von *Artforum*, anders als bei *Artforum* wird aber kein gestrichenes Papier verwendet, sondern ein mattes Recycling-Papier. Sowohl das Material wie auch das zweispaltige Layout sind einfach, minimal, aber durchdacht. Die Zeitschrift wirkt insgesamt überaus elegant und ist in ihrer Gestaltung an Ästhetiken der Konzeptkunst angelehnt, etwa an Lexikonbilder von Joseph Kosuth wie *Titled (Art as Idea as Idea) The Word ‚Definition‘* (1966–68). Kosuth trägt, wie heute bekannt ist, auch für die Gestaltung von *The Fox* die Verantwortung.⁴⁶ In der Zeitschrift selbst wird allerdings weder über die Urheberschaft der Gestaltung noch die verwendete Drucktechnik informiert.

Auf der ersten Seite ist jeweils das kurze Editorial inklusive der Adresse der Redaktion abgedruckt. Danach folgen das Impressum und das Inhaltsverzeichnis. In der ersten Ausgabe gibt es im Inhaltsverzeichnis neben den Artikeln nur die Rubrik *Commentary & Reviews*. Ab der zweiten Ausgabe gibt es zwei neue Rubriken: *Discussions* und *Articles*. Die von *Commentary & Reviews* zu *Correspondence & Notes* umbenannte Rubrik wird den *Discussions* untergeordnet. In der dritten Ausgabe wiederum wird sie den Rubriken *Discussions* und *Articles* gleichgestellt aufgeführt. Auffällig ist, dass in der Rubrik *Articles* in erster Linie die (ausschließlich männlichen) Herausgeber von *The Fox* schreiben. Es ist zudem die Rubrik der großen Setzungen. „Work“, „History“, „Doing Art History“, „1975“, „The Organisation of Culture under

⁴⁶ Vgl. Alexander Alberro: „One year under the mast“, in: *Artforum*, 2003, Nr. 6, S. 162–164, 206, S. 206.

Monopoly Capitalism“, „On the Class Character of Art“ sind einige der Titel.

Grundsätzlich stammt etwa die Hälfte der Beiträge der drei Ausgaben von den Herausgeber_innen und folglich von Mitgliedern von Art & Language. Die andere Hälfte stammt von Künstler_innen und Kritiker_innen, deren Bezug zu Art & Language eher als lose zu beschreiben ist. Diese Beiträge sind vornehmlich unter *Discussions* zu finden. So zeigt sich bereits im Impressum und auf Artikelebene eine Aufteilung in einen inneren und einen äußeren Kreis.

Theorie als Basis für die Zusammenarbeit

It is the purpose of our journal to try to establish some kind of community practice. Those who are interested, curious, or have something to add (be it pro or con) to the editorial thrust ... the revaluation of ideology ... of this first issue are encouraged, even urged, to contribute to following issues. All other correspondences should be addressed to the editors, post office box 728, Canal Street station, New York City, 10013.⁴⁷

If you are concerned with trying to reclaim art as an instrument of social and cultural transformation, in exposing the domination of the culture/administrative apparatus as well as art which indolently reflects that apparatus, you are urged to participate in this journal. Its editorial thrust is ideological. It aims at a contribution to the

47 Sarah Charlesworth / Corris, Michael / Heller, Preston / Kosuth, Joseph / Menard, Andrew / Ramsden, Mel: „Editorial“, in: *The Fox*, 1975, Nr. 1, S. 3.

wider movement of social criticism/transformation. (Our contribution will be on the art front but by no means limited to the fixed context-closure of ‚art‘). We need a broad social base in positive opposition to the ideological content and social relations reproduced by ‚official‘ culture.⁴⁸

Diese beiden kurzen Editorials finden sich in der ersten und zweiten Ausgabe von *The Fox*. Während in der ersten Ausgabe die Herstellung einer Art Gemeinschaftspraxis betont wird, informiert die zweite Ausgabe über die Stoßrichtung der Zeitschrift, mittels einer Gegenzählung die Auffassung von „offizieller“ Kultur zu verändern. Diese editorische Linie definiert Kunst als Instrument der sozialen und kulturellen Transformation und die Gruppe als Teil einer größeren gesellschaftskritischen Bewegung.

Im Editorial der ersten Ausgabe von *The Fox* wird, noch bevor genauere Angaben zur inhaltlichen Ausrichtung gemacht werden, das Anliegen formuliert, „some kind of community practice“ herzustellen. Was darunter zu verstehen ist, wird aber nicht näher erläutert. Entsprechend ratlos reagieren die Leser_innen von *The Fox*, wie ein mit N.B.B.B. unterzeichneter Leser_innenbrief verdeutlicht: „What does ‚community practice‘ mean? Is it to try to establish an ‚art-method‘ to be used to uproot the ‚culture-makers‘ (the cats with bread)? A METHODOLOGY!?“⁴⁹

48 Sarah Charlesworth / Corris, Michael / Heller, Preston / Kosuth, Joseph / Menard, Andrew / Ramsden, Mel / Burn, Ian: „Editorial“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 3.

49 N.B.B.B.: „ohne Titel“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 65.

Dass die *community practice* vorerst nicht genauer definiert wird, ist paradigmatisch für *The Fox*. Im Magazin steht ein dialogisches Moment im Vordergrund: das Aushandeln. So dürftig die Definition der *community practice* im Editorial, so ausführlich sind die unterschiedlichen Wortmeldungen in *The Fox*. Diskussionen um Gemeinschaft, ihre Praxis, Methoden und Sprache ziehen sich als roter Faden durch das Magazin. Sarah Charlesworth, Künstlerin und Redaktionsmitglied von *The Fox*, beschreibt im Artikel „For Artists Meeting“ die Diskussionen bei einem Treffen des AMCC als oftmals überaus frustrierenden Prozess, der aber die Grundlage für ein verantwortliches kulturelles und politisches Handeln bilde:⁵⁰

[S]uch discussions and collective struggle toward understanding are not only valuable and healthy in terms of personal growth and change but provide in and of themselves, a very tentative basis of social change, through a process of social interaction which occurs outside of (but not independent of) specific institutional forms.⁵¹

Die gemeinsame Diskussion, das Ringen um, wie ich meine, sowohl gegenseitiges Verständnis wie auch eine Übereinkunft über eine politische und kulturelle Stoßrichtung werden von Charlesworth als Modell für sozialen Wandel skizziert. Was dieser soziale Wandel genau beinhaltet, bleibt dabei allerdings offen.

⁵⁰ Vgl. Sarah Charlesworth: „For Artists Meeting“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 40–41.

⁵¹ Ebd., S. 40.

Geteilte Zeit, geteilte Referenzen

Konkretere Vorschläge für einen sozialen Wandel finden sich anderenorts in *The Fox*, etwa in einem von sechs Autor_innen verfassten Positionspapier des AMCC. Konstatiert wird hier, dass eine Diskussion und das Teilen eines gewissen Unbehagens, gewisser Haltungen für eine entsprechend wirksame *community practice* nicht ausreichend seien. Für eine solche müsse eine gemeinsame, intern erarbeitete *theoretische Basis* entwickelt werden, die eine „real and viable basis for continuing“ darstellen kann.⁵² Diese theoretische Basis, so der Vorschlag der Autor_innen, kann geschaffen werden, indem die Gruppe regelmäßig eine gewisse Zeit dem Diskutieren widmet.

Within *this* context, we can begin to test our ideas, theories, suppositions and attitudes, collaboratively, and begin to develop as we proceed, an understanding of the way the system in which we are presently operating functions. In so doing we might begin to understand the nature of a group practise and how it might alter that very system.⁵³

Erst durch eine in geteilter Zeit erarbeitete gemeinsame Basis könnten Ideen, Theorien, Annahmen und Haltungen entwickelt werden, wie sie notwendig seien für das Verständnis der künstlerischen, ökonomischen und politischen Felder, in denen die Diskutierenden

⁵² Ebd.

⁵³ Artists Meeting for Cultural Change: „A Tentative Position Paper“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 45–46, S. 46.

operieren – ein Verständnis, das nicht Selbstzweck ist, sondern die Grundlage für eine konkrete, auf eine Veränderung des Felds zielende Intervention.

Der primäre Bezugsrahmen ist dabei das Kunstfeld. Problematisiert werden Werke, Aktionen oder Diskussionsbeiträge, die inhaltlich auf dem richtigen – sozialistischen – Bewusstsein beruhen, aber in ihrer Form das kapitalistische System reproduzieren. In einem entsprechenden Positionspapier mit dem Titel *Why we are more interested in you than your art-work* argumentieren die Art-&-Language-Mitglieder Mayo Thompson und Ian Burn, dass im Ansatz „progressive“ Arbeiten, die im Markt zirkulieren, lediglich dazu dienen, diesen weiter auszudifferenzieren und damit letztlich zu stabilisieren.⁵⁴ Dagegen müssten zunächst die Bedingungen der Zirkulation von Kunst verändert werden, was eine Reflexion der Arbeits- und Distributionsweisen voraussetze. „All the real issues coalesce around the social relations of working“, argumentieren Burn und Thompson. Deshalb müssten auch alle anderen Themen, Begehren und Diskussionen beispielsweise über Kunst und Wert hintangestellt werden.⁵⁵ Um überhaupt eine Diskussion über Kunst und ihre Institutionen führen zu können, müssten laut Burn und Thompson zunächst die jeweiligen Arbeitsweisen im Bereich der Kunst befragt und verändert werden.

Der Stellenwert, den diese Analyse für Art & Language einnimmt, zeigt sich eindrücklich in der Absage der Gruppe, einen Beitrag zum Themenheft *Art*

⁵⁴ Ian Burn / Thompson, Mayo: „Why we are more interested in you than your art-work“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 113.

⁵⁵ Ebd.

Magazines (1976) der Kunstzeitschrift *Studio International* beizusteuern. *Studio International* widmet sich unter der Leitung von Richard Cork seit 1975 einer Politisierung von Kunstkritik unter Marktbedingungen.⁵⁶ Vor diesem Hintergrund werden für die Sonderausgabe zu Kunstmagazinen aus institutionskritischer Perspektive verschiedene Kunstzeitschriften zur Rolle der Werbung in der Kunstkritik und zu Möglichkeiten der Kritik befragt.⁵⁷ Die Absage wird von einem Brief an den Herausgeber begleitet. Absage und Brief veranlassen Cork zu einer Entgegnung, die zusammen mit Ausschnitten aus dem Schreiben von Art & Language im

56 „A damning case can readily be mounted against the *raison d'être* of modern art magazines. Their inevitable dependence on advertising revenue culled almost exclusively from the private gallery network means that they are bound up, to greater or lesser degree, with a value-system propagated by powerful and sometimes cynical commercial motives.“ Richard Cork: „Pitfalls and Priorities: an editorial dialectic“, in: *Studio International*, 1975, Nr. 976, S. 2.

57 Die von *Studio International* 1976 versandten Fragen lauten: „1 Who owns you, and to what extent are the owner's artistic/financial/political interests reflected in your magazine? 2 What are your sources of income, and do they give you a profit or a loss? 3 How many members of staff do you employ? 4 How many copies of each issue do you print, what is the cover price, and what is the average budget per issue? 5 What is your scale of payment for writers? 6 How important is the physical ‚look‘ of your magazine – quality of paper, number of colour illustrations, high standard of design, etc? 7 What audience do you aim at, and would you be content to communicate only with a specialised ‚art‘ audience? 8 Which is your first priority – art criticism or art information? 9 Are you international or national in your scope, and why? 10 Do you support a partisan area of art activity, or remain open to every new development? 11 Are you happy about the influence which art magazines exert on the development of contemporary art? 12 To what extent do you consider your magazine is shaped by (a) your regular advertisers, and (b) the power of the market?“ Richard Cork: „A Survey of Contemporary Art Magazines“, in: *Studio International*, 1976, Nr. 983, S. 145–186, S. 157.

Editorial der Zeitschrift abgedruckt wird.⁵⁸ In ihrem Brief zitiert die Gruppe Art & Language aus einem in *The Fox* erschienenen Artikel mit dem Titel *The Worst of All Allies*.⁵⁹ Neben acht weiteren Protagonist_innen wird Cork darin charakterisiert als „arrivist art critic, as radical as a Rotarian“⁶⁰. Er sei eine paranoide Mutation des pseudokritischen Apparats der herrschenden Klasse. „He’s concocted a huge career by saying virtually nothing and worrying no-one in the establishment.“⁶¹ Der Brief schließt mit der Bemerkung, dass aus der Zusammenarbeit mit Zeitschriften wie *Studio International* nichts resultieren könne, im Gegenteil:

There is a need for alternative socialist and realist projects to be developed by active students and those artists who see their situation as problematic. It is necessary that artists understand the class struggle. All projects, on pain of reinforcing hegemony, must avoid all „participatory“ relations.⁶²

Art & Language unterscheidet „participatory“ relations“ von der von ihr propagierten *community practice*. Teil der *community practice* sind jene Künstler_innen und Studierenden, die sich als Teil der Arbeiter_innenklasse sehen – in diesem Zusammenhang ist der im Umfeld von *The Fox* verwendete Begriff des „art worker“

⁵⁸ Vgl. Richard Cork: „Editorial“, in: *Studio International*, 1976, Nr. 983, S. 100–102.

⁵⁹ Art & Language (UK): „The Worst of All Allies“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 78–79, S. 78.

⁶⁰ Ebd., S. 78.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

(Kunstarbeiter_in) zu sehen – und aus dieser Perspektive die prekären Strukturen des Kunstbetriebs verändern möchten.

Auf der anderen Seite stehen jene, die zwar Kritik an den bestehenden Produktionsverhältnissen äußern, aber nicht aktiv auf ihre Veränderung hinarbeiten. Eine Beteiligung an politischen Projekten erfolge bei diesen einzig aus strategischen oder taktischen Gründen. Eine solche Form der Beteiligung setzt Art & Language in Anführungszeichen. Aus ihrer Perspektive findet Beteiligung (ohne Anführungszeichen) in einem Diskussionszusammenhang statt, der nicht die kapitalistischen Strukturen reproduziert, sondern eine andere, eigene Form des Miteinanders entwickelt, ohne dabei aber den „aggressiven“ Bezug zur „offiziellen“ Kultur zu verlieren.

Radikale Selbstbeobachtung

Die in meinen Augen prägnantesten Ausführungen zur *community practice* finden sich in dem in *The Fox* erschienenen Artikel *On Practice* von Mel Ramsden.⁶³ Ramsden, seit 1971 und bis heute Mitglied von Art & Language, skizziert wie bereits Burn und Thompson die *community practice* als gemeinsames Lesen und Diskutieren. Stärker als seine Kollegen betont er aber den Aspekt der Herstellung eines eigenen Kontexts. Ein solcher könne nur über eine „small community practice“, mithin über eine Reduzierung der Gruppengröße entwickelt werden.

Unter einem „eigenen Kontext“ versteht Ramsden eine Gruppe mit eigenen Formen und Regeln des

⁶³ Mel Ramsden: „On Practice“, in: *The Fox*, 1975, Nr. 1, S. 66–83, S. 67. Der Titel ist eine direkte Referenz auf den gleichnamigen Text Mao Zedongs.

Austauschs, die von den Diskutierenden definiert und kontrolliert werden. Seine Überlegungen folgen der Marx'schen Auffassung, dass das Kennzeichen der kapitalistischen Produktionsweise eine immer totalere Kontrolle über den Produktionsprozess vonseiten des Kapitals ist. Daraus folgert Ramsden, dass für eine *community practice* die Kontrolle über die gesamten Produktionsmittel erforderlich ist. Eine solche Praxis besitzt quasiinstitutionelle Züge und hat das Potenzial, einen eigenen Standard von Sozialität zu entwickeln, oder anders formuliert: eine Form der sozialen Beziehung, die nicht über den Tauschwert definiert ist.

Ähnlich wie Burn und Thompson zielt Ramsden mit seiner Argumentation auf die Kunstarbeiter_innen, deren mangelndes Verständnis ihrer eigenen Situation und der Rolle ihrer Praxis das größte Problem überhaupt sei.⁶⁴ Sie hätten die Logik der Verwertung vollkommen internalisiert. Das zentrale Thema ist für ihn Kritik und Veränderung der ökonomischen Strukturen des Kapitalismus, die für soziale Beziehungen und die Hervorbringung von Subjekten bestimmend seien. Da Künstler_innen durch die Funktionsweise des Markts geprägt sind, führt für Ramsden der einzige Weg zum Wandel über eine Evaluation der sozialen Praktiken.⁶⁵ Eine solche Evaluation sei aber nicht etwa über klassisch-partekommunistische Strategien zu leisten, vielmehr bedürfe es einer *community practice*, die ihre sozialen Strukturen immer auch radikal mitdenke. Aus Ramsdens Sicht ist die Herstellung eines solchen Zusammenhangs, in dem neue Strukturen gewissermaßen

⁶⁴ Ebd., S. 72.

⁶⁵ Ebd.

vorgelebt werden, der einzige Weg, eine revolutionäre Basis zu schaffen, welche in der Lage ist, die kapitalistische Verwertungslogik zu überwinden.⁶⁶ Ramsden wendet sich mit der *community practice* aber nicht nur gegen als überholt wahrgenommene Formen politischen Engagements, er grenzt das von ihm propagierte Modell auch dezidiert von Gemeinschaften ab, die sich als alternative Nischenkultur positionieren. Erwähnt werden unter anderem „small town community art-clubs“ und „feminist art-workshops“. Die *community practice* wird demgegenüber zwar ebenfalls außerhalb einer „offiziellen Kultur“ verortet, sie bleibt aber gleichzeitig „aggressiv“ auf diese bezogen. Der Fokus liegt auf der Möglichkeit, in die vorfindliche Öffentlichkeit eingreifen zu können. Wie Ramsden sich das vorstellt, wird über sein Kunstverständnis deutlich:

[R]egarding „art“ not as a definition outside of conversation but as a „social“ matter embedded in (our) conversation, may be both an effective opposition to the bulldozer of Official Culture *as well as* a way of affirming our *own* sociality outside of „mere“ contractual role relations.⁶⁷

Ramsden versteht Kunst als etwas, das über einen Diskurs hergestellt wird. Insofern haben alle, die an diesem Diskurs beteiligt sind, auch eine Stimme, die sie gegen die „offizielle Kultur“ erheben können. Sein Vorschlag zielt nicht auf eine Verweigerung der Teilnahme an Kunst- und Kulturproduktion in Kunstinstitutionen, sondern auf einen bewussten Einsatz der eigenen Sprechposition.

⁶⁶ Ebd., S. 76.

⁶⁷ Ebd.

Ein solcher bewusster Einsatz kommt auch im Umgang von Art & Language mit der Umfrage von *Studio International* zum Ausdruck. In diesem Fall verweigert sich Art & Language zwar einerseits, indem die Gruppe die an sie gerichteten Fragen zu den Produktionsbedingungen nicht beantwortet; andererseits nutzt die Gruppe diesen Anlass, um eine Stellungnahme zu verfassen, die sie dem Herausgeber zukommen lässt und gleichzeitig in ihrer eigenen Zeitschrift *Art-Language* abdruckt. Damit verändert sie den Rahmen der Diskussion. Sie nutzt nicht den ihr angebotenen Raum in *Studio International*, sondern schreibt sich – indem Richard Cork aus dem Brief von Art & Language zitiert – ins Editorial von *Studio International* ein.

Das Editorial ist jener Paratext, in dem die Stoßrichtung einer Zeitschrift dargelegt wird. Es ist das Reich der Herausgeber_in, die darin die Leser_innen an den Inhalt der Ausgabe heranführt und sie von der Relevanz des gesetzten Themas überzeugen möchte. Mit dem Eingriff von Art & Language in diesen editorischen Raum sehe ich das umgesetzt, was Ramsden als „außerhalb der offiziellen Kultur, aber doch aggressiv auf sie bezogen“ beschreibt. Damit skizziert er eine Form der Institutionskritik, die den Gegenstand der Kritik nicht indirekt affirmiert, sondern ihm vielmehr entflieht.⁶⁸

⁶⁸ „To dwell perennially on an institutional critique without addressing specific problems within the institutions is to generalize and sloganize. It may also have the unfortunate consequence of affirming that which you set out to criticize. It may even act as a barrier to eventually setting up a community practice (language... sociality...) which does not just embody a commodity mode of existence.“ Ebd., S. 69. Vgl. auch Kim Charnleys Diskussion von Art & Languages institutions-kritischem Ansatz in: Kim Charnley: „Failure, revolution and institutional critique“, in: *Art & the Public Sphere*, 2016, Nr. 1, S. 35–52.

Commonality

Ramsden betont in *On Practice* aber nicht nur die Notwendigkeit von Eingriffen in kunstkritische Diskurse, sondern rekurriert in seinen Ausführungen zudem wiederholt auf Prozesse des „Lernens“, die eine gewisse Verwandtschaft aufweisen zu dem was Harney und Moten mit dem Begriff *Studium* beschreiben. Auch für die Definition der *community practice* verweist er auf den Bereich der Bildung, verstanden als Moment der Herstellung gemeinsamer Referenzpunkte. In Ramsdens Worten:

Given two or three hours, given perhaps a day or two to talk to each other, we might generate enough points of reference to learn something about the question. Learn, that is, meaning understanding something of our own problem-world, not just consuming an existing body of knowledge.⁶⁹

Ramsden spricht von „Lernen“, um zwei Dinge zu beschreiben: das Teilen von Zeit und die Verknüpfung des Diskutierten mit eigenen Erfahrungen. Es geht ihm also weniger um die Weitergabe von Wissen aus der Position einer Autorität als vielmehr um die Herstellung eines Kontexts, mehr noch einer *commonality* – eines Gemeinsamen, das über Praxen der Interaktion, des Zusammenlebens entsteht.⁷⁰ Nicht die Vermittlung der eigenen Perspektive steht im Fokus, denn diese bleibe so

⁶⁹ Mel Ramsden: „On Practice“, in: *The Fox*, 1975, Nr. 1, S. 66–83, S. 76.

⁷⁰ Ebd., S. 70.

lange ein Konsumobjekt, bis sie von Lernenden transformiert und in ihre Praxen integriert werde.⁷¹ Ziel sei vielmehr die Aneignung von Theorie, deren Verknüpfung mit eigenen Problemen.

Ramsden beschreibt hier einen dialogischen Moment, in dem die Form des Austauschs nicht von vornherein festgelegt ist. Die Regeln werden im Gespräch selbst ausgehandelt. Bildung beziehungsweise Momente des Lernens benötigen, so Ramsden, in erster Linie eine Dialogbereitschaft, ein „commitment to commonality not point of view of authority“⁷². Zu einer solchen *commonality* gehört nach Ramsden ein „commitment to others on the level of their material problems“⁷³.

Bildung, ob in Form eines spontanen gemeinsamen Lernens oder im Rahmen einer Kunstausbildung, ist für Ramsden deshalb interessant, weil sie es vermag, eine „(partial) oppositional alternative“⁷⁴ zu erzeugen. Diese Alternative wird über das Teilen von Zeit, das Miteinander-Sprechen und das Verstehen der eigenen Problemwelt geschaffen, nicht über eine vorbestimmte, identitäre Form, ein Zusammengehörigkeitsgefühl oder eine Verpflichtung. Sie stellt eine Form des Zusammenkommens, des Zugangs zu Wissen und Fragen dar, einen Ort des Sich-Vernetzens, des Sich-Organisierens und der Artikulation notwendiger Fragen.

Die Ausführlichkeit und Intensität, mit der nicht nur Ramsden, sondern auch andere *The Fox*-Autor_innen über Bildung schreiben, erklärt sich nicht zuletzt

71 Ebd., S. 69.

72 Ebd. S. 70.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 69.

mit Blick auf die Entstehung von Art & Language als Künstler_innengruppe aus dem Art & Language Institute, einer alternativen und nichtinstitutionalisierten Kunsthochschule.

Wenn Mel Ramsden den Bereich der Bildung heranzieht, dann insbesondere auch deshalb, um am Beispiel Art & Language eine gegenüber der werkförmigen Kunst oppositionelle Alternative zu beschreiben, in der es um Austausch und Diskurs geht. Denn mit ihrer Arbeit an der Herstellung eines geteilten Diskussionsrahmens gelinge der *community practice* von Art & Language genau dies.

Das Lernen ist – obwohl als Teil der künstlerischen Praxis verstanden – bei Art & Language allerdings nie Gegenstand einer Ausstellung. Der Verzicht darauf ist vielleicht charakteristisch für das Projekt, nicht zuletzt auch in Abgrenzung zur Praxis des zeitweiligen Art-&-Language-Mitglieds Joseph Kosuth, der in seinen Arbeiten das Lesen und die Figur des belesenen Künstlers ästhetisiert. Beispielhaft dafür ist Kosuths Arbeit *Information Room (Special Investigation)* von 1970. Sie umfasst eine Auswahl an Büchern aus seiner privaten Bibliothek. Bücher zu Sprachphilosophie, struktureller Anthropologie und psychoanalytischer Theorie sind zusammen mit Stapeln von Ausgaben großer amerikanischer Zeitungen mit Headlines zum Tagesgeschehen auf Tischen ausgelegt.⁷⁵ Der Künstler stellt aus, was er liest. Nicht zufällig finden sich dokumentarische Fotografien der Ausstellung, auf denen Kosuth beim Lesen gezeigt wird. Damit suggeriert er nicht nur, dass zum

⁷⁵ Die Arbeit *Information Room* wurde erstmals 1970 im Rahmen der Ausstellung *Conceptual Art and Conceptual Aspects* im New York Cultural Center gezeigt.

Verständnis seiner künstlerischen Arbeiten Lektürearbeit notwendig ist, sondern er nutzt andere Autor_innen als „kritisches Kapital“. Die Arbeit ist eine Illustration der Selbstinszenierung des Künstlers als Theoretiker. Einer solchen auf das Künstler_innensubjekt zielenden Inszenierung weiß sich *The Fox* zu entziehen. Der Fokus liegt hier vielmehr auf dem, was mit Theorie in der Gruppe gemacht werden kann, nicht auf dem Auskunftgeben über das eigene Lektüreverhalten. Es geht bei *The Fox* um das Moment des Studiums, nicht um das Ausstellen von Gebildetsein.

Nicht zuletzt können Ramsdens Ausführungen zum Lernen auch als exemplarisch für die von Lippard und Chandler angesprochene Verschiebung vom Studio zum Studium verstanden werden. Eine solche Verschiebung bedeutet die Erweiterung der künstlerischen Praxis hin zu Theoriebildung und Wissensproduktion, verweist aber darüber hinaus auch auf einen sozialen Prozess, der nicht produktförmig und nicht abgeschlossen ist.

Lernen bedeutet nicht, sich an einem bestehenden Textkorpus abzuarbeiten, dem der Status „Wissen“ zugeschrieben wird. Vielmehr handelt es sich beim Lernen um eine dezidiert situative Praxis, die vom Moment, von den Beteiligten und vom Ort abhängig ist, ein Sich-Verhalten zur eigenen Problemwelt.

Art & Language als scientific community?

In der 2014 erschienenen Neuauflage von *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst* (Erstauflage 2002) findet sich zwischen den Lemmata „Archiv“ und „Arte Povera“ ein von Sabeth Buchmann verfasster Eintrag zu

Art & Language.⁷⁶ Die Behandlung einer Künstler_innengruppe in einem Begriffslexikon ist für Buchmann vor allem dadurch gerechtfertigt, dass es sich bei Art & Language weniger um einen mit anderen Gruppen vergleichbaren Zusammenschluss aus dem Bereich der Konzeptkunst als vielmehr um eine beispielhafte wissenschaftlich erweiterte kulturelle Praxis handle.⁷⁷ Im Unterschied zu anderen konzeptuellen Praktiken habe das Wirken von Art & Language den Zuständigkeitsbereich von Kunst systematisch in andere Felder ausgedehnt. Darin liege die besondere Bedeutung der Gruppe.

Tatsächlich wird *The Fox* vor dem Hintergrund einer gewissen Enttäuschung über die Entwicklung des politischen Projekts Konzeptkunst gegründet. Während die ebenfalls von Art & Language herausgegebene Zeitschrift *Art-Language* sich im Editorial der ersten Ausgabe noch als „comprehensive report of conceptual art in the U.S.A.“ und „of a number of artists in Britain who have worked in this field for the past two years“ beschreibt, ist für *The Fox* die Konzeptkunst und ihre kunstkritische und -historische Einordnung als Thema nicht länger bestimmend. So werben die Herausgeber_innen beispielsweise für die erste Ausgabe des

76 Vgl. Sabeth Buchmann: „Art & Language“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2014, S. 27–31. Das Begriffslexikon, so heißt es im Vorwort, reagiert auf eine immer ausgeprägtere Diskursbildung sowohl in der Rezeption als auch in der Produktion von Kunst. Diese mache ein erhöhtes Theoriebewusstsein erforderlich; vgl. Hubertus Butin: „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2014, S. 6–7, S. 6.

77 Vgl. Sabeth Buchmann: „Art & Language“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2014, S. 27–31, S. 27.

Magazins mit einer Anzeige in *Artforum*, die neben dem Titel einen zusammenfassenden, teilweise fragmentarischen Text enthält. In der ersten Ausgabe von *The Fox*, so heißt es da, gehe es um Folgendes: „*Looking back on the art workers coalition...the failure of conceptual art... doubts about protest art. The priority of language: Does it constitute rather than merely reflect our world/practice?*“⁷⁸

Die in verschiedenen Artikeln in *The Fox* formulierte Kritik am Projekt Konzeptkunst greift in erster Linie das Fortbestehen des Warencharakters an, das darauf zurückgeführt wird, dass die Konzeptkunst die Präsentation, Rezeption und Distribution von Kunst nicht befragt – was ihr 1969 von Art & Language in *Art-Language* noch attestiert wird. Denn für eine solche Befragung sei es notwendig, nicht länger das Objekt als Kunst zu identifizieren, sondern die der Kunst zugrundeliegenden institutionellen Vereinbarungen in den Blick zu nehmen. Nach dem Verständnis von Art & Language müsse sich der Handlungsraum der Künstler_innen auf diesen Bereich ausdehnen. Die Gruppe versteht die mit den Produktions- und Distributionssystemen der Kunst verknüpften Autorschafts- und Kunstverständnisse als ihr primäres künstlerisches Material und zählt deshalb auch Kunstkritik und -theorie zu ihrer künstlerischen Praxis.

In einem gemeinsam mit Tom Holert verfassten Beitrag zu einem Sammelband versteht Sabeth Buchmann Art & Language als beispielhaft für die Verknüpfung von künstlerischer Wissensproduktion und Kollaboration, womit der Gruppe ein Vorbildcharakter für

⁷⁸ Vgl. Anzeige für *The Fox*, in: *Artforum*, 1975, Nr. 4, S. 87.

entsprechende Tendenzen in der Kunst der 1990er und 2000er Jahre zukomme.⁷⁹ Buchmann und Holert nehmen dabei das von Thomas S. Kuhn im Zusammenhang mit der Wissenschaftsgeschichtsschreibung formulierte Konzept des „Paradigmenwechsels“ auf, auf das die Gruppe verschiedentlich rekurriert.⁸⁰ Sie sind der Meinung, dass es im Fall von Art & Language angebracht ist, von einer „wissenschaftstheoretisch hergeleiteten Konstitution von Gemeinschaft“⁸¹ zu sprechen. Mit Verweis auf entsprechende Aussagen des Art-&-Language-Mitglieds Charles Harrison sind Buchmann und Holert der Ansicht, Art & Language habe Kuhns These, dass wissenschaftliche Revolutionen ihren Ausgang im Wechselspiel mit dem Selbstverständnis und den Veränderungen von „wissenschaftlichen Gemeinden“ (*scientific communities*) nehmen, aufgegriffen, um „herrschende autoritäre, weil subjektiv-willkürliche Kunstparadigmen durch wissenschaftstheoretisch fundierte, mithin objektivierbare Ontologien zu ersetzen – Ontologien, die zugleich ihre Kontingenz und Fehlerhaftigkeit offenlegen

79 Sabeth Buchmann / Holert, Tom: „Materielle Praxis, Wissensproduktion“, in: Dorothee Richter / Bippus, Elke / Huber, Jörg (Hg.), *Mit-Sein. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*, Zürich: Edition Voldemeer 2010, S. 189–213, S. 190.

80 Ebd.

81 Ebd. Mit dem Konzept des „Paradigmenwechsels“ hat Kuhn 1962 ein neues Verständnis der Wissenschaftsgeschichte eingeführt. Er untersucht, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Konsequenzen naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Methoden jeweils revidiert werden. Seine Analysen führen ihn zu der These, dass die wissenschaftliche Entwicklung nicht länger als evolutionär fortschreitend verstanden werden könne, vielmehr würden die Naturwissenschaften durch revolutionäre Umbrüche bestimmt. Vgl. Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

sollten“⁸². Kuhns Modell hätte der Gruppe ein Instrument an die Hand gegeben, geltende kunsttheoretische Definitionen, Regeln und Normen in Abhängigkeit von ihrem sozialen und institutionellen Kontext zu beschreiben. Analog zur Wissenschaft bedürften die „Wahrheiten“ über Kunst der Verabredung in einer Gemeinschaft, gestützt auf einen wechselseitigen Austausch mit anderen Gemeinschaften.⁸³

Tatsächlich weist Kuhns Konzept der *scientific community* einige Parallelen zu der in *The Fox* diskutierten *community practice* auf. Beide schaffen einen eigenen Kontext über die gegenseitige Bezugnahme ihrer Mitglieder, das Teilen von Referenzliteratur, den Anspruch auf eine gemeinsame – von anderen deutlich unterschiedene – Sprache, die Bezugnahme auf andere Zusammenhänge und nicht zuletzt das erklärte Bedürfnis nach einer konsistenten theoretischen Fundierung. Dennoch bin ich der Meinung, dass die Parallelsetzung der allgemeinen Praxis von Art & Language mit dem Modell der Wissenschaftsgemeinde nur eingeschränkt hilfreich ist. Dafür gibt es verschiedene Gründe: Zunächst handelt es sich, wie gezeigt, bei Art & Language nicht um eine konstante Gruppe. Unter dem Gruppennamen wurde zudem sehr viel Unterschiedliches in verschiedenen Feldern und Bereichen produziert. So tritt die Gruppe Art

⁸² Ebd. Unter einer *scientific community* ist nach Kuhn die Gesamtheit aller am internationalen Wissenschaftsbetrieb teilnehmenden Wissenschaftler_innen zu verstehen. Über fachspezifische Medien knüpfen sie ein eigenes Netzwerk, indem sie sich gegenseitig wahrnehmen und besprechen. Dies geschieht in einer für das Fach typischen Sprache, die unter anderem aus der Lektüre eines Kanons von Standardliteratur hervorgeht und sich von der Sprache der anderen *communities* sichtbar abgrenzt.

⁸³ Vgl. ebd.

& Language sowohl als Urheberin textbasierter Kunstwerke in Erscheinung – für Ausstellungen wie *Information* (1970) im MoMA New York, *Conceptual Art and Conceptual Aspects* im New York Cultural Center und die *documenta 5* (1972) oder für Zeitschriften wie *Artforum* und *Studio International* – als auch als Herausgeberin zweier Zeitschriften, in denen Kunst gesellschaftskritisch diskutiert wird. Die Mitglieder der Gruppe verfassen Artikel über Kunst, halten Vorträge und machen in Zusammenarbeit mit der Band Red Crayola Musik.⁸⁴ Neben solchen künstlerischen und publizistischen Projekten ist Art & Language unter anderem im Rahmen des AMCC auch politisch aktiv. Die verschiedenen Felder, in denen sich Art & Language bewegt, lassen sich kaum als *eine community* verstehen.

Des Weiteren ist auch die inhaltliche Stoßrichtung der Gruppe heterogen. Ramsdens Forderung nach einer theoretischen Fundierung der Gruppenpraxis verweist eher auf ein Bedürfnis, als die Realität der Gruppe zu spiegeln. In Art & Language kommen verschiedene künstlerische und politische Interessen zusammen. In *The Fox* wird versucht, auf der Grundlage dieses heterogenen Zusammenschlusses eine gemeinsame Analyse der Beziehungen zwischen Kunst, Gesellschaft und Politik zu entwickeln. Die in diesem Zusammenhang veröffentlichten Texte machen deutlich, dass dabei über die für diese Analyse zu verwendenden Methoden, Produktions- und Distributionsmittel unter den Herausgeber_innen und

⁸⁴ Gemeinsame Alben sind *Corrected Slogans* (1976), *Kangaroo* (1981), *Black Snakes* (1983), *Sighs Trapped By Liars* (2007), *Five American Portraits* (2010), *Baby and Child Care* (2016). Nach einem Rechtsstreit mit dem Buntstiftetehersteller gleichen Namens schreibt sich die 1966 gegründete Band seit 1994 „Red Crayola“.

Autor_innen kaum Einigkeit besteht. Auch die eingesetzten Referenzen aus Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften sind derart heterogen, dass nicht von einem Kanon gesprochen werden kann, wie ihn eine *scientific community* typischerweise herausbildet.

Die Diskrepanz zwischen *community* und *practice*

Um *community practice* als eine neue Sozialität etablieren zu können, muss geklärt werden, welche Form sie annehmen kann, wer Teil davon ist und wer nicht, welche Begriffe damit verknüpft sind, auf deren Grundlage sich eine gemeinsame Sprache entwickeln kann, und nicht zuletzt, in welchem Verhältnis sie zu anderen Gruppen und dem Kunstfeld steht. All diese Fragen werden in *The Fox* äußerst kontrovers diskutiert. Über die grundsätzliche Notwendigkeit, eine solche Praxis herzustellen, besteht allerdings weitgehend Einigkeit. Dass es bei Fragen der konkreten Umsetzung anders aussieht, mag kaum erstaunen. Höchst unterschiedlich fallen auch die Einschätzungen aus, ob das Unterfangen im Rahmen von *The Fox* überhaupt gelingen könne. So sieht Lizzie Borden in *Art & Language* beispielsweise „the most radical attempt to create an independent context within the art world“⁸⁵, während Ian Burn den Anspruch der Gruppe, eine transformierende Praxis zu entwickeln, grundsätzlich infrage stellt: „I’m not even sure that at present any of us would know a ‚transforming praxis‘ if we fell over one.“⁸⁶

85 Lizzie Borden: „Dear Fox ...“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 23–33, S. 33.

86 Ian Burn: „Art-Language Volume 3 Number 2“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 52–58, S. 55.

„Unsere Begriffe, unsere Regeln“

It is a G and CE to regard language as a classless means of communication. Language belongs to the managers. Capitalist material relations transfix our social relations into discrete commodities. Our individual particularity gets transfixed into reified mind or self. This mind attributes psycho properties to itself, a mad attribution often called believing. A believe is an approximated correspondence between doubt, reified mind and a fetishized social reality of commodities. Conscious guiding of history by peculiar change gets mystified because nonsensuous interpretation insidiously transformed us all into tourists. Bustour contemplaters of a world not of our own making.⁸⁷

Sowohl Mel Ramsden wie auch Sarah Charlesworth nennen als Grundlage der *community practice* die Entwicklung einer eigenen Sprache. Sprache verstehen beide nicht als neutrales Instrument, sondern als durchzogen von der herrschenden kapitalistischen Logik. Über das „Eigene“ der eigenen Sprache sind die Mitglieder von Art & Language verschiedener Meinung. So kritisiert beispielsweise Charlesworth eine Schreibpraxis, die ihre Begriffe aus einem bestimmten Vokabular übernimmt und nicht aus der *community practice* heraus selbst entwickelt.⁸⁸ Die Autorin meint damit vor allem anthropologische, philosophische und historische Theorien, denen abstrakte Marx'sche Argumente zugrunde lägen. Das Aufgreifen einer bestehenden Sprache, egal, ob es sich

87 Music-Language: „Nine Gross and Conspicuous Errors/Statement No. 8“, 1976 (Transkript einer Videoaufzeichnung), https://ubuvideo.memoryoftheworld.org/Red-Krayola_with_Art-and-Language_Gross-and-Conspicuous_Error_No.8.mp4.

88 Vgl. Sarah Charlesworth: „For Artists Meeting“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 40–41.

dabei um eine revolutionäre oder bürgerliche handle, sei, so Charlesworth, immer auch mit der Akzeptanz bestimmter Regeln und Hierarchien verbunden, die es zu hinterfragen gelte.⁸⁹ Die von den Wortführern der Gruppe bemühte theoretisierende Schreibweise stabilisiere eher bestehende Felder, als zur Herausbildung einer neuen Sozialität beizutragen. In eine ähnliche Richtung zielt ein Beitrag von Lizzie Borden.⁹⁰ Laut Borden dient die Bezugnahme auf Theorie oftmals lediglich der Anrufung von Autoritäten: „Authorities are being summoned, whether Marx or McLuhanesque collage of anthropological opinion.“⁹¹ Auf diese Weise würden auch im Kontext von Art & Language tendenziell tradierte Herrschaftsformen fortgeschrieben. So seien Frauen in *The Fox* radikal unterrepräsentiert und in der Diskussion würden feministische Methoden und Fragestellungen zudem kategorisch unterdrückt.⁹² Dabei kämen dieselben Mechanismen zur Anwendung wie in den späten 1960er Jahren in den USA und in Westeuropa, als die Antikriegsbewegung maßgeblich durch die Frauenbewegung gestützt worden sei, ohne dass ihre spezifischen Themen Eingang in den allgemeinen Antikriegsdiskurs gefunden hätten.⁹³

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 41.

⁹⁰ Vgl. Lizzie Borden: „Dear Fox...“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 23–33.

⁹¹ Ebd., S. 33.

⁹² „The very adequacy of the writing by women in your magazine suggests an insidious form of oppression. (In the acceptance of certain ideas, in the decision to perform within these concerns, and, maybe most important, in the use of language. [...].)“ Ebd., S. 32.

⁹³ „This is similar to the funneling of energy from the women’s movement into the anti-war activities organized by men in the late 60’s. The argument was that ‚freedom‘ of women was only part of a larger struggle against capitalism, and that only after the struggle had been won could women’s liberation be continued: this was a way of relegating women’s independence to a secondary role.“ Ebd.

Wenngleich Borden in ihrem Text in erster Linie die Autoren Michael Corris, Joseph Kosuth und Michael Baldwin/Philip Pilkington als Beispiele für ihr Argument anführt, trifft die Kritik auch auf Ramsdens Text *On Practice* zu. Feminismus erscheint in seinem Verweis auf „feminist workshops“ einzig als selbstbezügliches Partikularinteresse, ein Eingehen auf entsprechende Kritik wird als nicht notwendig erachtet. Deutlich wird beim Blick auf die Literaturangaben von Ramsden auch die geschlechtliche Einseitigkeit seines Referenzrahmens. Der angerufene Theoriekanon aus linker Kunsttheorie und politischer Philosophie stammt ausschließlich von männlichen Autoren. Seine Überlegungen zur *community practice* stützen sich – neben den Gruppenmitgliedern Michael Baldwin, Ian Burn, Andrew Menard und Terry Smith – auf Autoren wie Lawrence Alloway, Michail Bakunin, Bertolt Brecht, T. S. Eliot, Søren Kierkegaard, Max Kozloff, W. I. Lenin, Georg Lukács, Karl Marx, George Orwell, Mao Zedong, Max Weber, Ludwig Wittgenstein und Harold Rosenberg.⁹⁴ Zu kritisieren ist aber nicht nur die geschlechtliche Einseitigkeit, sondern auch die Art, wie Ramsden seine Referenzen einsetzt. Die Möglichkeit, mithilfe von Fußnoten auf publizierte Quellen zu verweisen und seine Argumentation dadurch transparent zu machen, wird nicht genutzt. Vielmehr setzt Ramsden die verwendete Literatur als bekannt voraus. Die Anrufung der Referenzautoren geschieht dabei in vielen Fällen nur in Form der Nennung des entsprechenden Nachnamens. Auch die von Ramsden zitierten gruppeninternen

⁹⁴ Vgl. Mel Ramsden: „On Practice“, in: *The Fox*, 1975, Nr. 1, S. 66–83.

Diskussionen werden nur bedingt eingeführt. Aus diesen Versäumnissen resultiert eine in ihrer Tendenz gleichermaßen autoritätshörige wie autoritäre Schreibweise. In seinem Duktus, der die eigenen Grundlagen nicht reflektiert, fällt Ramsdens Entwurf einer *community practice* hinter seinen Anspruch zurück.

Ramsdens Schreibstil zielt nicht auf die Herstellung irgendeiner Form von Gemeinschaft, sondern positioniert sich in einem Konflikt. Die den Text durchziehenden Referenzen dienen dabei als Absicherung gegen erwartete Gegenangriffe. Damit ist Ramsdens Text durchaus typisch für das Magazin *The Fox*, dessen generelles Thema Alexander Alberro identifiziert als: „attack, attack, attack“⁹⁵. Der von Borden und Charlesworth hinsichtlich der Etablierung einer *community practice* geforderte Aspekt der Befragung der importierten und somit zwangsläufig in Herrschaftsverhältnisse verstrickten Sprache findet dagegen wenig Niederschlag. Über die Kritik an der Übernahme bestehender Hierarchien durch einen Theorieimport hinaus kritisiert Borden in ihrem Beitrag auch den Aspekt, dass in *The Fox* praxisnahe Probleme tendenziell als naiv verworfen oder für obsolet erklärt würden.⁹⁶ Ihrer Ansicht nach sind es allerdings durchaus praktische Fragen, die den ökonomischen und politischen Beziehungen zugrunde liegen. In *The Fox* lägen diese jedoch allzu oft begraben unter schwergewichtiger Theorie.⁹⁷ Der Verlust einer Authentizität der Probleme der Transformation wird auch von

⁹⁵ Alexander Alberro: „One year under the mast“, in: *Artforum*, 2003, Nr. 6, S. 162–164, 206, S. 163.

⁹⁶ Vgl. Lizzie Borden: „Dear Fox...“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 23–33, S. 24.

⁹⁷ Vgl. ebd.

Ian Burn thematisiert, der die Meinung vertritt, dass Argumente auf einer abstrakteren oder theoretischeren Ebene ohne eine Auseinandersetzung mit praktischen Problemen zu einem Witz werden und letztlich eine Welt des akademischen Luxus, isoliert von den praktischen Konsequenzen des realen Lebens, kreieren würden.⁹⁸ Man müsse sich hüten, soziale Konflikte nur abstrakt und gleichsam als Thema akademischer Debatten zu behandeln, ein Vorgehen, das letztlich den impliziten Kriterien bürgerlicher Intellektualität entspreche.⁹⁹ Gleichzeitig behindere ein schnoddriger Ton im Umgang mit Theorie, so Borden, die politischen Anliegen der Gruppe. Dadurch würden andere Gruppen abgeschreckt und so die Effekte eingeschränkt, die die Diskussion entfalten könnte.¹⁰⁰

Borden macht sich demgegenüber für eine Schreibpraxis stark, die die Argumente mit sozialem Eingebundensein verknüpft. Eine zentrale Referenz ist eine Kritik des feministischen Bread and Roses Collective an der Politik der Weathermen.¹⁰¹ Als Kennzeichen einer feministischen Kritik, die sie für *The Fox* produktiv machen möchte, identifiziert Borden eine Schreibweise mit stärker persönlichen, autobiografischen oder bekenntnishaften Zügen, die auf diese Weise ermächtigend wirken

98 Ian Burn: „Art-Language Volume 3 Number 2“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 52–58, S. 55.

99 Vgl. Lizzie Borden: „Dear Fox...“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 23–33, S. 24.

100 „I’m bringing these problems up because it seems wasteful to undercut your efforts through the prejudices raised by your tone and presentation.“ Ebd.

101 Bei den Weathermen handelt es sich um eine radikale Abspaltung von den Students for a Democratic Society (SDS), die 1970 in den Untergrund ging.

könne.¹⁰² Eine solche differenzierende Argumentation, die an einem vielstimmigen Diskurs interessiert wäre, findet sich – trotz der von mir an anderer Stelle postulierten Heterogenität – bei den in *The Fox* veröffentlichten Texten kaum.

Ein weiterer Kritikpunkt Bordens an der politischen Praxis von *The Fox* ist der fehlende Wille zur Vernetzung mit verwandten politisierten Diskussionszusammenhängen.¹⁰³ Lucy R. Lippard verweist wiederholt auf die fehlende Bereitschaft von Art & Language, die diskutierten Probleme mit anderen Interessierten außerhalb eines von der Gruppe abgesteckten Rahmens zu besprechen.¹⁰⁴ Tatsächlich beschränkt sich die Auseinandersetzung von Art & Language mit anderen politisierten Projekten auf das Schalten von Werbung.¹⁰⁵

102 Mit einer späteren Begrifflichkeit Donna Haraways könnte man sagen, dass es Borden um die Einführung eines situierten Wissens geht, einer Wissenspraxis, die keine Spaltung in Objekt und Subjekt vornimmt und so die Perspektive eines Diskurses eröffnet, der die Sprecher_in und ihren jeweiligen Kontext immer auch mitdenkt. Vgl. Donna Haraway: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Sabine Hark (Hg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 305–322.

103 Vgl. Lizzie Borden: „Dear Fox...“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 2, S. 23–33, S. 23.

104 Lucy R. Lippard: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley u. a.: University of California Press 1997, S. 151.

105 Etwa für die 1975 im Selbstverlag erschienene Publikation *Language, Truth and Politics. Towards a Radical Theory for Communication* des Ökonomen, Historikers und The-Fox-Autors Trevor Pateman oder für Zeitschriften wie die feministische und sozialistische *Radical Philosophy* (Kingston-upon-Thames, seit 1972), die gesellschaftskritische Zeitschrift *Left Curve* (San Francisco, seit 1974), zu der The-Fox-Autor_innen wie Ian Burn und Terry Smith beigetragen haben, oder das linke Literaturmagazin *Praxis* (Berkeley, 1975–1978), in dem auch *The Fox* Werbung schaltet. Weiters wird

Hingegen sucht man in *The Fox* trotz des entsprechend ausgerichteten Distributionsnetzes Anzeigen für Kunstzeitschriften, Galerien oder Kunstprojekte weitgehend vergebens. Die einzige Ausnahme ist – neben Werbung für andere Projekte von Art & Language wie das Musikprojekt *Music-Language* und die Zeitschrift *Art-Language* – eine Anzeige für die von Kasper König betreute Publikationsreihe *Nova Scotia Series* des Nova Scotia College of Art and Design.

Insgesamt scheint die Auswahl der Werbung sorgfältig kuratiert. Die werbenden Projekte sind alle nicht-kommerziell ausgerichtet. Indem *The Fox* Werbung für sie platziert, wird zum einen Sympathie beziehungsweise Solidarität bekundet, zum anderen aber auch ein Netzwerk abgebildet. Es ist vor allem die Werbung, mittels der sich *The Fox* symbolisch in eine beschworene „Kunstfront“ einreihet. Der im Editorial formulierte Anspruch, einen Beitrag nicht nur innerhalb der engen Grenzen des Kunstfelds leisten zu wollen, wird von *The Fox* allerdings kaum eingelöst. Es ist vor allem die Praxis der Schließung, die die potenziell politische Praxis des Magazins immer wieder auf das Kunstfeld reduziert.

Auf der Rückseite aller drei erschienenen Ausgaben findet sich ein Hinweis auf die Distributionskanäle von *The Fox*. In New York wird die Zeitschrift über die etablierte Kunstbuchhandlung und den Verlag Jaap Reitman, Inc. vertrieben. Erhältlich ist sie aber auch in den Buchhandlungen Gerry Rosen, Los Angeles, Publicx Book Mart, Cleveland, im Nova Scotia College of Art &

geworben für den Projekt- und Ausstellungsraum *Franklin Furnace* in New York (seit 1976), das feministische Zeitschriftenprojekt *Heresies* (New York, 1977–1992), das *May Day Magazine* (Vancouver, seit 1975) und *Black Graphics International* (Detroit, 1969–1975).

Design, beim Künstler_innenbuchladen Art Metropole in Toronto, bei Carmen Lamanna, Toronto, in Europa bei Gian Enzo Sperone, Turin, Walther König in Köln, Art & Language Press Leamington Spa, Warwickshire, der Buchhandlung Nigel Greenwood Books Ltd. in London und der Galerie von Art & Language, Lisson Gallery, ebenfalls in London. Später kommen noch weitere in Paris, Carboro und St. Louis dazu. Zur Distribution wird größtenteils auf ein bestehendes Netzwerk von Galerien und Kunstbuchhandlungen zurückgegriffen. Eine Zirkulation der Zeitschrift außerhalb des Kunstfelds ist beinahe auszuschließen.

Das politische Selbstbild des Projekts als Teil einer breiteren „Kunstfront“ bleibt weitgehend ohne Konsequenzen. *The Fox* leistet keinen Diskussionsbeitrag zu einer Kritik am Kunstbetrieb, der über die eigenen Zirkel hinausgeht. Mit anderen Magazinen im Bereich der Kunstkritik gibt es kaum Austausch. Eine direkte Teilnahme an einem größeren Diskussionszusammenhang findet nicht statt. Sämtliche Versuche einzelner Autor_innen, anderswo zu publizieren und sich in bestehende Diskussionen einzubringen, werden in *The Fox* angegriffen.

Dazu passt, dass das Kolophon des Magazins die Leser_innen gleich zu Beginn darüber informiert, dass die Herausgeberin, die Art & Language Foundation, Inc., das Copyright für den ganzen Inhalt von *The Fox* beansprucht. Keiner der Texte darf also ohne das Einverständnis der genannten Stiftung reproduziert werden. Diese Angabe kontrastiert mit dem in der Diskussion um die *community practice* geäußerten Selbstverständnis, suggeriert sie doch, dass die Texte als Ware verstanden werden – und nicht als Beitrag zu einem Diskurs mit offenem Ausgang.

Die Ästhetisierung der herausgeberischen Praxis

Nicht nur das Distributionsnetz weist auf den Kunstcharakter von *The Fox* hin. Wie ich meine, werden in *The Fox* Diskussionen nicht nur geführt, sondern auch gleichsam ausgestellt. Das zeigt sich unter anderem in der Schreibweise, bei der es weniger um Verständlichkeit als um Inszenierung geht. Besonders deutlich wird dies in der dritten und letzten Ausgabe von *The Fox*, in der ein Drittel dem Abdruck eines Redaktionsprotokolls gewidmet ist. Zum einen wird damit tatsächlich eine Diskussion transparent, womit eine wichtige Voraussetzung für die *community practice* erfüllt ist; neben seiner dokumentarischen Funktion hat das Protokoll aber zum anderen auch einen performativen Charakter. Und dieser ist hier mindestens genauso wichtig. Das Protokollieren verleiht der Redaktionssitzung überhaupt erst den Status einer Sitzung und instituiert damit gewissermaßen die Redaktion.

Eingeführt wird das Redaktionsprotokoll in *The Fox* durch Peter Benchley, der dieses aus Transkriptionen von drei Sitzungen zusammenstellt, die Ende Februar 1976 stattfinden. Von insgesamt sieben Sitzungen hat Benchley die erste und die letzten beiden ausgewählt.¹⁰⁶ Das Protokoll trägt den Titel *The Lumpen-Headache*, eine Anspielung auf den Marx'schen Begriff des Lumpenproletariats, der präkarisiertesten Stufe des Proletariats, das kaum zu Klassenbewusstsein und also organisiertem kollektivem Handeln in der Lage ist. Mit „Headache“ thematisiert Benchley vermutlich die Kopfschmerzen,

¹⁰⁶ Vgl. Peter Benchley: „The Lumpen-Headache“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 1–37.

die ihm die Teilnahme an den Sitzungen und die Erstellung des Protokolls bereitet haben. Der Titel verweist aber auch auf Benchleys Zweifel, dass sich aus dem Protokoll Informationen über die *community practice* ziehen lassen, die Art & Language und andere Gruppen in ihrer Arbeit weiterbringen. Diese pessimistische Einschätzung ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass das Protokoll die Auflösung der Gruppe in der damaligen Konstellation festhält.

In einer kurzen Einführung umreißt Peter Benchley, der sich als Autor für das Protokoll verantwortlich zeigt, in lakonischem Ton die Konfliktlinien innerhalb der Gruppe, die von einigen Mitgliedern als politische Partei, von anderen als eine Art Gewerkschaft und von wieder anderen eher als loser Zusammenhang verstanden werde.¹⁰⁷ Das Protokoll verdanke sich der Überlegung, dass eine Darstellung der Gruppendiskussion – für Benchley nicht weniger als ein „internal pandemonium“ – nicht nur für die Gruppe selbst, sondern auch für andere lehrreich sein könnte.

Das 33-seitige Protokoll liest sich wie ein Theaterstück, was nicht zuletzt auch daran liegt, dass die Sitzungsteilnehmenden nicht namentlich genannt werden. Benchley hat ihnen die Gattungsnamen tropischer Süßwasserfische und Primaten zugewiesen, was die Debatte mit einem ironischen Unterton versieht. Ein wiederkehrender Punkt ist die Frage nach der Verwertung des im Rahmen von Gruppenaktivitäten akkumulierten „kritischen Kapitals“ durch einzelne Mitglieder. Eine Fraktion fordert, dass hier der Gruppe ein größeres Gewicht zukommen müsse. Der Privatisierung von Wissen

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 1.

müsse etwas entgegengesetzt werden. Vorgeschlagen wird die Regelung, dass alle Auftritte und Diskussionsbeiträge einzelner Mitglieder zum einen mit der Gruppe abgesprochen und zum anderen unter dem Namen Art & Language erfolgen sollen.¹⁰⁸ Auch wenn im abgedruckten Protokoll die Konfliktlinien transparent werden, wird das Ganze in seiner Form gleichzeitig zum Drama stilisiert, das die Auflösung der Redaktion von *The Fox* inszeniert.

Das Protokoll als Format wird von Art & Language bereits früher verwendet. So findet sich 1973 in der deutschen Ausgabe der Zeitschrift *Flash Art* folgende Notiz:

Im neuen Art & Language Ltd.-Zusammenschluss wird mit den zahlreich gewordenen Mitgliedern die Diskussion bewusst kontinuierlich, also intern geführt. Protokolle werden herausgegeben statt der früheren Aufsatzveröffentlichungen.¹⁰⁹

Gedeutet wird das von der Redaktion im Sinne einer öffentlichen Erklärung, „dass ihre Untersuchungen zum Kunstkontext am besten in der mündlichen Kommunikation möglich sind“¹¹⁰. Tatsächlich entstehen im Rahmen der Entwicklung von Art & Language zu einer größeren Gruppe neben den intern kursierenden und publizierten Thesenpapieren verschiedentlich Texte

108 Vgl. ebd., S. 12. Die Regelung zielt vermutlich nicht zuletzt auf Joseph Kosuth, den Einzigen, der in *The Fox* regelmäßig über seine eigenen Arbeiten spricht.

109 Flash Art: „Notizen“, in: *Flash Art*, 1973, Nr. 4/5, S. 36–41, S. 41.

110 Ebd.

durch Überarbeitung von Tonbandmitschnitten. Solche Transkriptionen werden beispielsweise 1974 unter dem Titel *Proceedings I–V* in einem Katalog zur Ausstellung von Art & Language im Kunsthaus Luzern publiziert.¹¹¹ Während Protokolle für gewöhnlich die Funktion haben, es Außenstehenden zu ermöglichen, eine Diskussion oder gefällte Beschlüsse nachzuvollziehen, steht hier deutlich die Form im Vordergrund, die Reibung zwischen einer auf Bilder ausgerichteten Ausstellungssituation und den ausgestellten transkribierten Aufzeichnungen von Fragmenten einer Diskussion über linguistische Probleme.

Die Möglichkeit des Abbildens von Prozessen und Diskussionen der Gruppe im Ausstellungsraum beschäftigt Art & Language aber auch schon früher. Ein prägnantes Beispiel dafür ist die Werkreihe *Index 1–4*. *Index 1* wird 1972 anlässlich der von Harald Szeemann geleiteten *documenta 5* in Kassel gezeigt. Es handelt sich dabei um ein Ensemble von acht Karteikästen, in denen alle von den Gruppenmitgliedern in *Art-Language* und anderen Kunstzeitschriften publizierten Texte sowie weitere Texte abgelegt und gleichzeitig quasidokumentarisch erfasst sind. Die Verweise auf Texte und Abschnitte sowie ihre Beziehung zueinander finden sich in codierter Form an den Wänden des Ausstellungsraums. Pro Text gibt es drei Kategorien: (+) steht für kompatible Texte oder Abschnitte, (–) für nichtkompatible und (T) für inkompatible.

111 Der Katalog ist relativ bescheiden: schreibmaschinengeschrieben und fotokopiert. Er enthält neben einer kurzen Einleitung von Kurator Jean-Christophe Ammann fünf Transkripte auf Englisch und jeweils eine deutsche Übersetzung. Kunstmuseum Luzern (Hg.): *Art & Language* (Katalog der Ausstellung vom 27. Januar bis 24. Februar 1974), Luzern: Selbstverlag 1974.

Die Kategorien, die nicht wirklich aussagekräftig sind, machen aus dem Versuch, einen Diskussionszusammenhang abzubilden, allerdings eher etwas wie einen formalistischen Witz. Durch die Ästhetisierung des Verweissystems wird signalisiert, dass es nicht darum geht, dass sich Besucher_innen wirklich mit den Texten auseinandersetzen. Der Diskussionszusammenhang wird hier zum künstlerischen Objekt – was einen auf Teilnahme zielenden Zugang zu den verhandelten Inhalten in diesem Fall praktisch nahezu verunmöglicht. Peter Fuller bezeichnet den Output der Gruppe in *Studio International* in diesem Sinn auch als „interminable, muddled, obsessional theorisations“¹¹². Das hätte nur noch wenig mit einer alternativen Kunstpraxis zu tun, um die es anfangs möglicherweise gegangen sei. Für Fuller sind die Arbeiten von Art & Language, die medialen Repräsentationen ihrer Diskussionen, absolut warenförmig. Sie würden in Galerien zwischen London und New York drapiert, objektiviert, aufgeschnitten, ausgestellt, gekauft und verkauft – alles ohne die geringstmögliche Berücksichtigung ihres Inhalts.¹¹³

Eine differenziertere Analyse der Arbeiten von Art & Language liefert die Kuratorin Lynda Morris. Sie seien als „Sprachkunst“ zu verstehen,¹¹⁴ was bedeute, dass darin theoretische Methoden nicht einfach übernommen, sondern vielmehr auf ihre Regelmäßigkeit und ihre

112 Peter Fuller: „Clearing a space for criticism“, in: *Studio International*, 1976, Nr. 983, S. 110–125, S. 121.

113 Vgl. ebd.

114 Vgl. Lynda Morris: „Siehst Du, was sie meinen? – Die Gruppe ‚Art & Language‘ (Kunst und Sprache)“, in: British Council (Hg.), *Artists' Bookworks. A British Council Exhibition*, London: J&P Weldon 1975, S. 88–97.

Lücken befragt würden. In diesem Sinn wäre es falsch, einen wissenschaftlichen oder auch politischen Diskurs zu erwarten. Die Sprachkunst wechsele nicht von der Kunst zur Philosophie, sondern sei vielmehr eine „Infragestellung der durch subjektive Paradigmen aufgezwungenen intellektuellen Beschränkung“¹¹⁵. Das Element einer Ästhetisierung des Diskurses ist zwar präsent, aber das Projekt muss dennoch in gewisser Weise in einem *Dazwischen* situiert werden, wobei die Schwierigkeiten deutlich werden, sich aus der Kunst heraus andere Formen des Wissens zu erschließen.

Nr. 4

Eine vierte Ausgabe von *The Fox* kommt nicht mehr zustande. Die Zeitschrift fällt dem gruppeninternen Konflikt zum Opfer, der sich bereits in der Diskussion um die *community practice* abzeichnet. Bis auf zwei New Yorker Mitglieder von Art & Language verlassen alle das Projekt. *The Fox* wird in *Art-Language* integriert.¹¹⁶ Mel Ramsden und Mayo Thompson ziehen nach England und setzen dort die Zusammenarbeit mit Michael Baldwin, Philip Pilkington und Charles Harrison fort. Im Zentrum der Auseinandersetzung, die zur Auflösung des New Yorker Ablegers von Art & Language um *The Fox* führt, steht vor allem die Frage, ob sich die Gruppe und ihr Organ eher als künstlerisches oder als kunstkritisches Projekt verstehen.

115 Ebd., S. 93.

116 Ein Bild des Schriftzugs von *The Fox* im Stil der vorherigen Nummern in Kombination mit der Ziffer 4 ist abgebildet auf dem Cover der im Oktober 1976 publizierten Ausgabe der Zeitschrift *Art-Language*; vgl. *Art-Language*, 1976, Nr. 4.

Will man mit *The Fox* eine neue Form der Kunstkritik entwickeln oder Kunstkritik als diskursive Form reflektieren? Aus dieser Frage resultieren weitere nach dem Verhältnis der einzelnen Mitglieder zur Gruppe und untereinander, an denen sie letztlich zerbricht. Begründen lässt sich das Scheitern des ambitionierten Projekts damit, dass zum einen auf entscheidende Fragen keine gemeinsame Antwort gefunden wird und dass zum anderen auch eine offensichtliche Diskrepanz zwischen dem postulierten Anspruch und dem tatsächlichen Willen zur Umsetzung einer transformatorischen *community practice* zutage tritt.

Auch wenn der mit *The Fox* geschaffene Diskussionsrahmen nicht frei von kapitalistischer Logik, geschweige denn von autoritären, insbesondere patriarchalen Strukturen ist, ist seine Form doch weitgehend bestimmt durch die Diskutierenden. Sie definieren diesen Rahmen und machen dabei die Formen und Regeln des Austauschs zum Thema. Durch den Fokus auf den sozialen Prozess entsteht mit *The Fox* temporär ein Raum für Selbstbeobachtung und Reflexion an der Schnittstelle zwischen konzeptueller Kunst und linker Kunsttheorie.

Die eigenen editorischen und auktorialen Handlungen werden darin kontinuierlich beobachtet und diskutiert. Diese Diskussionen, in denen die Parameter für die Diskussion gemeinsam vereinbart werden, schaffen *als Erfahrung* ein Bewusstsein für die soziale Konstruktion kunsttheoretischer Definitionen, Regeln und Normen. In diesem Zusammenhang wird in *The Fox* auch eine nachhaltige Veränderung des künstlerischen Selbstverständnisses deutlich. Die Künstler_in, wie sie in der Zeitschrift auftritt, arbeitet in der Gruppe, und das für ihre Arbeit relevante Wissen wird im Wesentlichen

durch Prozesse des Lernens hervorgebracht, was in diesem Zusammenhang bedeutet: durch die Erarbeitung einer theoretischen Basis und den Einbezug fachfremder Methoden.

Das mit dieser Praxis einhergehende veränderte Selbstverständnis von Künstler_innen vermochte zwar nicht, den angestrebten sozialen Wandel herbeizuführen, aber es hat zum einen die im Kunstfeld herrschenden Vorstellungen von künstlerischer Praxis entscheidend beeinflusst und zum anderen eine Grundlage für eine zeitgemäße Reformulierung der Tradition des aktiven Eingreifens von Künstler_innen in den Diskurs um Kunst geschaffen. Auf diese Weise ist die Praxis von Art & Language und insbesondere von *The Fox* maßgeblich an der Hervorbringung der Figur der Theoriekünstler_in beteiligt, deren künstlerische Praxis Methoden aus dem akademischen Bereich umfasst und die in institutionskritischer Perspektive Fragen nach Arbeit, Institution, Politik und Gemeinschaft formuliert.

Ein entscheidender Punkt dabei ist, dass in *The Fox* nicht bloß akademische Methoden ins Kunstfeld überführt werden, sondern dass auch das Moment dieser Übertragung zum Thema gemacht wird. Auf diese Weise können Vorannahmen und Aspekte, die im akademischen Diskurs oftmals unsichtbar bleiben, sichtbar gemacht werden. Damit wird die entsprechende Praxis weder gänzlich nach der Seite der Theorie, noch nach der der Kunst aufgelöst. Es geht vielmehr um eine Thematisierung von Theorieförmigkeit und Wissenschaftlichkeit mit den Mitteln von Kunst und damit um eine neue Form der künstlerischen Kunstkritik.

Damit wird *The Fox* nicht nur zu einem frühen Modell für die politisierten Diskurse, wie sie in den 1990er

Jahren aus der Neubestimmung der Künstler_in als Theoretiker_in und des Werks als Diskussionsbeitrag hervorgehen – zugleich findet sich in der Kompetenzerweiterung, wie sie im Rahmen der Zeitschrift erfolgreich praktiziert wird, auch ein Moment der Entgrenzung, das beispielhaft ist für das Aufkommen einer neuen, „entmaterialisierten“ Phase kapitalistischer Verwertung.



THE FOX
THE FOX

Small, illegible text blocks are visible within the newspaper clippings surrounding the central text.

ally *affecting* the society they were opposed to. /
 his light "art for art's sake" becomes an attempt
 establish another society of sorts. Also, it's in-
 esting that Dada, one radical attempt by art
 affect society *directly*, espoused what con-
 called the Romantic ideal of emotional
 Of course the contrast to both this sc
 ectivity and Dada is the radical tac
 and the Paris Commune, which w
 ealism, in facing social issues by
 eresting, I suppose, that the
 has generally been overlook
 Given what had become ?
 However, Technicians w
 ect themselves as hig
 nent still holds tru
 :ians, the art wor
 more mass-cult
 ble (substitut
 erent elitis
 his mora
 nd your
 ocial
 sm
 r

THE FOX

VOLUME ONE NUMBER ONE NEW YORK 1975 \$2.00

...cy
 ... treat
 ... to each
 ... incidental.
 ... voice of th
 ... uncovering of
 ... ple of criticism
 ... some kind of
 ... theory, its task is to
 ... individuals (creating
 ... he worthiness of thing
 ... ie, no method, and mak
 ... principles and commitments-
 ... ould be to destroy its specio
 ... nus appears, since it makes no
 ... explicit but relies on being a
 ... unctionary, as unassailable. It has
 ... n significance, clearly. For instance,
 ... d as "rational," a right God-given, tha
 ... ic "appraise" art-work. But suppose the
 ... should criticize the critic? If so, it is most
 ... ten off as sour grapes. Under this kind of
 ... le-dogmatism, there are standards of intelligit

THE FOX

EDITED BY

SARAH CHARLESWORTH
MICHAEL CORRIS
PRESTON HELLER

JOSEPH KOSUTH
ANDEW MENARD
MEL RAMSDEN

REVIEW CONSULTANT IAN BURN
COPY EDITOR PAULA RAMSDEN
ASSISTANCE NICK HOLMES, JOHN SHORT,
OSCAR VACILLA, STEVEN MARTIN

THE FOX IS A PUBLICATION OF THE ART & LANGUAGE FOUNDATION, INC
EDITORIAL ADDRESS: POST OFFICE BOX 728, CANAL STREET STATION,
NEW YORK CITY, 10013. CONTENTS COPYRIGHT © 1975 BY THE ART &
LANGUAGE FOUNDATION, INC., AND MAY NOT BE REPRODUCED IN
ANY FORM WITHOUT WRITTEN PERMISSION. NOT RESPONSIBLE FOR
UNSOLICITED MANUSCRIPTS OR PHOTOGRAPHS

ANTI-IMPERIALIST CULTURAL UNION

A **MASS ORGANIZATION** MADE UP OF
people from **VARIOUS** organizations &

CLASS STRATA
WE NEED ART AND ARTISTS WHO SPEAK AND FIGHT ON THE SIDE OF THE PEOPLE: THE WHOLE
MULTI-NATIONAL WORKING-CLASS &

OPPRESSED NATIONALITIES
OPPRESSED & EXPLOITED BY

IMPERIALISM & SOCIAL-IMPERIALISM
SOVIET

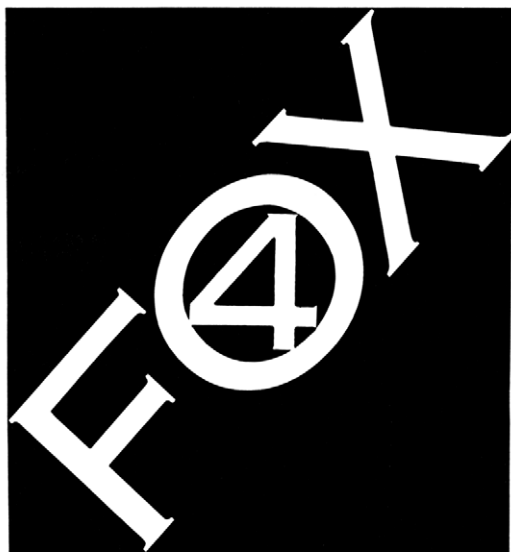
13 BELMONT AVE
NEWARK NJ 07102 (201) 621-2300

"... CULTURAL WORKERS MUST SERVE THE PEOPLE WITH GREAT ENTHUSIASM AND DEVOTION, AND THEY MUST LINK THEMSELVES WITH THE MASSES, NOT DIVORCE THEMSELVES FROM THE MASSES. IN ORDER TO DO SO, THEY MUST ACT IN ACCORDANCE WITH THE NEEDS AND WISHES OF THE MASSES. ALL WORK DONE FOR THE MASSES MUST START FROM THEIR NEEDS AND NOT FROM THE DESIRE OF ANY INDIVIDUAL, HOWEVER WELL INTENTIONED." (MAO TSE-TUNG, ON LITERATURE AND ART).

ART-LANGUAGE

Volume 3 Number 4

October 1976



A.N.Y.P. (1989-99)

STÄNDIGER UMBAU, ANDERE ORDNUNG

Anlässlich einer Gruppenausstellung mit junger europäischer und US-amerikanischer Kunst in neun Kölner Galerien unter dem Namen *The Köln Show* erscheint 1990 als erweiterter Katalog die Publikation *Nachschub*.¹¹⁷ Herausgeberin ist Isabelle Graw, die im selben Jahr die Zeitschrift *Texte zur Kunst* (Köln/Berlin, seit 1990) mitgründet. Die Gruppenausstellung wird als Anlass genommen, „um Rahmenbedingungen von Kunst aufzuzeigen und auszuweiten“, wie Graw im Vorwort schreibt.¹¹⁸ Kunst werde dabei als etwas begriffen, das nicht aus sich selbst heraus, sondern nur unter Heranziehung unterschiedlichster, auch kunstfremder Faktoren erklärt werden könne.¹¹⁹ Für den Katalog, der vom Verlag des Musikmagazins *Spex* (Köln/Berlin, seit 1980) verlegt wird, versammelt Graw Beiträge institutions- und marktkritischer Künstler_innen aus den USA wie John Miller und Andrea Fraser. Mit seiner internationalen Orientierung verweist der Katalog nicht nur auf eine Globalisierung des Kunstfelds, es kommt darin auch eine fortgeschrittene Allianz zwischen dem kommerziellen Kunstmarkt und einer an sozialen, politischen und historischen Kontexten interessierten Kunstkritik und Kunst zum Ausdruck.

117 Vgl. Isabelle Graw (Hg.): *Nachschub. The Köln Show*, Köln: Spex 1990.

118 „Nachschub nimmt ‚The Köln Show‘ zum Anlaß, um Rahmenbedingungen von Kunst aufzuzeigen und auszuweiten. Unter Rahmenbedingungen sollen äußere (Kunstproduktion in Akademien, Kunstvertrieb in Galerien, Kunstvermittlung in Katalogen) und innere, vom Künstler abhängige Bedingungen (Material, Kosten undhaltungsfragen) verstanden werden, unter denen Kunst entsteht.“ Isabelle Graw: „Vorwort“, in: ebd., S. 4.

119 Vgl. ebd.

Vor dem Hintergrund dieser Verschiebung im Kunstfeld finden sich im deutschsprachigen Raum verschiedentlich Einzelpersonen und Gruppen zusammen, die der Allianz mit dem kommerziellen Kunstmarkt eine politisierte Alternative entgegensetzen wollen. Ein prominentes Beispiel dafür ist der im November 1992 als Teil der Kunstmesse Unfair 92 in Köln betriebene temporäre Projektraum Copyshop. Die Messe ist ein Gegenprogramm zur gleichzeitig stattfindenden Art Cologne. Im Projektraum wird zum Thema „Gegenöffentlichkeit“ gearbeitet, wobei dieser nicht nur als ein thematisches Projekt, sondern vielmehr auch als ein Versuch zu verstehen ist, in diesem Rahmen ein Moment der Gegenöffentlichkeit herzustellen. Damit positioniert sich Copyshop dezidiert politisch. Das Projekt besetzt eine Stelle im Kunstfeld und benutzt sie nach eigenem Verständnis zur „politisierung + aufhebung der isolation der in diesem bereich arbeitenden gruppen“¹²⁰. Auch im Copyshop ist institutions- und marktkritische Kunst aus den USA ein wichtiger Bezugspunkt.¹²¹ Copyshop erweitert die Frage der Rahmenbedingungen. Anders als bei *The Köln Show* und der dazugehörigen Publikation zwei Jahre zuvor, ist der Fokus von Copyshop nicht auf die Kunst beschränkt, sondern verhandelt politische Fragen, die über Kunstfeldreflexionen hinausgehen. Etwa wird hier versucht, die politischen Fragestellungen US-amerikanischer Gegenwartskunst auf

120 Stephan Geene: „Jeder November ist anders (Copyshop)“, in: BüroBert (Hg.), *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlin: Edition ID-Archiv 1993, S. 77–82, S. 78.

121 Neben Martha Rosler und Fareed Armaly, dessen Arbeit Contact im Reader vorgestellt wird, sind es Künstler_innen aus dem Umfeld von ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) oder der Women's Action Coalition (WAC). Eine wichtige Referenz ist des Weiteren auch die britische Künstler_innengruppe Art in Ruins.

die Situation in Deutschland zu übertragen. So lädt der Copyshop das zu Fragen der Migration arbeitende New Yorker Videokollektiv PaperTiger TV ein, in Köln einen Workshop zu organisieren. Vor dem Hintergrund der Pogrome von Rostock-Lichtenhagen ist dabei die Migration in Deutschland Thema, nicht jene in den USA. Neben solchen Künstler_innen, deren Tätigkeitsfeld primär außerhalb des Kunstfeldes angesiedelt ist, werden im Copyshop vor allem auch lokale politische Initiativen eingebunden. Diese Verknüpfung von Kunst, Kritik und lokalem Aktivismus zur Herstellung einer Gegenöffentlichkeit ist nicht nur prägend für Copyshop, sondern auch für die in diesem Rahmen präsentierte Zeitung *A.N.Y.P.* („Anti New York Pläne“, München/Berlin, 1989–99).

A.N.Y.P. ist eine Publikation im Zeitungsformat mit jährlicher Erscheinungsweise. Zum Zeitpunkt von Copyshop besteht sie seit drei Jahren. 1989 in München gegründet, erscheint *A.N.Y.P.* über die Dauer von zehn Jahren. Auch wenn *A.N.Y.P.* mit Blick auf die Proliferation künstlerischer und politischer Initiativen in den 1990er Jahren ein vergleichsweise marginales Projekt bleibt,¹²² erreicht sie mit einer Auflage von 1.000 Stück und einer gezielten Distribution alle „wichtigen“ Personen.¹²³ Herausgegeben wird *A.N.Y.P.* von der Theatergruppe minimal club, die seit 1982 in München mit eigenen Stücken und der Aufführung von Theorietexten in Erscheinung

122 Für eine umfassende Übersicht über Gruppen, Büros, Projekträume zwischen Kunst und Aktivismus in den 1990er Jahren vgl. Holger Kube Ventura: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: edition selene 2002, S. 305 f.

123 Vgl. Alice Creischer / Ohrt, Roberto / Siekmann, Andreas: „Glanz und Elend des Papiers. Kunstfanzines“, in: *Die Beute*, 1995, Nr. 5, S. 115–121, S. 116.

tritt.¹²⁴ Aus der freien Theaterszene kommend, ist der minimal club bald hauptsächlich im Kunstfeld unterwegs und zeigt seine Stücke in Foyers und Innenhöfen von Museen oder in Künstler_innenvereinen. *A.N.Y.P.* ist zunächst ein Organ dieser Gruppe. Die erste Ausgabe erscheint als Programmzeitung zum namensgebenden Theaterstück *Anti New York Pläne*. Bei *A.N.Y.P.* gibt es weder Themenausgaben noch Editorials. Die Stoßrichtung der Zeitung folgt den thematisch breiten Interessen der Beteiligten. Das sind selten Fragestellungen der Kunst oder Kunsttheorie. Vorrangig verhandelt werden vielmehr Fragen nach Geld, Reproduktionstechnologie oder Gender. Kontinuierlich wird etwa „die Technologiedebatte geführt und über Sexismus diskutiert“¹²⁵. Den theoretischen Bezugsrahmen bilden die Diskurse des Poststrukturalismus. Neben Gilles Deleuze und Félix Guattari sind es vor allem die Schriften von Judith Butler, die prägend sind für das Selbstverständnis des Projekts. Im Zusammenhang mit der Proliferation poststrukturalistischer Theorie im Kunstfeld und in der akademischen Welt fordert *A.N.Y.P.* eine politische Lesart dieser Theorieströmungen. Es geht um die „Handlungsnähe“ von Theorie.¹²⁶ Anders als in den 1970er Jahren zielt eine solche Handlungsnähe von

124 Beispielsweise zeigt die Gruppe in den 1980er Jahren in der Galerie der Künstler des Berufsverbands bildender Künstler München das Stück *initiative paladino*. Von Thomas Brasch inszeniert der minimal club *lieber georg* in der Zweibrücken-Galerie in München. Ebenfalls in München im Deutschen Museum wird das Theaterstück *michel foucaults theatrum philosophicum* gezeigt.

125 Alice Creischer / Ohrt, Roberto / Siekmann, Andreas: „Glanz und Elend des Papiers. Kunstfanzines“, in: *Die Beute*, 1995, Nr. 5, S. 115–121, S. 118.

126 Vgl. minimal club: „Daß Du die Metropole willst, heißt noch lange nicht, daß es sie gibt“, in: *Texte zur Kunst*, 1992, Nr. 7, S. 178–180, S. 179.

Theorie hier aber nicht in erster Linie auf eine zu organisierende Arbeiter_innenklasse, sondern vielmehr auf antiessenzialistische Interventionen und eine Differenzierung antikapitalistischer Praxis, insbesondere durch die Einbindung feministischer, antirassistischer und queerer Diskurse.

Mit ihren klaren theoretischen Akzenten setzt sich *A.N.Y.P.* von anderen um 1990 gegründeten Kunstzeitschriften wie *Artfan* (Wien, 1991–1996) oder *Dank* (Hamburg, 1991–1994) ab. Gleichzeitig machen diese Zeitschriften alle auf die eine oder andere Weise primär den jeweiligen publizistischen Kontext und Fragen nach Öffentlichkeit zum Thema. Sie markieren im Zusammenhang mit Tendenzen einer eher diskursiv als visuell ausgerichteten Form der Kunst auch einen Moment der verstärkten Reflexion über die sozialen und medialen Bedingungen von Kunst- und Theorieproduktion.

Die Zeitung zur Disposition stellen

Wie bei anderen Publikationen mit gegenöffentlichem Selbstverständnis geht es bei *A.N.Y.P.* nicht bloß um die Verbreitung „anderer“ Inhalte wie nichtmarktkonformer Information, sondern auch um eine Verfestigung sozialer Zusammenhänge – im Fokus steht konkret die Vernetzung von Gruppen und Einzelpersonen, die sich in den 1990er Jahren repolitisieren und ihre Praxis hauptsächlich im außerkünstlerischen Bereich ansiedeln. Gerade bei prinzipiell losen Zusammenhängen können Zeitschriften dauerhafte Strukturen für Diskussionen schaffen. Mit der gedruckten Zeitung entscheiden sich die Macher_innen von *A.N.Y.P.* zum Zeitpunkt einer von ihnen durchaus registrierten Diskussion über neue elektronische Formen der Publikation bewusst für

ein tendenziell überholtes Medium. Ein entscheidender Grund ist dabei die Erkenntnis, dass der verfestigende Charakter der Zeitung nicht zuletzt auch auf ihrer spezifischen Materialität beruht. Im Unterschied beispielsweise zu einer Website ist eine Zeitung ein dezidiert lokales Medium und kann daher andere Arten der Verbindung generieren. Den „advanced technologies“, wie der minimal club sie nennt, stehen seine Mitglieder aber nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber. Wenngleich der Schriftzug *A.N.Y.P.* mit seinen ‚ausgerissenen‘ Umrisslinien den Eindruck einer Vergrößerung mittels Fotokopie evoziert, wird das Digitale in der Zeitung nicht zuletzt über die grob verpixelten Buchstaben der Titel einzelner Beiträge auch ästhetisch zum Thema.¹²⁷

Ein anderer „ordnungssinn“

In der ersten Ausgabe der Zeitung schreibt der minimal club, dass „die elemente des täglichen lebens einem anderen ‚ordnungssinn‘“¹²⁸ unterzogen werden sollen. Diese Beschreibung scheint mir programmatisch für ein Verständnis von Medien als Umgebungen, deren Parameter im ständigen Umbau sind. In *A.N.Y.P.* werden das Medium Zeitung und die herausgeberische Praxis selbst zur Disposition gestellt.

Das Wort „Ordnungssinn“ wird im Originaltext doppelt hervorgehoben – einerseits durch Anführungszeichen, andererseits durch Kursivschrift. Mit dem

¹²⁷ Später sind die Titelschriften grundsätzlich vektorisiert und also scharf, während der Umschlag in der letzten Nummer der Zeitschrift wiederum mit verpixelten Buchstaben gestaltet wird.

¹²⁸ minimal club: „Anti New York Pläne“, in: *A.N.Y.P.*, 1989, Nr. 1, S. 13, 17–19, S. 13.

Anführungszeichen stellt der minimal club eine Distanz zur Formulierung her; sie wird als uneigentliche Rede oder Zitat markiert. Die Kursivsetzung wiederum ist ein Auszeichnungselement, das ein Fremdwort oder einen Titel wie auch eine Betonung anzeigen kann. Der minimal club liefert keinen weiteren Hinweis auf seine Verwendung des Begriffs „Ordnungssinn“ oder worauf er sich damit bezieht. Es handelt sich aber wohl eher um eine Neubesetzung, als dass damit auf einen bestehenden Bedeutungszusammenhang verwiesen wird.¹²⁹

Ich sehe eine Verbindung zum Begriff der „Grammatik“ bei Michel Foucault. In seinem Text *Theatrum Philosophicum* – der dem minimal club als Grundlage für die Inszenierung eines Theaterstücks dient¹³⁰ – spricht Foucault von der Notwendigkeit einer neuen Grammatik des Ereignisses, einer Grammatik, die sich nicht am Prädikatsnomen festmacht, sondern am Verb in seiner infiniten, präsentischen Form.¹³¹ Das infinite Verb gibt weder Aufschluss darüber, ob ein Ereignis in der Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft liegt, noch informiert es darüber, ob es sich um eine Gruppe, eine Person bestimmten Geschlechts handelt. Eine solche Grammatik ist zwar nicht völlig befreit von der Unterwerfung, die in

129 Abgesehen von der Verwendung im Sinn eines Begehrens nach Ordnung („deutscher Ordnungssinn“) wird der Begriff prominent vom Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich in seinen Ausführungen zur Psychologie des Ornaments verwendet; vgl. Ernst H. Gombrich: *The Sense of Order*, Oxford: Phaidon 1979. Die Distanz des minimal club zu den genannten Bedeutungszusammenhängen ist evident.

130 Zum Stück des minimal club erscheint eine Publikation von Stephan Geene; vgl. Stephan Geene: *Michel Foucaults theatrum philosophicum*, München: Raben 1987.

131 Vgl. Michel Foucault: „Theatrum Philosophicum“, in: Gilles Deleuze / Foucault, Michel: *Der Faden ist gerissen*, Berlin: Merve 1977, S. 21–58, S. 31.

die Sprache eingeschrieben ist, aber sie führt eine andere Ordnung ein, die einen, wie Foucault an anderer Stelle formuliert, „nicht dermaßen regiert“¹³². Eine solche Arbeit mit und an der Sprache verweist auf ein Bewusstsein für die unauflösbare Verknüpfung von Sprache, Subjekt und Macht, aber auch auf die Möglichkeit, auf diese Verknüpfung verändernd einwirken zu können. Die von *A.N.Y.P.* vorgeschlagene Methode, die Elemente des alltäglichen Lebens einem anderen Ordnungssinn zu unterziehen, situiert sich in diesem Spannungsfeld. Sie kann im Zusammenhang mit *A.N.Y.P.* sowohl auf den Umgang mit den behandelten Themen, der verwendeten Sprache und den Konventionen des Mediums als auch generell auf Arbeits- und Produktionsbedingungen bezogen werden.

Andere Ordnungen visuell umsetzen

Werfen wir einen Blick auf die Zeitung selbst. Sie hat das Format 35 × 50 cm. Das gestrichene Papier ist reinweiß und vergleichsweise dick. Trotzdem scheinen die jeweiligen Folgeseiten durch. Der Umfang variiert von 16 bis 44 Seiten. Die Nr. 1 fällt mit insgesamt 16 Seiten dünn aus. Auf dem Umschlag ist mittig der Schriftzug „A.N.Y.P.“ platziert. Links steht „minimal club“ und rechts „Kunstverein München“. Darunter „Nr. 1“, „5 DM“, „Programmzeitung zur Aufführung + Ausstellung“ und „26.4.89 - 30.4.“. Diese wenigen, auf zwei Zeilen verteilten Angaben sind in mehr als fünf unterschiedlichen Schriften und sechs Schriftgrößen gesetzt. Die zunächst kopierten, ausgeschnittenen und aufgeklebten Buchstaben (später wird das Layout mit dem Computer gemacht)

¹³² Vgl. Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve 1992, S. 11 f.

liegen nicht auf einer Zeile und sind weder links- oder rechtsbündig noch durchgängig zentriert gesetzt. Auf der linken Seite der unteren Blatthälfte findet sich in zwei blau unterlegten Boxen ein Inhaltsverzeichnis. Neben Angaben über zwölf Beiträge, die mit Titel, Autor_innenname und Seitenzahl genannt werden, finden sich Hinweise auf Rubriken wie „Fortsetzung“, „Rätsel“, „Horoskop“, „Bildgeschichte“, „Das ganze Stück“, „Impressum“, denen jeweils ein Beitrag zugeordnet ist. Nicht alle Beiträge sind im Inhaltsverzeichnis aufgeführt. Der von der Aktivistin Sylvia Hamberger verfasste Artikel „Der Naturidentische Stoff. Bananen, Knäuel / Dokumentation durch nicht-dokumentarisches Material von sylvia hamberger“ etwa wird separat genannt. Über die Seite verteilt sind vier Teilbeiträge mit den Titeln „ES GIBT MOMENTE IN DENEN ALLES STIMMT. die landschaft die menschen der kaffee“, „die zukunft der A.N.Y.P.“, „Ersatzhandlungen – Placebokunst“ und „Pläne + Stoffe (unsichtbar + greifbar)“ in engen Spalten gesetzt.¹³³

Auf den ersten Blick ist nachvollziehbar, warum die Autor_innen Alice Creischer, Roberto Ohrt und Andreas Siekmann in einem Artikel über Kunstfanzines der 1990er Jahre *A.N.Y.P.* als Bleiwüste bezeichnen.¹³⁴ Es fällt schwer, sich auf der Seite zu orientieren, zu bestimmen, wo ein Artikel anfängt, wo er aufhört, was zum Inhaltsverzeichnis gehört und was Werbung ist. Weder Layout noch Typografie sind besonders lesefreundlich. Viele der in diesem Bereich gängigen Regeln werden verletzt: Die Schriften sind zu klein, der Durchschuss

¹³³ *A.N.Y.P.*, 1989, Nr. 1, S. 1.

¹³⁴ Vgl. Alice Creischer / Ohrt, Roberto / Siekmann, Andreas: „Glanz und Elend des Papiers. Kunstfanzines“, in: *Die Beute*, 1995, Nr. 5, S. 115–121, S. 118.

zu groß. Die Typen sind wild kombiniert. Dazu kommt eine eigenwillige Klein- und Großschreibung.

Die Gestaltung der Zeitung ist auf eine amateurhafte Praxis zurückzuführen, die lieber „schlechte“ Lösungen in Kauf nimmt, als Teile des Produktionsprozesses an unbeteiligte Dritte abzugeben. Nicht nur geht es um die Kontrolle der Produktion, sondern auch darum, die zur Herstellung einer Zeitung notwendigen Prozesse nicht als voneinander getrennt zu begreifen. Auf den zweiten Blick wird deutlich, dass die Gestaltung von *A.N.Y.P.* einen Stil aufweist, wie sie sich durch alle Produktionen des minimal club zieht. Typisch dafür ist die Kombination aus Handschrift und in engen Spalten gesetztem Text und Bildern, diverse Wortschöpfungen und der konsequenten Kleinschreibung. Besonders prägnant findet sich dieser Stil in der Publikation *micHEL foucaults theatrum philosophicum* von Stephan Geene. Die verschiedenen Produktionen des minimal club – Theaterstücke, Publikationen, Ausstellungen und Zeitschriften – werden so visuell miteinander verknüpft. Mittels einer distinkten Gestaltung wird der minimal club als Gruppe gekennzeichnet. Seine Publikationen sind über ihr Erscheinungsbild deutlich von denen anderer Zusammenhänge unterscheidbar. Es kann also in gewissem Sinn von einer erfolgreichen Markenbildung gesprochen werden. Ein bewusster Umgang mit den Mitteln der Gestaltung lässt sich auch am Beispiel der 1990 im Veranstaltungsort Kasino in München stattgefundenen Präsentation von *A.N.Y.P.* illustrieren. Hier werden zwei Wände mit einem übergroßen *A.N.Y.P.*-Schriftzug in der typischen Xerox-Ästhetik, einem programmatischen Satz in Handschrift und einem Bild gestaltet. Dieser einfache, aber effektvolle Eingriff macht aus dem Veranstaltungsort eine Kulisse.

Die Gestaltung von *A.N.Y.P.* lässt sich aber nicht auf die Kontrolle über die Produktionsmittel und die Funktion als visuelles Erscheinungsbild reduzieren. Vielmehr werden in ihr die eingangs genannten anderen Vorstellungen von Strukturen und Ordnungen auch visuell umgesetzt. So hat beispielsweise die „Bleiwüste“ durchaus Programm. Die klein, eng und anstrengend gesetzte Schrift behauptet dem *A.N.Y.P.*-Herausgeber Stephan Geene zufolge ‚Inhaltlichkeit‘ – möglichst viel Inhalt auf möglichst wenig Raum.¹³⁵ Nicht zuletzt kommt darin auch eine gewisse Dringlichkeit des Vermittelten zum Ausdruck. *A.N.Y.P.* wendet sich mit dieser gestalterischen Geste auch gegen andere Kunstzeitschriften, die geschmackvoll, komfortabel und gelassen gestaltet sind. Diese Großzügigkeit gegenüber den Beitragenden und den Leser_innen fehlt bei *A.N.Y.P.* Dennoch ist *A.N.Y.P.* eine vergleichsweise hochwertig produzierte Zeitung. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Papierwahl und im Druck. Trotzdem bleibt ihre Ästhetik brüchig und transportiert das Selbstgemachte der Zeitung mit. Auch die uneindeutige Abgrenzung der einzelnen Beiträge hat eine konzeptuelle Funktion: Über das Layout werden vormals getrennte Diskussionszusammenhänge zueinander in Beziehung gesetzt. In vielen Fällen werden in *A.N.Y.P.* Beiträge nebeneinander platziert, deren Inhalte auf den ersten Blick kaum etwas miteinander zu tun haben. In einer solchen Verbindung von „üblicherweise getrennten Lebensbereichen“ sieht die *A.N.Y.P.*-Autorin Renate Lorenz eine Politisierung von Kunst.¹³⁶

135 Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin, 12.10.2014.

136 Vgl. Renate Lorenz: „Outing/Coming Out“, in: *A.N.Y.P.*, 1993, Nr. 5, S. 5–9, S. 8.

Getrennte Diskussionszusammenhänge wie Gentechnologie und Konzeptkunst werden tatsächlich nicht nur über das Layout verknüpft. Viele der Texte bemühen sich um eine Unterwanderung journalistischer Genre-grenzen und diskutieren etwa Gentechnologie gemeinsam mit Kunst oder die strafrechtliche Verfolgung der RAF im Zusammenhang mit Selbstbestimmungsdiskursen. Das wirft auch die Frage auf, auf welche Themen, Methoden und Theorien in welchen journalistischen Genres Bezug genommen werden kann. Auch die Genres der Texte lassen sich nicht mehr eindeutig zuordnen. Interviews, Reviews, Essays, poetische, literarische Beiträge werden vermischt, ihre Grenzen sind fließend.

Umbau der Zeitung

Der ständige Umbau der Parameter des Mediums Zeitung wird auf der Umschlagsseite von *A.N.Y.P.* vorgeführt. Die Anordnung des Inhaltsverzeichnisses, das immer auf dem Umschlag abgedruckt ist, ändert sich von Ausgabe zu Ausgabe. Zu Beginn nimmt es wenig Platz in Anspruch; später, wenn die Ausgaben umfangreicher werden, füllt es eine ganze Spalte oder auch den gesamten Umschlag.¹³⁷ Meistens handelt es sich dabei um eine ungeordnete Liste der Namen der Autor_innen.¹³⁸ Mitunter wird die Liste um die Titel der Beiträge und um Seitenzahlen ergänzt.¹³⁹ Wiederholt wird zusätzlich

137 Vgl. *A.N.Y.P.*, 1997, Nr. 8, S. 1.

138 In den Nummern 2 und 3 ist das Inhaltsverzeichnis nur nach Autor_innen geordnet.

139 In den Nummern 4 bis 6 werden jeweils alle Autor_innen und Titel genannt.

mit verschiedenen visuellen Auszeichnungen für einzelne Beiträge oder Beitragsgruppen gearbeitet, etwa für projektbezogene Beiträge wie die für die Ausstellung „die minderung bei gesteigertem wert“ entstandenen Texte (Nr. 4). Ausgezeichnet werden auch Textgenres wie „Interviews“ (Nr. 6) oder Rubriken wie „Sport“, „Talk“, „Post“, „Markt“ und „TV“.¹⁴⁰ Diese Veränderungen des Inhaltsverzeichnisses von Ausgabe zu Ausgabe suggerieren einen ständigen Umbau der Zeitung.

Im Format und teilweise auch in den Rubriken und im Layout bezieht sich *A.N.Y.P.* auf das Modell der Tageszeitung. Eine solche hat im Grundverständnis bürgerlicher Öffentlichkeit die Funktion der täglichen Informationsverbreitung und der Meinungsbildung in der Gesellschaft im Sinn einer inhaltlichen Vielfalt. Auf den ersten Blick übernimmt *A.N.Y.P.* das Format der Tageszeitung, um sich damit eine gewisse Dringlichkeit und Aktualität zuzuschreiben. Die Tageszeitung wird als Form bemüht, weil sie – als Repräsentationsmedium bürgerlicher Öffentlichkeit – Gegenstand der Kritik ist. Der bürgerlichen wird eine andere Öffentlichkeit, eine Gegenöffentlichkeit entgegengesetzt. Einige Charakteristika der Tageszeitung werden von *A.N.Y.P.* aber direkt aufgenommen, so beispielsweise das breite Themenspektrum, wie es eine Tageszeitung im Gegensatz zu einem Fachblatt aufweist. In *A.N.Y.P.* wird ebenso über Sport und Pferde berichtet wie beispielsweise über aktuelle

140 In der Nr. 7 werden – wie bereits in der ersten Nummer – Rubriken verwendet. Die dazugehörigen Beiträge werden ebenso über die gesamte Titelseite verteilt wie die Artikel, die keiner Rubrik zugeordnet sind. In den letzten beiden Ausgaben, Nr. 8 und Nr. 9, wird die Benennung von Rubriken wieder aufgegeben, die visuelle Aufteilung in Blöcke aber nicht.

Debatten zu Gen- und Reproduktionstechnologien.¹⁴¹ Die größtmögliche Distanz zur Tageszeitung hat *A.N.Y.P.* in seiner Erscheinungsweise. Im Sinne einer radikalen Verlangsamung erscheint *A.N.Y.P.* nur einmal jährlich.

Handlungsnahe Kunstkritik

In seiner Selbstdarstellung fordert der minimal club von seinen Autor_innen „Handlungsnähe“¹⁴². Die Rede ist auch von einem „Anwendungszwang von Theorie“¹⁴³. Was die Herausgeber_innen unter „Handlungsnähe“ verstehen, zeigt sich etwa in einem *A.N.Y.P.*-Interview mit Judith Butler, in dem Butler nach dem „interventionistischen Potential“ ihrer Publikationen *Gender Trouble* und *Bodies That Matter* befragt wird. Die *A.N.Y.P.*-Autor_innen führen dabei Butlers Mitherausgeberinnenschaft des Readers *Feminists Theorize the Political* als Beleg an, dass diese sich bei ihrer theoretischen Arbeit „eine interventionistische Option“ offenhalte. Sie schreiben:

Wir gehen von der notwendigen Mobilisierung von Öffentlichkeit gegen Gen- und Reproduktionstechnologien aus. Mit dem theoretischen Schritt, den Du in *Bodies That Matter* vollziehst –

141 Unter Sport schreibt etwa Diedrich Diederichsen über Fußball; vgl. Diedrich Diederichsen: „Kleines runtergehacktes Raisonement über die heiße WM 1994 im Sommer des gleichnamigen Jahres“, in: *A.N.Y.P.*, 1994, Nr. 6, S. 28. Marion von Osten antwortet in der nächsten Ausgabe mit einem Artikel zu Pferden; vgl. Marion von Osten: „Ponys und richtige Pferde“, in: *A.N.Y.P.*, 1995/96, Nr. 7, S. 18.

142 minimal club: „*A.N.Y.P.* eine Zeitung des minimal club“, in: BüroBert (Hg.), Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit, Berlin: Edition ID-Archiv 1993, S. 83–85, S. 84.

143 Ebd.

von der Konstruktions- zur Materialisierungsthese, sehen wir die Möglichkeit gegeben, Kritik am gentechnologischen Projekt zu üben.¹⁴⁴

Die „interventionistische Option“ lässt sich auch am Beispiel eines Beitrags des minimal-club-Mitgründers Stephan Geene präzisieren:

ein kommentar, der eine sich selbst theoretisierende kunst kommentieren will, kann an diese selten deutend koppeln, sondern muss eigene strategien entwickeln. er kann/muss daher seinen status vom kunstkritischen zum kunsttheoretischen häufig wechseln; kann daher auch einer kunst, die ein ihr eigenes neues kunstverständnis voraussetzt, dieses nachliefern oder aber einer kunst den weg ebnen, die gerade erst durch oder in dieser neuen beschreibungsebene geschaffen wird.¹⁴⁵

Geene fordert eine Kunstkritik, die ihre Strategie im Wechselspiel zwischen Kritik und Theorie entwickelt. Kritik begreift Geene als Auseinandersetzung mit einem Gegenstand, während er unter Theorie eine Praxis versteht, die sich positioniert, verändernd eingreift und Alternativen entwickelt, das heißt eine Praxis, die zur Veränderung des zur Diskussion stehenden Gegenstands führt. Die Kunstkritik, die Geene vorschwebt, interpretiert also nicht im Nachhinein, sondern bringt neue Kunst hervor. Sein Verständnis einer handlungsnahen

144 *A.N.Y.P.* (Sabeth Buchmann und Juliane Rebentisch) in: Judith Butler / Heiser, Jörg / Buchmann, Sabeth / Rebentisch, Juliane: „Discourse is not life, it's time is not yours“, in: *A.N.Y.P.*, 1994, Nr. 6, S. 8–9, S. 8.

145 Stephan Geene: „the gift of critical insight“, in: *A.N.Y.P.*, 1991, Nr. 3, S. 14.

Kunstkritik zeigt Geene am Beispiel von Jutta Koether. Die Künstlerin verfasst jahrelang unter dem Pseudonym „mrs. benway“ in der *Spex* Ausstellungsbesprechungen. Dort prägt sie Begriffe wie „kissing the canvas“ oder „see-system“. Die Auseinandersetzung in den von ihr verfassten Besprechungen wird in ihren Werken weitergeführt. Die von ihr zur Beschreibung von Arbeiten anderer Künstler_innen herangezogenen Begriffe nutzt sie dabei wiederum als künstlerisches Material. Sie tauchen etwa als Schriftzug auf ihrer Malerei auf, werden in ihre Performances eingebaut oder als Titel für ihre Ausstellungen verwendet.¹⁴⁶ Koether führt ihre Kunstkritik in ihrer Kunst nicht nur weiter, sondern bricht damit gleichzeitig auch ein strenges Gattungsverständnis auf. Die Grenze zwischen Kunstkritik und Kunst wird durchlässig. Für Geene ist entscheidend, dass die Kunstkritik Koethers nicht auf rein analytischer Ebene bleibt, sondern auch an der Kunst selbst arbeitet.

Das Fehlen von Handlungsnahe kritisiert Geene anhand eines Texts von Isabelle Graw aus der ersten Ausgabe von *Texte zur Kunst*.¹⁴⁷ Im Editorial formuliert Graw als Mitherausgeberin gemeinsam mit Stefan Germer eine an der *Social Art History* orientierte Herangehensweise, die den sozialen, politischen und ökonomischen Kontext von Kunst einbezieht.¹⁴⁸ Die Bedeutung wird also nicht im Gegenstand zu erschließen versucht, sondern über die Diskussion der Produktion und der

146 Beispielsweise ist *Kissing the canvas* der Titel ihrer Ausstellung in der Pat Hearn Gallery in New York, 1991.

147 Isabelle Graw: „Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller)“, in: *Texte zur Kunst*, 1990, Nr. 1, S. 163–176.

148 Isabelle Graw / Germer, Stefan: „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst*, 1990, Nr. 1, S. 26–27, S. 27.

Rezeption. Dies geht Geene nicht weit genug, ihm fehlt die gleichzeitige Kritik und Veränderung bestehender Verhältnisse. Er kritisiert, dass Graw in ihrem Artikel über politische Kunst aus den USA (unter anderem ACT UP, PaperTiger TV, General Idea) etwa die von der genannten Kunst aufgeworfenen Fragen nach Migration, ‚Rasse‘, Gentrifizierung nicht auf die Situation in Deutschland überträgt. Graw bleibe mit ihrer Kunstkritik damit auf rein analytischer Ebene, ohne bestehende Verhältnisse ändern zu wollen.

Trotz dieser Kritik an Graw und der von ihr mitherausgegebenen Zeitschrift publizieren die Herausgeber_innen von *A.N.Y.P.* 1992 eine Selbstdarstellung in *Texte zur Kunst*.¹⁴⁹ Der kurze Text beschreibt die Inhalte der bisherigen vier Ausgaben und benennt Ziele und Selbstverständnis der Zeitung. Der Text ist konsequent kleingeschrieben. Der Sound des Textes und die Schreibweise bestimmter Begriffe sind typisch für den minimal club. Über diese Eigenheiten wird eine Distanz zu *Texte zur Kunst* hergestellt. Der Artikel erscheint als Fremdkörper in dem dezidiert um professionelles Erscheinen bemühten Kölner Magazin. In der Abweichung macht der *A.N.Y.P.*-Text die Regeln, Konventionen, das Stylesheet der Zeitschrift überhaupt erst wahrnehmbar. Die Oberfläche des Textes rückt in den Vordergrund. Gleichzeitig behauptet der minimal club damit eine gewisse Autonomie. Der Raum von *A.N.Y.P.* erweitert sich in *Texte zur Kunst* hinein. Die Zeitung stellt sich in *Texte zur Kunst* nicht nur vor, sie ist dort zu Besuch. Die Typografie dient als Mittel für diesen Eingriff. Gemeinsam mit

149 minimal club: „Daß Du die Metropole willst, heißt noch lange nicht, daß es sie gibt“, in: *Texte zur Kunst*, 1992, Nr. 7, S. 178–180.

dem spezifischen Duktus und dem Umgang mit Genres markiert die Kleinschreibung eine Distanz. *A.N.Y.P.* demonstriert, was sie an *Texte zur Kunst* problematisiert – die Ablösung einer kritischen Praxis von ihrem Kontext.

Aufbau alternativer Arbeitsstrukturen

Mithilfe von *A.N.Y.P.* möchte der minimal club, wie die Gruppe in ihrer Selbstdarstellung schreibt, einen Kunstkontext etablieren, wie sie ihn anderswo nicht vorfinden konnte.¹⁵⁰ Für die Herausgeber_innen steht also weniger die diskursive Positionierung im Kunstfeld im Vordergrund als das Herstellen einer Gegenöffentlichkeit. So wird in *A.N.Y.P.* ein sozialer Zusammenhang manifest, der sich anfangs um den minimal club gebildet hat oder zu dem sich die Gruppe gesellt hat. Der Anspruch ist dabei alles andere als bescheiden: In der ersten Ausgabe schreiben die Herausgeber_innen, dass sie jeweils das letzte halbe Jahr verarbeiten und für das nächste halbe Jahr Empfehlungen aussprechen.¹⁵¹ Tatsächlich sind es die jährliche Erscheinungsweise und die mit zehn Jahren vergleichsweise lange Erscheinungsdauer, die es *A.N.Y.P.* ermöglicht, diverse Projekte und Diskurse der 1990er Jahre zu diskutieren und ihrer Kartierung des Felds eine Art dauerhaften Rahmen zu geben, ohne von den damit verbundenen Aufgaben und Konflikten aufgeschrieben zu werden.

Auch wenn seine Zeitung nur einmal jährlich erscheint, ist der minimal club doch das ganze Jahr über

¹⁵⁰ Ebd., S. 180.

¹⁵¹ Vgl. Sabeth Buchmann / Wittmann, Mano / Brandenburger, Elfe / Geene, Stephan / Baur, Horst: „Die zukunft der A.N.Y.P.“, in: *A.N.Y.P.*, 1989, Nr. 1, S. 1.

aktiv. Er führt Stücke auf, kuratiert Ausstellungen, hält Vorträge, organisiert Filmprogramme und Veranstaltungsreihen, gibt Bücher, Audio- und Videokassetten heraus und kooperiert dafür mit diversen Personen, Gruppen und Büros. Die Inhalte von *A.N.Y.P.* ergeben sich in vielen Fällen direkt aus diesen Tätigkeiten. So entsteht die Zeitung also in Abhängigkeit von und in Zusammenarbeit mit anderen Projekten. Nicht zuletzt finanziert sich die Zeitung oftmals über die Teilnahme des minimal club an Ausstellungen, die über ein Budget verfügen.

In einer Situation, in der Theorie selbstverständlicher Teil der künstlerischen Arbeit geworden ist, lanciert *A.N.Y.P.* eine Theoriepraxis, die in ihrem Effekt nicht nur für das Kunstfeld, sondern tatsächlich gesellschaftlich relevant sein soll. Anders als bei den Ausführungen zur *community practice* in *The Fox* sind die Diskussionen über relevante Theorien in *A.N.Y.P.* weniger nach innen als auf das politische Umfeld gerichtet. Die Vorstellung, mittels Theorie Übereinstimmung und Gemeinschaft herzustellen, spielt hier kaum eine Rolle. Theorie muss in erster Linie über einen „Gebrauchswert“ verfügen, wie es die mit dem Projekt verbundene Gruppe Büro Bert im Zusammenhang von Copyshop formuliert.¹⁵² Eine solche Theorie mit „Gebrauchswert“ versetzt nach BüroBert die Nutzer_innen in die Lage, sich zu Ereignissen praktisch zu verhalten. Im Zusammenhang mit *A.N.Y.P.* fällt unter diese Kategorie beispielsweise die 1993 erschienene Publikation *Culture and Imperialism* von Edward Said, die vom Künstler Rainer Ganahl in der

152 Vgl. BüroBert: „Gegenöffentlichkeit“, in: BüroBert (Hg.), *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlin: Edition ID-Archiv 1993, S. 22–30, S. 23.

Nr. 5 besprochen wird.¹⁵³ Ganahl fordert dabei vor dem Hintergrund der zunehmenden Gewalt gegen Migrant_innen wie in Rostock-Lichtenhagen eine Politisierung deutschsprachiger Theoretiker_innen und Künstler_innen. Das bedeute eine Abwendung von der im Kunstfeld populären Systemtheorie und eine Hinwendung zu Saids postkolonialen Analysen. Auch Kunstinstitutionen werden in *A.N.Y.P.* auf ihre Haltung und ihre theoretische Orientierung geprüft. In der Nr. 4 werden beispielsweise Ausstellungen in der allgirlsgallery und Fräuleins bei ART ACKER, beides feministische Galerien in Berlin, diskutiert. Sabeth Buchmann nutzt das Format der Besprechung zur Darstellung der institutionskritischen und kollaborativen Arbeitsweise der Galeristinnen.¹⁵⁴ An den Empfehlungen von Ganahl und Buchmann lässt sich deutlich die Positionierung und Differenzierung der gegenöffentlichen Strategie von *A.N.Y.P.* ablesen.

Besonders prägnant formuliert findet sich das politische Selbstverständnis von *A.N.Y.P.* in Geenes Diskussion einer Arbeit von Fareed Armaly und Christian-Philipp Müller. Die beiden Künstler bespielen für die Kunstmesse *The Köln Show* 1993 das Treppenhaus des Ausstellungsraums mit Kaufhausmusik. Mit dieser Referenz verweisen sie in institutionskritischer Absicht auf den kommerziellen Charakter der Kunstmesse. Für Geene wird die Institutionskritik hier losgelöst von den Bedingungen vorgebracht, in denen sie wirksam werden kann.¹⁵⁵ Wenn

153 Vgl. Rainer Ganahl: „Edward Saids’ ‚Culture and Imperialism‘“, in: *A.N.Y.P.*, 1993, Nr. 5, S. 26–27.

154 Vgl. Sabeth Buchmann: „Midtown“, in: *A.N.Y.P.*, 1992, Nr. 4, S. 13.

155 Vgl. Stephan Geene: „the gift of critical insight“, in: *A.N.Y.P.*, 1991, Nr. 3, S. 14.

aber Kritik nicht auf Wirkung abziele, könne sie nicht länger als Kritik gelten. Der ökonomische Einfluss auf das Kunstfeld finde sich genauso im Alltag der Kunstszene, bei den Künstler_innen, Kurator_innen und Kritiker_innen. Hier gelte es anzusetzen. Kritisches Handeln in diesem Sinn heißt also „Veränderung des ‚Betriebs‘, der dort praktizierten Produktions- und Kommunikationsbedingungen“, wie es Renate Lorenz an anderer Stelle in *A.N.Y.P.* formuliert.¹⁵⁶ Eine institutionelle Kritik im Rahmen einer Ausstellung, aber auch im Rahmen eines Magazins, bewirkt allein keine Politisierung. Kritik wird erst in dem Moment glaubwürdig, wenn sie tatsächliche Hierarchien, Karriereoptionen und Ausschlüsse angreift und verändert.¹⁵⁷ Für eine solche Veränderung braucht es in Geenes Worten neben der Kritik auch eine „(lebens)investition ins Gegenteil (= aufbau von arbeits + lebensstrukturen jenseits der institutionen)“¹⁵⁸.

Eine Investition ist eine herkömmlicherweise mit einer langfristigen Anlage von Kapital in Sachwerte verknüpfte Aufwendung. In diesem Sinn deutet auch Diedrich Diederichsen die Investition, wenn er in einem Beitrag für *A.N.Y.P.* betont, dass karrieretechnisch auch die Investition von Energie in alternative Arbeits- und Lebensstrukturen lohnenswert sein könne,¹⁵⁹

156 Renate Lorenz: „Outing/Coming Out“, in: *A.N.Y.P.*, 1993, Nr. 5, S. 5–9, S. 8.

157 Vgl. Renate Lorenz / Rebentisch, Juliane: „Wir haben nichts zu verlieren außer unseren Anführungszeichen“, in: *Texte zur Kunst*, 1996, Nr. 24, S. 95–109, S. 96.

158 Stephan Geene: „life is mittelschön + differenzfun“, in: *A.N.Y.P.*, 1994, Nr. 6, S. 1, 7, S. 7.

159 Vgl. Diedrich Diederichsen: „Selbstaussbeutung – Anmerkungen zu einem Begriff aus der linken und subkulturellen Alltagssprache“, in: *A.N.Y.P.*, 1995/96, Nr. 7, S. 10–12.

akkumuliere man hier doch „subkulturelles Kapital“. Der im Normalfall mit einer solchen Investition einhergehende Verzicht auf eine faire Bezahlung würde möglicherweise die Grundlage für spätere Einladungen zu gut bezahlten Vorträgen bilden.¹⁶⁰

Die „(lebens)investition ins Gegenteil“ muss aber nicht notwendig wie bei Diederichsen als ein Schielen auf subkulturelles Kapital gedeutet werden. Der Vorschlag setzt prinzipiell bei der eigenen Lebensweise an; er greift Arbeits- und Produktionsbedingungen an und stellt diesen gleichzeitig eine Alternative gegenüber. Der *minimal club* will nicht kommerziell agieren müssen.¹⁶¹ Das erfordert eine Anpassung der Produktionsweise. Ein Ansatz ist etwa der Entscheid, die Zeitung nur einmal im Jahr zu publizieren. Damit widersetzt sich der *minimal club* einer Logik, nach der das Subjekt immer in Bewegung bleiben muss, weil es an seiner Aktivität gemessen wird – eine Logik, die trefflichen Ausdruck in akademischen Publikationslisten findet. In der Entscheidung der Herausgeber_innen von *A.N.Y.P.*, sich für die Planung und Produktion einer Ausgabe ein Jahr Zeit zu lassen, lässt sich ein Versuch erkennen, sich einer zunehmenden Ökonomisierung von Theorie- und Wissensproduktion im Kunstfeld zu widersetzen. Die Beteiligten erproben neue Formen der Organisation von Wissen,¹⁶² die mit dem Studium von Harney

160 Vgl. ebd., S. 12.

161 Vgl. *minimal club*: „A.N.Y.P. eine Zeitung des *minimal club*“, in: BüroBert (Hg.), *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlin: Edition ID-Archiv 1993, S. 83–85, S. 84.

162 Vgl. Gigi Roggero: „Was das lebendige Wissen vermag. Krise der globalen Universität, Klassenzusammensetzung und Institutionen des Gemeinsamen“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 57–87, S. 84.

und Moten in Verbindung gebracht werden können. Es handelt sich um eine Form des Gemeinsamen, das im Spannungsfeld von Normalisierungsprozessen, von kapitalistischer Vereinnahmung und Verwertung Wissen produziert.¹⁶³ In *A.N.Y.P.* scheinen Formen des Studiums auf, die allerdings anders als bei Harney und Moten nicht bei und in der Umgebung der Universität beginnen, wenngleich sie auch auf die akademische Welt bezogen bleiben.

Aus *A.N.Y.P.* gehen auch dauerhafte Arbeits- und Lebensstrukturen jenseits bestehender Kunstinstitutionen hervor. Das lässt sich am Beispiel des Buchladens *b_books* verdeutlichen, der 1995 in Berlin von mehreren *A.N.Y.P.*-Autor_innen gegründet wird. Der Buchladen geht nicht nur aus der Konstellation von an *A.N.Y.P.* beteiligten Personen hervor. Geene berichtet, dass er aus einer Reihe von Präsentationen von *A.N.Y.P.* und anderen Produktionen in Form von Büchertischen bei Veranstaltungen entstanden sei. Diese Büchertische versteht Geene als Fortsetzung von *A.N.Y.P.* und als Übergang zum Buchladen, der *A.N.Y.P.* in gewisser Weise überflüssig gemacht habe, weil er die Funktion der Herstellung einer sozialen Situation, in der sich Leute aufhalten und in der Diskussionen entstehen, effizienter ausgeübt habe als die Zeitung.¹⁶⁴ Die in *A.N.Y.P.* hergestellten alternativen Arbeits- und Lebensstrukturen haben die Voraussetzungen für die Erschließung eines neuen Bereichs für Theorie und Wissensproduktion geschaffen. In diesem Zusammenhang trifft die pointierte Beschreibung Holger Kube Venturas

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 73.

¹⁶⁴ Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin, 12.10.2014.

von b_books als einer „Materialisierung“ von *A.N.Y.P.* sicherlich zu.¹⁶⁵ Die medial vermittelte Öffentlichkeit von *A.N.Y.P.* hat sich in den sozialen Raum des Buchladens transformiert.

Verändern, aber nicht fixieren

Die von Geene skizzierte Praxis einer „(lebens)investition ins Gegenteil“ weist Ähnlichkeiten mit der in *The Fox* beschriebenen *community practice* auf. Beide Konzepte kritisieren und verändern die Produktionsbedingungen des Kunstfelds. Und beide gehen davon aus, dass eine solche Kritik nur geleistet werden kann, wenn eigene, von den Beteiligten selbst definierte Arbeitsstrukturen hergestellt werden. Gleichzeitig wird vorausgesetzt, dass sich das Projekt nicht im Aufbau von selbstbezüglichen alternativen Strukturen erschöpft, sondern in kritischer Absicht auf den kapitalistischen Alltag bezogen bleibt.

Während bei Geene die Kontrolle über die Produktions- und Distributionsmittel die Grundlage für eine kritische Kunstpraxis sind, geht Renate Lorenz noch einen Schritt weiter. Für sie ist ein kritischer Umgang mit Arbeitsbedingungen nicht die Grundlage für eine ebensolche künstlerische Praxis, sondern dieser Umgang selbst ist Kunst.¹⁶⁶ Von Lorenz werden all jene Arbeits- und Tauschverhältnisse, in denen eine Präsentation entsteht, etwa Verträge, Lohnverhandlungen und

165 Vgl. Holger Kube Ventura: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: edition selene 2002, S. 67 f., 181 ff.

166 Vgl. Renate Lorenz: „Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit“, in: BüroBert (Hg.), *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlin: Edition ID-Archiv 1993, S. 7–19, S. 7.

informelle Absprachen, als Kunst begriffen.¹⁶⁷ Dabei steht nicht länger eine Ausdifferenzierung und Präzisierung der künstlerischen Praxis im Vordergrund, vielmehr geht es um eine strategische Nutzung des Kunstfeldes und seiner Möglichkeiten für ein nicht primär künstlerisch bestimmtes Projekt.

Das Interesse von Lorenz gilt vor allem sozialen und politischen Prozessen und weniger der Kunst. In einem Artikel mit dem Titel „Outing/Coming Out“ beschreibt sie das Modell einer gelebten Institutionskritik.¹⁶⁸ Während unter „Outing“ die Öffentlichmachung einer abweichenden sexuellen Identität einer anderen Person ohne deren Zustimmung verstanden wird, bezeichnet das „Coming Out“ das freiwillige Bekenntnis zu einer solchen.¹⁶⁹ Den Begriffen eingeschrieben ist, dass dasjenige, wozu man sich bekennt, etwa queer oder trans zu sein, nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht. Lorenz setzt bei der Lebensweise an. Durch diese Lebensweise, die gelebte Abweichung, werde die Gesellschaft mit den Ausschlüssen und den normativen Werten konfrontiert, die sie produziert.

Gleichzeitig definiert Lorenz das „Coming Out“ als nicht deterministische Praxis. Diese legt also selbst

167 Vgl. ebd.

168 Renate Lorenz: „Outing/Coming Out“, in: *A.N.Y.P.*, 1993, Nr. 5, S. 5–9.

169 „In dem das Outing/Coming Out beim Subjekt ansetzt [...], kann die outende Person, bezogen auf die eigenen Lebensbedingungen, (politische, ökonomische) Werte von der Gesellschaft einfordern und so das Wiedereinsetzen einer öffentlichen und damit politischen Diskussion quasi von den ‚Grundpfeilern der Gesellschaft‘ her betreiben. Die Subjektivierung (das Problem ist das eigene) ermöglicht veränderndes Eingreifen, ohne in einen deterministischen Diskurs zu verfallen.“ Ebd., S. 5.

nichts fest, sondern durchquert Unterschiedliches. Der Aspekt des Durchquerens kann auch auf *A.N.Y.P.* beziehungsweise die von Geene angesprochene „(lebens) investition ins gegenteil“ bezogen werden. Beide zielen auf Lebensweisen, auf die Investition in oppositionelle Arbeits- und Lebensstrukturen. Geene und Lorenz beschreiben damit aber kein neues Selbstverständnis von Künstler_innen. Vielmehr schlagen sie vor, die Künstler_in als Subjektposition aufzugeben. Als autonom und selbstbestimmt charakterisiert, repräsentiert die Künstler_in nach Geene die Grundpfeiler kapitalistischer Ideologie. Denn die behauptete respektive ihr zugeschriebene Autonomie verschleierte die Tatsache, dass die Künstler_in ökonomisch bestimmt ist. Die unter kapitalistischen Bedingungen arbeitende Künstler_in, so Geene, ist vor allem ein Ergebnis ihrer Arbeitsbedingungen und ökonomischer Zwänge und somit nur scheinbar selbstbestimmt. Durch die Inanspruchnahme der mit der Künstler_in verknüpften Modelle von Autonomie und Selbstbestimmung werden jene Bedingungen bestätigt, die sie aus Geenes Perspektive als kapitalistisches Subjekt formieren.¹⁷⁰ Als ideale Repräsentant_in einer Ideologie von Autonomie und Selbstbestimmung befördert die Künstler_in die ökonomischen Ideologien von Selbst und Selbstverwirklichung.¹⁷¹ Diese Kritik an

170 In Geenes Worten: „ausreichend spielraum, sich mit dieser analyse/kritik wiederum als wertschöpfer/in (von kunstwerten) zu etablieren, die von dem ‚wer‘, das da seinen dissens mit der institutionalisierungsform von kunst äussert, getrennt bleiben kann.“ Stephan Geene: „life is mittelschön + differenzfun“, in: *A.N.Y.P.*, 1994, Nr. 6, S. 1, 7, S. 7.

171 Vor diesem Hintergrund ist die Auseinandersetzung mit Autonomie und Reproduktions- und Gentechnologien in *A.N.Y.P.* zu sehen. Es sind neue Felder wie die Reproduktionstechnologie und

der Idealisierung des autonomen Subjekts findet sich in *A.N.Y.P.* nicht nur als Thema, sie ist auch im Gruppennamen *minimal club* angelegt, der sich – wie schon *Art & Language* – gegen das Modell der individuellen Autorschaft wendet.¹⁷²

Gleichzeitig bildet sich Anfang der 1990er Jahre auch ein neues Subjektverständnis heraus, für das im Umfeld der Zeitung der Begriff „Kulturproduzent_in“ geprägt wird, ein Sammelbegriff für eine Praxis, die die Bereiche Kunst, Aktivismus und Theorie durchquert. Justin Hoffmann charakterisiert die Figur wie folgt: „KulturproduzentInnen schreiben Texte, arbeiten nachts als DJ, engagieren sich in politischen Gruppen und haben einen Job in den Medien.“¹⁷³ Die Entgrenzung des künstlerischen Selbstverständnisses wird so mit der Figur der Kulturproduzent_in im Sinne eines neuen künstlerischen Labels gleich wieder eingefangen. Auf den Begriff wird in *A.N.Y.P.* wiederholt Bezug genommen, aber weder Geene noch Lorenz nutzen ihn zur Selbstbeschreibung. Lorenz distanziert sich sogar dezidiert davon, da die Kulturproduktion einerseits eine Einzelleistung betone und andererseits mit der Nennung von „Kultur“

die Medienwissenschaft, die in den späten 1980er Jahren deshalb so erfolgreich sind, weil sie – wie Geene formuliert – sich exakt auf das „Selbst“ der „Selbstverwirklichung“ beziehen. „dieses selbst“, so Geene, „ist bereits eine ware + muss entsprechend als ware angesprochen werden.“ Gen- und Biotechnologie würden uns letztlich also das unter den Zwängen kapitalistischer Arbeitsbedingungen hervorbrachte „Selbst“ als Hort der Autonomie verkaufen. Ebd.

172 Auch andere *A.N.Y.P.*-Autor_innen wie BüroBert (Renate Lorenz und Jochen Becker) oder *Art in Ruins* greifen auf einen Gruppennamen zurück.

173 Justin Hoffmann: „God is a Curator“, in: Christoph Tannert / Tischler, Ute (Hg.), *Men in black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, Frankfurt am Main: Revolver 2004, S. 111–118, S. 116.

zu eng konzipiert sei. So schlieÙe die Eingrenzung auf „Kulturproduktion“ etwa die Teilnahme an Demonstrationen aus, wie sie für Lorenz' Verständnis einer gelebten kritischen Praxis zentral ist.¹⁷⁴

Trotzdem ist der Begriff der Kulturproduktion für den Kontext von *A.N.Y.P.* interessant. Nicht nur benennt er eine erweiterte künstlerische Praxis, die auch die Wissensarbeit umfasst, er verweist auch auf deren Ambivalenz. Autor_innen wie Marion von Osten und Simon Sheikh benutzen den Begriff in emanzipatorischer Absicht zur Durchsetzung eines Verständnisses einer Kunstproduktion, die sich nicht länger auf Objektbezogenes und Marktabhängiges beschränkt, sondern auch Arbeitsweisen miteinbezieht, die sich Produktions- und Diskurspraktiken bedienen, welche in akademischen und politischen Zusammenhängen entwickelt worden sind.¹⁷⁵ Gleichzeitig ist auf der Basis einer solchen entgrenzenden Praxis in den 1990er Jahren eine neue Form künstlerischer Biografie entstanden, „aus der heraus sich staatliche subventionen oder künstlerinnenateliers beantragen lassen“, wie Ariane Müller im Rahmen der Hamburger Woche der Bildenden Kunst 1994 lakonisch festhält.¹⁷⁶ Hans-Christian Dany geht mit seiner Kritik an der Figur der Kulturproduzent_in noch einen Schritt weiter. Für ihn steht die Kulturproduzent_in für

174 Vgl. Renate Lorenz / Rebentisch, Juliane: „Wir haben nichts zu verlieren außer unseren Anführungszeichen“, in: *Texte zur Kunst*, 1996, Nr. 24, S. 95–109, S. 96.

175 Vgl. Simon Sheikh: „Räume für das Denken. Perspektiven zur Kunstakademie“, in: *Texte zur Kunst*, 2006, Nr. 62, S. 111–121, S. 115.

176 Ariane Müller: „Für Demontage“, in: Karin Günther / Baukrowitz, Rita (Hg.), *Team Compendium: Selfmade Matches – Selbstorganisation im Bereich Kunst*, Hamburg: Kellner 1996, S. 214.

ein neues, besonders perfides kapitalistisches Arbeitsmodell. Nach Dany hat die Kulturproduzent_in genau jene sich durch Flexibilität, Wandelbarkeit und Kommunikationsfähigkeit auszeichnende Arbeitskraft hervorgebracht, die im Spätkapitalismus gebraucht wird.¹⁷⁷ Tatsächlich gewinnen in den 1990er Jahren sprachliche, kulturelle und affektive Praktiken nicht nur innerhalb des Kunstfelds zunehmend auch ökonomische Bedeutung. Damit wird die ganze Person – ihr Körper und ihre intellektuellen Fähigkeiten – zur Arbeitskraft. So werden Subjekte zum eigentlichen Rohstoff und Produkt des neuen Paradigmas der politischen Ökonomie.

Im Laufe der Zeit hat der Begriff der Kulturproduzent_in jedoch auch andere Deutungen erfahren. Folgt man den Ausführungen der Gruppe kpD/kleines postfordistisches Drama, der Marion von Osten, Isabell Lorey, Brigitta Kuster und Katja Reichard angehören, kann die Kulturproduktion auch als kritischer Umgang mit den Logiken des kognitiven Kapitalismus gefasst werden. In einem 2005 im Online-Magazin *transversal* publizierten Beitrag schlagen die Autorinnen ein politisiertes Verständnis von Kulturproduktion vor. Gegen die Kulturproduzent_in als Identität stiftende Figur setzen kpD Kulturproduktion als Praxis. Kulturproduktion ist für die Gruppe weniger soziologische Kategorie oder berufliches Selbstverständnis als vielmehr ein strategisches Werkzeug, um „Unterschiedliches zu durchqueren“¹⁷⁸.

177 Vgl. Hans-Christian Dany: „100 Jahre Merve. Interview mit Peter Gente und Heidi Paris“, in: *Starship*, 1998, Nr. 1, S. 84–85, S. 84.

178 kpD (Brigitta Kuster, Isabell Lorey, Katja Reichard, Marion von Osten): „Prekarisierung von KulturproduzentInnen und das ausbleibende ‚gute Leben‘“, in: *transversal*, 04 2006, <http://transversal.at/transversal/0406/kpd/de>.

Kompetenzbereiche wie Theorieproduktion und Gestaltung werden dabei nicht unter einer Bezeichnung zusammengeführt, sondern durchquert – ebenso verschiedene Arbeitssettings, wie politische und kulturelle Selbstorganisation, Formen der Kollaboration, bezahlte und unbezahlte Jobs, informelle und formelle Ökonomien, temporäre Zusammenschlüsse, projektbezogenes Arbeiten und Leben.¹⁷⁹ Das Durchqueren umfasst zudem verschiedene Bereiche kultureller Arbeit, zu denen eben auch Design, Wissenschaft, Kuratieren zählen können.¹⁸⁰ In der Kulturproduktion sieht kpD nichts weniger als ein Werkzeug, um die Enge der Zuständigkeiten, die eindeutigen Identitäts- und Rollenmodelle, aber auch den Akademismus und eine geizige Wissensverteilung zu unterlaufen. Vor diesem Hintergrund ist die Kulturproduktion als eine emanzipatorische, sich selbst berechtigende und selbstorganisierte Praxis zu verstehen.

An anderer Stelle schreibt Marion von Osten, die zum direkten Umfeld von *A.N.Y.P.* gezählt werden kann und in der Zeitung auch als Autorin in Erscheinung tritt, dass es ihr beim Verfassen von Texten nicht nur um eine radikale Erweiterung und Reformierung der Rolle, Funktion und des Aufgaben- beziehungsweise Kompetenzbereichs von Künstler_innen gehe. Ein zentraler Bezugspunkt für die Entwicklung von der Kunst zur Theorie sei auch das von Judith Butler beschriebene Modell der „Disidentifikation“¹⁸¹, eine

179 Vgl. ebd.

180 Vgl. Marion von Osten: „Kulturelle Arbeit im Post-Fordismus“, in: *trend*, 2001, Nr. 12, <http://www.trend.infopartisan.net/trd1201/t321201.html>.

181 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 263 ff.

bestimmte Form der Subjektivierung, die sich durch eine aktive Zurückweisung normativer Identitäten auszeichnet und Widerstand leistet gegen den Ausschluss dessen, was gesellschaftlich als unaussprechlich, unlesbar und undenkbar verworfen wird.¹⁸² Von Osten schildert, dass Butlers Buch *Gender Trouble* von 1990 beziehungsweise die im Jahr darauf erschienene deutsche Übersetzung ihr nicht nur einen neuen Zugang zu Fragen nach Geschlecht und Macht eröffnet, sondern ihr auch Werkzeuge an die Hand gegeben habe, um ihre eigene künstlerisch-theoretische Praxis zu entwickeln. Sie betont die Bedeutung des queere feministischen Inputs zum Subjektbegriff, der es vor allem Frauen und Homosexuellen möglich gemacht hätte, „sich ohne akademische Ausbildung als ‚Sprechende‘ und ‚Theoriebildende‘ zu begreifen“¹⁸³. In einem 1999 verfassten Rückblick auf die 1990er Jahre verbindet Marion von Osten die Figur der verschiedenen Felder durchquerenden Kulturproduzent_in mit der gleichzeitigen Hinwendung zu kollektiven und kollaborativen Arbeitsweisen:

Die KünstlerInnen in den 90er Jahren traten nun nicht mehr nur als „ebensolche“ auf, sondern auch als KritikerIn, VermittlerIn und OrganisatorIn und sprengten so die Enge der Zuständigkeiten des (Kunst)Systems. Statt einzelkünstlerischer Leistungen wurden verschiedene Strategien kollektiver und kollaborativer Arbeit entwickelt.

182 Marion von Osten / Stakemeier, Kerstin: „Conversation between Marion von Osten and Kerstin Stakemeier“, 1st Former West Congress, 06.11.2009, <https://vimeo.com/83745367/>.

183 Marion von Osten: „Künstlerinnen-Subjekte. Knüppel aus dem Sack“, in: *k-bulletin*, 1999, Nr. 1, S. 28–32, S. 31.

Entweder als Label/Gruppe/Band, als temporärer Zusammenschluss für ein Projekt oder als längerfristig angelegter Arbeitszusammenhang.¹⁸⁴

In diesem Zusammenhang erscheint *A.N.Y.P.* als Beispiel für ein neues Praxisfeld, wie es sich einer maßgeblich queerfeministisch vermittelten „Revolution des Subjektbegriffs“ um 1990 verdankt.¹⁸⁵

Ein- und Ausschlüsse

Aus einem poststrukturalistischen Verständnis des Subjekts, das dieses als dezentriert denkt, resultiert im Falle von *A.N.Y.P.* eine fragile Organisationsform zwischen Kontinuität und Diskontinuität. Der *minimal club* spricht in einem Text, in dem die Konzeption der Zeitung dargelegt wird, von einer grundlegenden „Brüchigkeit“ der dem Projekt zugrundeliegenden Gemeinsamkeit.¹⁸⁶ Charakteristisch für das Projekt ist die Tatsache, dass nicht der Versuch unternommen wird, die angesprochene Brüchigkeit institutionell zu stabilisieren, sondern darauf gezielt wird, eine adäquate Form

184 Ebd.

185 Vgl. ebd.

186 „in dem Maße, wie sich die vernetzung zwischen personen mit gleichen interessen steigert, wie (eben auch durch *a.n.y.p.*) zusammenhang entsteht, in dem Maße problematisiert sich auch der zusammenhang, wird unterhalb der unausgesprochen angenommenen gemeinsamkeit die differenz sichtbar; die gemeinsamkeit, die aus einer positionalen ähnlichkeit entsteht (gleiche stellung ‚im markt‘, gleiche geldprobleme etc.) ist brüchig + kann jederzeit in weltanschauliche differenzen umkippen oder solche der lebensumstände.“ *minimal club*: „*A.N.Y.P. eine Zeitung des minimal club*“, in: Büro Bert (Hg.), *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlin: Edition ID-Archiv 1993, S. 83–85, S. 84.

des Umgangs mit ihr zu finden. So gibt es bei A.N.Y.P. beispielsweise kein festes Redaktionsteam. Die Zusammensetzung desselben wechselt von Ausgabe zu Ausgabe. Viele Redakteur_innen sind nur bei ein, zwei Ausgaben dabei.¹⁸⁷ Vom minimal club sind Sabeth Buchmann und Stephan Geene bei allen Ausgaben beteiligt, Elfe Brandenburger und Mano Wittmann setzen einige Ausgaben aus.¹⁸⁸ Die Organisation der Redaktion ist Geene zufolge relativ informell.¹⁸⁹ Das macht sie einerseits durchlässig – weil nicht aktiv entschieden wird, wer dabei ist und wer nicht –, andererseits setzt gerade auch die informelle Form dieser Durchlässigkeit Grenzen: „Du musst irgendwie dazugehören“, so Geene, sonst sei es fast unmöglich oder ganz schwierig, Teil der Redaktion zu werden.¹⁹⁰ Da nie ganz klar sei, wer aktuell dazugehöre, sei auch nicht klar, wer alles zusammenkommen müsse, um Entscheidungen zu treffen, die die Zeitung als Ganzes betreffen. Während es bei The Fox eine klare Organisation inklusive Assistent_innen gibt, gibt es in der A.N.Y.P.-Redaktion keine klaren Verantwortungsbereiche. Zumindest auf dem Papier sind alle verantwortlich für alles: das Verfassen von Artikeln, das Lektorieren, das Korrektorat von Artikeln anderer, die

187 Mitredakteur_innen sind Juliane Rebentisch (Nr. 5–7), David Hudson (Nr. 3), Kucki Ludwig (Nr. 5), Mona Rinck (Nr. 5–7), Pia Lanzinger (Nr. 6), Renate Lorenz (Nr. 6, 8), Frank Schmitz (Nr. 6), Katja Diefenbach (Nr. 8), Katja Reichard (Nr. 8), Nicolas Siepen (Nr. 8–9), Florian Zeyfang (Nr. 8–9), Katja Eydel (Nr. 8), Alice Creischer (Nr. 9), Andreas Siekmann (Nr. 9), Ela Wünsch (Nr. 9) und Tara Herbst (Nr. 9).

188 Elfe Brandenburger setzt bei Nr. 5 und Nr. 9 aus, Mano Wittmann bei Nr. 8 und Nr. 9.

189 Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin, 12.10.2014.

190 Vgl. ebd.

Herstellung der Zeitung, das Layout, die Koordination von Druck und Anzeigen. In der Praxis sehe das dann allerdings so aus, dass diejenigen verantwortlich sind, die auftauchen. Die Hierarchien sind also nicht gänzlich abwesend, sie verlagern sich in den Bereich informeller Absprachen und nichtprofessionell bestimmter Beziehungen.

Gleichzeitig verweigert sich *A.N.Y.P.* der Trennung zwischen denen, die recherchieren und schreiben, und denen, die layouts, umformulieren, redigieren und sich um die Termineinhaltung kümmern. Diese Mehrfachrolle der Beteiligten nennt Geene denn auch als Grund für den vergleichsweise geringen Stellenwert der Redaktion. Die Zeit wird nicht in die Konstitution einer Redaktion investiert, die eine Linie vorgeben kann, sondern in die inhaltliche Auseinandersetzung miteinander mittels entsprechender Artikel. Da sich alle Redaktionsmitglieder auch als Autor_innen einbringen, werde nach Geene die redaktionelle Stimme, die etwas in einen bestimmten Zustand bringen möchte, obsolet.

Der Fokus der Herausgeber_innen liegt nicht auf der Frage nach der Linie der Zeitung beziehungsweise darauf, was die jeweilige Ausgabe mit welchen Methoden und welchen Fragestellungen behandelt, sondern auf der Debatte selbst – eine Debatte, deren Organisation in *A.N.Y.P.* abgebildet wird. Angesichts dessen erstaunt es nicht, dass gerade der Frage nach der Anordnung der Beiträge in der Redaktion viel Zeit eingeräumt wird. Auf diese Weise wird ein Zusammenhang strukturiert, der abhängig ist von den Personen, die ihn bilden, ihren Lebensumständen, ihrer Motivation und ihren Interessen. Die Zeitschrift resultiert aus der geteilten

Zeit von Künstler_innen mit ähnlichen Interessen. Das Projekt entwickelt sich entlang von Lebensweisen, die über gemeinsame Arbeits- und Wertzusammenhänge definiert sind. Die Redaktion ist so konzipiert, dass die Zeitung sich dem Leben ihrer Produzent_innen anpasst.

Über die Verknüpfung der Zeitung mit einem sozialen Netz werden aber, wie von Geene angesprochen, zugleich auch Ausschlüsse produziert. Eine Teilnahme an *A.N.Y.P.* ist nur über ein Teilen der Lebensweisen möglich. Mit *A.N.Y.P.* wird also weniger wie bei *The Fox* eine Gruppe gebildet und organisiert, vielmehr geht es um eine gelebte Abweichung, die zwar auf den Kunstbetrieb bezogen ist, das eigene Tun aber nicht wie *The Fox* als *community practice* versteht. Die relativ klar umrissene Gruppe, die am Anfang von *A.N.Y.P.* steht, schließt sich nicht ab wie im Falle von *The Fox*, sondern zielt darauf, einen Diskussionsbeitrag zu bestehenden (kunst)theoretischen und politischen Debatten zu leisten. Auf diese Weise bildet sich ein über die ursprüngliche Gruppe hinausweisender Diskussionszusammenhang. Für diesen ist *A.N.Y.P.* über die Dauer von zehn Jahren eine Art Rahmen. Der lose Zusammenhang wird dabei stabilisiert, ohne dass er sich institutionalisiert. Einer institutionellen Verhärtung widersetzt sich *A.N.Y.P.* durch einen permanenten Umbau der Grundlagen der Zeitung. Durch das Durchqueren verschiedener Arbeitssettings, Disziplinen und Kompetenzbereiche entzieht sich das Projekt erfolgreich der Professionalisierung und Vereinnahmung.

Produktion entlang der Ränder von Ausstellungen

Nicht nur die Grenzen der Redaktion sind nicht klar umrissen, auch die Produktions- und Distributionsbedingungen bleiben bei *A.N.Y.P.* flexibel und wandelbar. Das liegt nicht zuletzt daran, dass *A.N.Y.P.* anders als *The Fox* über diverse Ausstellungs-beteiligungen und Atelieraufenthalte des minimal club und anderer an *A.N.Y.P.* Beteiligter finanziert wird. Die Zeitung entsteht also entschieden in Abhängigkeit von anderen Projekten. Über diese Abhängigkeit fließen diverse Interessen und Agenden in das Projekt ein.

Während bei *The Fox* die künstlerische Praxis von Art & Language die öffentlich-rechtliche Finanzierung des Projekts legitimiert, fällt bei *A.N.Y.P.* die redaktionelle und künstlerische Arbeit in eins. Als künstlerisches Projekt erweitert *A.N.Y.P.* den Ausstellungsraum in die jeweilige Ausgabe. Die Zeitung nutzt Ausstellungen aber auch als strategisches Mittel zur Finanzierung und als Distributionsnetz. Man kann also sagen, dass sich das Programm von *A.N.Y.P.* maßgeblich entlang der Ränder von Projekten und Ausstellungen entwickelt. Indem *A.N.Y.P.* wahlweise als Begleitung, Dokumentation oder Weiterführung von Ausstellungen erscheint, bearbeitet die Zeitung deren diskursiven Rahmen. Sie platziert sich an der Schnittstelle von Rezeption, institutioneller Rahmung und künstlerischem Format. An diesem Ort überschneiden sich oftmals künstlerische, kuratorische und theoretische Praxen. Aus diesem Grund ist es auch der Ort, an dem Konflikte um Deutungsmacht ausgetragen werden.

In *A.N.Y.P.* Nr. 6, die 1994 als Begleitpublikation zur Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry* entsteht, übernimmt die Zeitung die Aufgabe eines Ausstellungskatalogs. Auch Nr. 1 und Nr. 4 dokumentieren Ausstellungen von an *A.N.Y.P.* Beteiligten (im Kunstverein München und in der Galerie der Künstler München). Das Verhältnis zwischen Zeitung und Ausstellung ließe sich aber auch anders bestimmen: Die genannten Ausstellungen können auch als eine Erweiterung des publizistischen Rahmens von *A.N.Y.P.* gelesen werden, stellen sie doch in gewissem Maße eine Zweitverwertung von Inhalten aus *A.N.Y.P.* dar. Zumindest aber ist die Zeitung weit davon entfernt, bloßer Paratext zu einem im Kunstfeld situierten Geschehen zu sein. In *A.N.Y.P.* wird kaum über Ausstellungen berichtet, vielmehr sind diese der Produktionsort von Artikeln für die Zeitung. Die Ausstellung verlagert sich gewissermaßen in die Zeitung und wird dort weiterentwickelt.¹⁹¹ *A.N.Y.P.* verleiht damit der projektbasierten Arbeitsweise im Rahmen von Ausstellungsbeteiligungen, Videos, Performances und Theaterstücken eine dauerhafte Form. Bestimmend für die ersten fünf Jahre sind dabei das Ineinandergreifen der verschiedenen Formate, die Durchlässigkeit und der Weg von einem Thema zum nächsten. In *A.N.Y.P.* Nr. 1–6 bildet sich diese Durchquerung loser Zusammenhänge als multimediale, soziale und überaus aktive künstlerische Praxis ab.

1996 wird von Sabeth Buchmann, Alice Creischer, Katja Diefenbach, Stephan Geene, Judith Hopf, Juliane

¹⁹¹ Einzig bei der Nr. 5 ist die Beziehung zur Ausstellung distanzierter. Hier nutzt der *minimal club* eine Einladung zu einer Gruppenausstellung für die Produktion einer Ausgabe der Zeitung, die dann in der Wiener Secession zum Verkauf angeboten wird.

Rebentisch, Mona Rinck und Nicolas Siepen – alle maßgeblich an *A.N.Y.P.* beteiligt – im Berliner Stadtteil Kreuzberg der Buchladen, Verlag und Veranstaltungsort b_books gegründet.¹⁹² b_books verkauft und veröffentlicht Bücher in den Kategorien „queer“, „film“, „kunst/kritik“, „biopolitik“, „freie formate“, „polyphen“ und „metrozones“. Im Rahmen des Formats „MontagsPRAxis“ organisiert b_books Diskussionsveranstaltungen, Buchpräsentationen, Lecture-Performances, Lesungen etc. Über die Website <http://www.b-books.de> werden nun auch online Texte publiziert. Mit der Gründung von b_books ändert sich der Status und die Praxis von *A.N.Y.P.* Die Zeitung löst ihre bisherige Verknüpfung mit dem Ausstellungsbetrieb und seinen Dynamiken. Damit entfernt sie sich in gewisser Weise auch vom bislang praktizierten Modus des Durchquerens. Gleichzeitig mit der „Materialisierung“ des Projekts in Berlin-Kreuzberg entwickeln sich auch die Interessen des Zusammenhangs um die Zeitung in verschiedene Richtungen.

naturidentische stoffe

A.N.Y.P. Nr. 1 erscheint anlässlich der vom minimal club kuratierten Ausstellung *naturidentische stoffe* im Kunstverein München (26.04.–30.04.1989). Die Zeitung und ihr Erscheinungskontext sind auf verschiedene Weise miteinander verschränkt. Die Ausstellung in München ist auf zwei Räume aufgeteilt. Im ersten stehen ein weißes architektonisches Element mit Wand und Spiegel,

¹⁹² Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin, 12.10.2014. Das Ladenlokal befindet sich in der Lübbenerstraße 14 in 10997 Berlin.

drei gerollte Teppiche, einige Teller, Topfpflanzen und Schuhe. Teil der Ausstellung sind Arbeiten der Gruppe Tödliche Doris (Käthe Kruse, Nikolaus Utermoehlen und Wolfgang Müller), von Nina Hoffmann und von Jutta Koether. Die Ausstellungsstücke wirken wie Requisiten, und tatsächlich dient dieser Raum dem minimal club als Bühne für sein Stück *Anti New York Pläne*, das er während der Ausstellung täglich aufführt.¹⁹³ Im Stück halten drei Personen bedruckte Zeitungsseiten im DIN-A2-Format hoch, während zwei weitere sitzend zusehen. Die drei haben Scheren in der Hand, mit denen sie die Zeitungsseiten zu T-Shirts zuschneiden und an einer Wäscheleine aufhängen. Text wird zum Kleidungsstück, zum Gewand, das die Performer_innen später überziehen. So wie die Zeitung ihren Weg ins Stück und auf die Haut der Performer_innen findet, so sind Stück, Requisiten und Performer_innen Teil der Zeitung. Auf der Titelseite von *A.N.Y.P.* Nr. 1, die als „Programmzeitung“ zur Ausstellung erscheint, findet sich Werbung für das Theaterstück *Theoretisches Fernsehen*. Als Foto abgedruckt ist ein Requisit aus dem Stück, ein Wecker der Marke Emes. Der Text des Theaterstücks nimmt insgesamt vier Seiten ein. Zeitung, Theaterstück und Ausstellung gehen ineinander über. *A.N.Y.P.* Nr. 1 verweist damit gleichsam auf den auktorialen Anspruch des minimal club, dessen Handschrift vom Theaterstück auf die Ausstellung wie auch auf die Zeitung

193 Das Stück besteht aus den drei Teilen „naturidentische stoffe“, „moderne mathematische probleme“ und „der musikalische fall“. Aufgeführt wird der erste Teil. Der Text stammt von Stephan Gene. Inszeniert wird es von Sabeth Buchmann, Elfe Brandenburger, David Hudson, Mano Wittmann, Horst Baur, Imke Toksoez und Andi Troeger.

hinüberwächst. Das Projekt nimmt so kein Ende, sondern geht von einer Ebene zur nächsten über. Die diversen Projekte des minimal club werden nicht nur über die beteiligten Personen und über Inhalte zusammengehalten, die weiterbearbeitet werden – in diesem Fall Gentechnologie –, sondern auch über einen bestimmten Stil. Der Zusammenhang wird gestaltet.

when tekkno turns to sound of poetry

In den folgenden Jahren löst sich der minimal club als feste Gruppe zunehmend auf. Das wird in *A.N.Y.P.* Nr. 6 deutlich. Bestand die Autor_innenschaft zunächst größtenteils aus Mitgliedern des minimal club und Personen, mit denen die Gruppe zusammenarbeitet, so löst sich der Zusammenhang mit der Zeit von diesem engeren Kreis. Nicht nur bildet sich in der Nr. 6 ein erweiterter Diskussionskontext ab, in dem *A.N.Y.P.* sich zukünftig stärker positionieren wird, sondern es wird auch die Frage diskutiert, wie Kunst hier einen Diskussionsbeitrag leisten kann. Die Ausgabe entsteht im Kontext einer erweiterten Arbeitsgruppe zum Themenkreis Gender, (Gen-)Technologiekritik und Feminismus. In *A.N.Y.P.* werden diese Themen seit der Nr. 1 wiederholt aufgegriffen. Zudem werden in der 1993 von BüroBert, dem minimal club und Juliane Rebentisch organisierten Veranstaltungsreihe *geld*beat*synthetic* Fragen der Biotechnologie behandelt. Weitere Beispiele sind die Ausstellungen *Dopamin* (Januar 1994) und *Game Girl* (April 1994) in der Shedhalle Zürich.

Die sechste Ausgabe von *A.N.Y.P.* entsteht anlässlich der Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry*, die 1994 in der Shedhalle Zürich und 1995 in den KunstWerken Berlin gezeigt wird. Für die Inhalte verantwortlich ist eine Gruppe von Künstlerinnen, Autorinnen und Kritikerinnen, die sich in Berlin, Basel und Zürich zu einer interdisziplinären feministischen Diskussion über Technologie zusammenfinden.¹⁹⁴ Die Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry* nimmt eine Neubewertung von Konzeptkunst aus feministischer Perspektive vor. In der Kritik stehen dabei insbesondere jene Positionen, die in der „Dematerialisierung“ von Kunst eine Überwindung sozialer Zuschreibungen und Zwänge sehen. Diese Positionen werden mit aktuellen medienwissenschaftlichen Diskursen in Verbindung gebracht, die im Kern als männliche Mythen beschrieben werden, die auf die Einsparung der Frau abzielen. Die Arbeitsgruppe nutzt die Ausstellung zur Vernetzung in einem auf Kontinuität angelegten Diskussionszusammenhang. Das Konzeptpapier beschreibt die Ausstellung dementsprechend als Teil eines gemeinsam geschaffenen Diskussionszusammenhangs, der über das aktuelle Ausstellungsvorhaben hinaus „feministisch orientierte Kritik an der rückhaltlosen Durchsetzung ‚neuer Technologien‘

194 Zu dieser festen Arbeitsgruppe gehören Renate Lorenz, Sabeth Buchmann, Juliane Rebentisch, Tatjana Beer, Elfe Brandenburger, Mano Wittmann, Susanne Deicher, Judith Hopf, Katrin von Maltzahn und die Gruppe Übung am Phantom (Anke Kempkes, Donata Koch-Haag, Eva Peters, Monika Rinck, Stefanie Schulte Strathaus). Für die Ausstellung werden weitere 18 Künstlerinnen eingeladen. Aufschluss über die Kontinuität der Diskussion geben auch andere von den Teilnehmerinnen organisierte Veranstaltungen und Ausstellungen zum Thema.

(vor allem Gentechnologie) zu formulieren und umzusetzen sucht“¹⁹⁵.

Das unserem Projekt zugrundeliegende Verständnis ist also weniger, mit einer Ausstellung ein singuläres Ereignis zu initiieren, als vielmehr Gegenvorschläge zu den herrschenden Diskursen über Technologie zu entwickeln und einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen. Entgegen herkömmlicher Gruppenausstellungspraxis, die oftmals über eine Addition künstlerischer Positionen unter einer bestimmten thematischen Vorgabe definiert ist, soll unser Vorhaben über die gemeinsame Entwicklung der oben umrissenen Fragestellung organisiert werden.¹⁹⁶

In einer Besprechung der Ausstellung in der *Süddeutschen Zeitung* schreibt Justin Hoffmann, dass die Ausstellung – da sie sich bewusst in den Kontext eines aktuellen Diskurses stellt – als Ausdruck einer politischen Bewegung zu verstehen sei.¹⁹⁷ Die Kategorien „Institution“, „Kurator_in“ und „Künstler_in“ würden sich dabei weitgehend in Diskussion und Kooperation auflösen.¹⁹⁸ Nicht zuletzt indem in diesem Projekt der Diskurs explizit als ein der Ausstellung gleichwertiges kuratorisches Element begriffen wird, kann *when tekkno turns to sound of poetry* als beispielhaft für einen grundlegenden Wandel innerhalb des Kunstfelds gelten.

195 Shedhalle Archiv: Ar D 076, Konzeptpapier zur Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry*, o. D.

196 Ebd.

197 Vgl. Justin Hoffmann: „Mehr als ein kurzlebiges Etikett. ‚When tekkno turns to sound of poetry‘ – eine Ausstellung in der Shedhalle Zürich“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.07.1994, S. 14.

198 Vgl. ebd.

Gleichzeitig stellt es den Versuch dar, das traditionelle Rahmenprogramm einer Kunstausstellung in Richtung einer Gegenöffentlichkeit weiterzuentwickeln.

Die Verbindung zwischen der Zeitung und der Ausstellung ist in der auf sie bezogenen Ausgabe von *A.N.Y.P.* nicht sofort ersichtlich. Einzig aus dem Impressum geht hervor, dass das Zeitschriftenheft im Zusammenhang mit der Ausstellung entstanden ist und unter anderem von der Shedhalle und den KunstWerken finanziert wurde. Als Herausgeber_innen werden neben Stephan Geene, Sabeth Buchmann, Mano Wittmann, Elfe Brandenburger und Frank Schmitz die an der Ausstellung beteiligten Pia Lanzinger, Renate Lorenz, Juliane Rebentisch und Mona Rinck aufgeführt. Die Künstlerinnen und ihre Ausstellungsbeiträge sind mit wenigen Ausnahmen alle auch in der Zeitung vertreten. Von einigen sind Installationsansichten zu sehen. Bei anderen wird der Versuch unternommen, einen räumlich-installativen Beitrag ins Printformat zu übersetzen oder den Zeitungsraum anderweitig zu nutzen. Die Ausstellung wird in *A.N.Y.P.* mithin dokumentiert und kommentiert. Auch wenn die Zeitung somit als eine Art Katalog zur Ausstellung genutzt wird, bleibt sie nicht auf diese Funktion reduziert. Sie ist der Ausstellung nicht untergeordnet, sondern begleitet sie als gleichwertiger Ausdruck der dem Projekt zugrundeliegenden Diskussion. Da sie in ihrer Form nicht auf den Zeitrahmen der Ausstellung begrenzt ist, erweitert sie durch ihre Periodizität die Projektlogik des Ausstellungsmachens hin zu einer längerfristig angelegten Organisationslogik, die nicht zuletzt auch eine Verbindung zwischen verschiedenen Ausstellungen herstellt.

Die oft ausstellungsbezogene Erscheinungsweise von *A.N.Y.P.* ist weniger interessant in Bezug auf die Frage nach ihrem Katalog- oder Werkcharakter, vielmehr zeigt sich in den verschiedenen Erscheinungsorten der Produktions- und Distributionskontext der Zeitung. *A.N.Y.P.* verortet sich dergestalt in einem über-lokalen Netzwerk. Unter Rückgriff auf eine Formulierung Donna Haraways könnte man sagen, dass das im Zusammenhang mit der Zeitung produzierte Wissen „situier“ wird. Es eröffnet die Perspektive eines Diskurses, der die Sprecher_in und ihren jeweiligen Kontext immer auch mitdenkt. Das Wissen erhält einen Körper in Form eines Diskussionszusammenhangs. Wie Wissen über einen Diskussionszusammenhang situier wird, so eröffnet die Situierung von Wissen auch die Möglichkeit neuer Verknüpfungen.¹⁹⁹ Denn die im Eigenverlag erscheinende Zeitschrift zirkuliert an verschiedenen Orten, die in vielen Fällen in direkter Beziehung zum Projekt oder den behandelten Themen stehen. Das sind neben Kunstinstitutionen auch Bars, besetzte Häuser oder Infoläden. Die Zeitschrift vermag hier über ihre physische Präsenz eine Verbindung zwischen weitgehend getrennten Welten zu schaffen, eine Art Übergangsbereich zwischen politischem Aktivismus, Vernissage und Seminar.

199 Vgl. Donna Haraway: „Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Sabine Hark (Hg.), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 305–322.

Neue Verfestigungen

In *A.N.Y.P.* Nr. 9, der letzten Ausgabe der Zeitung, wird die erwähnte Verfestigung des losen Zusammenhangs deutlich. Auf dem Cover wird nun neben dem minimal club in gleicher Schrift, Größe und Auszeichnung auch b_books genannt. Der Stellenwert von b_books für die Zeitung zeigt sich aber nicht nur grafisch. So sind sechs von insgesamt acht Redakteur_innen Teil von b_books.²⁰⁰ Diese Entwicklung hat auch Konsequenzen für die inhaltlichen Schwerpunkte. Die zunehmende Unabhängigkeit von Ausstellungen hat eine größere Themenvielfalt zur Folge. Über die involvierten Autor_innen bildet sich zudem ein Diskussionskontext ab, der in einem stärkeren Maß über *A.N.Y.P.* hinausgeht als noch einige Jahre zuvor. Vertreten sind Autor_innen von Zeitschriften wie *Texte zur Kunst* oder *Die Beute* (Berlin, 1994–1999).

Die von *A.N.Y.P.* propagierte handlungsnaher Theoriarbeit wird in der Nr. 9 nicht durchgängig eingelöst. Vielmehr zeichnet sich eine Hinwendung zu wissenschaftlichen Texten ab, die dem Anspruch nach Handlungsnähe teilweise entgegenstehen. Die Zeitung verliert ihren programmatischen Ton. Texte dieser Ausgabe sind in ihrer Ausrichtung auffallend historisch oder aber distanziert-philosophisch. So diskutiert Isabelle Graw die Rolle der Frauen in der New York School,²⁰¹ Stephan Gregory bespricht einen Text

200 Bei *A.N.Y.P.* Nr. 8 beteiligte sich etwa die Hälfte der Redakteur_innen an beiden Projekten. Mit Stephan Geene, Nicolas Siepen und Ela Wünsch sind drei davon auch heute noch bei b_books aktiv.

201 Isabelle Graw: „Frauen und die New York School“, in: *A.N.Y.P.*, 1999, Nr. 9, S. 15.

von Michel Serres²⁰² und Sabine Grimm schreibt betont akademisch über Subjekte des Antikolonialismus.²⁰³

Im Vergleich zu früheren Nummern herrscht auf den insgesamt 38 Seiten von *A.N.Y.P.* Nr. 9 ein ausgesprochenes Desinteresse am Kunstfeld. Während in der Nr. 6 und früheren Ausgaben Themen wie Gender, Gentechnologie oder Nationalismus in vielen Fällen mit Kunst zusammengebracht und die Diskussionen über Arbeits- und Produktionsbedingungen vor allem am Beispiel des Kunstfelds geführt werden, ist Kunst in der Nr. 9 nicht länger ein Thema. Der Eingriff in einen Diskurs, aber auch in konkrete Strukturen, richtet sich nicht länger auf Kunstinstitutionen und -zeitschriften, sondern auf entsprechende Debatten im akademischen oder politischen Bereich.

Folgt man Stephan Geene, dann steht die Abkehr von der Kunst als Thema und damit auch vom Versuch, eine bestimmte Idee von Kunst produktiv für eine gesellschaftliche Transformation zu machen, in direktem Zusammenhang mit der Enttäuschung über die Rezeption politischer Arbeit im Kunstkontext.²⁰⁴ Von der Kunstkritik würden theoretische Auseinandersetzungen immer nur als künstlerische und/oder kuratorische Gesten gelesen. Sie interessieren sich vor allem für die Frage nach der Funktion solcher Auseinandersetzungen für das Kunstfeld, nach ihren Auswirkungen auf den

202 Stephan Gregory: „Es ist immer ein Hase im Garten. Michel Serres' Ökonomie des Parasitären“, in: *A.N.Y.P.*, 1999, Nr. 9, S. 8–10.

203 Vgl. Sabine Grimm: „Subjekte des Antikolonialismus“, in: *A.N.Y.P.*, 1999, Nr. 9, S. 19–20.

204 Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin, 12.10.2014.

Werkbegriff oder das Verständnis der Kategorien „Ausstellung“ und „Kunstinstitution“. Auch die kollektiven Arbeitsformen würden lediglich hinsichtlich ihrer Bedeutung für das künstlerische und kuratorische Selbstverständnis verhandelt. Die Themen fänden in den Besprechungen zwar Erwähnung, es werde aber nicht an sie angeknüpft.

Für *A.N.Y.P.* dagegen ist der Aspekt der Anknüpfbarkeit zentral. Es geht hier immer primär um die inhaltliche Auseinandersetzung mit den zur Diskussion gestellten Fragen. In ihrer offen angelegten Struktur ist die Zeitung nicht einer bestimmten Zielgruppe oder Szene verpflichtet. Der Schwerpunkt einer Diskussion kann sich verschieben. So wandelt sich *A.N.Y.P.* im Zeitraum ihres Bestehens vom Organ einer Künstler_innen-gruppe, die einen spezifisch konturierten Kunstkontext schafft, zu einem „eben nicht mehr Kunst heißenden Bereich“²⁰⁵, wie er sich vor allem mit *b_books* materialisiert.

Mit dieser Verfestigung wird zum einen die bisherige Aktivität in den Ritzen des Ausstellungsbetriebs aufgegeben und damit teilweise auch die Praxis des Durchquerens. Gleichzeitig schafft die Selbstinstitutionalisierung andere Produktionsbedingungen. Wurden bislang unterschiedliche Subjektivitäten, Institutionen und Disziplinen durchquert, verschiebt sich diese Praxis auf das Verlagswesen und den Buchhandel.

205 Holger Kube Ventura: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: edition selene 2002, S. 161 f.

Eine Fortsetzung findet der in und mit *A.N.Y.P.* geführte Diskurs aber nicht nur mit *b_books*, sondern auch im akademischen Bereich. Hier sind einige seiner Protagonist_innen in den Jahren nach 2000 maßgeblich an der Etablierung experimenteller Formate beteiligt. Ehemalige *A.N.Y.P.*-Autor_innen gestalten heute aktiv die Professionalisierung des Bereichs zwischen Kunst, Theorie und Forschung mit. Beispielsweise lehrt Juliane Rebenisch „Philosophie und Ästhetik“ an der Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach, Katja Diefenbach „Ästhetische Theorie“ an der Merz Akademie in Stuttgart und Alice Creischer „Raumstrategien“ an der Weißensee Kunsthochschule Berlin. Sabeth Buchmann, Renate Lorenz und Diedrich Diederichsen sind Dozent_innen an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Buchmann lehrt dort „Kunstgeschichte der Moderne und Nachmoderne“ am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften, Diederichsen und Lorenz nutzen ihre Positionen, um mit dem „Master in Critical Studies“ (2012) und dem „PhD in Practice“ (2010) neue Studiengänge zwischen Theorie und Kunst mit zu begründen. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Prekarisierung wird die Universität zu einem Karrieremodell für Künstler_innen mit einer projektbasierten und diskursiv ausgerichteten Praxis.

Der Einzug einiger Protagonist_innen des gegenöffentlichen Publikationsprojekts *A.N.Y.P.*, das institutionelle Formen des Wissens und ihre Produktionsbedingungen radikal befragt und Alternativen dazu entwickelt, in die Universität beziehungsweise die Kunstakademie kann als Inkorporierung von Kritik gelesen werden, die für die Institution eine Möglichkeit zur Erneuerung bietet – eine Erneuerung, die zusehends

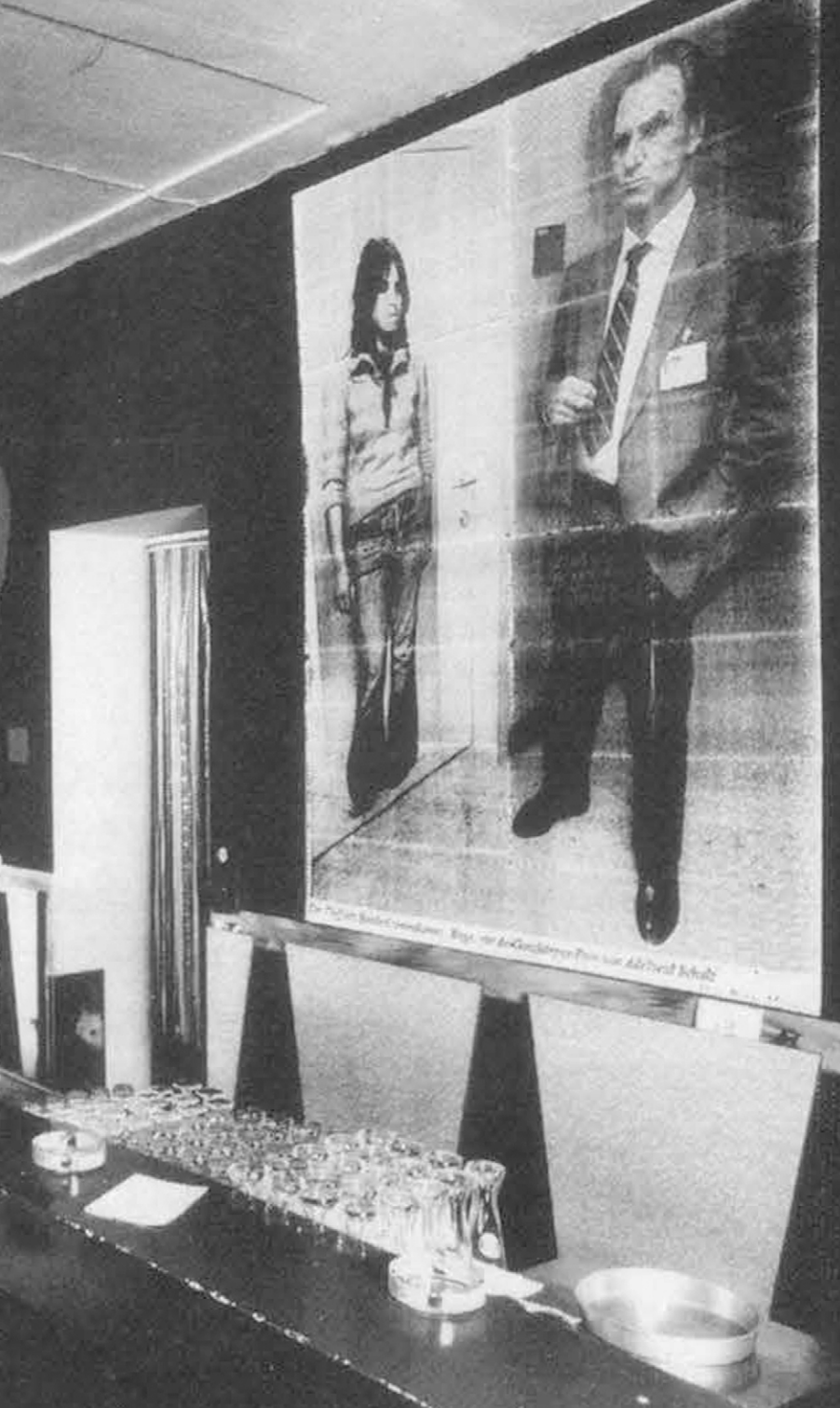
nichts anderes bedeutet als eine Optimierung der Disziplinierungsformen. Gleichzeitig ist die Universität ein wichtiger Ort des Kampfes um den Besitz von Wissen und die Reproduktion der Arbeitskraft. Die Entwicklung alternativer Bildungsformen und -praxen in und neben ihr spielt eine wichtige Rolle bei der Wiederaneignung der Ressource „Wissen“. Gerade die Gründung von Studiengängen und die Gestaltung von Curricula stellen Komponenten einer alternativen Bildungspraxis dar, die als eine Form gesehen werden, an der Universität zu arbeiten, aber nicht von ihr zu sein. Denn mit der Arbeit am Curriculum wird nicht zuletzt auch an den Produktionsbedingungen von Wissen gearbeitet.

ein theoretisches
was, was anziehend
gegeben —

A.N.Y.P.

A.N.Y.P.

A.N.Y.P.



impresum

A.N.Y.P. nr. 6

redaktion: sabeth buchmann, elfe brandenburger, stephan geene, pia lanzinger, renate lorenz, juliane rebentisch, mona rinck, frank schmitz, mano wittmann

satz: pfühl-studios

druck: neue werkstatt

visdp: s. geene

adresse: A.N.Y.P. pfuelstr. 5 kasten 9
10997 berlin, tel. 030*6181699, fax 6185810

erscheinungsort: shedhalle zürich,
august 1994, in kooperation mit dem projekt
"when tekno turns to sound of poetry", das
im januar 1995 u.a. in den kunst-werken
berlin fortgesetzt wird.

finanziert durch minimal club, shedhalle
zürich + kunst-werke berlin

when tekno turns to sound of poetry

wird unterstützt von: präsidialamt der
stadt zürich; institut für auslandsbezie-
hungen, stuttgart; senat für kulturelle
angelegenheiten, berlin; sony schweiz;
gärtnerei schröter, zürich; kunst-werke
berlin und shedhalle zürich.

dank an: ursula biemann, oliver gold,
louisa van zwieten.



Das Projekt wird im Januar '95 u.a. in den Kunst-Werken, Berlin fortgesetzt.

verlag

bbooks av
film

montagsPRAXIS

b_books

laden

texte
projekte

kontakt

texte
projekte

b_books / pro qm documenta 12 buchhandlung 2007

b_books
DOCUMENTA BUCHHANDLUNG

Heil Dich doch selbst!
Die Flick-Collection wird geschlossen
veranstaltung/texte gegen die Flick-Sammlung im Hamburger
Bahnhof xxxxxx, 2005



hell_p!

ein netzprojekt + veranstaltungen von b_books 2003

hell_p !

assembly international

ein projekt von herbst/slepen mit preciado, thaemlitz, etc.



prime time déclassément

ein projekt von b_books in der ausleihhalle aufgebaut vor b_books,
sommer 2002

keiner ist böse keiner ist gut/ fassbinder wäre 60

PostPornPolitics

ein projekt von tim stütgen mit preciado, thaemlitz, etc.

transinterqueer

filmsquat

filmfestival von b_books + kino eiszeit 2000 + 2001



godard/mieville: norden gegen süden, bartleby, i am not : content

active air

projekt: live*wasser
mit unterstützung des hauptstadtkulturfonds
zum magazin

E-FLUX JOURNAL (SEIT 2008) SUPERCOMMUNITY

Die Online-Publikation *e-flux journal* wird 2008 von den Künstler_innen Julieta Aranda, Anton Vidokle und dem Theoretiker Brian Kuan Wood gegründet. Gemäß Selbstbeschreibung enthält das Journal „essays and contributions by some of the most engaged artists and thinkers working today“²⁰⁶. Es erscheint bis zu zwölfmal jährlich und erreicht ein Publikum von über 90.000 Leser_innen.²⁰⁷ Entsprechend wird das *e-flux journal* als einflussreich bewertet. 2009 rangiert das Herausgeber_innenteam im Ranking „Power 100“ des traditionsreichen britischen Kunstmagazins *ArtReview* auf dem achten Platz der wichtigsten Figuren des Kunstbetriebs.²⁰⁸ Seine Bedeutung wird damit höher eingeschätzt als die von Institutionsdirektor_innen wie Iwona Blazwick (Whitechapel Gallery), Alfred Pacquement (Centre Pompidou) oder Michael Govan (Los Angeles County Museum of Art), Galerist_innen wie Iwan und Manuela Wirth, David Zwirner oder Barbara Gladston und von Künstler_innen wie Mike Kelley, Jeff Koons oder Bruce Naumann.

206 *e-flux journal*, <http://www.e-flux.com/journal/>.

207 Vgl. e-flux: „About“, <http://www.e-flux.com/about/>. 2009 waren es nach eigenen Angaben „mehr als 50.000“ Empfänger_innen; vgl. e-flux: „About“, 06.01.2009, <http://web.archive.org/web/20090106070006/http://www.e-flux.com./pages/about/>.

208 Art Review: „2009 Power 100. This year’s most influential people in the contemporary artworld“, https://artreview.com/power_100/2009/.

Das Ranking „Power 100. This year’s most influential people in the contemporary artworld“ wird von *ArtReview* seit 2002 durchgeführt und ist nach eigenen Angaben „the longest-running and most authoritative guide to the forces that are driving the international contemporary art scene“²⁰⁹. Bestimmt wird es von einem anonymen Gremium von „art world figures“.²¹⁰ Diese ordnen Künstler_innen, Sammler_innen, Galerist_innen, Kritiker_innen und Kurator_innen nach ihrem Einfluss und liefern damit in ihrem Verständnis „the world’s definitive guide to the often invisible structures of the current artworld“²¹¹.

Die Herausgeber_innen des *e-flux journals* werden in der Kategorie „artists“ gelistet. Tatsächlich verstehen Aranda, Vidokle und Wood die Publikation als Kunstprojekt. Das Ranking legt nahe, dass die herausgeberische und publizistische Praxis von Künstler_innen 2009 ein etabliertes Kunstgenre ist. Die Platzierung der Online-Publikation vor großen Galerien verweist aber auch auf eine bedeutende Verschiebung der Kräfteverhältnisse im Kunstfeld.²¹² Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends haben diskursive Praxen auch im kommerziellen Kunstbetrieb gegenüber den 1990er Jahren erheblich an symbolischem und ökonomischem Wert gewonnen.

209 Art Review: „About us“, https://artreview.com/about_us/.

210 Ebd.

211 Ebd. Zu dem, was unter „Einfluss“ genau verstanden wird und nach welchen Kriterien dieser bewertet wird, machen die Herausgeber_innen der „Power 100“-Liste keine Angaben.

212 Vgl. Isabelle Graw: *Der große Preis*, Köln: DuMont 2008, S. 130.

Das *e-flux journal* ist Teil des von Anton Vidokle und Julieta Aranda geleiteten Unternehmens e-flux, das zum Zeitpunkt der Gründung des *e-flux journals* bereits seit zehn Jahren existiert. Es wird 1998 von Vidokle und anderen gegründet²¹³ und hat seinen Sitz zunächst in einer Einzimmerwohnung. 2003 stößt die Künstlerin Aranda dazu und im folgenden Jahr wird ein Ausstellungsraum an der Ludlow Street in der New Yorker Lower East Side eröffnet,²¹⁴ einem traditionell migrantisch geprägten Arbeiter_innenviertel, in dem zu dieser Zeit die Gentrifizierung einsetzt.²¹⁵ In derselben Nachbarschaft bezieht e-flux später verschiedene Ladenlokale, bevor die Firma 2011 eine zweistöckige Räumlichkeit bezieht,²¹⁶ die neben einem Büro auch eine Bibliothek umfasst und Raum für Ausstellungen und Veranstaltungen bietet. Von diesem konkreten Ort aus ist e-flux weltweit tätig.

213 Zu den Gründer_innen gehören neben Anton Vidokle Adriana Arenas, Josh Welber und Terence Gower; vgl. Hans Ulrich Obrist / Vidokle, Anton / Aranda, Julieta: „Ever. Ever. Ever“, in: Julieta Aranda / Linden, Elizabeth / Vidokle, Anton (Hg.), *The Best Surprise is No Surprise*, Zürich: JRP Ringier 2007, S. 16–24, S. 16 ff.

214 53 Ludlow Street, New York, NY 10002.

215 2008 veranlasst dieser Prozess der Gentrifizierung den National Trust for Historic Preservation, das Viertel auf die Liste „America’s Most Endangered Places“ zu setzen; vgl. America’s Most Endangered Historic Places – Past Listings, <https://savingplaces.org/11most-past-listings/>. In dem Viertel haben auch weitere bedeutende Kunstorganisationen wie die von 2005 bis 2008 betriebene Galerie 47 Orchard (47 Orchard Street, 10002 New York) und das New Museum (seit 2007 an der 235 Bowery, 10002 New York) ihren Sitz.

216 41 Essex Street, New York, NY 10002.

Im Zentrum der Aktivitäten stehen die Website e-flux.com sowie verschiedene kommerziell betriebene Newsletter. Der wichtigste unter ihnen, *e-flux announcements*, versendet mehrmals täglich Presstexte zu Kunstausstellungen an rund 90.000 Empfänger_innen.²¹⁷ Das Abonnement ist kostenlos, während die Ankündigungen von den Kund_innen bezahlt werden. Daneben betreibt e-flux eine Vielzahl von (Kunst-)Projekten und kooperiert mit verschiedenen Institutionen, Messen, Museen und Universitäten.²¹⁸

217 Mit diesem Newsletter hat e-flux begonnen, schildert Anton Vidokle in einem Interview. Die Einladung zu der von ihm mitkurierten zwölfstündigen Ausstellung *The Best Surprise Is No Surprise* in einem Hotelzimmer im Holiday Inn in Chinatown Manhattan 1998 habe er via E-Mail verschickt. Der Erfolg dieses Versands, das Erscheinen von hunderten Besucher_innen, habe ihn zur Gründung von e-flux zunächst als Newsletterdienst veranlasst, der Pressemitteilungen und Ankündigungen von Kunstinstitutionen versendet. Vgl. Hans Ulrich Obrist / Vidokle, Anton / Aranda, Julieta: „Ever. Ever. Ever“, in: Julieta Aranda / Linden, Elizabeth / Vidokle, Anton (Hg.), *The Best Surprise is No Surprise*, Zürich: JRP Ringier 2007, S. 16–24, S. 16 ff. Gemeinsam mit Artforum unterhält e-flux zwei weitere Newsletter: *art & education*, eine marktführende Plattform für Stellensuchende im Kunstbetrieb, und *art agenda*, über den kommerzielle Galerien ihr Ausstellungsprogramm bewerben können und in Artforum publizierte Ausstellungsbesprechungen verschickt werden.

218 Unter anderem verschiedene Ausstellungen bei Biennalen (Venedig Biennale 2003, 2015; documenta 13, 2012), Kunstinstitutionen und Messen (ARCO Madrid, Art Basel, jeweils 1999). Zudem sind verschiedene Beiträge für Publikationen und Zeitschriften erschienen (Parkett Magazine 2001). Gemeinsam mit Hans Ulrich Obrist unterhält e-flux seit 2014 die Plattform *Agency of Unrealized Projects (AUP)*, über die Arbeiten zugänglich gemacht werden, die aus unterschiedlichen Gründen nicht realisiert worden sind.

Die verschiedenen Projekte von e-flux werden über die Website gebündelt, die zum Teil auch als Werbefläche vermietet wird.²¹⁹ Auf der Website findet sich das *e-flux journal*, dessen Inhalte kostenlos zugänglich sind. Erwähnt wird zwar auch eine Printversion, die in diversen Kunstinstitutionen in den USA, Kanada, Südamerika und Europa sowie in Beijing, Gwangju, Beirut, Dubai, Hong Kong, Johannesburg und Melbourne bezogen werden könne,²²⁰ aber die Distribution der Inhalte ist im Gegensatz zu *The Fox* und *A.N.Y.P.* auf ein solches Netz nicht mehr angewiesen. Die aufgeführten, auf sämtliche Kontinente verteilten Adressen spielen für den Vertrieb des Journals keine Rolle – das *e-flux journal* erreicht alle, die über einen Internetzugang verfügen –, verdeutlichen aber das Selbstverständnis von e-flux als ein global agierender Akteur. Ein Blick auf die insgesamt 331 Autor_innen zeichnet allerdings ein etwas anderes Bild:²²¹ Sie stammen mehrheitlich aus den USA, Kanada oder Europa.

219 Es besteht die Möglichkeit, Inserate über ein Banner zu schalten. Es findet sich Werbung von Asia Art Archive, Moderne Museet, Sorlandets Kunstmuseum, Schirm Kunsthalle, Mousse, MAK, Japan Media Arts Festival, Frieze, White Flag, World Biennial Forum, Kaleidoscope, Bidoun, Kunsthalle Wien, N.B.K., Fondazione Galleria Civica, Strom Den Haag, Casco, Piktogram, Art Agenda, Saltonline, BookForum, New Documents, Texte zur Kunst, Springerin, ArtReview, nkdale.no, Flash Art, Kunsthalle St. Gallen, ISCP, Parkett, Artforum, Govett-Brewster Art Gallery, Bi-City Biennial of Urbanism/Architecture. Vgl. e-flux, 12.07.2016, <https://web.archive.org/web/20160712005751/http://www.e-flux.com/>.

220 e-flux: „Distribution Network“, *e-flux journal*, <http://www.e-flux.com/journal/>.

221 e-flux: „Contributors“, *e-flux journal*, 13.07.2016, <https://web.archive.org/web/20160713090019/http://www.e-flux.com/journals/>.

Finanziert wird das *e-flux journal* über die von e-flux angebotenen Dienstleistungen. Die publizistische Tätigkeit von e-flux in den Bereichen Theorie, Kunstkritik und Kunst beschränkt sich aber nicht auf das Journal. Auch gibt e-flux in Zusammenarbeit mit dem Verlag Sternberg Press regelmäßig Publikationen mit Texten von Autor_innen des Online-Journals heraus.²²² Seit 2014 betreibt das Unternehmen mit *e-flux conversations* auch ein Diskussionsforum, über das sich Leser_innen des Journals online austauschen können.

Insgesamt ist e-flux ein heterogenes Unternehmen, das die Distribution von Presstexten, die Produktion von Kunst, die Diskussion über Kunstproduktion und -geschichte ebenso umfasst wie Social-Media-Angebote. Mit dieser Palette an Aktivitäten und Produkten deckt e-flux die gesamte Kette von Prozessen ab, die bei der Herstellung von Kunst eine Rolle spielen. So erstaunt es nicht, dass e-flux auch in einem vielbeachteten Artikel von Alix Rule und David Levine als die aktuell mächtigste Stimme in der Kommunikation über Kunst, als das Symbol für den Kunstdiskurs überhaupt bezeichnet wird.²²³

222 Darunter finden sich Sammelbände wie *e-flux journal reader* 2009 (2010) und *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art* (2011) oder Titel einzelner e-flux journal-Autor_innen wie *Going Public* (2010) von Boris Groys, *The Wretched of the Screen* (2013) von Hito Steyerl, *Culture Class* (2013) von Martha Rosler und *Dispute Plan to Prevent Future Luxury Constitution* (2016) von Benjamin H. Bratton.

223 Vgl. Alix Rule / Levine, David: „International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release“, in: *Triple Canopy*, 2012, Nr. 16, https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english/.

Ein unabhängiges Projekt

Die Ausgaben des *e-flux journals* sind nummeriert und werden auf der Website chronologisch geordnet.²²⁴ Jede Ausgabe ist seit der ersten Nummer 2008 nach dem gleichen Prinzip aufgebaut und umfasst Umschlag, Inhaltsverzeichnis, Editorial und mehrere Artikel. Der „Umschlag“ besteht aus einem Hintergrundbild, dem Namen des Journals, der Nummer der Ausgabe und dem Erscheinungszeitpunkt. Für die Hintergrundbilder werden vornehmlich Fotografien verwendet, deren Quelle selten angegeben wird. Die Ausgaben enthalten aber eine Copyrightangabe, die *e-flux* und die jeweiligen Autor_innen als Rechteinhaber_innen an Bild und Text ausweist. Jede Ausgabe enthält sechs bis neun Artikel. Eingeführt werden diese jeweils über ein in der Regel von den Herausgeber_innen verfasstes Editorial. Da jede Ausgabe nach dem gleichen Muster aufgebaut ist, spielen die Gestaltung und die technische Umsetzung des Journals bei der laufenden Produktion keine große Rolle.²²⁵ Diese Bereiche werden entsprechend ausgelagert.²²⁶

224 *e-flux journal*, <http://www.e-flux.com/journal/>.

225 Die Idee für die Gestaltung des *e-flux journal* ist gemäß Vidokle an einen Vorschlag von Liam Gillick angelehnt. Im Rahmen der Night School, einem von *e-flux* in New York initiierten Bildungsprojekt, wollte Gillick eine Publikationsplattform für Positionspapiere lancieren. Diese sollten nicht gestaltet, sondern wie eingereicht veröffentlicht werden, um so den Fokus auf die Dringlichkeit der Inhalte zu legen. Die Plattform wurde nicht realisiert, dafür das *e-flux journal* gegründet. Vgl. Anton Vidokle: „What Is Our Ideology?“, in: Sam Thorne (Hg.), *School*, Berlin: Sternberg Press 2017, S. 70–83, S. 78.

226 Die Gestaltung und technische Umsetzung der gesamten Website übernimmt Alan Woo, die gedruckte Version des *e-flux journals* wird von Jeff Ramsey gestaltet.

Auch die redaktionelle Arbeit ist arbeitsteilig organisiert.²²⁷

In einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist beschreibt Anton Vidokle e-flux als langfristig angelegtes Künstler_innenprojekt, als artists-run space. Was es grundlegend von anderen solchen Projekten unterscheidet, sei die Tatsache, dass e-flux seine ökonomischen und institutionellen Produktionsbedingungen selbst bestimmen würde.²²⁸ Im Unterschied zu anderen Künstler_inneninitiativen würde e-flux nicht einfach bestehende institutionelle Strukturen implementieren, einen Aufsichtsrat einsetzen, Mitglieder anwerben, Editionen verkaufen und Benefizveranstaltungen organisieren. Für eine alternative Praxis benötige es neue institutionelle und kommerzielle Modelle.²²⁹ Dafür sei es notwendig, „to stay fully independent of normal power structures that are just killing everything these days: the market, government, funding organizations, collectors and sponsors“²³⁰.

Vidokle versteht e-flux als unabhängiges Projekt, als alternative Praxis. Das Unternehmen folge keiner Strategie und keinem Businessplan, sondern basiere auf

227 Herausgegeben wird das Journal von Julieta Aranda, Stephan Squidd, Anton Vidokle und Brian Kuan Wood. Für die Redaktion sind Kaye Cain-Nielsen und Mariana Silva zuständig. Das Lektorat übernimmt Michael Andrews, Daria Irincheeva ist als Assistentin beschäftigt.

228 Vgl. Hans Ulrich Obrist / Vidokle, Anton / Aranda, Julieta: „Ever. Ever. Ever“, in: Julieta Aranda / Linden, Elizabeth / Vidokle, Anton (Hg.), *The Best Surprise is No Surprise*, Zürich: JRP Ringier 2007, S. 16–24, S. 20.

229 „I really don't think it's feasible to think of alternative practices or organizations without rethinking their economic links and dependencies on the existing system.“ Ebd.

230 Ebd., S. 18.

dem Lustprinzip und dem Prinzip der Improvisation. In diesem Sinn äußert sich an anderer Stelle auch Julieta Aranda in Bezug auf ihre Tätigkeit im Rahmen des *e-flux journals*, wenn sie davon spricht, dass sie bei ihrer herausgeberischen Tätigkeit die Leser_innen weitgehend ausblende. Es gehe ihr primär darum, das zu diskutieren und dem zu folgen, was *sie* als relevant erachte.²³¹ Eine wichtige Rolle in der Selbstdarstellung des *e-flux journals* spielt die Rede von der Unabhängigkeit, die sich vor allem auf die Unabhängigkeit von staatlichen Geldern und großen Institutionen bezieht.

Abhängigkeiten und Allianzen

Die Distribution des *e-flux journals* erfolgt über den Newsletter *e-flux announcements*. Das Journal zirkuliert also über den gleichen Kanal wie die Pressemitteilungen der Kunstinstitutionen und erreicht so deren Nutzer_innen.²³² Die Herausgeber_innen des Journals,

231 Vgl. Julieta Aranda: „Supercommunity“ (Vortrag), Post Digital Cultures, Lausanne, 04.12.2015, https://www.youtube.com/watch?v=4CbBQcXLJ_I/.

232 Mit dem 90.000 Leser_innen erreichenden *e-flux journal* steht den Herausgeber_innen eine Plattform mit deutlich größerer Reichweite zur Verfügung als den Herausgeber_innen der vergleichsweise marginalen Zeitschriften *The Fox* (5.000 Stück) und *A.N.Y.P.* (1.000 Stück) in den 1970er bzw. 1990er Jahren. Durch die kleine Auflage und das selbstorganisierte Distributionsnetz sind *The Fox* und *A.N.Y.P.* heute außerdem schwer zugänglich. Allerdings hat sich die Zugänglichkeit von *The Fox* seit 2013 verbessert, wodurch auch die Reichweite der Zeitschrift vergrößert wurde. Dies liegt vor allem an der von Arnaud Desjardin besorgten digitalen Reproduktion des Magazins für die Ausstellung „Re: The Fox“ in der Galerie UNIT/PITT Projects in Vancouver. Vgl. UNIT/PITT Projects: „Re: The Fox“, 15.11.–21.12.2013, <http://www.helenpittgallery.org/exhibitions/past/arnaud-desjardin-everday-press-john-slyce-re-the-fox/>. Inzwischen ist diese digitale Reproduktion auch über die Plattform ubuweb zugänglich. Vgl.

die gleichzeitig die Initiator_innen von e-flux sind, nutzen den von ihnen angebotenen Service des Newsletters damit für ihre eigenen Zwecke. Folgt man den Informationen auf der Website von e-flux, dann ist der genannte Service öffentlichen Kunstorganisationen vorbehalten.²³³ Kommerzielle Galerien und Kunsthochschulen versenden ihre Ankündigungen über separate Newsletterdienste von e-flux wie *art agenda* und *art & education*. Durch die Wahl des Verteilers präsentiert sich das *e-flux journal* in diesem Sinn als öffentlich, also als Organ, das nicht primär kommerziell agiert, sondern vielmehr eine gesellschaftliche Aufgabe wahrnimmt.²³⁴

Ein Archiv der versendeten *e-flux announcements* ist über die Website von e-flux zugänglich. Sie können nach Jahr oder nach Kund_in geordnet werden. Das Archiv dokumentiert gemäß den Angaben von e-flux „some of the most significant exhibitions that have taken place since 1999“²³⁵. Der von e-flux angebotene Service wird auf der Website mithin als Material der Kunstgeschichtsschreibung präsentiert. Diese Selbstbeschreibung weiß sich zum einen im Einklang mit den entsprechenden Interessen der Inserent_innen, stärkt zum anderen aber die eigene Monopolstellung und weist nicht zuletzt auch

ubuweb: „The Fox“, <http://ubu.com/historical/fox/index.html>. Die Frage der Zugänglichkeit stellt sich beim e-flux journal vorerst noch nicht. Aber auch hier wird sich die Frage spätestens dann stellen, wenn die URL des Journals nicht mehr aktiv ist.

233 Vgl. e-flux: „About“, <http://www.e-flux.com/about/>.

234 Über den Newsletter *e-flux announcements* verschicken auch diverse Kunstmessen wie die Art Basel, Kunstmagazine wie Parkett, Verlage wie JRP Ringier und private Sammlungen wie die Julia Stoschek Collection ihre Ankündigungen, die damit im Verständnis von e-flux als „öffentliche Kunstorganisationen“ gelten.

235 Vgl. e-flux: *e-flux announcements*, <http://www.e-flux.com/announcements/>.

dem eigenen *e-flux journal* einen festen Platz in einer Geschichte der Kunst seit 1999 zu.

Auch wenn sich e-flux als globaler Distributionskanal aktueller Informationen zur Gegenwartskunst eine mächtige Position geschaffen hat, ist das Journal, als „Anhängsel“ dieser Services, abhängig vom Entscheid der Kunstinstitutionen, ihre Ausstellungen, Veranstaltungen und Stellenangebote auf e-flux zu bewerben beziehungsweise zu inserieren. Die Attraktivität von e-flux als Werbeplattform wiederum wird nicht nur durch die Größe und Exklusivität des Kreises der Empfänger_innen und der Mitinsereant_innen bestimmt, sie speist sich ganz entscheidend auch aus dem kulturellen Kapital von Projekten wie dem *e-flux journal*, dessen Themensetzungen, Autor_innen und Kooperationspartner_innen. So erstaunt es nicht, dass die Kund_innen der Firma e-flux stellenweise auch für die Inhalte des indirekt durch ihre Aufträge finanzierten Journals mitverantwortlich sind. Nicht wenige Ausgaben des *e-flux journals* resultieren aus Kooperationen zwischen der Redaktion und Institutionen, die zum Kund_innenkreis der *e-flux announcements* gehören: gemeinsam durchgeführte Ausstellungen, Bildungsprojekte und Veranstaltungsreihen. Ein Beispiel hierfür ist ein einjähriges Veranstaltungsprogramm sowie zwei Ausgaben des *e-flux journals*, die in Kooperation mit der 1994 in Beirut gegründeten Kunstinstitution Ashkal Alwan konzipiert werden.²³⁶ Das erwähnte Programm findet 2013 im Rahmen des Home Workspace Programs (HWP) statt,²³⁷

236 Ashkal Alwan ist seit 2010 Kundin von e-flux und hat insgesamt elf Inserate über den e-flux-Newsletter verschickt. Vgl. e-flux: „Ashkal Alwan“, http://www.e-flux.com/client/ashkal_alwan/.

237 Vgl. Ashkal Alwan: „HWP 2013–14“, <http://ashkalalwan.org/programs/hwp-2013-14/>.

einer informellen und experimentellen Schule, und wird von Jalal Toufic und Anton Vidokle betreut.²³⁸ Das Programm widmet sich den beiden Themen „Creating and Dispersing Universes that Work without Working“ und „Art without Work, Art with Sovereignty“ und es ist Gegenstand der Nr. 48 und der Nr. 49 des *e-flux journals*.²³⁹

Das Journal scheint damit – durchaus in der Tradition von Publikationen wie *A.N.Y.P.* – komplizenhaft zu agieren. Es bringt zwei Ausgaben heraus, die aus einem Programm resultieren, das von einem Mitglied der Redaktion mitorganisiert wird und in einer Institution stattfindet, der die Herausgeber_innen aufgrund ihrer persönlichen Interessen verbunden sind. Das Journal dokumentiert die Ereignisse und hat dabei eine verdichtende Funktion. Gleichzeitig bestimmt es die Inhalte auch mit. In diesem Fall besteht ein Teil des Programms aus einer Weiterentwicklung von Vidokles Artikel *Art without Work?*.

238 Das Programm ist kostenlos. Jedem der 10 bis 15 aufgenommenen Teilnehmenden wird ein Budget von 1.000,- Dollar zugesprochen, um die Projektkosten zu decken. Von allen Teilnehmer_innen wird erwartet, dass sie während der Dauer des Programms in Beirut wohnen und ihre Lebenskosten, Unterkunft und Reise selbst bezahlen; vgl. ebd.

239 In die Nr. 48 fließen Texte der beiden Organisatoren und eine Reflexion der Teilnehmer_innen über das Home Workspace Program ein. In der Nr. 49 wird das Thema fortgeführt. Vgl. Julieta Aranda / Kuan Wood, Brian / Vidokle, Anton: „Editorial – ‚Pieces of the Planet‘ Issue One“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 48, <http://www.e-flux.com/journal/48/60026/editorial-pieces-of-the-planet-issue-one/>; dies.: „Editorial – ‚Pieces of the Planet‘ Issue Two“, 2013, Nr. 49, <http://www.e-flux.com/journal/49/59998/editorial-pieces-of-the-planet-issue-two/>.

Während im Fall von Ashkal Alwan eine Kooperation mit einer nichtkommerziellen Organisation eingegangen wird, sind es in anderen Fällen kommerzielle Institutionen. Beispielsweise organisiert Vidokle 2009 im Rahmen der Kunstmesse SH Contemporary in Shanghai die viertägige Veranstaltungsreihe *What is Contemporary Art?*. Bei SH Contemporary handelt es sich zu diesem Zeitpunkt um die größte Übersichtsausstellung asiatischer Kunst. Vidokle ist dabei nicht nur als einmaliger Organisator des Rahmenprogramms involviert, vielmehr hat er die 2009 zum dritten Mal stattfindende Kunstmesse gemeinsam mit Wang Ijanwei, Mami Kataoka und dem Direktor der Messe Colin Chinnery konzipiert.²⁴⁰

Die Beiträge der Veranstaltungsreihe erscheinen zwei Monate später in der Nr. 11 und im Januar 2010 in der Nr. 12 des *e-flux journals*.²⁴¹ Indem das Journal diese Veranstaltungsreihe ebenfalls unterschiedslos verwendet, affirmiert es die Aneignung von Theorie durch den Kunstmarkt und bietet dieser Aneignung sogar einen Ort, an dem sie sich materialisieren kann. *e-flux* lässt sich nicht nur vor Ort im Rahmen einer auf den Verkauf ausgerichteten Messe einspannen, um den

240 e-flux: „What Is Contemporary Art?“, *e-flux announcements*, 23.07.2009, <http://www.e-flux.com/announcements/37860/what-is-contemporary-art/>.

241 Einzig der Beitrag von Gao Shiming wird nicht publiziert, dafür erscheinen ergänzend Beiträge von Zdenka Badovinac und von Dieter Roelstraete. Vgl. Julieta Aranda / Kuan Wood, Brian / Vidokle, Anton: „What is Contemporary Art? Issue One“, in: *e-flux journal*, 2009, Nr. 11, <http://www.e-flux.com/journal/11/61342/what-is-contemporary-art-issue-one/>; dies.: „What is Contemporary Art? Issue Two“, in: *e-flux journal*, 2010, Nr. 12, <http://www.e-flux.com/journal/12/61332/what-is-contemporary-art-issue-two/>.

entsprechenden Erlös dem eigenen Projekt zuzuführen, sondern nimmt die produzierten Inhalte und rahmt sie als Artikel des *e-flux journals*, das sich gleichzeitig im Sinne einer im Dienste der Öffentlichkeit stehenden Institution präsentiert.

Die im Rahmen der Kunstmesse entstandenen Texte erscheinen zudem in einem viel beachteten Sammelband, der 2009 unter dem Titel *What is Contemporary Art?* im Verlag Sternberg Press publiziert wird.²⁴² Mit dieser Publikation reagiert das *e-flux journal* auf einen in den 2000er Jahren kontrovers geführten Diskurs zum Thema Gegenwartskunst, bei dem es nicht nur um die Frage geht, was unter Gegenwartskunst verstanden werden kann, sondern auch um die Frage, wie ihre Geschichte geschrieben werden soll.²⁴³ Mit seinen Publikationen zum Thema schreibt sich das *e-flux journal* also in eine Kunsttheoriendebatte ein und bietet sich als Einführungsliteratur für den Unterricht an. Während die anderen Akteur_innen in diesem Diskurs vornehmlich von traditionellen, meist staatlichen Kunst- und Bildungsinstitutionen getragen werden, geht die Publikation *What is Contemporary Art?* aus einer von Marktgesetzen abhängigen Produktionsweise hervor. Die Konsequenzen

242 Der Band versammelt Texte von Cuauhtèmoc Medina, Boris Groys, Raqs Media Collective, Martha Rosler, Hans Ulrich Obrist und Jan Verwoert.

243 Das *e-flux journal* ist neben Magazinen wie *October* und Publikationen von Terry Smith, T. J. Demos und Donald Kuspit ein zentraler Ort für diese Debatte. Vgl. Hal Foster: „Questionnaire on ‚The Contemporary‘“, in: *October*, 2009, Nr. 130, S. 3–124; T. J. Demos: *Return to the Postcolony. Spectres of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin: Sternberg 2013; Donald Kuspit: *The End of Art*, Cambridge: Cambridge University Press 2005; Terry Smith: *What is Contemporary Art?*, Chicago: The University of Chicago Press 2009.

solcher ökonomischen Verstrickungen für die Kunstgeschichtsschreibung werden dabei nicht problematisiert.

Anders als in den 1990er Jahren, etwa im Fall von *Texte zur Kunst*, wird im *e-flux journal* nicht länger versucht, eine kritische Allianz zwischen Markt und Theorie zu begründen, bei der die Möglichkeit bestehen bleibt, dass Theorie den Markt beeinflussen kann. Vielmehr trägt hier Theorie zur Attraktivität der Verkaufsmesse und damit indirekt zum Verkauf von Kunst bei, ohne die zugrundeliegende Struktur auch nur zu reflektieren, geschweige denn verändern zu wollen.

Das *e-flux journal* bringt sich dabei primär mit der ihm zur Verfügung stehenden Infrastruktur in den Markt ein. So kooperiert das Projekt beispielsweise für einen künstlerischen Beitrag zur Biennale Venedig mit verschiedenen Organisationen, unter anderem der Remai Modern Art Gallery of Saskatchewan. Diese Galerie inseriert im *e-flux*-Newsletter und unterstützt den Biennale-Beitrag des *e-flux journals* auch finanziell.²⁴⁴ Der Beitrag besteht aus drei Teilen: einer Biennale-Ausgabe des *e-flux journals*, einer Holztafel in den Giardini, auf der während der Biennale täglich ein neuer Text angebracht wird, und als Hauptteil die eigens für diesen Zweck konzipierte Website supercommunity.e-flux.com, auf der diese Beiträge einem globalen Publikum zugänglich gemacht werden.²⁴⁵

244 *e-flux*: „*e-flux journal at the 56th Venice Biennale*“, *e-flux announcements*, 23.04.2015, <http://www.e-flux.com/announcements/29645/e-flux-journal-at-the-56th-venice-biennale/>.

245 Bei den 88 Texten, die während der Biennale plakatiert werden, handelt es sich nur um Auszüge aus Artikeln, die den Charakter eines Teasers haben. Jeder dieser Texte endet folglich mit dem Verweis auf die Website.

Als Titel der Biennale-Ausgabe des *e-flux journals* (Nr. 65) wird von den Herausgeber_innen in diesem Zusammenhang der Begriff „Supercommunity“ eingeführt, der in erster Linie das Journal und seine Leser_innen bezeichnet.²⁴⁶ Der Begriff fungiert gewissermaßen als Marke für den Diskussionszusammenhang, der sich um das *e-flux journal* gebildet hat, eine *community*, die von den Herausgeber_innen damit gleichzeitig gefeiert und vermarktet wird. Die diskursive Praxis des *e-flux journals* und die daraus hervorgehende *supercommunity* entfalten sich in einem Raum, der maßgeblich bestimmt ist durch Prozesse der Ästhetisierung und Kommodifizierung. Die Herausgeber_innen treten dabei weniger als Akteur_innen in Erscheinung, denen an einem verändernden Eingriff in diese Prozesse gelegen ist, denn als solche, die die vorgefundenen Funktionsweisen geschickt und durchaus innovativ zu bedienen verstehen.

246 e-flux: „e-flux journal at the 56th Venice Biennale“, *e-flux announcements*, 23.04.2015, <http://www.e-flux.com/announcements/29645/e-flux-journal-at-the-56th-venice-biennale/>.

Wissen um eine hegemoniale Position

Sein Distributionsnetz verschafft dem Journal eine hegemoniale Position im Kunstfeld. Dessen sind sich die Herausgeber_innen bewusst. Davon zeugt bereits das erste Editorial von 2008, in dem sie die Lage der Kunstkritik umreißen und programmatisch ihre Ziele für das neu gegründete *e-flux journal* darlegen:

Historically, more than any single institution, art publications have been primary sites for discourse surrounding the artistic field. And yet most recently, the discourse has seemingly moved elsewhere – away from the formal vocabulary used to explain art production, away from traditional art capitals, and away from the printed page. At times, new discursive practices even replace traditional forms of art production. Given the current climate of disciplinary reconfiguration and geographic dispersal, it has become apparent that the urgent task has now become to engage the new intellectual territories in a way that can revitalize the critical vocabulary of contemporary art. We see a fresh approach to the function of an art journal to be perhaps the most productive way of doing this.²⁴⁷

Wir erfahren, dass sich der Kunstdiskurs („discourse surrounding the artistic field“) weg von der Drucksache, weg von Kunstzentren, weg von einem formalen Vokabular bewegt hat. Was unter Kunstdiskurs genau gefasst wird, bleibt unklar. Das Gleiche gilt für die

247 Julieta Aranda / Kuan Wood, Brian / Vidokle, Anton: „Editorial“, in: *e-flux journal*, 2008, Nr. 0, <http://www.e-flux.com/journal/00/68454/editorial/>.

historische und geopolitische Verortung der genannten Aspekte. Wir wissen nicht, von welchen Orten und Zeiten die Rede ist oder mit welchen (theoretischen) Bezügen die Herausgeber_innen arbeiten. Im Editorial wird der Wandel des Kunstdiskurses nicht analysiert. Es wird nicht differenziert oder argumentiert, sondern in erster Linie wird vorausgesetzt, dass die Leser_innen wissen, was unter „formalem Vokabular“ oder „dem gegenwärtigen Klima disziplinärer Rekonfiguration“ zu verstehen ist. Kontinuierlich wird in variierenden Formulierungen eine Bewegung weg von etwas und hin zu etwas nicht näher Bestimmtem wiederholt. Die Formulierungen haben einen beschwörenden Charakter, als wollten sie die Leser_innen selbst in Bewegung versetzen.

Wenn die Rede davon ist, dass in dem Journal das kritische Vokabular zeitgenössischer Kunst mit einem neuen Ansatz wiederbelebt werden könne, stellt sich die Frage, unter welchen Umständen das von den Herausgeber_innen identifizierte kritische Vokabular „lebendig“ war beziehungsweise eben nicht. Solche Fragen werden an keiner Stelle erörtert. Die Behauptung einer Wiederbelebung des kritischen Potenzials der Gegenwartskunst verbleibt so auf der Ebene reiner Werbesprache, unterstreicht aber gleichzeitig die Aktivität und das Vermögen der Herausgeber_innen des neugegründeten Journals.

Das Editorial als Kulisse

Als Autor_innen treten die Herausgeber_innen nur punktuell auf, dafür verfassen sie für jede Ausgabe ein

Editorial.²⁴⁸ Die Herausgeber_innen bewegen sich also vornehmlich im paratextuellen Raum, dem Rahmen des Journals. Mit einem Editorial wird von den Herausgeber_innen der Handlungsraum des Diskurses abgesteckt, sie bestimmen damit maßgeblich, wie etwas einzuordnen ist und vor welchem Hintergrund es zu diskutieren ist. Sie stecken die Rahmenbedingungen der Ausgabe ab und legen fest, was darin sagbar ist und was nicht. Sie gestalten das Editorial wie eine Kulisse zwischen illustrierender Dekoration und subjektiver Architektur. In diesem Punkt unterscheidet sich das *e-flux journal* deutlich von *The Fox* und *A.N.Y.P.*, bei denen es größtenteils um eine Überwindung der Trennung von Paratext/Text geht; bei *The Fox*, indem mittels des Magazins eine *community practice* hergestellt

248 Während Aranda überhaupt nicht als Autorin in Erscheinung tritt, verfasst Vidokle insgesamt fünf Artikel, darunter zwei programmatische Texte zur Neubestimmung der künstlerischen und kuratorischen Praxis. Vgl. Anton Vidokle: „Art Without Artists?“, in: *e-flux journal*, 2010, Nr. 16, <http://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>; ders.: „Art Without Work?“, in: *e-flux journal*, 2011, Nr. 29, <http://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>; ders.: „In Conversation with Ilya and Emilia Kabakov“, in: *e-flux journal*, 2012, Nr. 40, <http://www.e-flux.com/journal/40/60278/in-conversation-with-ilya-and-emilia-kabakov/>; ders.: „Art Without Market, Art Without Education: Political Economy of Art“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 43, <http://www.e-flux.com/journal/43/60205/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art/>; ders.: „Energy of Kosmos is Indestructible!!!“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 48, <http://www.e-flux.com/journal/48/60028/energy-of-kosmos-is-indestructible/>. Brian Kuan Wood, der dritte Herausgeber, schreibt insgesamt vier Artikel zu unterschiedlichen Themen wie Universalismus, Beziehungen, Produktionsbedingungen und dem Erhabenen. Vgl. Brian Kuan Wood: „A Universalism for Everyone“, in: *e-flux journal*, 2009, Nr. 7, <http://www.e-flux.com/journal/07/61392/a-universalism-for-everyone/>; ders.: „We Are the Weather“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 45, <http://www.e-flux.com/journal/45/60131/we-are-the-weather/>; ders.: „Is it Love?“, in: *e-flux journal*, 2014, Nr. 53, <http://www.e-flux.com/journal/53/59897/is-it-love/>; ders.: „Is it Heavy or Is it Light?“, in: *e-flux journal*, 2015, Nr. 61, <http://www.e-flux.com/journal/61/61018/is-it-heavy-or-is-it-light/>.

werden soll, die den Rahmen der Diskussionen mitgestaltet; bei *A.N.Y.P.* durch ein kontinuierliches Zur-Disposition-Stellen des Aufbaus der Zeitung und ihrer Rubriken.

Allerdings wird auch im *e-flux journal* die rein paratextuelle Funktion des Editorials regelmäßig überschritten. Die Editorials dienen nicht den Texten im Journal, sondern werden von den Herausgeber_innen genutzt, um über nur lose mit den Inhalten der einzelnen in einer Ausgabe versammelten Artikel verbundene Themen zu sprechen. Oftmals wird auf ein politisches, wirtschaftliches oder gesellschaftliches Ereignis jüngerer Zeit eingegangen. Dieses setzen die Herausgeber_innen dann in einen Bezug zu ihrem jeweiligen Interesse, entsprechenden Fragen und Handlungsmöglichkeiten. Dabei haben die Editorials einen nahezu agitatorischen Ton. Als beispielhaft dafür kann der erste Absatz des Editorials der zweiten Ausgabe von 2008 gelten:

Following the recent terrorist attacks in Mumbai, doctor and New Age guru Deepak Chopra commented on CNN that perhaps the worst thing for terrorist groups would be for someone like President-elect Obama to befriend the Muslim world and turn them against terrorists – simple as that! Such a statement is symptomatic of the idea that power today should, whenever possible, be exercised through attraction and seduction rather than through direct coercion. [...] When political power begins to look less like a tank and more like your best friend, where do you look to locate the sources of its authority, and how do you articulate new, flexible modes of resistance?²⁴⁹

249 Julieta Aranda / Kuan Wood, Brian / Vidokle, Anton: „Editorial“, in: *e-flux journal*, 2008, Nr. 1, <http://www.e-flux.com/journal/01/68472/editorial/>.

Eine Aussage von Deepak Chopra zu den Terrorattacken von Mumbai im November 2008 auf CNN aufgreifend, stellen die Herausgeber_innen einen veränderten Machtmechanismus fest. Macht werde heute weniger über Zwang ausgeübt als über Anreize und Verführung. Das politische Ereignis, auf das Chopra Bezug nimmt, ist für die Argumentation der Herausgeber_innen irrelevant. Es hat eine atmosphärische Funktion. In dieser Funktion bringt es die an die Attacken geknüpften Aspekte wie Dringlichkeit, Aktualität und Betroffenheit ein, Werte, die von den Herausgeber_innen auf ihre eigene Frage nach möglichen Formen des Widerstands gegen eine Macht, die als beste Freund_in auftritt, bezogen werden.

Die Frage der Herausgeber_innen nach neuen Formen des Widerstands wird im Journal jedoch kaum weiterverfolgt.²⁵⁰ Ebenso wenig wird in der Ausgabe thematisiert, was unter dem Begriff der Macht zu verstehen ist – die im Beispiel mit einem Staatsoberhaupt identifiziert wird. Die im Editorial aufgeworfene Frage scheint weder wirklich beantwortet werden zu sollen, noch dient sie dazu, die heterogenen Beiträge der Ausgabe sinnvoll miteinander zu verbinden oder ihre Positionierung zu interpretieren. Sie dient vielmehr zur Unterstreichung

250 Die in der Ausgabe versammelten Artikel von Metahaven, Jan Verwoert, Dieter Lesage, Simon Sheikh, Carol Yinghua Lu, Nataša Petrešin-Bachelez und Staš Kleindienst beschäftigen sich vornehmlich mit Kunst. Während Jan Verwoert Fragen nach Autorschaft und der Autonomie des Kunstfelds am Beispiel von Joseph Beuys verhandelt, diskutiert Dieter Lesage die Rolle und Funktion der documenta-Ausstellungen. Simon Sheikh bespricht wiederum einen Text von Craig Owens über die Kunstszene im East Village der 1980er Jahre. Carol Yinghua Lu zeichnet die Entwicklung einer chinesischen Konzeptkunst nach, die sich unabhängig von ihrem westlichen Äquivalent entwickelt hat.

einer behaupteten gesellschaftlichen Relevanz. Das Editorial schreitet dabei zwar von einem Gedanken logisch zum nächsten, baut aber daraus keine Argumentation auf. Die einzelnen Elemente bleiben nebeneinander stehen. Auf diese Weise partizipieren die Herausgeber_innen mit ihrem Editorial weniger an einem Diskurs, als dass sie damit Relevanz und globale Dimension des Eigeninteresses „performen“.

International Art English

Ein zwischen Werbung und Kritik oszillierender Jargon, wie er in den Editorials des *e-flux journals* zu finden ist, zeichnet auch die im e-flux-Newsletter verbreiteten Presstexte aus. Zu diesem Schluss kommen zumindest Alix Rule und David Levine in einem vielbeachteten Artikel, der 2012 unter dem Titel *International Art English* im amerikanischen Online-Magazin *Triple Canopy* erscheint.²⁵¹ Auch bestätigt der Artikel

251 Vgl. Alix Rule / Levine, David: „International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release“, in: *Triple Canopy*, 2012, Nr. 16, https://www.canopycanopy.com/contents/international_art_english/. Zur Diskussion des Artikels vgl. Zoë Lescaze: „Critics Debate ‚International Art English‘ at CAA Conference“, in: *Observer*, 25.02.2013, <http://observer.com/2013/02/critics-debate-international-art-english-at-caa-conference/>; Andy Beckett: „A user’s guide to artspeak“, in: *The Guardian*, 27.01.2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/27/users-guide-international-art-english/>; Ben Davis: „The Joke that Forgot it was Funny“, in: *huffingtonpost*, 7.06.2013, http://www.huffingtonpost.com/artinfo/international-art-english-the-joke-that-forgot-it-was-funny_b_3397760.html; Mostafa Heddaya: „When artspeak masks oppression“, in: *Hyperallergic*, 06.03.2013, <http://hyperallergic.com/66348/when-artspeak-masks-oppression>; Mariam Ghani: „The Islands of Evasion: Notes on International Art English“, in: *Triple Canopy*, 28.05.2013, <https://www.canopycanopy.com/contents/the-islands-of-evasion-notes-on-international-art-english/>;

insofern die hegemoniale Position von e-flux, als die über den Newsletter verbreiteten Meldungen als Ausdruck der aktuell im Kunstfeld verwendeten Sprache gelesen werden.

Für ihre Untersuchung werten die beiden Autor_innen dreizehn Jahrgänge der *e-flux announcements* statistisch aus, indem sie mithilfe der computerlinguistischen Software Sketch Engine die Satzstruktur des Newsletters und die Häufigkeit der darin genutzten Begriffe untersuchen. Dabei kommen sie zu dem Ergebnis, dass die englische Sprache gemessen am Leitfaden des British National Corpus (BNC) häufig amateurhaft und grammatikalisch fehlerhaft verwendet werde. Das habe einen unverhofften poetischen Nebeneffekt. Die Sätze seien oft unnötig verschachtelt, Begriffe würden vielfach falsch benutzt. Die Fehlerkultur sei derart ausgeprägt, dass Rule und Levine von einer neuen „universalen Fremdsprache“ sprechen, die sie „International Art English“ (IAE) nennen. IAE zeichne sich dabei durch sprachliche Unschärfe und bedeutungsleere Formulierungen aus. Bisweilen seien diese so bestimmend, dass die Inhalte der Texte nicht länger zu entschlüsseln seien. Aus der Proliferation solcher Texte schließen Rule und Levine, dass im Kunstdiskurs Inhalte offenbar eine untergeordnete Bedeutung haben müssen. Entsprechend schreiben sie IAE in erster Linie eine Distinktionsfunktion zu. Mit der Verwendung dieser Sprache würde weniger ein Thema verhandelt als eine Zugehörigkeit zur Kunstszene signalisiert.

Peter Richter: „Deutsch ist doch provinziell“, in: *Süddeutsche Zeitung online*, 18.06.2013, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/geheim-sprache-iae-in-der-kunstwelt-wer-in-berlin-deutsch-spricht-ist-provinziell-1.1698901/>.

IAE habe einen hohen Wiedererkennungswert. Es setze sich aus einem auffälligen Vokabular zusammen, das Substantive beinhalte wie „aporia“, „space“, „proposition“, „biopolitics“, „tension“ und „autonomy“, Adjektive wie „radical“, „transversal“ sowie Verben wie „to interrogate“, „to question“, „to encode“, „to transform“, „to subvert“, „to imbricate“ und „to displace“. Aus Adjektiven würden Substantive gebildet, „visual“ werde zur „visuality“, „global“ zur „globality“. Zusätzlich verfüge die Sprache über unverwechselbare grammatikalische Charakteristika, etwa eine Häufung von adverbialen Konstruktionen wie „radically questioned“ oder die Verwendung zweier Adverbien wie „playfully and subversively invert“. Insgesamt würden jeweils eher mehr als wenige Worte benutzt. IAE verarbeite Einflüsse unterschiedlicher theoretischer Richtungen und Ansätze (Institutionskritik, Feminismus, Antirassismus, Postkolonialismus, Technologie-, Ökonomie- und Urbanismuskritik) mehr oder weniger ästhetisch, das heißt mit gewissen poetischen Verfahrensweisen, für die etwa endlos lange Sätze mit hypotaktischen Fügungen sowie die häufige Verwendung des Partizip Präsens oder Perfekt typisch seien.²⁵² Zusammenfassend problematisieren Rule und Levine, dass IAE als Sprache ebenso von den Mechanismen der Werbung geprägt sei wie von Kunst und Theorie.

252 Als Beispiel wird ein Presstext zu Aaron Youngs Ausstellung *No Fucking Way* 2012 in der *Company* aufgeführt: „This blurring of real and constructed, only existing in the realm of performance, speculation and judgment, implicates the viewer in its consumption, since our observation of these celebrities will always be mediated.“ Alix Rule / Levine, David: „International Art English. On the rise – and the space – of the art-world press release“, in: *Triple Canopy*, 2012, Nr. 16, https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english/.

Auf diesen Artikel von Rule und Levine und ihre Kritik am Jargon von Presstexten reagiert das *e-flux journal* mit einer Ausgabe zum Thema „Language and the Internet“. ²⁵³ Anders als der Titel es vermuten ließe, steht im Editorial aber weder Sprache noch das Internet im Vordergrund, sondern eine Änderung der Studiengebühren der Cooper Union, einer bisher kostenlosen Kunsthochschule in New York. Für die Formulierung einer Replik auf die von Rule und Levine formulierte Kritik an der dominanten Sprache eines von e-flux maßgeblich mitgestalteten globalen Kunstdiskurses laden die Herausgeber_innen mit Hito Steyerl und Martha Rosler langjährige *e-flux journal*-Autorinnen ein. ²⁵⁴ Steyerl und Rosler demontieren den Artikel von Rule und Levine aus unterschiedlicher Perspektive. Vorgeworfen wird Rule und Levine eine bildungselitäre Argumentation: Als Amerikaner_innen mit englischer Muttersprache würden sie sich letztlich für grammatikalisch korrekte Presstexte einsetzen. ²⁵⁵ In ihrem Text käme ein implizites Bedauern über den Verfall der Sprache zum

²⁵³ Vgl. *e-flux journal*, 2013, Nr. 45, <http://www.e-flux.com/journal/45/>.

²⁵⁴ Vgl. Hito Steyerl: „International Disco Latin“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 45, <http://www.e-flux.com/journal/45/60100/international-disco-latin/>; Martha Rosler: „English and All That“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 45, <http://www.e-flux.com/journal/45/60103/english-and-all-that/>.

²⁵⁵ Dieser Argumentation schließt sich Vidokle an anderer Stelle an: „I find it very awkward when privileged Americans or Brits accuse foreigners of contaminating English language or not speaking it correctly, etc., because purity of language argument almost always has racist undertones. Hito Steyerl and Martha Rosler wrote in-depth responses [sic] to this article and I fully agree with the problems they point out.“ Anton Vidokle in: Nkule Mabaso: „Interview with Anton Vidokle“, in: *On Curating*, 2014, Nr. 22, <http://www.on-curating.org/issue-22-43/interview-with-anton-vidokle.html>.

Ausdruck, das als tendenziell rassistisch beziehungsweise als koloniale weiße Geste gedeutet wird. Steyerl setzt einem solchen Bedauern die Affirmation migrantischer Fehlerkultur entgegen, mit der sie ihr eigenes Schreiben, aber auch das *e-flux journal* assoziiert.²⁵⁶ Erst durch die Verletzung der Sprachregeln, der Grammatik, schreibt Steyerl mit Verweis auf Ana Teixeira Pinto, könne wirklich Wichtiges gesagt werden.²⁵⁷

So treffend diese Kritik meines Erachtens für den Ansatz von Rule und Levine ist, so unpassend scheint sie als Verteidigung von *e-flux*, das so aus der Schusslinie genommen und auf der Seite einer migrantischen Multitude gegen alte Eliten wie den BNC – und damit auf der „richtigen Seite“ – verortet wird. Zu fragen wäre bezüglich Steyerls Aussage, dass erst durch die Verletzung der Sprachregeln etwas wirklich Wichtiges gesagt werden könne, was „wichtig“ im Zusammenhang mit dem von *e-flux* kultivierten Diskurs bedeutet. Versteht man Wichtigkeit im Sinne eines verändernden, den Handlungsraum erweiternden Eingriffs, dann zeichnet sich der von *e-flux* gepflegte Diskurs durch dezidierte Harmlosigkeit aus.

256 Steyerl schlägt vor, den Blick statt auf den Jargon vor allem auf die Produktionsbedingungen solcher Presstexte und Editorials zu richten und sich zu fragen, wer sie schreibt und in welchem zeitlichen Rahmen und unter welchen Anstellungsverhältnissen sie entstehen. Denn die Sprache, die Rule und Levine identifizieren, sei ein Ergebnis solcher Bedingungen. Vgl. Hito Steyerl: „International Disco Language“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 45, <http://www.e-flux.com/journal/45/60100/international-disco-latin/>.

257 Vgl. Ana Teixeira Pinto zitiert in ebd.

Wissensproduktion im Kunstfeld

Während der vom *e-flux journal* festgelegte Handlungsrahmen nicht zur Diskussion steht, wird eine Entwicklung, aus der das Journal maßgeblich hervorgegangen ist und zu der es beiträgt, nämlich die marktförmige Diskursivierung des Kunstfelds, verschiedentlich diskutiert. Diese Diskussionsbeiträge sind kritisch und stellenweise radikal, sie gefährden aber die Positionierung des Journals und der Autor_innen im Kunstfeld in keiner Weise. Neben der von Irit Rogoff herausgegebenen Ausgabe *Education Actualized*²⁵⁸ wäre beispielsweise ein Beitrag von Boris Groys zu nennen, der den Einzug der Theorie in die Gegenwartskunst als Beginn eines *globalen* Diskurses beschreibt.²⁵⁹ Groys argumentiert dabei, dass Künstler_innen sich heute in ihrer Ausbildung an Theorie wendeten, um herauszufinden, was Kunst eigentlich sei und was Künstler_innen täten. Vor diesem Hintergrund würden sie Theorie benötigen, um überhaupt Kunst machen zu können. Die Theorie wiederum würde die Kunst globalisieren, denn sie ermögliche es den Künstler_innen, sich von ihren kulturellen Identitäten zu lösen. Wenn Kunst auf diese von Groys beschriebene Weise diskursiviert wird, verändert sich auch das Kunstfeld. Es wird erweitert zu einem transdisziplinären Feld, das akademische Diskurse aufnimmt und auch auf diese zurückwirkt.

258 Vgl. Irit Rogoff: „Education Actualized“ – Editorial“, in: *e-flux journal*, 2010, Nr. 14, <http://www.e-flux.com/journal/14/61300/education-actualized-editorial/>.

259 Vgl. Boris Groys: „Under the Gaze of Theory“, in: *e-flux journal*, 2012, Nr. 35, <http://www.e-flux.com/journal/35/68389/under-the-gaze-of-theory/>.

Diese Entwicklung wird auch in einem Artikel von Tom Holert behandelt.²⁶⁰ Holert führt dabei die partielle Autonomie des Kunstfelds gegen den Begriff der forschungsbasierten Kunst ins Feld. Dieser steht ihm zufolge in Verbindung mit einer bildungspolitischen Entwicklung, die, indem sie künstlerische Arbeit in Formaten des Lernens und der Forschung modelliere, zu mehr Kontrolle, Regulierung und Ergebnisorientierung geführt habe. Holert kritisiert an der Positionierung der europäischen künstlerischen Forschung, dass sie primär danach strebe, sich in eine existierende Geschichte einzuschreiben, und nicht etwa nach aus der Geschichte der künstlerischen Praxis hervorgehenden Formen der Wissensproduktion frage.²⁶¹

Holert ist daran interessiert, solche Formen politisch nutzbar zu machen. Ein historisches Vorbild für ein entsprechendes Vorgehen sieht er in den Studierendenprotesten im College of Art in London 1968, im Rahmen derer sechs Wochen lang ein Filmprogramm gezeigt wird, Vorträge gehalten und selbstorganisierte Seminare und Treffen durchgeführt werden, bei denen gemeinsam diskutiert wird. Insbesondere dieser letzte Aspekt stellt für Holert eine attraktive Form der Wissensproduktion im Kunstfeld dar. In der Diskussion hätten die Studierenden eine Form für die

260 Vgl. Tom Holert: „Art in the Knowledge-based Polis“, in: *e-flux journal*, 2009, Nr. 3, <http://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/>.

261 Dass sich die künstlerische Forschung in diese neue Wissensökonomie einschreiben möchte, sieht Holert im 2008 veröffentlichten Strategiepapier des europäischen Bündnisses für Kunstinstitute ELIA (European League of Institutes of the Arts) bestätigt, in dem sie mit der Produktion neuen Wissens in einem kreativen Europa in Verbindung gebracht wird; vgl. ebd.

produktive Auseinandersetzung mit ihrer Bildung gefunden.

Holert interessiert sich für ein im Kunstfeld von unterschiedlichen Akteur_innen an verschiedenen Orten produziertes Wissen. Die Vielfältigkeit und Vielstimmigkeit müsse dabei als spezifische Form der Wissensproduktion erkannt werden. Vor diesem Hintergrund sieht er gerade im Gespräch ein Format, in dem unterschiedliche Verfahrensweisen, Haltungen sichtbar werden und sich miteinander konfrontieren lassen. Dem Format des Gesprächs wird von Holert entsprechend eine potenziell ermächtigende Funktion im Kontext künstlerischer Wissensproduktion zugeschrieben. Da im Gespräch die diskursiven Regeln von den Beteiligten kontinuierlich ausgehandelt werden, hat es das Potenzial, für die Beteiligten eine temporäre Unabhängigkeit zu schaffen, aus der eine kollektive Autonomie hervorgehen kann.

In deutlichem Kontrast zu diesem inhaltlichen Verständnis künstlerischen Wissens, das in gewisser Weise auch den Überlegungen zur *community practice* in *The Fox* zugrunde liegt, ist die Form von Holerts Text allerdings als klassisch-akademisch zu bezeichnen. Die Publikation im Rahmen des *e-flux journals* verweist dabei gerade auf die Akademisierung des Kunstfelds, die Holert in seinem Text beklagt.

Postcapitalist Self

Mit ihrer Gastausgabe des Journals unter dem Titel *In Search of the Postcapitalist Self*, die als künstlerischer Beitrag zur 6. Berlin Biennale zirkuliert, kehrt Marion von Osten die üblicherweise im Zusammenhang mit der

Arbeit von e-flux herrschenden Verhältnisse um:²⁶² So wird das *e-flux journal* nicht zum Depot von anderswo produzierter und bezahlter Arbeit, sondern wird von ihr als Werkzeug für einen künstlerischen Beitrag benutzt. Der kulturelle Mehrwert fließt in diesem Fall nicht in erster Linie in das Unternehmen e-flux, sondern kommt der Herausgeberin zu.

Im Editorial der Ausgabe macht von Osten die Gastherausgeberschaft zum Thema, indem sie indirekt die Zusammenarbeit mit dem *e-flux journal* beziehungsweise mit Vidokle beschreibt. Sie erzählt von einem Treffen in einem Café seiner Wahl, in dem sie von Ostens Fragestellung diskutieren, „whether the (cultural) Left is still capable of thinking and acting beyond the analysis of overwhelming power structures or working within the neoliberal consensus model“²⁶³. Mit der Unterstützung der Herausgeber_innen des Journals, so von Osten im Editorial, habe sie Künstler_innen, Kulturproduzent_innen und Theoretiker_innen eingeladen, auf einen von ihr diagnostizierten „zombie neoliberalism“ zu reagieren.

Sie sucht damit aktiv nach Möglichkeiten neuer postkapitalistischer und postidentitärer Imaginationen. Diese Neuformulierung eines linken Projekts ist Thema und wird gleichzeitig in von Ostens Praxis als Kulturproduzentin gespiegelt. Denn die Kulturproduzentin, die kontinuierlich Verschiedenes durchquert, kann als eine Form eines postkapitalistischen Selbst

262 Vgl. *e-flux journal*, 2010, Nr. 17, <http://www.e-flux.com/journal/17/>.

263 Marion von Osten: „Editorial – ‚In Search of the Postcapitalist Self““, in: *e-flux journal*, 2010, Nr. 17, <http://www.e-flux.com/journal/17/67350/editorial-in-search-of-the-postcapitalist-self/>.

beschrieben werden. Im Durchqueren unterschiedlicher Arbeitssettings, Denkweisen, Forschungsagenden, Art und Weisen, etwas öffentlich zu machen, werden Kategorien von Arbeit und Wert nicht nur befragt, sondern es werden Brüche in die Produktionsbedingungen eingeführt. Die Durchquerung hat dabei ein emanzipatorisches, sich selbst ermächtigendes Potenzial. Von Osten durchquert den kommerziellen Kontext von e-flux ebenso wie das Spektakel der Großausstellung Berlin Biennale. Die politische Ökonomie dieser Institutionen ist das Material, mit dem sie arbeitet und das sie transformiert. Allerdings ist von Ostens Durchquerung hier – anders als im Kontext der Gruppe kpD gefordert²⁶⁴ – auf eine individuelle Praxis limitiert. Die Grenzüberschreitung wird ihr als Autorin zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist es aber, die nach Marina Vishmidt überhaupt erlaube, dass die Grenzüberschreitung registriert werde.²⁶⁵

264 Vgl. kpD (Brigitta Kuster, Isabell Lorey, Katja Reichard, Marion von Osten): „Prekarisierung von KulturproduzentInnen und das ausbleibende ‚gute Leben‘“, in: *transversal*, 04 2006, <http://transversal.at/transversal/0406/kpd/de>.

265 Marina Vishmidt: „Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural“, in: Maria Hlavajova / Holert, Tom (Hg.): *Marion von Osten. Once We Were Artists* (A BAK Critical Reader in Artists' Practice), Utrecht, Amsterdam: BAK, Valiz, S. 218–235, S. 228.

Abschöpfung von Mehrwert

2014 erweitert e-flux sein Angebot um das Diskussionsforum *e-flux conversations*. In diesem Forum werden die Artikel des *e-flux journals* diskutiert. e-flux setzt, wie andere kommerzielle Anbieter auch, auf die Einbettung der von den Nutzer_innen produzierten Diskussionsinhalte in die Website. Das Forum präsentiert sich damit als Antwort auf die veränderten Distributions- und Produktionsbedingungen von Texten im digitalen Raum. Im Presstext zum Forum, der über den Newsletter versendet wird, schreibt e-flux:

Is your social media feed drunk on likes? Did Big Brother kick you off Facebook for posting medieval torture paintings? Do 140 characters leave you unfulfilled? Us, too. That's why we built e-flux conversations – a new platform dedicated to in-depth discussions of urgent artistic and social ideas. We need to talk.²⁶⁶

Der Presstext zum Forum liest sich als Appell: „We need to talk“. Das suggeriert Dringlichkeit, Betroffenheit und Beteiligung. Der Text adressiert Unzufriedene, fordert sie auf, sich e-flux anzuschließen und gemeinsam an einer Alternative zu arbeiten. Als Alternative wird das Format des Gesprächs präsentiert, bei dem die Regeln von den Diskutierenden definiert und kontrolliert werden, eine Form der

²⁶⁶ e-flux: „We Need To Talk“, *e-flux announcements*, 09.03.2015, <http://www.e-flux.com/announcements/29874/we-need-to-talk/>.

Kommunikation also, die einen hohen Grad an Autonomie aufweist.

Im Presstext wird das Diskussionsforum als Lösung für die Unzulänglichkeiten von Facebook und Twitter dargestellt, die die Kommunikation zensieren oder die Zeichenzahl des Posts limitieren. *e-flux conversations* dagegen sei eine perfekte Mischung aus Blog und Diskussionsforum. Es ermögliche eine vertiefte Diskussion, die gleichzeitig offen sei. Registrierte Nutzer_innen könnten sich daran unterschiedslos beteiligen. „We want to be the place where a Beijing art student can chat with Charles Esche“, heißt es im Presstext.²⁶⁷ Der Diskurs über Kunst soll auf Augenhöhe geführt werden. Jede oder jeder hat eine Stimme, ungeachtet ihrer oder seiner Position im Kunstfeld. Diese Selbstbeschreibung trifft die Vorstellung von Internetkultur als einer digitalen Öffentlichkeit, die durch soziale Medien, Blogs und weitere Plattformen eine Demokratisierung erfahren hat.

Bereits in der Nennung exemplarischer Gesprächsteilnehmer_innen, Esche und eine Kunststudentin aus Beijing, im Presstext klingt aber ein offensichtlicher Widerspruch an. Während Esche weder einer Beschreibung noch einer geografischen Verortung bedarf – die Autor_innen gehen davon aus, dass die Leser_innen den Kurator des Van Abbemuseums in Eindhoven kennen –, weiß man von seinem Gegenüber nur den Ort und dass sie eine Studentin ist. Damit wird ein Gefälle deutlich, das dem formulierten Anspruch eines Aufeinandertreffens auf Augenhöhe entgegensteht.

267 Ebd.

Auch ein Blick auf das Forum selbst zeigt, dass Anspruch und Umsetzung weit auseinanderliegen. Das Forum setzt sich aus Beiträgen von Nutzer_innen zusammen, die chronologisch publiziert werden. Es finden sich sogenannte „Topics“, Themen, die von registrierten Nutzer_innen gesetzt werden können, auf die dann jeweils die anderen Nutzer_innen reagieren. In ihrem Post „FAQ & Community Guidelines“ stellt e-flux einige Richtlinien auf. Das Forum wird als „zivilisierter“ Ort für eine öffentliche Diskussion definiert. Es wird eingefordert, dass nur Beiträge gepostet werden sollen, welche die Diskussion weiterbringen. Umgangsformen werden definiert: keine Schimpfwörter, keine persönlichen Angriffe, keine Reaktion, ohne nachzudenken.²⁶⁸ Das Forum wird mit einem öffentlichen Park verglichen, und e-flux bittet die Nutzer_innen, diesen wie im echten Leben sauber zurückzulassen. Aber das Forum ist kein öffentlicher Park. Wie Facebook, Twitter und andere Autor_innen-Content-Seiten ist es in Privatbesitz. Es ist ein Privatpark, um bei der Selbstdarstellung zu bleiben, ein von e-flux unterhaltener Park, der von der Firma ohne Begründung geschlossen werden kann oder aus dem ohne Weiteres bestimmte Personen ausgeschlossen werden können.

Die Inhalte des Forums werden stark von mit e-flux verknüpften Akteur_innen geprägt. Ein Blick auf die Statistik zeigt, dass in dem Diskussionsforum 1.500 Topics von e-flux eröffnet worden sind, 647 von der Kuratorin und Kritikerin Karen Archey, die als redaktionelle Mitarbeiterin bei e-flux angestellt ist, und 90 von der

268 e-flux: „FAQ & Community Guidelines“, *e-flux conversations*, 16.10.2014, <http://conversations.e-flux.com/t/faq-community-guidelines/100/>.

Bildungs- und Forschungsinstitution The New Center for Research & Practice, die ebenfalls auf Einladung von e-flux publiziert.²⁶⁹ Weitere vergleichsweise aktive Themensetzer_innen sind Anton Vidokle sowie einige Autor_innen von e-flux, die als Moderator_innen genannt werden. e-flux bestimmt also wesentlich, worüber diskutiert wird. Die Nutzer_innen wiederum reagieren auf die Themensetzung.

Die Diskussionen haben unterschiedlichen Charakter und verschiedene Funktionen. Beispielsweise wird das Forum wiederholt für Vermittlung und Werbung benutzt, etwa um von e-flux organisierte Tagungen zu kommentieren, etwa eine von The New Centre for Research & Practice organisierte *Summer School* in New York 2016,²⁷⁰ das 2015 gemeinsam von e-flux und The New Centre for Research & Practice organisierte Symposium *Machines that Matter* oder das 2016 im Rahmen der São Paulo Biennale durchgeführte *World Biennial Forum*.²⁷¹

269 e-flux: „Users All Time“, e-flux conversations, <https://conversations.e-flux.com/u?period=all>.

270 The New Center for Research & Practice: „Live blog: The New Center 2016 NYC Summer Residency, July 18–22“, *e-flux conversations*, 16.07.2016, <https://conversations.e-flux.com/t/live-blog-the-new-centre-2016-nyc-summer-residency-july-18-22/4077>.

271 Vgl. Karen Archey: „Live Coverage: World Biennial Forum No. 2, 26-30 November“, *e-flux conversations*, 26.11. 2014, <http://conversations.e-flux.com/t/live-coverage-world-biennial-forum-no-2-26-30-november/767/>.

Besonders deutlich wird die Funktion von *e-flux conversations* als Werbe- und Vermittlungsplattform für *e-flux*-Projekte in einer „Superconversations“ genannten Reihe zum Venedig-Biennale-Beitrag des *e-flux journals*. Auf Einladung von *e-flux* kommentiert The New Centre for Research & Practice die täglich publizierten Artikel in der Reihe *Superconversations* im Diskussionsforum und moderiert gleichzeitig die Diskussion. So beginnt diese mit einer mehr als wohlwollenden Interpretation des Editorials und endet mit einer ebensolchen. The New Centre for Research & Practice nimmt in dem Projekt also nicht die Position einer unabhängigen Instanz ein, sondern spielt eine primär vermittelnde Rolle: „Our work [...] immediately doubled *e-flux*'s original plan in terms of size, strength and diversity.“ So interpretiert The New Centre for Research & Practice rückblickend das ganze Biennale-Projekt als Reflexion über intellektuelle Arbeit im digitalen Zeitalter und als gleichsam utopischen Versuch, über die Dauer der Venedig Biennale Formen der gemeinsamen inhaltlichen Arbeit zu entwickeln, die sich dem Druck zur Warenförmigkeit entziehen.

Auf den ersten Beitrag dieser Reihe finden sich im Forum 37 Reaktionen. Einige diskutieren, was unter dem Kunstwort *supercommunity* zu verstehen ist – die Vorschläge reichen von *general intellect* bis zu bildhaften Assoziationen wie einem Eisblock oder einem Riss in der Wand. Die Grundstimmung ist euphorisch. Die Nutzer_innen stimmen in den Ton und die inhaltliche Stoßrichtung des von The New Centre for Research & Practice wiedergegebenen Editorials ein und freuen sich auf mehr Artikel. So schreibt ein Nutzer: „some of the upcoming articles we're discussing are going to be

amazing, without a doubt. Can't wait.“²⁷² Zwischen diesen euphorischen Posts finden sich wenige Beiträge, die die Funktion des Kommentars, die Sprecher_innenposition oder die Rolle eines Mediums, also das Setting des Forums selbst befragen. In den Kommentaren zeigt sich aber auch eine gewisse Hilflosigkeit oder Resignation gegenüber dem Rahmen der Diskussion: „Because let's face it: we're all homogenized behind the keyboard.“²⁷³ Auf solche Beiträge wird dabei allerdings kaum reagiert. Die Reflexion der Rahmenbedingungen der Diskussion stößt auf wenig Interesse. Für eine „Zone kollektiver Imagination“, wie ein *e-flux-conversations*-Nutzer das Forum nennt, spielen bei der *supercommunity* Fragen der demokratischen Partizipation eine erstaunlich geringe Rolle.²⁷⁴ Die Nutzer_innen sind offenbar an die quasi-feudalen Verhältnisse in digitalen sozialen Netzwerken gewöhnt, in denen es für den Wunsch, den von den privaten Besitzer_innen vorgegebenen Rahmen zu erweitern, keinen Raum gibt.

Das Forum wird auch benutzt, um fremde Inhalte, also die Arbeit anderer, zu verarbeiten oder zu bewerben. Karen Archey und *e-flux* posten täglich neue Themen, die kaum eine Diskussion lancieren. Es handelt sich oftmals um Reposts, das heißt, Inhalte anderer Seiten werden wiedergegeben oder kurz zusammengefasst. Aber es gibt auch andere Beispiele, in denen der Fokus auf der Diskussion liegt. Beispielsweise wird ein offener Brief der

272 Vgl. The New Center for Research & Practice: „Welcome to Supercommunity & Superconversations, Day 1“, *e-flux conversations*, 02.05.2016, <http://conversations.e-flux.com/t/welcome-to-supercommunity-superconversations-day-1/1551/>.

273 Ebd.

274 Ebd.

Mitarbeiter_innen der Berliner Volksbühne zur neuen Leitung ins Englische übersetzt und im Forum publiziert.²⁷⁵ e-flux macht damit eine lokale Diskussion zur Frage, inwiefern es sich bei der Wahl von Chris Dercon um ein Zeichen einer neoliberalen Übernahme der Institution handelt, für seine globale Leser_innenschaft zugänglich.

Im Forum wird der Brief kontrovers diskutiert. Die Kontroverse dreht sich aber in erster Linie um das Design der aktuellen Plakatkampagne der Volksbühne, bei der eine Frakturschrift aus den 1930er Jahren Verwendung findet. Über das Spiel mit den entsprechenden Konnotationen liefert sich Hito Steyerl einen heftigen Schlagabtausch mit einem unter einem Pseudonym schreibenden Nutzer. Diese Art der Debatte ist nicht untypisch für die Diskussionskultur im Internet, die sich oftmals dadurch auszeichnet, dass polemische und nicht besonders produktive Kommentare hinterlassen werden, weil letztlich alle vernetzt sein können, selbst wenn sie gar nichts miteinander verbindet. Sie ist symptomatisch für das Fehlen einer gemeinsamen situierten Praxis, die bei den Beteiligten jenes Vertrauen stiftet, das für eine produktive Diskussion notwendig ist.

Gemessen an der Größe der internationalen Kunstszene ist die Beteiligung von 3.364 Nutzer_innen im Diskussionsforum ein Erfolg für e-flux, sind doch solche Plattformen ohne die investierte Zeit und Arbeit ihrer Nutzer_innen nichts wert.²⁷⁶ Wenn das *e-flux*

275 Vgl. e-flux: „Volksbühne staff on Chris Dercon: We fear job cuts and liquidation“, in: *e-flux conversations*, 23.06.2016, <http://conversations.e-flux.com/t/volksbuhne-staff-on-chris-dercon-we-fear-job-cuts-and-liquidation/>.

276 e-flux: „Users All Time“, *e-flux conversations*, <https://conversations.e-flux.com/u?period=all>.

journal seine Leser_innen mit der Bereitstellung einer Plattform für die Diskussion in gewisser Weise von sich abhängig macht, ist es auch auf sie angewiesen – nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, schließlich könnten sich die Charles Esches unter ihnen dazu entschließen, die Dienste des e-flux-Newsletters nicht weiter zu nutzen, womit dem Journal die ökonomische Basis entzogen wäre.²⁷⁷

Die Firma e-flux ist nicht nur Inhaberin des Diskussionsforums, in dem über die im *e-flux journal* erscheinenden Artikel und Artikel anderer Organe diskutiert wird. Sie kontrolliert und evaluiert auch die Nutzer_innen in einem Maß, das weit über die Konventionen entsprechender Diskussionsforen hinausgeht. In der bereits erwähnten Statistik kann neben dem Titel der Beiträge, den an der Diskussion beteiligten Nutzer_innen, der Anzahl der Beiträge, Kommentare und Aufrufe auch in Erfahrung gebracht werden, wer sich wie oft eingeloggt hat, wer was gelesen hat und wie viele Antworten oder Likes die Kommentare generiert haben. Jeder Klick wird aufgezeichnet und der *community* kommuniziert. Karen Archey beispielsweise hat insgesamt 640 Themen eröffnet, 243 Posts geschrieben und 433 Likes bekommen. Sie hat sich 562-mal eingeloggt, 2.200 Posts gelesen und 223 Likes verteilt.²⁷⁸

277 Charles Esche hat das Forum an 5 Tagen besucht, 16 Minuten mit Lesen verbracht, 47 Beiträge innerhalb von 16 Minuten gelesen, keine Likes erhalten, 12 Likes verteilt, keine Themen erstellt, einen Kommentar verfasst. e-flux: „Charles Esche Summary“, *e-flux conversations*, http://conversations.e-flux.com/users/charles_esche/summary/.

278 e-flux: „Karen Archey Summary“, *e-flux conversations*, <http://conversations.e-flux.com/users/karenarchey/summary/>.

Das Diskussionsforum und seine Statistik erinnern an die von Gigi Roggero beschriebenen Support-Seiten von Firmen, auf denen sich Konsument_innen gegenseitig helfen und dabei von den Firmen bewertet werden. Roggero schildert, wie die Konsument_innen gemeinsam für die Firma Mehrwert produzieren und gleichzeitig durch das Ranking an der Aneignung des gemeinsam Produzierten gehindert werden.²⁷⁹ Diese Analyse lässt sich auch auf e-flux übertragen. Karen Archey und The New Centre for Research & Practice als Moderator_innen und die Firma e-flux als Inhaberin des Forums sind die Wächter_innen der Diskussionen und kontrollieren, lenken die Arbeit der im Forum aktiven Nutzer_innen. Ebendiese Form der Beteiligung ist es, die für das Projekt e-flux durch unbezahlte Arbeit Mehrwert schafft.

Die Marke e-flux ist ein soziales Produkt. Zur Generierung und Steigerung seines Werts tragen alle bei, die Arbeit in e-flux investieren. Im Fall des *e-flux journals* sind das neben den Autor_innen nicht zuletzt auch die Leser_innen, die Inserent_innen und die Kollaborationspartner_innen. Der Diskurs des *e-flux journals* gewinnt seine Wirkmächtigkeit dadurch, dass Akteur_innen in ihrer Raucher_innenpause, in der Kneipe, auf Facebook daran anknüpfen. Das Journal ist also auf die Existenz eines Diskussionszusammenhangs angewiesen, der über seine institutionellen Kanäle hinausgeht. Die in solchen nichtinstitutionellen Kanälen geleisteten unbezahlten Beiträge fließen wiederum in die Wertsteigerung des *e-flux journals* ein. Mit *e-flux conversations* schafft e-

279 Vgl. Gigi Roggero: „Was das lebendige Wissen vermag. Krise der globalen Universität, Klassenzusammensetzung und Institutionen des Gemeinsamen“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 57–87, S. 57 ff.

flux also nicht nur ein Gefäß, in dem die Art und Weise kontrolliert werden kann, wie über die Artikel des Journals diskutiert wird, sondern auch die Grundlage zukünftiger Akkumulation von Mehrwert.

Kunst, Arbeit, Selbstverwirklichung

Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass – zumindest von Vidokle – mit Nachdruck der Anspruch erhoben wird, mit e-flux ein „common social project of our times“ zu verfolgen.²⁸⁰ In einem Text von Vidokle, der 2011 unter dem Titel *Art Without Work?* im *e-flux journal* erscheint,²⁸¹ finden sich Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Arbeit, die Aufschluss geben können über sein Verständnis dieses gemeinsamen sozialen Projekts und die Rolle von e-flux darin.

Vidokle diskutiert in diesem Text eine Reihe künstlerischer Arbeiten und Ansätze unter dem Gesichtspunkt eines neuen Verständnisses von Kunstproduktion, das in diesen zum Ausdruck kommt. Vidokles Referenzen sind dabei Andy Warhols „Factory“ in den 1960er Jahren, die Koch-Performances von Rirkrit Tiravanija in den 1990er Jahren und das zwischen 1923 und 1925 vom „produktivistischen“ Flügel der konstruktivistischen Bewegung in der Sowjetunion herausgegebene Journal *Lef*.

Während es bei *Lef* neben der herausragenden Gestaltung der Zeitschrift, unter anderem durch Alexander

280 Vgl. Hans Ulrich Obrist / Vidokle, Anton / Aranda, Julieta: „Ever. Ever. Ever“, in: Julieta Aranda / Linden, Elizabeth / Vidokle, Anton (Hg.), *The Best Surprise is No Surprise*, Zürich: JRP Ringier 2007, S. 16–24, S. 24.

281 Vgl. Anton Vidokle: „Art Without Work?“, in: *e-flux journal*, 2011, Nr. 29, <http://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>.

Rodschenko, vor allem das gesellschaftspolitische Engagement der Künstler_innen ist, das den Ausschlag für die Nennung gibt, bewundert Vidokle bei Tiravanija, dass dieser das Gefäß „Kunst“ nutze, um darin etwas anderes zu machen, als bloß die Rolle und Funktion der Künstler_in auszufüllen. Bei Warhol wiederum zeigt sich Vidokle fasziniert von der Tatsache, dass dieser Produktionsbedingungen geschaffen habe, die es ihm erlaubten, durch bloße Präsenz Kunst zu produzieren. Die Objekte würden von anderen geschaffen.

In one of the interviews I saw, from 1966 or so, Warhol says point blank that he has not worked in three years and is not working at the time of the interview. [...] It also seems to me that the most important mechanism of the Factory, its central activity, was not so much the production of art objects or films, but the production of very particular social relations: a new way of life that in turn resulted in films and other things.²⁸²

Am Beispiel von Warhol diskutiert Vidokle einen grundlegenden Wandel im Verhältnis von Kunst und Arbeit. Warhols Fabrik produziert nicht Waren, sondern soziale Beziehungen. Warhols zu einem späteren Zeitpunkt formuliertes Bekenntnis, dass für ihn „being good in business [...] the most fascinating kind of art“²⁸³ sei, legt eine Deutung nahe, die ihn als Modell des Unternehmers im Übergang zu neuen Formen der Produktion versteht. Denn die mit dem kognitiven Kapitalismus

²⁸² Ebd.

²⁸³ Andy Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1975, S. 92.

verknüpfte immaterielle Arbeit umfasst nicht zuletzt auch die Pflege sozialer Beziehungen und den Aufbau von Netzwerken. Für Vidokle liegt die Bedeutung Warhols in diesem Zusammenhang aber vielmehr in einer von Warhol eingeführten Distanzierung der Künstler_in von der Arbeit. Mit einem aus Hannah Arendts *Vita activa* abgeleiteten Arbeitsbegriff unterscheidet Vidokle zwischen Arbeit („labor“), Herstellung („work“) und Handlung („action“). Unter „Arbeit“ subsumiert er dabei all jene Aktivitäten, die zur Erhaltung des Lebens notwendig sind, während „Herstellung“ die Fähigkeit meint, die Welt den menschlichen Bedürfnissen anzupassen. Kunst spielt sich für Vidokle hingegen im Bereich der „Handlung“ ab. Darunter versteht er eine zwischenmenschliche Aktivität ohne dazwischengeschaltete Dinge oder Gründe.²⁸⁴ Sein Verständnis von „Kunst als Handlung“ präsentiert Vidokle als Gegenentwurf zur Idee der Kulturproduktion. Die Vorstellung, dass Kunst ein Resultat von Arbeit sei, lehnt er ab.

What I mean by art without work is perhaps closer to a situation where you play a musical instrument for the sheer enjoyment of making music, where the activity is a pleasurable one not defined by labor or work per se.²⁸⁵

Die von ihm herangezogenen Beispiele Warhol, Tiranija und *Lef* versteht Vidokle als Versuche, Arbeit und Herstellung in Handlung umzuwandeln und damit gleichsam Kunst von ihrer Abhängigkeit zu befreien.

²⁸⁴ Vgl. Anton Vidokle: „Art Without Work?“, in: *e-flux journal*, 2011, Nr. 29, <http://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>.

²⁸⁵ Ebd.

Zur Erzeugung von Kunst bedarf es nach Vidokle in erster Linie einer bestimmten Haltung zum Leben, einer bestimmten Lebensweise. Diese definiert Vidokle als geprägt durch das Begehren nach nicht entfremdeter Arbeit und einer Gesellschaft, in der die sozialen Identitäten und Rollen so durchlässig sind, dass Kunst und Alltag letztlich ununterscheidbar würden. Es geht mithin um den alten Traum der Auflösung von Arbeit und Kunst im Leben:

If art is produced as an outcome of certain conditions (rather than simply an act of genius, which is not interesting or possible to discuss), then creating such conditions would actually produce art. If the ultimate conditions of production are the world and life (rather than a studio or art museum), it would then follow that a certain way of living, of being in the world, would in itself result in the production of art: no work is necessary.²⁸⁶

Folgt man Vidokles Ausführungen zu e-flux, wird deutlich, dass er dieses Projekt als teilweise Verwirklichung dieser Vorstellung einer Überwindung der Arbeit versteht. In der Aussage, dass e-flux „just the pure pleasure of improvization and mass communication“²⁸⁷ zugrunde liege, rückt er die Tätigkeit für das Unternehmen in die Nähe einer „pleasurable activity“, wie er sie am Beispiel des Spielens eines Musikinstruments aus reiner Freude an der Musik schildert. Mit e-flux seien

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Vgl. Hans Ulrich Obrist / Vidokle, Anton / Aranda, Julieta: „Ever. Ever. Ever“, in: Julieta Aranda / Linden, Elizabeth / Vidokle, Anton (Hg.), *The Best Surprise is No Surprise*, Zürich: JRP Ringier 2007, S. 16–24, S. 18.

Aranda und er dem Bedürfnis gefolgt, „to do certain things that we were personally interested in“²⁸⁸. Die Grundlage von e-flux ist für ihn die Selbstverwirklichung, wobei in seiner Erzählung die Notwendigkeit, sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, nicht vorkommt. Vidokles Selbstverwirklichung ist die Selbstverwirklichung als Unternehmer. Dieses Modell wird von ihm dabei gleichsam universalisiert, etwa wenn er davon spricht, dass „by addressing our own needs and interests, we sometimes find ourselves touching on certain things commonly lacking“²⁸⁹. Bemerkenswerterweise stehen die „eigenen Interessen“ für Vidokle nicht im Widerspruch mit dem allgemeinen Interesse, sondern sind mit diesem vielmehr identisch. Im Zentrum des von Vidokle angesprochenen „common social project“ stehen damit Autonomie und Selbstbestimmung, Kennzeichen sowohl der Künstler_in als auch der Unternehmer_in. In seinen Ausführungen affirmiert Vidokle eine kapitalistische Subjektivität, die auf einem autonomen Nachvollzug der Forderungen des Marktes aufbaut. Die ökonomische Erpressung, die die Grundlage der Tätigkeit des arbeitenden Subjekts bildet, kommt dabei nicht vor. Eine auf solchen Vorstellungen aufbauende Vision eines kollektiven, selbstorganisierten Managements findet sich im Editorial des *e-flux journals* Nr. 50. Hier beschreiben die Herausgeber_innen die erstarkte Bedeutung von Individuen, die durch ihr Handeln alles zusammenhalten und damit herkömmliche institutionelle Strukturen ersetzen:

288 Vgl. ebd., S. 17.

289 Vgl. ebd., S. 22.

Individual people have become more important than institutions. The stabilizing role of art institutions has been transferred to a growing class of professionalized artists, curators, and practitioners who hold the whole thing together. We are severely underqualified and overqualified at the same time, and we like it that way.²⁹⁰

Die Herausgeber_innen zählen sich selbst zu einer wachsenden Klasse von gleichsam unter- und überqualifizierten Künstler_innen, Kurator_innen und Praktiker_innen, wobei die meisten von ihnen mindestens zwei oder drei weitere Berufe ausüben würden.²⁹¹ Bemerkenswert ist der letzte Teilsatz, denn die fröhliche Bejahung einer Situation, die sich für die allermeisten der Genannten finanziell nicht auszahlt, kann auch als implizite Drohung verstanden werden: Es reicht nicht mehr aus, sich für Projekte aufzuopfern, deren Profit anderen zugutekommt, man muss es dazu auch noch lieben.

Soft-Diskursivierung

Ungeachtet seines kritischen Inhalts ordnet sich das *e-flux journal* weitgehend konfliktfrei einer kapitalistischen Verwertungslogik unter. Bemerkenswert ist dabei die Gleichzeitigkeit eines „oppositionellen“ Selbstverständnisses und des Erfolgs des Projekts im Kunstfeld, mit anderen Worten: die Gleichzeitigkeit von teilweise

290 Julieta Aranda / Kuan Wood, Brian / Vidokle, Anton: „Editorial“, in: *e-flux journal*, 2013, Nr. 50, <http://www.e-flux.com/journal/50/59967/editorial/>.

291 Julieta Aranda / Kuan Wood, Brian / Vidokle, Anton: „Introduction“, in: *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin: Sternberg Press 2011, S. 5–7.

radikalen Theorieansätzen und marktkonformem Verhalten. In keiner Weise gefährden die publizierten Inhalte die Positionierung der Zeitschrift, ihrer Autor_innen und Herausgeber_innen im künstlerischen Feld, im Gegenteil, es scheint *gerade* die „kritische“ Haltung zu sein, die dem Projekt in Form von kulturellem Kapital zugutekommt.

Aus unternehmerischer Perspektive agiert das *e-flux journal* durchaus innovativ. Die Inhalte werden nicht künstlich durch Zugangsbeschränkungen oder Ähnliches verknappt, sondern sind alle kostenlos online abrufbar. Eine solche Förderung des freien Flusses produzierter Inhalte entspricht den Prinzipien eines erfolgreichen Wirtschaftens im kognitiven Kapitalismus, wo zur Wertschöpfung idealerweise nicht der Zugang zu Inhalten eingeschränkt, sondern vielmehr eine „horizontale Produktion“ ins Werk gesetzt wird: Die Inhalte müssen sich verbreiten und durch Nutzung angereichert werden.

Als Unternehmer_innen handeln die Herausgeber_innen mit ihrem Modell risikobewusst und flexibel. Die dem Kapitalismus in seinem postfordistischen Stadium entsprechende Ideologie des „unternehmerischen Selbst“ wird von ihnen mit marktkonformer Kapitalismuskritik verbunden. So wirken vor allem die von Vidokle entwickelten Ideen über das Verhältnis von Kunst und Arbeit, als wären sie direkt der Managementliteratur der 1990er Jahre entnommen, in der erfolgreiches Unternehmen_innentum und persönliche Selbstverwirklichung in eins fallen. Bemerkenswert ist nicht zuletzt die Tatsache, dass dabei offensichtlich das Bedürfnis besteht, das eigene Handeln in den Kontext einer kritischen Kunstpraxis zu stellen.

Mit der Umdeutung der Tradition der Kritik begeht das Projekt auf sozialer Ebene den von Yann Moulier-Boutang in anderem Zusammenhang postulierten „Verrat an der radikalen Kritikform“²⁹². Künstlerische Theoriepraxis darf die eigenen Produktionsbedingungen nicht ausklammern, sondern muss gerade bei den sie definierenden Strukturen ansetzen. Eine solche Praxis muss gleichzeitig aber auch von der eigenen privilegierten Position als Künstler_in Abstand nehmen und jene Regelmäßigkeiten herausarbeiten, die nicht immer für alle gleich und nicht immer für alle gleich sichtbar sind. Eine kritische Praxis, wie e-flux sie für sich in Anspruch nimmt, bleibt auf die Inhalte beschränkt, ohne an ihren Produktionsbedingungen zu arbeiten. Diese Arbeit umfasst die Frage des Eigentums, der Macht, der Produktion, der Distribution, der Zirkulation und der Konsumtion – die Frage der gesellschaftlichen Beziehungen.

292 Vgl. Yann Moulier-Boutang: „Die Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus und der Kunst. Kunst in der Ökonomie der Innovation“, in: Gerald Raunig / Wuggenig, Ulf (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien u. a.: transversal texts 2016, S. 455–473, S. 462.

e-flux

About e-flux

e-flux is a publishing platform and archive, artist project, curatorial platform, and enterprise which was founded in 1998. Its news digest, events, exhibitions, schools, journal, books, and the art projects produced and/or disseminated by e-flux describe strains of critical discourse surrounding contemporary art, culture, and theory internationally. Its monthly publication e-flux journal has produced essays commissioned since 2008 about cultural, political, and structural paradigms that inform contemporary artistic production.

In November 1998, the exhibition *The Best Surprise is No Surprise* at the Holiday Inn in Chinatown used a new communication technology—e-mail—to disseminate the press release. One month later, Vidokle started e-flux whose mailing list is made free for it's 90,000+ readers by a set fee paid by museums and other institutions of art to publish their press releases and other communiqués via e-flux. All information disseminated is permanently archived for reference and research. While its network is limited to public art centers and museums, e-flux offers similar platforms to commercial galleries through its art-agenda subsidiary, and to art schools and art academies through art&education, which e-flux jointly administers together with Artforum International.

Since its inception e-flux has maintained a dynamic international program of exhibitions and events including: unitednationsplaza, Utopia Station, Martha Rosler Library and AUP. In 2003, the artist Julieta Aranda began collaborating with Vidokle on e-flux and in 2004, Aranda and Vidokle opened e-flux's first public space, a tiny storefront on Ludlow Street for experimental and ephemeral programs in New York City's Lower East Side.

[e-flux Wikipedia](#)

[Hans Ulrich Obrist interviews Anton Vidokle and Julieta Aranda about the history of e-flux](#)

[Daniel Birnbaum's essay "Temporal Spaams"](#)

Website: www.e-flux.com

Design: Alan Woo

Technical realization: [Systemantics](#)

FAQ

What are e-flux's announcements?

e-flux announcements are a direct e-mailing of text and image press releases to our growing database of art professionals in North America and Europe (see demographics below). The e-mail announcement includes an active URL which links directly to each client's site.

Who uses e-flux?

Nearly all the leading art museums, biennials, cultural centers, magazines, publishers, art fairs, and independent curators worldwide, including:

Museums such as:

The Museum of Modern Art, New York; The Guggenheim, New York; Whitney Museum, New York; Museum Ludwig, Cologne; Tate Modern, Great Britain; Moderna Museet, Sweden; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Italy; Generali Foundation, Austria; and others.

Biennials such as:

Sao Paulo Biennial; Istanbul Biennial; Whitney Biennial; Venice Biennial; Berlin Biennial; Athens Biennial; Lyon Biennial; Dakar Biennial; Valencia Biennial; Manifesta; Moscow Biennial; and others.

Art fairs such as:

Art Basel, Frieze Art Fair, Art Hong Kong, Artissima and others.

Magazines, including:

Artforum, Parkett, Frieze, Flash Art, Bookforum, Cabinet, Afterall, Aprior, Text zur Kunst and others.

Art book publishers and distributors such as:

Phaidon, Great Britain; D.A.P., USA; JRP|Ringier, Zurich; Revolver, Frankfurt; and others.

Who reads e-flux?

e-flux is read by 90,000+ visual arts professionals: 47% in Europe, 42% in North America, and 11% Other (South America, Australia, Japan, etc.) 18% writers/critics, 16% galleries, 16% curators, 15% museum affiliated, 12% artists, 10% consultants, 8% collectors, 6% general.

What are e-flux's rates?

For current rates please [contact us](#).

supercommunity

#65

CLOSING EDITORIAL

1. Supercommunity is now finished. You won't get any more texts to your mailbox. We survived. You survived. Looking back, there is a question lingering: What is the supercommunity?

2. The supercommunity does not propose a new form of togetherness. It does not replace cozy humanist universalism. It knows things will not be better when we come together. Our commonality won't make up for our differences. We are not united. We don't even like each other. We are simply stuck together, like a bad group exhibition.

3. The supercommunity is not the world. It is a disastrous new ecology of bad faith closeness. But it comes with vast new powers that are only starting to become apparent. It knows all matter is alive at its core as long as there is enough enlivening energy. In zones of swelling opacity, of encroaching dark forces, of fading details, of extravagant expenditures of energy without positive outcomes. These new powers convene where teleological visions of progress counter-intuitively reverse, showing that the apocalypse has already taken place in the past, but also that everything in the world is human. They appear where the kids spin superficial linking into an optical economy of reflection, splendor, and shine.

5. In the
—Julie

[continue reading at www.e-flux.com/supercommunity]

Supercommunity
September 4th

RIAL

is delivered
just one

4. When
the future
collapses onto
the present, time starts
moving differently. The border
between life and death trembles
and goes haywire. The distinction fades.
Survival becomes less terribly brutal and more
thrillingly ambiguous. The future becomes a vector
of investment into the dreams of clairvoyant artists
who might or might not make artworks. Artworks themselves
become prey to a new class hoarding surplus information to
pursue future interest. Now there are special discounts
on roundtrip airfares between life and death.
Whether you live surrounded by the walking
dead or have already arrived in the
afterlife, you can travel freely back
and forth and still get to
work Monday morning,
refreshed and
ready to
fight.

the wild, parrots address each other by name.

Aranda, Brian Kuan Wood and Anton Vidokle

e-flux journal



e-flux journal

issue #45

05/2013

e-flux conversations is a new platform for in-depth discussions of urgent artistic and social ideas. Using a hybrid editorial model, the open forum allows for participation from any user as well as specialized discussion moderated by resident editors. Read the [Latest](#) conversations below or see a list of the [Top](#) ongoing discussions.

[Latest](#) Conversations

.art

Request Token

ABWEICHUNG UND ÜBERSCHUSS

Mit der von Lippard und Chandler beschriebenen „Dematerialisierung“ öffnet sich in den 1960er Jahren ein Praxisfeld zwischen Kunst und Kritik, das in den folgenden Jahrzehnten intensiv von Künstler_innen bearbeitet wird, die ihren Kompetenzbereich in Richtung Theoriebildung oder Kunstkritik erweitern und in vielen Fällen gemeinsam Magazine herausgeben. Diese Künstler_innen sind einerseits in vielen Fällen in den Ritzen des Kunstfelds und in Zwischenräumen zwischen diesem und anderen Feldern tätig, andererseits – das zeigt sich spätestens in den 2000er Jahren – werden ihre Produktionsweisen durch die kapitalistische Inwertsetzung in neue Räume getragen. Der erfolgreichen Entgrenzung folgen neue Formen der Disziplinierung, Verwertung und Indienstnahme. Prinzipiell offene und unabschließbare Prozesse werden eingegrenzt und wieder geöffnet und dabei verwertbar gemacht. Entgrenzung und Eingrenzung sind Elemente des nunmehr kognitiven Kapitalismus, einer doppelten Bewegung, wobei der eine nicht vom anderen Aspekt zu trennen ist. Im Zusammenhang mit den Magazinen *The Fox*, *A.N.Y.P.* und *e-flux journal* interessieren mich die Möglichkeiten, dieser Logik auf eine Weise zu entfliehen, die verändernd eingreift, indem die Gleichzeitigkeit von Öffnung, Eingrenzung und Inwertsetzung reflektiert und darauf reagiert wird.

Lernen in der Konzeptkunst

Mit der „Dematerialisierung“ von Kunst, verstanden als Hinwendung zu diskursiven, prozessbasierten Praxen, gewinnen in den 1970er Jahren sprachliche, kommunikative Handlungen im Kunstfeld an Bedeutung.²⁹³ Auf die damit verbundene Entgrenzung des Werks reagiert das Kunstfeld in kurzer Zeit mit einer entsprechenden Anpassung der Ausstellungslogik und mit neuen Arten der Werk- respektive Warenförmigkeit.

In Zusammenhang mit dem Aufkommen konzeptueller Kunstpraxen spielt Art & Language eine bedeutende Rolle. Das mit der Gruppe verbundene Magazin *The Fox* positioniert sich vor diesem Hintergrund mit einer politischen, kunstkritischen und theoretischen Praxis als Kunst. *The Fox* kommt dabei die Situation zugute, dass das Magazin von verschiedenen Seiten als Kunstware validiert wird. Das verdeutlichen etwa die finanzielle Unterstützung des Magazins durch die staatliche Kunstförderung und das Distributionsnetz in Kunstbuchhandlungen. Die Anerkennung von *The Fox* als Kunstprojekt verweist nicht nur auf eine bereits fortgeschrittene Entgrenzung künstlerischer Praxis in Richtung Kritik oder Wissensproduktion, sondern auch auf die Etablierung neuer Formen der Verwertung, etwa durch die Charakterisierung der entgrenzenden Praxis als Kunstgenre. Eine solche Genrefizierung oder Disziplinierung ist auch als Form der Verknappung von politischer, kunstkritischer und theoretischer Arbeit als Kunstware zu verstehen.

²⁹³ Vgl. Lucy R. Lippard / Chandler, John: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International*, 1968, Nr. 2, S. 31–36, S. 31.

Auf diese Situation der neuerlichen Eingrenzung des entgrenzenden Potenzials von Konzeptkunst reagiert *The Fox* mit der Diskussion um eine *community practice*, die in der Nähe von selbstorganisierten Bildungspraxen verortet wird. Es ist dabei nicht zufällig, dass in *The Fox* kein eigentliches Programm formuliert wird, sondern vielmehr die Diskussion im Zentrum steht. Die Praxis von *The Fox* erschöpft sich nicht in polemischen Angriffen auf politische Gegner_innen, sie besteht gleichsam auch aus einer Strategie des Sich-Entziehens. Die Herausgeber_innen entziehen sich etwa – im Fall der Einladung, an der *Studio International*-Umfrage zu Kunstmagazinen teilzunehmen – gezielt der Zuschreibung als selbstkritisches Kunstmagazin, das seine eigenen Grundlagen befragt.²⁹⁴ Sie entziehen sich auf eine Weise, die zum Eingriff in den redaktionellen Rahmen wird, indem die Absage vom Herausgeber von *Studio International* im entsprechenden Editorial diskutiert wird. Das Beispiel der Umfrage lässt sich aber auch anders deuten. Die Absage liefert dem Herausgeber von *Studio International* eine Kulisse, vor der er seine eigene kritische Haltung inszenieren kann. So verstanden wäre die Intervention der Herausgeber_innen von *The Fox* als kritische im Sinne von Stefano Harney und Fred Moten zu verstehen, als reformierende und stabilisierende Funktion innerhalb eines Systems, das auf die Kritik seiner Institutionen angewiesen ist.

Einen vielversprechenden Ansatz von *The Fox* sehe ich in der *community practice*, genauer: im Handlungs- und Denkraum, der damit geschaffen wird. Die von

294 Vgl. Richard Cork: „Pitfalls and Priorities: an editorial dialectic“, in: *Studio International*, 1975, Nr. 976, S. 2; Art & Language (UK): „The Worst of All Allies“, in: *The Fox*, 1976, Nr. 3, S. 78–79, S. 78.

Lippard und Chandler angesprochene Umdeutung des Studios zum Studierzimmer – und also zum Studium – impliziert nicht nur eine Diskursivierung künstlerischer Praxis, sondern auch eine zeitliche Entgrenzung dieser Praxis.²⁹⁵ Das Studium resultiert nicht – oder nur begrenzt – in Werken, es bleibt nur Studium, solange es nicht abgeschlossen wird, solange weiterstudiert wird.

Bei *The Fox* wird ein solches Studium als „Lernen“ eingeführt. Lernen findet bei Art & Language gemeinsam statt, an einem bestimmten Ort und mit bestimmten Personen. Das gemeinsame Lernen, wie Mel Ramsden es in diesem Zusammenhang charakterisiert, ist eine Form der Einladung, sich über geteilte Zeit, Lektüre und Diskussion aufeinander einzulassen.²⁹⁶ Das ist die Grundlage für das Vertrauen, gemeinsam weiterdenken zu können. Dieser Prozess ist ein prinzipiell offener, er kann nicht im Vorfeld definiert werden. Dauer, Ablauf und Inhalte lassen sich nicht festlegen. Er kann weder aufgezeichnet, vervielfältigt noch wiederholt werden. Und er lässt sich auch nicht klar von anderen Aktivitäten trennen. Das Lernen greift genauso auf andere Bereiche über, wie diese wiederum in das Lernen einfließen. Lernen wird hier als das Schaffen eines Raums verstanden, der die Möglichkeit eröffnet, den gegebenen kapitalistischen Rahmen zu übersteigen.

Ogleich ich hier Ramsdens Verständnis von Lernen mit dem Konzept des Studiums im Sinne von Harney und Moten zusammendenke, möchte ich doch auf einige Differenzen hinweisen: Während sich Ramsdens

295 Vgl. Lucy R. Lippard / Chandler, John: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International*, 1968, Nr. 2, S. 31–36, S. 31.

296 Vgl. Mel Ramsden: „On Practice“, in: *The Fox*, 1975, Nr. 1, S. 66–83, S. 76.

Modell auf eine Gemeinschaft gleichgesinnter Künstler_innen bezieht, weist das Konzept von Harney und Moten deutlich über den engen Rahmen einer solchen Gruppe hinaus. Studium in diesem Sinn beschränkt sich auch nicht wie bei Ramsden auf gemeinsame Lektüre und Diskussion, sondern umfasst deutlich mehr. Trotzdem sehe ich in den im Rahmen von *The Fox* präsentierten Vorschlägen zu einem gemeinsamen Lernen Ansätze, die deutlich über das hinausweisen, was üblicherweise mit diesem Begriff bezeichnet wird.

Ausdehnung der Sphäre der Produktion

Eine zweite Situation, auf die *The Fox* reagiert, wenn auch nicht so unmittelbar wie mit ihren widerständigen Strategien, die darauf zielen, sich den etablierten Ausstellungslogiken von Konzeptkunst zu entziehen, ist ein grundlegender Wandel des Selbstverständnisses von Kunstinstitutionen. Diese beginnen in den 1970er Jahren mit dem sukzessiven Ausbau ihrer Vermittlungsprogramme, ein Bereich, der auf diese Weise ausdifferenziert wird. So wird Vermittlung langsam zu einem der Ausstellungstätigkeit beinahe gleichwertigen Tätigkeitsfeld.²⁹⁷ Gleichzeitig bildet sich ein Verständnis von

297 Paul O'Neill und Mick Wilson beschreiben diese Einbettung von Vermittlung in die kuratorische Praxis im Sammelband *Curating and the Educational Turn*. Paul O'Neill/Wilson, Mick: *Curating and the Educational Turn*, London: Open Editions 2010. Dieses Umdenken lässt sich spätestens seit den 1990er Jahren in Europa und den USA in vielen Kunstinstitutionen beobachten. Für eine Auseinandersetzung mit diesem unter dem Stichwort „New Institutionalism“ diskutierten Wandel vgl. Lucie Kolb / Flückiger, Gabriel (Hg.): *(New) Institution(alism)*, Zürich: Selbstverlag 2014 (*On Curating*, Nr. 21), <http://www.on-curating.org/issue-21.html>.

Vermittlung heraus, das heute in neuen Berufsbezeichnungen wie „Audience Developer“ oder „Public Engagement Curator“ gespiegelt wird und das auf die Herstellung von Öffentlichkeit zielt.

Ein frühes Beispiel für diese Entwicklung ist das Rockefeller Foundation Training Program for Museum Educators, das institutionell an das MoMA angegliedert ist. 1976 wird in diesem Rahmen der linke britische Kunsthistoriker John Berger eingeladen, in New York eine Reihe von Seminaren abzuhalten.²⁹⁸ In einem Artikel in *The Fox* deutet die Kunsthistorikerin Eunice Lipton dies als Versuch des MoMA, mit neuen Methoden zu experimentieren, um neue Besucher_innen zu gewinnen.²⁹⁹ Der emanzipatorisch motivierte Erfolg von Berger bei einem kunstfernen Publikum solle kopiert werden, dem MoMA gehe es dabei aber einzig „ums Geschäft“. Lipton kritisiert mit ihrem Artikel eben diesen Aspekt der kommerziellen Verwertung kritischer Ansätze. Die Kunstinstitution isoliert den für sie verwertbaren Teil – den „frischen Stil“ – und schöpft diesen ab. Theorie hält im MoMA als methodische Grundlage Einzug, mit dem primären Ziel, mehr zahlende Besucher_innen zu gewinnen. Vor diesem Hintergrund weist die Aneignung von Bergers Ansatz durch das MoMA nicht nur auf eine Vereinnahmung kritischer Positionen, sondern auch auf eine Veränderung von Kunstinstitutionen hin. Das Beispiel zeigt gleichzeitig aber auch, dass dieser

298 Berger ist zu diesem Zeitpunkt vor allem für das auf der gleichnamigen BBC-Fernsehsendung basierende Buch *Ways of Seeing* bekannt; vgl. John Berger: *Ways of Seeing*, New York: Viking Press 1973.

299 Eunice Lipton: „Book Review. John Berger's ‚Ways of seeing‘ (The Viking Press, New York, 1973)“, in: *The Fox*, 1975, Nr. 1, S. 1–7, S. 6.

Prozess, der letztlich auf eine Ausdehnung der Sphäre der Produktion zielt, noch nicht besonders fortgeschritten ist. Dem MoMA geht es nicht um die Frage, wie ein Publikum auf eine nachhaltige Weise an der Wertschöpfungskette Kunst beteiligt werden kann, sondern einfach darum, möglichst viele potenzielle Besucher_innen für eine Ausstellung zu erreichen.

In gewisser Weise ist hier das antikapitalistisch agierende Magazin *The Fox* mit seiner geöffneten Strategie, die gleichzeitig andere Inhalte, aber auch *community practice* schafft, in Bezug auf einen sich zu diesem Zeitpunkt langsam abzeichnenden ökonomischen Paradigmenwechsel bereits weiter. Hier werden klar definierte Rollen aufgelöst und auf Arbeitsteilung basierende Berufsprofile von projektorientierten, multidisziplinären Tätigkeiten überlagert. Man wechselt von der Künstler_in zur Kritiker_in oder zur Theoretiker_in und wieder zurück.³⁰⁰ In diesem Setting stehen die Form der Kritik und ihr Verhältnis zur Kunst ebenfalls zur Debatte. Auch wenn sich vor diesem Hintergrund das mit *The Fox* verknüpfte Subjektverständnis und Praxisfeld durchaus als Vorbote des kognitiven Kapitalismus beschreiben lässt, weisen die Hinwendung zum Studium und die damit verknüpfte politische Praxis von *The Fox* auf einen Ansatz hin, der darauf zielt, sich in den Produktionsverhältnissen anders zu verhalten, statt sich nur gegenüber ihnen zu positionieren. In diesem Sinne stellt *The Fox* durchaus eine adäquate Reaktion auf die Situation in den 1970er Jahren dar. Ihr materialistisches

300 Vgl. Sabeth Buchmann / Holert, Tom: „Materielle Praxis, Wissensproduktion“, in: Dorothee Richter / Bippus, Elke / Huber, Jörg (Hg.), *Mit-Sein*, Zürich: Edition Voldemeer 2010, S. 189–213, S. 193.

Verständnis des Kunstfelds erlaubt, Kunst als Arbeit wahrzunehmen und die Organisation der Kunstarbeiter_innen voranzutreiben, um eine Verbesserung ihrer Situation zu erreichen. Darüber hinaus wird das Organ genutzt, um Gegenöffentlichkeit und alternative Formen der Wissensproduktion zu erproben.

Ökonomisierung des Wissens

In den 1990er Jahren wird der immer schneller sich vollziehende Technologiewandel zu einem bestimmenden Thema. Dieser befördert markt- und innovationsorientierte Unternehmensmodelle, während der klassische Produktionsbetrieb an Bedeutung verliert. In diesem Zusammenhang etabliert sich das Kunstfeld aufs Neue als Modell für ein innovatives, an den Bedürfnissen eines äußerst dynamischen Markts ausgerichtetes unternehmerisches Handeln. Parallel dazu geht mit der einsetzenden Digitalisierung eine räumliche und soziale Zersplitterung von Arbeit einher. In diesem Zusammenhang gewinnt die schon früher erhobene Forderung nach Flexibilisierung zusätzliches Gewicht. Dabei wird nicht nur der Produktionsprozess, sondern auch der berufliche Status der Arbeiter_innen zunehmend flexibilisiert: Klassische Anstellungsverhältnisse werden in großem Maßstab durch tendenziell prekäre ersetzt.

Gleichzeitig gewinnt in Galerien und Museen das Rahmenprogramm immer mehr an Bedeutung. Auch im deutschsprachigen Raum ist ein wachsendes Interesse des Kunstfelds an diskursiven Beiträgen zu beobachten, das neue Praxen ermöglicht, die sich in den Ritzen desselben ansiedeln. In Kunsthallen und -vereinen werden Lesezimmer und Dokumentationsstellen eingerichtet,

Künstler_innen gründen Zeitschriften, Tagungen werden ausgerichtet, auf denen Akteur_innen aus dem expandierenden Feld zwischen Kunst und Theorie zu Wort kommen.

Die Zeitung *A.N.Y.P.* ist Teil dieser Entwicklung. Die Zeitung ist zum einen klar im Kunstbetrieb positioniert, finanziert sich über verschiedene Ausstellungsbeteiligungen und über öffentliche Institutionen beziehungsweise Kunstförderung. Zum anderen wird der zunehmende Geldwert von Theorie und Kritik registriert und problematisiert. Beobachtet wird etwa, dass eine politisch engagierte Beschäftigung mit Problemen wie HIV/AIDS, Homophobie oder Sexismus im Kunstfeld aktuell als „trendy“ gilt.³⁰¹ Insbesondere die Rezeption von politischem Diskurs als Kunstware wird in *A.N.Y.P.* kommentiert. Im Kunstfeld würde oftmals die politische Einbettung der jeweiligen Projekte nicht miteinbezogen, diese würden vielmehr, wie Stephan Geene am Beispiel von *Texte zur Kunst* aufzeigt, isoliert. Damit wird die Verbindung der politischen Kunst der 1990er Jahre mit antirassistischen und feministischen Bewegungen unterschlagen. Gleichzeitig nutzt *A.N.Y.P.* die Tatsache, dass das Kunstfeld sich offen für politisch und theoretisch verankerte Diskurse zeigt, in ihrem Sinn. Etwa für eine Ausdifferenzierung antikapitalistischer Kritik durch den Einbezug von queerfeministischen Ansätzen: Die als „trendy“ beobachteten Themen werden situiert, auf konkrete Konflikte und auf lokale Initiativen bezogen, die Diskurse dort angesiedelt, wo die Möglichkeit besteht, dass sie wirksam werden.

301 Vgl. Art in Ruins / Geene, Stephan / BüroBert: „trap“, in: *A.N.Y.P.*, 1993, Nr. 5, S. 28.

Die Themen werden dabei in *A.N.Y.P.* auf eine Weise verhandelt, bei der die Form auf den Inhalt bezogen ist beziehungsweise sich zu ihm verhält. So findet der von den Herausgeber_innen erhobene Anspruch auf gesellschaftliche Veränderung seinen Ausdruck beispielsweise in einer kollektiven Arbeitsweise, die durch den Versuch einer Überwindung der Dichotomie von Theorie und Praxis geprägt ist. Die kritische Strategie von *A.N.Y.P.* äußert sich auf der Ebene des Inhalts, in der Art und Weise, wie Inhalte entstehen, in der Form, in der sie präsentiert werden und wie sie zirkulieren. Die Konsequenz aus dem Miteinbezug der Form ist, dass sich Strategien nicht einfach übertragen lassen, sondern für jede Situation neu formuliert werden müssen. Eine Praxis, die sich der Vereinnahmung und Disziplinierung entziehen will, muss also kontinuierlich neue Formen finden. Die Aufmerksamkeit, die *A.N.Y.P.* der Form widmet, verstehe ich analog zur Praxis von Harney und Moten, die in ihre Texte durch Poetisierung Öffnungen einführen. Beiden gemeinsam ist dabei die Überzeugung, dass es nicht ausreicht, etwas zu formulieren oder zu argumentieren, vielmehr muss die Formulierung oder die Argumentation auch in der Form selbst angelegt sein.³⁰²

Insbesondere in der spezifischen Form der Produktion und Distribution der Zeitung sehe ich eine subversive Wendung des kapitalistischen Paradigmas einer anpassungsfähigen „schlanken Produktion“. Die gedruckte und im Eigenverlag erscheinende Zeitung zirkuliert an Orten, die in vielen Fällen in direkter Beziehung zum

302 Vgl. Stefano Harney im Gespräch mit Fred Moten und Stephen Shukaitis, in: Stefano Harney / Moten, Fred: *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe u. a.: Minor Compositions 2013, S. 106 ff.

Projekt oder den behandelten Themen stehen. Das sind neben Kunstinstitutionen auch Bars, besetzte Häuser oder Infoläden. Dieses Sich-in-ein-Verhältnis-Setzen zu verschiedenen Institutionen und Projekten eröffnet ein transversales Praxisfeld, das in *A.N.Y.P.* skizziert wird. Dieses Praxisfeld wird durch die Bewegung durch verschiedene Institutionen, Projekte, aber auch Felder, Disziplinen, Subjektivierungen und Ökonomien hergestellt.

Die Zeitung vermag hier über ihre physische Präsenz eine Verbindung zwischen weitgehend getrennten Welten zu schaffen, eine Art Übergangsbereich zwischen politischem Aktivismus, Vernissage und Seminar. Die künstlerische Wissenspraxis von *A.N.Y.P.* ist dabei von Anfang an nicht nur eine der Entgrenzung, sie ist auch eine, die Grenzen erfahrbar macht. An ihr werden ebenso die Schwierigkeiten politischer Gruppen mit einem zeitgenössischen Kunstbegriff³⁰³; wie umgekehrt die Grenzen einer inhaltlichen Auseinandersetzung im Rahmen der Kunst deutlich. Letzteres zeigt sich beispielsweise am tendenziellen Scheitern des Versuchs der Herausgeber_innen, in einem durch das Kunstfeld bestimmten Rahmen eine Debatte über Bio- und Gentechnologien zu lancieren: Das Problem war vor allem die neuerliche Trennung zwischen denjenigen, die eine Diskussion über Gentechnologie führen wollten, und denjenigen, die darüber sprechen wollten, was es bedeutete, in der Kunst über Gentechnologie zu sprechen.³⁰⁴ Die

303 Vgl. Gespräch mit den Infoläden Köln und Bonn, Diedrich Diederichsen, Stephan Geene & BüroBert, in: BüroBert (Hg.), *Copysbop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, Berlin: Edition ID-Archiv 1993, S. 31–53.

304 „Die Leute aus der Kunst sagen dann, das ist interessant, was ihr macht, aber eigentlich weiß ich nicht, ob ihr Recht habt. Ich weiß nicht, was ich zur Gentechnologie denke. Ich bin kein Agent darin. Dann beginnt es, sich zu trennen.“ Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin, 12.10.2014.

Eigenlogik des Kunstfelds privilegiert bestimmte Formen des Sprechens über Themen und verunmöglicht andere. Die produktive Auseinandersetzung zwischen künstlerischen und politischen Positionen, die Anfang der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum eine Reihe sowohl politisch wie auch künstlerisch interessanter Projekte hervorbringt, erweist sich aus Sicht der Herausgeber_innen von *A.N.Y.P.* als nicht weiter ausbaufähig. Die Erfahrung resultiert in der Abkehr vom Kunstfeld als Möglichkeitsraum für ein politisch-imaginatives Projekt.

Das Beispiel verdeutlicht auch eine bestimmte Form der Inwertsetzung von Wissen im Kunstfeld. Als wertvolles Wissen gilt, was einen innovativen Beitrag zum Kunstfeld leistet, wie etwa die Eröffnung eines neuen Praxisfelds und die Beteiligung an dessen Etablierung. Alles andere – in diesem Fall die Gentechnologiediskussion – wird als Überschuss angesehen und vom Kunstfeld umgehend ausgeschieden. Gerade in dieser Überschussproduktion liegt aber meines Erachtens das Potenzial von *A.N.Y.P.*, an das anzuknüpfen wäre. Das Projekt positioniert sich im Kunstfeld, an dessen Erweiterung die Beteiligten arbeiten. Diese Erweiterung wird jedoch nicht gezielt in eine bestimmte Richtung vorangetrieben. Die Positionierung im Kunstfeld erfolgt auf eine Weise, die sich weder klar dagegen noch eindeutig dafür ausspricht. Sie sind „in ihm, aber nicht von ihm“, wie Harney und Moten es für die Strategie der subversiven Intellektuellen in der Universität formulieren.³⁰⁵

305 Vgl. Stefano Harney / Moten, Fred: *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, hg. v. Lorey, Isabell, Wien u. a.: transversal texts 2016, S. 21.

Neue Wächter_innen

Am 1. Februar 2017 erhalte ich einen Newsletter von e-flux mit der Einladung, mich für eine Domain „art“ registrieren zu können.³⁰⁶ Offiziell wird die Domain erst im Mai verfügbar. e-flux gewährt seinen Abonnent_innen aber einen exklusiven Zugang. „ART domain will instantly identify you as a member of the art world and position you as a key player in the international arts community“, schreibt die in London ansässige Firma UK Creative Ideas, Ltd., die die Domain verwaltet. Die Domain soll das universelle Kennzeichen für Künstler_innen, *art professionals* und Kunstinstitutionen im Internet werden. Über neue Informations- und Kommunikationstechnologien wird hier eine digitale *art community* geschaffen. Gleichzeitig wird der Raum der Produktion und die Zirkulation von Kunst unterteilt, umzäunt und privatisiert.³⁰⁷ Zehn Gruppen haben sich 2012 für die Verwaltung der Domain beworben, darunter auch e-flux.³⁰⁸ Unter dem Hashtag #savedotart setzt e-flux sich für eine Verwaltung der Domain durch die *art community* ein, als deren Stimme sich das Projekt begreift. Versteht man die Aktion von e-flux als Kunst, dann verdeutlicht die Bewerbung der neuen Domain die ambivalente Rolle des Gemeinsamen im kognitiven Kapitalismus, das als Ressource gefördert, im gleichen

306 e-flux: „Your art address“, <http://www.e-flux.com/announcements/94423/your-art-address/>.

307 Vgl. Antonella Corsani: „Gibt es einen kognitiven Kapitalismus? Elemente eines Bruchs“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 103–132, S. 130.

308 Vgl. ICANN: „Application Details“, <https://gtldresult.icann.org/applicationstatus/applicationdetails/540/>.

Zug aber auch zunehmend vermessen und verknappert wird.

Wäre die Aktion erfolgreich gewesen, hätte die von e-flux systematisch betriebene Verwischung des Gemeinsamen und der partikularen persönlichen und kommerziellen Interessen der an dem Projekt Beteiligten ein neues Level erreicht. Der Antrag von e-flux wird von der verantwortlichen Internet Corporation for Assigned Names and Numbers (ICANN) jedoch abgelehnt. Die Körperschaft prüft mit der Community Priority Evaluation, ob Bewerber_innen, die sich für eine Domain nicht als Unternehmen, sondern als *community* bewerben, wie es bei e-flux der Fall war, den definierten Richtlinien einer Gemeinschaft entsprechen.³⁰⁹ Aus dem entsprechenden Bericht geht hervor, dass e-flux vom Evaluation Panel als eine Interessengemeinschaft identifiziert wird, die keine „cohesion“ aufweise und deshalb in ihrem Verständnis nicht als *community* gelten könne. Auch würden die von e-flux identifizierten Mitglieder sich nicht unbedingt als Teil der behaupteten *community* sehen.³¹⁰

Wie nicht nur der Beitrag des *e-flux journals* zur Venedig Biennale zeigt, handelt es sich bei e-flux eher um eine Inszenierung von *community* als proprietär schließender Gemeinschaft durch ein Unternehmen als primär um den Ausdruck von etwas Gemeinsamen. Besonders deutlich wird das bei der Verwendung des Begriffs „Supercommunity“ durch e-flux, der in gleichem Maße wie die Leser_innen auch die Empfänger_innen ihrer

309 ICANN: „Applicant Guidebook“, <https://newgtlds.icann.org/en/applicants/agb/guidebook-full-04jun12-en.pdf>.

310 ICANN: „New gTLD Program. Community Priority Evaluation Report“, 10.09.2014, <https://www.icann.org/sites/default/files/tlds/art/art-cpe-1-1675-51302-en.pdf>.

Services meint.³¹¹ Mit Blick auf die Frage nach Öffentlichkeit unter den Bedingungen der Digitalisierung ist der Versuch von e-flux von Bedeutung, mit *e-flux conversations* ein experimentelles Diskussionsforum zu lancieren. Das Potenzial eines Diskussionsforums liegt in der Vervielfältigung von Wissen, dessen gemeinsamer Nutzung und einer Reflexion darüber, wie dieses Wissen organisiert werden kann.

Deutlich wird am Beispiel von *e-flux conversations* aber in erster Linie die tiefgreifende Veränderung der Bedingungen und Funktionsweisen von (Gegen-)Öffentlichkeit im Verlauf von vierzig Jahren. Der Vergleich mit den Versuchen von *The Fox* und *A.N.Y.P.*, eine Diskussion zu ermöglichen und im Medium der Zeitschrift abzubilden, offenbart ein eingeschränktes Verständnis von Beteiligung aufseiten von e-flux. Der *community* wird eine Rolle zugewiesen, die Teilhabe beschränkt sich strikt auf den abgesteckten Rahmen, der als solcher der Kontrolle von e-flux als Besitzerin unterliegt, die der *community* in keiner Weise rechenschaftspflichtig ist. Die Ausrufung einer mit dem Forum verbundenen neuen Sozialität muss dabei nicht nur vor dem Hintergrund einer aktuell auf breiter Front zu beobachtenden Integration dieser Sozialität in die Prozesse kapitalistischer Wertschöpfung gesehen werden, sondern auch als zynische Werbesprache.³¹² e-flux schafft grundsätzlich

311 Vgl. e-flux: „e-flux journal at the 56th Venice Biennale“, *e-flux announcements*, 23.04.2015, <http://www.e-flux.com/announcements/29645/e-flux-journal-at-the-56th-venice-biennale/>.

312 Man könnte allerdings auch argumentieren, dass der bei e-flux zu beobachtende Wille zur Kontrolle und Lenkung der Diskurse, der sich auch darin äußert, dass bei *e-flux conversations* die Beteiligten nicht alle in gleichem Maße über die Kanäle verfügen können, über die das gemeinsam erzeugte Wissen zirkuliert, dazu führt, dass der

weder Gemeinsames noch entzieht sich das Projekt den aktuellen Verwertungs- und Disziplinierungsmechanismen. Im Gegenteil, das Projekt befördert auf allen Ebenen die Ästhetisierung und Kommodifizierung von Diskurs. *e-flux* ist, die bereits zitierte Formulierung von Harney und Moten abwandelnd, „im Kunstfeld und auch von ihm“.

Eine doppelte Bewegung

Die *e-flux-journal*-Herausgeber_innen beziehen sich in ihrer Selbstdarstellung auf die Tradition progressiver, selbstorganisierter Praxen von Künstler_innen, die ihren Kompetenzbereich durch die Einarbeitung in Themenfelder mehr oder weniger ohne entsprechende akademische Bildung erweitert und auf diese Weise ein Selbstverständnis als „Theoriebildende“ entwickelt haben. Gleichzeitig affirmieren sie das Modell eines an

entsprechende Wertschöpfungsprozess nicht besonders nachhaltig ist. Enzo Rullani zeigt am Beispiel der Open-Source-Bewegung im Bereich der Softwareentwicklung wie eine Nachhaltigkeitspolitik aussehen könnte. Sie zeichnet sich aus durch den fairen Gebrauch von urheberrechtlich geschützten Kenntnissen, dem Widerstand gegen die Ausweitung von Patentierungen, der Schaffung von Kanälen zur gemeinsamen Nutzung von Wissen. Alles Maßnahmen, die nach Rullani soziale Bindungen und gegenseitiges Vertrauen schaffen würden. „Solche Formen organisieren die Vervielfältigung, die gemeinsame Nutzung und die Reflexivität auf Arten und Weisen, die wiederum mit dem Kriterium der Nachhaltigkeit der Investition in Lernprozesse vereinbar sind.“ Eine Nachhaltigkeitspolitik von *e-flux* müsste vor diesem Hintergrund nicht nur seine Beteiligten in die Abschöpfung des Mehrwerts des gemeinsam Produzierten einbinden, sondern auch den Widerstand gegen die Ökonomisierung des publizistischen Felds organisieren und einen fairen Umgang mit Urheberrechten pflegen. Vgl. Enzo Rullani: „Wie wird durch Wissen Wert geschaffen?“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 133–157, S. 144.

die Bedingungen des kognitiven Kapitalismus perfekt angepassten Subjekts, das selbstbestimmt und innovativ neue Märkte erschließt. Dabei handelt es sich weniger um die Verwirklichung von Autonomie, wie Vidokle meint, als vielmehr um den freiwilligen Nachvollzug einer durch die Logik des kognitiven Kapitalismus vorgegebenen Notwendigkeit. Die entsprechend agierenden Subjekte unterliegen in dem von ihnen durch Entgrenzung (mit)betriebenen neuen Praxisfeld Disziplinierungs- und Normalisierungsbestrebungen, die sich im Zuge der Schaffung dieses Felds gleichzeitig perfektioniert haben.

Es ist eine doppelte Bewegung, wie sie auch die *e-flux-journal*-Autorin Marion von Osten im Rahmen des ersten *Former-West*-Kongresses anspricht.³¹³ Durch die Entgrenzung wird ein Feld für neue deterritorialisierete Formen der Subjektivität geschaffen, die umgehend reterritorialisiert werden. Auf dem genannten Kongress spricht Marion von Osten als einzige Künstlerin neben Douglas Gordon. Sie beschreibt den Erfolg, in einem solchen Rahmen als Künstlerin für sich selbst sprechen zu können, sich als solche auch als Akteurin in einem Diskurs zu verstehen und die Möglichkeit zu haben, sich entsprechend einzubringen.³¹⁴

Der Rahmen, in dem von Osten als Vortragende auftritt, verweist aber auch auf die Möglichkeit,

313 1st Former West Congress, Utrecht: BAK, 05.–07.11.2011.

314 „And I think somehow in relation to my practice: I made it. Because this was the whole concept behind expanding the field of artistic practice. To speak for oneself. To not be spoken about, not to be spoken in brackets as an artist by others, not being selected by others, but to kind of take the matters in your own hand.“ Gespräch zwischen Marion von Osten und Kerstin Stakemeier, 06.11.2011, <https://vimeo.com/83745367/>.

künstlerische Wissensproduktion anders zu instituieren, wie das Maria Hlavajova formuliert.³¹⁵ Das Projekt *Former West* wird 2008 von den Kurator_innen Maria Hlavajova und Charles Esche initiiert. Es steht symptomatisch für eine Ausdifferenzierung des Kunstfelds, im Zuge derer in und aus den Feldern, die wir als Kunst, Theorie, Politik kennen, ein neues experimentelles Feld entsteht.

Ein weiterer Aspekt, auf den in diesem Zusammenhang hinzuweisen wäre, ist die Akademisierung des Praxisfelds in Form neu entstehender Studiengänge, insbesondere unter dem Label „künstlerischer Forschung“. Exemplarisch dafür steht der von der *A.N.Y.P.*-Autorin Renate Lorenz mitbegründete Studiengang „PhD in Practice“ an der Akademie der bildenden Künste Wien. Das Programm adressiert gemäß Studienplan „Künstler_innen, wie auch andere kulturelle Produzent_innen, die Forschung mit künstlerischen Methoden verfolgen“, und beruft sich dabei „auf eine lange Tradition forschungsbasierter künstlerischer Praxen, die im Dialog mit aktivistischen, sub- und popkulturellen wie auch akademischen Feldern entwickelt wurden“³¹⁶. Dabei sollen im Studium entwickelte künstlerische Praxen, „die etablierte Disziplinen des Wissens durchqueren und neu konfigurieren“, ebenso gefördert werden wie die Fähigkeiten, analytisch-theoretische Texte zu

315 Maria Hlavajova im Gespräch mit Tom Holert, Marion von Osten, in: Maria Hlavajova / Holert, Tom (Hg.), *Marion von Osten. Once We Were Artists* (A BAK Critical Reader in Artists' Practice), Utrecht, Amsterdam: BAK, Valiz 2017, S. 12.

316 Akademie der bildenden Künste Wien: „Studienplan für das Studium ‚PhD in Practice (Doctor of Philosophy in Practice)‘“, <https://www.akbild.ac.at/Portal/studium/studienrichtungen/phd-in-practice>.

verfassen sowie eigene künstlerische Forschungsprojekte zu konzipieren und in die Praxis umzusetzen. In einer den Regeln akademischer Anpreisungsprosa gehorchenden Sprache erklärt der Studienplan als Ziel des Programms, die Absolvent_innen zu qualifizieren, „in einem dynamischen transdisziplinären Raum eigenständig zu forschen, zu produzieren und zu vermitteln“³¹⁷.

Es ist auf jeden Fall zu begrüßen, dass sich das neue Praxisfeld in die Universität ausgeweitet hat – weniger, weil es sich bei dieser Institution um einen Ort der Zuflucht handelt, als vor allem aus dem Grund, dass die Universität unter den Bedingungen des kognitiven Kapitalismus zu einem Brennpunkt der Konflikte um die Kontrolle und Verwertung intellektueller Arbeit wird.³¹⁸ Es steht zu hoffen, dass die angesprochene Professionalisierung des neuen Praxisfelds einen Überschuss an Wissen produziert, der in eine auf Überwindung zielende Entfaltung dieser Konflikte fließen kann. In diesem Zusammenhang ist auch die von Harney und Moten formulierte Notwendigkeit von Belang, sich der Figur der kritischen Akademiker_in zu entziehen, die mit ihrer Kritik jene Ausschlüsse einer alternativen Geschichte des Denkens bestätigt, die sie zum Thema macht. Es muss darum gehen, sich in der Universität den Zugang

317 Ebd.

318 „Was einst die Fabrik war, ist nun die Universität. War einst die Fabrik ein paradigmatischer Ort des Kampfs zwischen ArbeiterInnen und KapitalistInnen, so ist heute die Universität ein wesentlicher Ort des Konflikts um den Besitz von Wissen, die Reproduktion der Arbeitskraft und die Herstellung sozialer und kultureller Stratifizierung.“ George Caffentzis / Federici, Silvia: „Anmerkungen zur edu-factory und zum kognitiven Kapitalismus“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien, Berlin: Turia + Kant 2012, S. 88–102, S. 88.

zu einer alternativen Geschichte des Denkens zu erarbeiten, oder, wie es Adrian Piper formuliert, „sich in die Welt da draußen zurückzuziehen“³¹⁹.

Wie sieht eine adäquate Reaktion auf die aktuelle, maßgeblich durch die technopolitischen Entwicklungen und die Möglichkeiten der Digitalisierung geprägte Entwicklungsstufe kapitalistischer Vergesellschaftung aus? Lassen sich die Strategien von *The Fox* oder *A.N.Y.P.* unter grundlegend veränderten Bedingungen aktualisieren? Ich glaube, dass bestimmte Aspekte der Ideen und Praktiken von Gruppen wie Art & Language und minimal club heute noch relevant sind. Andere Aspekte können nicht aktualisiert werden, sie sind an eine spezifische historische Situation gebunden.

Betrachtet man beispielsweise die Frage der Organisation, wirkt Art & Language mit ihrem Hang zu Sektierertum eher abschreckend. Sie verwendet einen Großteil der Energie darauf, sich von ähnlich ausgerichteten Gruppen abzugrenzen und diesen gegenüber den einen theoretischen Führungsanspruch zu behaupten. Diese Praxis ist nur im Kontext der linken Bewegungen in den Jahren nach 1968 zu verstehen. Auch heute noch relevant scheint mir hingegen das in *The Fox* dargelegte Konzept der *community practice*, verstanden als Notwendigkeit einer kontinuierlichen Reflexion über die Interaktionen zwischen Ideen und der Dynamik einer Gruppe, die diese mitproduziert, gleichzeitig von ihnen aber auch definiert wird. Geschieht das vor dem Horizont oder zumindest der Rhetorik einer revolutionären Perspektive, geht es bei *A.N.Y.P.* eher um mikropolitische

319 Adrian Piper, zitiert nach: Stefano Harney / Moten, Fred: *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, hg. v. Lorey, Isabell, Wien u. a.: transversal texts 2016, S. 41.

Organisationsformen, die es erlauben, Gemeinsames zu schaffen und sich gleichzeitig Verwertung und Disziplinierung zu entziehen.

Beide Projekte zeichnen sich durch die Bezogenheit inhaltlicher Fragen auf solche der Produktionsbedingungen aus. Diese Ausrichtung hat unter den Bedingungen der Digitalisierung nicht nur ihre Gültigkeit behalten, sondern in der damit verbundenen räumlichen und sozialen Zersplitterung, der Ökonomisierung von Wissen und sozialen Beziehungen eine neue Dringlichkeit erhalten. Mich interessiert, wie in kollaborativen Praxen Formen der Wissensproduktion gefunden werden können, die ihr Studium auch auf das Konzept und die Gestaltung ihrer jeweiligen Produktionsbedingungen richten. Eine Herstellung von Kontexten, eine Arbeit am Rahmen bildet die Grundlage für die Möglichkeit einer gemeinsamen intellektuellen Tätigkeit nicht nur im Kunstfeld, die in der Kunstkritik oder in der Theorie ist, aber nicht von ihr. Ein solches, neues Praxisfeld ist nicht isoliert von den genannten Feldern und ihren Akteur_innen. Es positioniert sich als Abweichung und Überschuss. Es geht darin um Studium, nicht um Kritik.

CREDITS

Stephan Geene, Ines Kleesattel, Irina Koerdt, Hannes Loichinger, Rachel Mader, Philipp Messner, Raimund Minichbauer, Pablo Müller, Barbara Preisig, Gerald Raunig, Ruth Sonderegger, Sanja Utech, Judith Welter, Seraina Winzeler

Vielen Dank!

ABBILDUNGEN

Abb. 1, S. 75: Präsentation von *The Fox: The Fox*, 1975, Nr. 2, S. 22.

Abb. 2, S. 77: Umschlag der ersten Ausgabe von *The Fox: The Fox*, 1975, Nr. 1, o. S.

Abb. 3, S. 79: Impressum der ersten Ausgabe von *The Fox: The Fox*, 1975, Nr. 1, o. S.

Abb. 4:, S. 81 Anzeige der Anti-Imperialist Cultural Union: *The Fox*, 1976, Nr. 3, o. S.

Abb. 5, S. 83: *The Fox* Nr. 4 als Bild auf dem Umschlag von *Art-Language: Art-Language*, 1976, Nr. 2, o. S.

Abb. 6, S. 135: Titelseite der ersten Ausgabe von *A.N.Y.P.: A.N.Y.P.*, 1989, Nr. 1, S. 1.

Abb. 7, S. 136: Präsentation von *A.N.Y.P.* im Kasino, München 1990: *Texte zur Kunst*, 1992, Nr. 7, S. 179.

Abb. 8, S. 139: Impressum von *A.N.Y.P.* Nr. 6: *A.N.Y.P.*, 1994, Nr. 6, S. 2.

Abb. 9, S. 141: Titelseite von *A.N.Y.P.* Nr. 6: *A.N.Y.P.*, 1994, Nr. 6, S. 1.

Abb. 10, S. 143: Anzeige für *when tekkno turns to sound of poetry: A.N.Y.P.*, 1994, Nr. 6, S. 16.

Abb. 11, S. 145: Unterseite „Projekte“ der b_books-Website, 26.02.2017: <http://www.b-books.de/texteprojekte/projekte.htm>.

Abb. 12, S. 195: Impressum auf der e-flux-Website, 26.02.2017: <http://www.e-flux.com/about/>.

Abb. 13, S. 196: Anschlagtafel mit dem am jeweiligen Tag online publizierten Beitrag des *e-flux journals* an der 56. Biennale von Venedig 2015: <http://supercommunity.e-flux.com/giardini/>.

Abb. 14, S. 199: Umschlag des *e-flux journals* Nr. 45 zum Thema „Language and Internet“: <http://www.e-flux.com/journal/45/>.

Abb. 15, S. 201: Erklärung zu *e-flux conversations*, 26.02.2017: <https://web.archive.org/web/20170103125956/http://conversations.e-flux.com/>.

Abb. 16, S. 203: Kampagne von e-flux zur .art-Domain: <http://www.e-flux.art/>.

Alle Internetquellen wurden zuletzt am 3. Oktober 2017 aufgerufen.

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2016

ngen, andere Dinge wollen weglaufen.
gen sind. Wissen um Freiheit ist die
rin, (sich) innerhalb der Grenzen,
hlen. Das wird festgehalten im offenen

Die Undercommons
Flüchtige Planung und schwarzes Studium
Stefano Harney und Fred Moten

Aus dem Englischen von
Birgit Hentze und Gerald Koenig

Stefano Harney

Fred Moten

Die Undercommons

Flüchtige Planung und schwarzes
Studium

Herausgegeben von Isabell Lorey

Zwischen Black Radical Tradition und ökonomischer Theorie, zwischen Poesie und Philosophie, zwischen Ethiko-Ästhetik und politischer Theorie - die Undercommons entfalten ihre soziopoetische Kraft in einem weiten Feld: *Unter* der neoliberalen Verwaltung der Universität, *vor* der ökonomischen Police neuester Logistik, *um* die schuldengetriebenen Governance *herum* suchen und finden Stefano Harney und Fred Moten den Reichtum sozialen Lebens gerade in den scheinbar unmöglichsten Lagen: als „Umgebung“, „flüchtige Planung“ oder „schwarzes Studium“. Der Sound, der Rhythmus, die Grooves und die Hook-Lines von *Undercommons* treiben den antikolonialen Aufstand an, fort und weiter, die Marronage, die queeren Schulden, die Fluchtlinien, das Schwarz-Sein, die Haptikalität und die Logistikalität, die Liebe.

ISBN: 978-3-903046-07-8

Januar 2016

124 Seiten, broschiert, € 10,00

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2016



Stefan Nowotny

Gerald Raunig

Instituierende Praxen

Bruchlinien der Institutionskritik

Neuaufgabe mit neuem Vorwort

Was heißt Institutionskritik? Diese Frage lässt sich heute nicht mehr unüberprüft entlang der klassischen Gesten der Negation und Verwerfung des Institutionellen einerseits sowie der Wiedereingliederung von Kritik in institutionelle Apparaturen andererseits stellen. Sie ist zur Frage nach einer Kritik geworden, die sich nicht mehr primär über die Distanznahme des Urteilens vollzieht, sondern über eine Praxis, die sich ins Kritisierte immer schon involviert weiß. Und zugleich ist sie zur Frage nach einer Affirmation geworden, die nicht mehr Komplizenschaft mit dem Bestehenden bedeutet, sondern die Aktualisierung von sozialen Potenzen, die ein differenzielles Wissen über institutionelle Zusammenhänge entfalten. In der Neuaufgabe ihres Buchs verdichten Stefan Nowotny und Gerald Raunig für diese Form der Institutionskritik den Begriff der instituierenden Praxen, über die kanonisierten Formen „institutionskritischer Kunst“ hinaus reichend, indem er diese selbst in eine breitere historisch-politische Perspektive stellt.

ISBN: 978-3-903046-04-7

Frühjahr 2016

312 Seiten, broschiert, € 15,00

- Precarias a la deriva ■ **Was ist dein Streik?**
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-6-1
- Birgit Mennel ■ **Die Sprachen der Banlieues**
Stefan Nowotny (Hg.) 10,- € / ISBN: 978-3-9501762-7-8
- Gerald Raunig ■ **DIVIDUUM**
15,- € / ISBN: 978-3-9501762-8-5
- Gin Müller ■ **Possen des Performativen**
15,- € / ISBN: 978-3-9501762-5-4
- Félix Guattari, Antonio Negri ■ **Neue Räume der Freiheit**
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-9-2
- Antonio Negri ■ **Für einen konstituierenden
Prozess in Europa**
Raúl Sánchez Cedillo 10,- € / ISBN: 978-3-903046-06-1
- Birgit Mennel ■ **Das große Gefängnis**
Monika Mokre (Hg.) 15,- € / ISBN: 978-3-903046-00-9
- Rubia Salgado / maiz ■ **Aus der Praxis im Dissens**
15,- € / ISBN: 978-3-903046-02-3
- Monika Mokre ■ **Solidarität als Übersetzung
vergriffen**
- Gerald Raunig ■ **Kritik der Kreativität**
Ulf Wuggenig (Hg.) 20,- € / ISBN: 978-3-903046-01-6
- Stefano Harney ■ **Die Undercommons**
Fred Moten 10,- € / ISBN: 978-3-903046-07-8
- Stefan Nowotny ■ **Instituierende Praxen**
Gerald Raunig 15,- € / ISBN: 978-3-903046-04-7
- Lina Dokuzović ■ **Struggles for Living Learning**
15,- € / ISBN: 978-3-903046-09-2
- Brigitta Kuster ■ **Choix d'un passé**
12,- € / ISBN: 978-3-903046-05-4
- Isabell Lorey, Gundula Ludwig ■ **Foucaults Gegenwart**
Ruth Sonderegger 10,- € / ISBN: 978-3-903046-08-5
- Maurizio Lazzarato ■ **Marcel Duchamp und
die Verweigerung der Arbeit**
10,- € / ISBN: 978-3-903046-11-5
- Isabell Lorey ■ **Immer Ärger mit dem Subjekt**
15,- € / ISBN: 978-3-903046-10-8
- Gerald Raunig ■ **Kunst und Revolution**
20,- € / ISBN: 978-3-903046-15-3
- Christoph Brunner, Niki Kubaczek ■ **Die neuen Munizipalisten**
Kelly Mulvaney und Gerald Raunig (Hg.) 10,- € / ISBN: 978-3-903046-12-2
- Lucie Kolb ■ **Studium, nicht Kritik**
15,- € / ISBN: 978-3-903046-14-6