

# Knüppel aus dem Sack

Warum wir gerne Zeitschriften herausgeben

Marion von Osten

**Das unvollendete Projekt  
der Umverteilung von Wissen**

Eine Antwort auf Marion von Ostens  
*Knüppel aus dem Sack*

Tyna Fritschy

**AW**  
Schulbücher



Nr. 11

Der Text *Knüppel aus dem Sack* von Marion von Osten erschien zuerst 1999 in *k-Bulletin*, Nr. 1.

Ein weiteres mal wurde er anlässlich des Ausstellungsprojektes *Stadium, nicht Kritik* von Lucie Kolb im Corner College Zürich gedruckt und 2017 im Onlinemagazin *Brand New Live* veröffentlicht. In diesem Zusammenhang hat Tyna Fritschy eine Antwort auf den Text verfasst. Dieser heisst *Das unvollendete Projekt der Umverteilung von Wissen* und wird hier, mit freundlicher Genehmigung, ebenfalls abgedruckt.

Siehe:

→ [www.k3000.ch/bulletin/descr1](http://www.k3000.ch/bulletin/descr1)

→ [brand-new-life.org/b-n-l-de/knueppel-aus-dem-sack](http://brand-new-life.org/b-n-l-de/knueppel-aus-dem-sack)

→ [corner-college.com/Veranstaltungen/1499464800/1237](http://corner-college.com/Veranstaltungen/1499464800/1237)

Danke Lucie Kolb, Jonas von Lenthe und Peter Spillmann

# **Knüppel aus dem Sack**

Warum wir gerne Zeitschriften herausgeben

**Marion von Osten**

Als Kind wurden mir nicht viele Märchen erzählt. Da die Märchenschallplatte aufgekomen war, sass ich eher vor diesem Modell «Plattenspieler mit eingebauten Lautsprecher» und lauschte der schönen Stimme des Erzählers, anstatt Abends auf Vatis Dornröschen zu warten. Wenn dann mal ein Märchen «in echt» erzählt wurde, hatte dies natürlich prägenden Charakter. «Einer der auszog, das Fürchten zu lernen» kostete mich daher unzählige Wochen Angstträume, oder ein anderes dessen Titel mir so gar nicht mehr einfallen will, beschäftigte mich gar meine ganze Kindheit lang, – und «Voilà», wie wir hier sehen werden, bis heute. In diesem Märchen gibt es einen Kerl, der aus Gründen, die ich alle nicht mehr weiss und mich auch nicht zu interessieren schienen, einen Sack besass, in dem ein Knüppel versteckt war. Wenn er rief: «Knüppel aus dem Sack», sprang tatsächlich ein Knüppel aus diesem Sack heraus und vermöbelte die, die ihm an den Kragen oder anderes Übles wollten.

Ich glaube, es war derselbe Kerl, der auch einen Esel Golddukatn scheissen lassen konnte. Dieser märchenhafte Mr. Hyde war eigentlich ein lieber armer Kerl, dem das Leben, d.h. die bestehenden (Macht) Verhältnisse, ziemlich zugesetzt hatten. Einer ohne Chancen. Der Knüppel, der

Dukatensesel und sonst noch was (schaut selbst bei Grimm mal nach) gab dieser Person Macht, die er aufgrund seiner sozialen und ökonomischen Situation nicht besessen hätte. In den philosophieschwangeren Momenten der Adoleszenz wurde dieses Thema von mir immer wieder durchkonjugiert. Was könnte mit dem «Knüppel aus dem Sack» gemeint sein? Wie könnte beispielsweise, ich selbst, die sich zumindestens als zutiefst Missverstandene fühlte, in den Besitz solch eines Instrumentes gelangen? In den wachen Momenten kurz vor dem Einschlafen erträumte ich mir Fähigkeiten, um mit Worten und Taten die Lehrerinnen, Eltern, den Bruder und dessen bescheuerte Freunde so richtig vermöbeln zu können.

Mein Grossvater, der mir diese Geschichte erzählt hatte, weihte mich kurz vor meinem 18. Geburtstag in die Hintergründe dieser Geschichte ein. Sein eigener Grossvater hatte ihm diese nämlich ebenso erzählt, allerdings mit der Zusatzinformation, dass sich im 19. Jahrhundert die SozialistInnen bei den Strassenkämpfen im Ruhrgebiet, das «Knüppel aus dem Sack» als Parole zu riefen. Mein Grossvater erzählte mir auch, wie er einmal als kleiner Junge bei einem Strassenkampf dabei war und sein Grossvater eine Holzlatte mit langem Nagel hervorholte

und auf das Pferd eines Polizisten eindrosch, bis der Reiter vom scheuenden, aufgebrachten und blutenden Tier auf die Strasse stürzte, um dort von anderen vermöbelt zu werden. Die sehr plastische Erzählung meines Grossvaters hatte etwa die selbe Wirkung, wie vor Jahren noch «Einer der auszog, das Fürchten zu lernen», und löste gleichzeitig eine unglaubliche Faszination aus.

Genau 18 Jahre später beschäftigt mich die Metapher des «Knüppels» aus einem anderen Grund. Wir befinden uns hier in einem der Zeitschriftenprojekte, die von Künstlerinnen oder besser Kulturproduzentinnen lanciert wurden. Und da das k-Bulletin sich dem Feld der bildenden Kunst noch einmal über dessen Subjektkonstruktionen kritisch nähern will, stellte ich mir die Frage, welche Subjektivität mit der Herausgabe einer oppositionellen Zeitschrift, und dem Schreiben von kritischen Texten gekoppelt ist? Die Tatsache, dass die Idee selbst Zeitschriften herauszugeben wieder so attraktiv geworden ist und damit auch die layoutenden, aus alten Illustrierten Bildmaterial sammelnden Menschen rings um mich herum, ebenfalls zunehmen, ist mir persönlich alles andere als unangenehm. Wie steht es aber in diesem Zusammenhang mit dem Vorwurf, dass die Vertreterinnen einer «kritischen

kulturellen Praxis» vor allem innerhalb von Texten stattfanden? Hat sich die KritikerIn/Journalistin in dieser Szene zu einem attraktiven Rolemodel gemausert, oder handelt es sich hier um eine Produktionsform, die mit der KritikerIn/JournalistIn gar nicht so viel gemein hat, wie man annehmen möchte?

### **Homme de Lettre**

Die Geste des Kritikers, «Es endlich aussprechen zu können» (die Missstände in den Verhältnissen, die strukturelle Gewalt innerhalb der Systeme und die entsprechenden Gegenentwürfe), sowie die Organe dafür selbst zu erfinden, ähnelt der o.g. Märchenerzählung. Während sie dort mit Geld und Waffen für das Volk – für die macchiavellischen Vorstellung von Machtergreifung – operiert, stützt sich das Herausgeben von oppositionellen Organen auf die Tradition der klassischen Intellektuellen, die im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts, ihre Blüte erlebte. Die Dreyfussaffäre gilt als Geburtsstunde dieser neuen Subjektivität des Intellektuellen – in persona der Künstler/Schriftsteller Emile Zola – der sich in die Belange des Staates schreibend und handelnd einzumischen traute.

Während Gustav Courbet und die «Commune» unlängst noch Denkmäler umwarfen und auf die Barrikaden gingen, entwickelte sich aus dem Skandal der Anklage des jüdischen Offiziers Dreyfuss und dem schreibenden Protest Zolas eine neue Figur die den Gestus des Zerstörenden, Rebellierenden, umdeutete in ein «dagegen-anzuschreiben-Können».

Der Typus des universellen Intellektuellen, des gesellschaftlichen Korrektors, ermöglichte vielen meist männlichen Akteurinnen zu schreiben und damit auch selbstverständlich anzunehmen, dass es immer eine klar zu umreissende AdressatIn dieser Gedanken/Ideen geben würde. Der universelle Intellektuelle war gekoppelt an die Vorstellung der Einheit von Staat, Volk (Masse), Bildungsauftrag und Parlamentarismus. Die Vorstellung von Öffentlichkeit, die mit dieser Subjektivität gekoppelt war, findet sich auch im Modell der Avantgarde und in der Formulierung von Manifesten wieder. Auf die selbsterschaffene Vorreiterrolle des «Aus-Sprechers» folgten der Leitartikel oder der Essay, als neue Gattungen des Schreibens, sowie das Layout, die Vermarktung von Information/Zeitungen, wie auch das Entwerfen von Flugblättern oder Agitprop-Zügen – den fahrenden

Organen der russischen Revolution, die Textinformation und Bildinformation zu gestalten begannen. So entstanden auch neue sog. kreative Berufe und Subjektivitäten: Vom Setzer zum Typografen (heute Desktoppublishing), oder vom Illustrator zum Reportagefotographen/Grafiker (heute digitale Bildbearbeitung).

Nach dem zweiten Weltkrieg hatten sich die Rolemodels des universellen Intellektuellen modifiziert und fanden nicht nur allein in der Position des Schreibenden statt, sondern traten auch als politisch handelnde Subjekte in Erscheinung, die an sehr spezifische und dissidente biographische Selbstentwürfe gekoppelt waren (z.B. Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Roland Barthes u.a.).

### **Dreckige Sprache**

Viele Jahre später – nach Monsieur Zola und der Dreyfussaffäre – galt allerdings der schreibende und analysierende «kluge Kopf» aus der Perspektive einer Nach-68er-Generation nicht mehr unbedingt als das Subjekt mit dem «Revolution» zu machen sei. Im Gegenteil hatte sich der Gestus des schreibenden universellen Intellektuellen

und das Paradigma von Realismus/Aufklärung und der dazu äquivalenten visuellen Sprache des dokumentarischen verbraucht, oder eher war Konsensmodell und zum Akademismus geworden. Der Popstar/Poet, ein eher Artaud-Rimbaudsches Widerstandsmodell, ersetzte seit den späten 1970er in die Mitte der 1980er Jahre hinein, den analysierenden «Kopf». Diese Entwicklung kann als Prozess der Rückaneignung von Sprache verstanden werden: Die eigenen Sprechakte sollten nicht allein über lehreronkelhaftes Wissen legitimiert werden können.

Seit den späten 1970er Jahren wurde für das Konzept der «dreckigen Sprache», das Umcodieren von Bedeutung/Sinn zur direkten Handlungsmöglichkeit plädiert, um das Projekt der «Aufklärung» und seine institutionell festgeschriebenen Verteilungsstrukturen zu unterlaufen. Diese Ansätze sind als direkte Reaktion auf die noch aus der 68er-Revolution stammende Vorstellung von der Macht der Gegen-Information zu verstehen, die mit ihrem Anspruch auf eine «wahrere und richtigere» Information auf den selben aufklärerischen Grundpfeilern aufbaute, wie die bürgerlichen Organe und Institutionen, die sie kritisierte. Darüberhinaus hatte sich gezeigt, dass über die Verbreitung von «besserem» Wissen allein sich Gesellschaft nicht verändert.

Radio Alice und die OperaistInnen in Italien der späten 70er Jahre, aber auch Malcom McLaren und die Sex Pistols in England, sowie viele Leute anderswo setzten jener Geste des «Besser-Wissens» zwei Strategien gegenüber: Gesellschaftsverändernd zu wirken bedeutete, sich vor allem an eine spezifische Szene (das eigene soziale Umfeld, die eigene Stadt) und nicht an eine Masse oder gar das Volk (die ArbeiterInnen) zu richten. Sprechakte waren immer auch als Selbstermächtigungsakte erkannt worden und eine radikalere Form der Selbstermächtigung hiess dann, dass auch die, die nicht im Bildungssystem verhängen waren (arbeitslose Jugendliche/schlechte SchülerInnen) sich unterschiedlicher Sprachen bedienen konnten. So zielten die provokativen Aktionen wie Jonny Rottens «Fuck the Queen» im Fernsehen, Gitarre spielen mit zwei Griffen und selber Radio machen in das Herz der bürgerlichen und klassenspezifischen Wissensverteilung. Das «Aus-Sprechen» adressierte sich nun nicht mehr an einen breiten Konsens, sondern zielte auf das Überschreiten dieses Konsenses. Das Rolemodel des «Provokateurs» wurde auch in der Kunst schnell aufgegriffen. Sich selbst wachsend im Kino zu malen, oder «an der Gitarre lecken» und Ähnliches versuchte die verzweifelte Adaption der dreckigen Sprache, den Tabubruch in das Visuelle zu überführen.

Der sehr stark männlich besetzte Typus, des sich schlecht benehmenden «Popstarts/Künstlers» löste sich in den 80er Jahren durch seine hypersubjektivistische Ambivalenz letztendlich in den gesellschaftlichen Widersprüchen auf. So waren es gegen Ende der 80er Jahre nicht nur Frauen, die diesen Helden, des sich selbst legitimierenden, radikalsubjektiven Widerstands satt hatten, sondern auch Leute, die sahen wie über Themen wie AIDS öffentlich gleichgeschlechtliche Lebensformen diskriminiert wurden, oder sich der immer alltäglicher werdende Rassismus (in Deutschland) bis zu Brandsätzen und Morden steigerte. Hier konnte es nicht mehr um dreckige Sprache gehen, hier ging es einfach um dreckige Politik.

### **Theorie, Texte, Layout, Shedhalle (z.B.)**

«Ganz grob würde ich versuchen Theorie als den Versuch kennzeichnen, Bedeutung nicht im Gegenstand zu suchen, sondern die Formen seiner Produktion und Rezeption als ausschlaggebend zu betrachten. Für Theorie ist jede Wirklichkeit auch immer Effekt des Diskurses. Ist eine Diskurs-Tatsache einmal geschaffen, dann hat sie spürbare, reale Auswirkungen.» Was die



«Texte zur Kunst» Herausgeberin Isabelle Graw hier in dem 1993 gehaltenen Vortrag «Für Theorie» auf dem «Ersten Kongress zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels» bezeichnete, steht für eine ganze Generation, die sich Ende der 80er Anfang der 90er Jahre repolitisierte und Theorieproduktion nicht als akademisches Projekt, sondern als Selbstdenkertum, zurückaneignete. Diese eigene Theorieproduktion oder das Appropriieren von Theorie ist gekoppelt an ein neues Subjektverständnis, dessen AkteurIn nicht Schauplatz/StellvertreterIn/Schreibfolie, also Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse ist, und daher «Fuck You» schreit, sondern sich als ein handelndes und politisches Subjekt begreift, das Subjektivität, das eigene Geschlecht, kulturelle oder ethnische Differenz nicht als gegeben annimmt. Die Ich-Form wurde ebenso wie die Rasterfolien Klasse, Rasse und Geschlecht auf ihre gesellschaftliche, politische und kulturelle Konstruiertheit zurückgeführt, und auf ihre Performanz, – das alltägliche Wiedererleben und – praktizieren, der immer selben Diskursanordnungen und Rollen, – der Bedeutung von Institutionen, aber auch Gesetzestexten und Staatskonstruktionen zur Aufrechterhaltung der Unterschiede. Vor dem Hintergrund des französischen Poststrukturalismus und den Texten

von Judith Butler und Donna Haraway waren es jetzt vor allem Frauen und Homosexuelle, für die es möglich wurde, sich auch ohne akademische Ausbildung als «Sprechende» und «Theoriebildende» zu begreifen. Auch hier handelte es sich vorerst wieder darum den Akt der Wissensverteilung zu enthierarchisieren.

Diese «Revolution» des Subjektbegriffes Ende der 80er Anfang der 90er Jahre, hatte auch neue Darstellungstechniken und Produktionsmethoden zur Folge. Sie hat neue Text- und Bildformen, aber auch neue KritikerInnen- und KünstlerInnenpositionen hervorgebracht.

Es ging darum das Kunstsystem als Teil der gesellschaftlichen Realität zu begreifen und seine Machtverhältnisse (Einschlüsse/Ausschlüsse) thematisierbar zu machen. Das bedeutete auch mitzubestimmen, was Kultur überhaupt sein könnte und führte so zu Formen der Selbstorganisation, wie zu inhaltlich orientierten Ausstellungen, die gesellschaftliche und politische Themen aufgriffen und Akteurinnen aus dem Feld der Nicht-Kunst in diese Auseinandersetzung mit einbezogen. 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. Entweder als Label/Gruppe/Band, als temporärer Zusammenschluss für ein Projekt oder als längerfristig angelegter Arbeitszusammenhang (Schröderstrasse Berlin u.a.). Methodisch wurden Diskussionen aufgegriffen, die bereits in der feministischen Theorie und in anderen linken Zusammenhängen entwickelt worden waren und hierarchisierte Arbeitsverhältnisse zu durchbrechen versuchten. Zeitschriftenprojekte wie «A.N.Y.P.» Berlin, oder «ArtFan» und «Vor der Information» aus Wien müssen in diesem Zusammenhang trotz ihrer inhaltlichen und visuellen Unterschiedlichkeit als Beispiele für ein neues Subjektverständnis der ProduzentIn und ein neues Praxisfeld genannt werden.

Für die Produktion von Ausstellungen entwickelte sich auf der Ebene der Ästhetik, – etwa im Rahmen von «Kontextkunst» und «Institutional Critic» oder den Cultural Studies verwandte Praxen – , «die die Bedeutung nicht im Gegenstand suchten, sondern die Formen seiner Produktion und Rezeption als ausschlaggebend betrachteten», eine

sehr stark an textuelle Veröffentlichungen erinnernde Darstellungsform. Layout, also Text- und Bildkombinationen, sowie eine neue Liebe zur Typographie und nicht zu vergessen die sog. Zettel- und Aktenästhetik, für die die Shedhalle Mitte der 90er Jahre so «berühmt» geworden ist, bildeten das Verhältnis von Theorie zu Produktion selbst mit ab und wurden Teil eines gesamten Ausstellungslayouts.

### **Kassandra in der Krise**

Diese Präsentationsformen und Darstellungsmethoden, der oben beschriebenen Praxen wurden in der Folge immer wieder als Abgrenzungsargument verwendet, – um diese zu «bashen», als entweder nicht verständlich, zu intellektuell, didaktisch, zu «unkunstig» oder sie wurden einfach nur als «schlecht gemacht» beschrieben, um gleichwohl approbiert und von GaleristInnen und Institutionen vermarktet zu werden.

Die Kritik an der zu stark an Text orientierten Ästhetik und dem damit verbundenen edukativen oder auch «Dienstleistungslook», wie er nicht nur für die Shedhalle Zürich kritisiert wird, geht davon aus, dass es sich im

Fälle von kulturellen Produktionen (Ausstellungen, Büchern, Zeitschriften) ganz grundsätzlich immer um sehr unterschiedliche Produktionsmethoden und Rezeptionsmuster handeln würde. Das Argument, «Ich lese nun mal nicht in einer Ausstellung, ich lese lieber ein Buch zuhause» vergisst voreilig, dass es die sogenannten «Bücher» die hier ausgestellt waren, so gar nicht gibt, da es sich vorerst einmal um illegitimes Wissen handelte, um jenes dass aus der bürgerlichen Wissensproduktion herausfällt. Darüber hinaus unterstellt es dem Texte-Lesen immer wieder eine völlig andere wahrnehmungstheoretische Dimension gegenüber dem Bild-Anschauen, was nur durch äusserst biologische Modelle überhaupt zu beweisen wäre und die Performativität dieser Handlungs- und Wahrnehmungsmuster, also ihre diskursive Verhandlung (das Lesen zuhause und das Betrachten von Kunstwerken will gelernt sein) völlig aussen vorlässt. Darüber hinaus muss die Vorstellung «wie eine Ausstellung zu sein hab, um als solche gelesen werden zu können, die Existenz von autonomen visuellen Werken, wie auch universellen Kunsträumen aufrechterhalten und klammert die in diesen «Räumen» (Institutionen, Kunstzeitschriften, Selfmade Projekten) stattfindenden sozialen, ökonomischen und politischen (Tausch) Verhältnisse aus, die jeden

Ort oder kulturellen Gegenstand mitbestimmen. Die Perspektive einer «Entweder / Oder» - Produktion (Text/ Bild) unterschlägt, dass jedes kulturelle Objekt, will es veröffentlicht sein, immer visuell in Erscheinung treten muss und darüber hinaus an soziale Zusammenhänge gebunden ist. Auch ein Text wird gestaltet und ist letztendlich ein Artefakt. Bei einer Zeitschrift beispielsweise sind äussere Aufmachung und ihr Inhalt schwer voneinander zu trennen, ebensowenig wie von den Autorinnen und deren Subjektivität, die in ihr schreiben und denen die layouts/gestalten. Der Umgang mit Texten und Bildern ist immer auch Teil einer sozialen Sphäre (Szene) und deren Bewertungskanon, in denen sie überhaupt relevant werden. Die Tatsache, dass die Produktion einer Ausstellung wie auch einer Zeitschrift mehr ist als ihre Produkt- und Erscheinungsform, galt am augenfälligsten für die Projekte, an denen sich ProduzentInnen zu längerfristigen Arbeitszusammenhängen zusammengeschlossen haben. Es scheint mir daher interessant zu sein in Zukunft darüber nachzudenken, inwieweit der Produktcharakter selbst, von einer eher performativen Praxis eingeholt wurde und was es für dieses «Produkt» und unserer Rezeption dessen, genau bedeutet.

Für die Kritikerinnen einer «kritischen kulturellen Praxis» schien es bisher bedeutungslos zu sein, dass zumindest bis Mitte der 90er Jahre Ausstellungsprojekte aus der Auseinandersetzung mit den Subjektpositionen der Gendertheorie entstanden sind, und sich «nicht nur mit der Semantik von ‹Geschlecht› befassten, sondern auch zu erfassen versuchten, wo Geschlecht zu Realität wird oder reale Effekte nach sich zieht» (Graw, s.o.). Für KünstlerInnen galt es sich daher auch mit der Tatsache auseinanderzusetzen, dass feministische Projekte über Jahre hinweg mit Körperlichkeit assoziiert worden waren, mit Spiritualität, Wärme, Materialität. Weibliche Ästhetik als sensualistische Bildhaftigkeit hatte sich in den Kunstkörper und die Rezeption von feministischen Positionen eingeschrieben. Subjektivität, Emotionalität und Expressivität waren DIE gesellschaftlichen Gefässe, die Frau in der Kunst zu bespielen hatte. Wenn mit dem Aufkommen einer neuen feministischen Bewegung Anfang der 1990er-Jahre diese Konzepte verworfen wurden, so hatte das gute Gründe, durchaus politische und formale. Die neuen Subjektpositionen ermöglichten ein Überarbeiten und Appropriieren des männlich dominierten Konzeptualismus und verliessen das Nähzimmer der Differenz. Gleichzeitig stellte die damit verbundene Praxis den Anspruch der

bürgerlichen und eurozentristischen Definitionsmacht über Kunst und Kultur in Frage und damit auch den Anspruch, die Qualität eines kulturellen Produktes rein formal bestimmen zu können.

Das Einschreiben eines kulturellen Projektes, wie das der Shedhalle, in eine feministische Geschichte in den 90er Jahren, schliesst diese Entwicklung mit ein, ist ihr verpflichtet gewesen und hat sie mitbestimmt. Die Ausstellungsformate und -methoden der Umgang mit Theorie, Text, Layout wurde dort in den letzten Jahren überarbeitet, analysiert und diskutiert. Die entsprechende Kritik hat dies nicht getan, sondern verweist von der Beute bis zur Jungle World, bis heute immer auf dasselbe, auf die Ästhetik des Edukativen, Belehrenden, – ohne sich mit der Überarbeitung der Ausstellungsformate nur im geringsten auseinanderzusetzen.

Nun frage ich mich wirklich, was denn genau die ungeheure Provokation gewesen ist, die beispielsweise einen Aktenordner, Kopierer oder ein Flugblatt in einer Kunstinstitution zum vollkommenen Hassobjekt werden liess? Immerhin muss betreffend des Flugblattes gesagt werden, dass es als kulturelles und ästhetisches Objekt

erkannt wurde. Das war vorher nicht der Fall. Der Aktenordner und der Kopierer standen nur sehr kurzfristig einmal nicht am «richtigen» Ort, nicht in der Uni, oder im privé Schreibzimmerchen der KritikerInnen. Wenn mir selbst die Schulästhetik, die das Environment schlussendlich immer ausstrahlte, ebenfalls auf die Nerven ging, so kann der Akt an sich, das Veröffentlichen von Wissen und Bezügen in diesem Zusammenhang, gerade nicht aus der Tradition der alleinigen Besser-WisserIn verstanden werden, sondern vorerst nur als ihr Gegenteil.

Die Institutionalisierung dieses Vergehens als Habitus muss dem gegenüber sehr viel kritischer betrachtet werden.

So müssen sich die warnenden Onkel- und Tantenfinger, die das «Besser-Bescheid»-Wissen zum Beruf gemacht haben, die vor allem schreibenden KritikerInnen, allerdings fragen lassen, welche «didaktische» und «edukative» Geste sich hinter ihrer eigenen Praxis, dem Lüften der Schleier von angeblich «schon längst Gescheitertem» verbirgt. Jetzt, am Ende der 90er Jahre scheint die Frage vielleicht wirklich angebracht, ob Texte/Thesen/Kritiken als letztendlich Diskurs bestimmend verstanden werden sollen. Wenn heute KünstlerInnen/KritikerInnen die Auseinandersetzungen über das «Politische» in der Kunst vor allem, an in textuellen

Veröffentlichungen geführten Diskursen festmachen, statt in den Widersprüchen der eigenen Praxis selbst, dann hat eine Verschiebung stattgefunden, die dem Text mehr Bedeutung zumisst, als allen anderen kulturellen Produktionsformen- und äusserungen. Ein allorts anwesendes «Hast Du schon gelesen, was der oder die, über das oder jenes, geschrieben hat», beherrscht nicht nur die Diskussion um dissidente Ansätze, sondern spielt der eindimensionalen Text/Bildoppositions-These und am Ende der alten Kopf-HandarbeiterInnendychotomie geradezu in die Arme.

So kann heute die Kritik an Ausstellungsprojekten, die sich inhaltlich mit theoretischen oder politischen Fragestellungen beschäftigen annehmen ins «Schwarze» getroffen zu haben, wenn sie diesen unterstellen können, sich immer nur an die «selben» zu richten. Dabei verlieren sie aber keine Zeile darüber, dass gerade Kunstzeitschriften und der Kunstmarkt ebenso funktionieren. Die traditionellen Organe der bildenden Kunst, der Kunstraum/die Kunstzeitschrift erhalten so, über den Vorwurf der angeblichen «Selbstreferentialität» von selbst- oder kollektiv organisierten Projekten, die Aura der universellen Öffentlichkeit zurück.

Ich will hier ganz und gar nicht eine Systemimmanenz des «Oppositionellen» verteidigen, auch nicht die Möglichkeit Kritik zu äussern «bashen», – im Gegenteil! Ich sehe nur das Problem dort, wo die Geste der Selbstermächtigung, den anderen ihr «Nichtwissen» vorzuwerfen dazu führt, sich gegenseitig in nächster Nähe in die Defensive zu setzen und zum Differenzgewinn verkommt. Was zur Folge hat, dass die nächtliche Phantasie von «Knüppeln» (die sich am nächsten morgen als Tastatur des Laptops materialisieren), genau die kulturellen Momente zerstört, die nun mal einen hohen Anteil haben, an der Möglichkeit, Diskussionen und Auseinandersetzungen überhaupt führen, oder neue Methoden denken zu können. Damit meine ich gegenseitiges Interesse und so was wie «gute Momente», die zumindestens in meiner Erfahrung (für die Entwicklung von Ausstellungs- und Veranstaltungsprojekten) die Grundlage für das Vertrauen dargestellt haben, um sich überhaupt aufeinander einzulassen und weiterdenken zu können. Es scheint mir daher von Bedeutung zu sein, den unterschiedlichen Ansätzen oppositioneller Praxen genauer auf die Finger zu schauen, also beispielsweise zu fragen, warum die Haltung der Operaistischen Bewegungen, die das «Auf-sich-selbst-gerichtet-sein», noch als einen politischen Akt verstehen konnte, heute zum

Vorwurf werden kann. Das schliesst die Frage mit ein, an wen wir uns selbst richten und an welchem Ort wir uns schlussendlich wieder finden wollen, – wenn es nicht das Lehrerinnenzimmer sein soll.

Kulturelle Produktionen haben neben ihrer physischen Erscheinung immer auch eine performative Bedeutung für soziale Zusammenhänge. Der Entstehungsprozess etwa einer selbstgemachten Zeitung, wie des k-Bulletin in Zürich ist nicht abzukoppeln von dem sozialen und diskursiven Raum, den er erzeugt. Diese Produktionsformen schaffen immerhin so etwas wie einen Ort an dem «gute Momente» möglich sind, an dem über Bilder und Texte als Formen der Auseinandersetzungen von Produzentinnen nachgedacht werden kann, – statt eine Lust daran zu entwickeln den anderen «Knüppel» zwischen die Beine zu werfen. Trotz dem gängigen Vorwurf der Textlastigkeit, findet selbst das Herausgeben von Zeitschriften nun einmal nicht allein über Texte statt.

# **Das unvollendete Projekt der Umverteilung von Wissen**

Eine Antwort auf Marion von Ostens  
*Knüppel aus dem Sack*

**Tyna Fritschy**

Die Ironie will es, dass am Tag, an dem ich von Brand-New-Life angefragt werde, auf von Ostens Text zu reagieren, in einem E-Mail-Thread die Auflösung des Vereins Kamion, die Herausgeberin des gleichnamigen Publikationsorgans, beschlossen und damit mit einiger Wahrscheinlichkeit auch unserer Publikationstätigkeit ein Ende setzen wird. Kamion verortet sich geografisch in Wien und Zürich und ideell am Kreuzungspunkt von sozialen Bewegungen, Kunstpraxen und kritischer Intellektualität. Gewiss: Es mögen sehr spezifische Begebenheiten sein, die dazu geführt haben, dass Kamion müde geworden ist. Ich will es unterlassen, an der Stelle eine Auslegeordnung oder eine Chronologie dieser Prozesse aufzuzeichnen. Doch ich will die These in den Raum stellen, dass mit Kamion eine Zeitschrift verschwindet, die aus dem Geiste geboren worden ist, den Marion von Osten in ihrem Text versucht einzufangen.

Doch heisst dies im Umkehrschluss, dass es sich bei der von von Osten skizzierten Neubeschreibung der Autor\_innenfunktion, der neu auftretenden Produktions- und Publikationspraxen und der Neuverhandlung von Theorie im Kunstfeld um ein Auslaufmodell der 1990er Jahre handelt, deren politisch-gesellschaftliche Wirk- und Sprengkraft sich nicht ins neue Millennium hinüberretten



liessen? Auf keinen Fall will ich, ausgehend von der erschlaferten Publikationstätigkeit von Kamion, eine allgemeinere Krise des oppositionellen Publizierens ausrufen. Dennoch scheint mir von Ostens Text eine Vorlage zu bieten, um die von ihr gezeichneten Prozesse, die zu einer tiefgreifenden Umgestaltung des kritischen Schreib- und Publikationsapparats geführt haben, auf deren Aktualität hin abzuklopfen.

### **Geist des Aufbruchs**

Marion von Osten stellt ins Zentrum ihres Textes die Frage, «welche Subjektivität mit der Herausgabe einer oppositionellen Zeitschrift und dem Schreiben von kritischen Texten verbunden ist». Auf dem Prüfstand steht die Subjektivität, die sich mit den in den 1990-er Jahren neu auftretenden Modi der kulturellen Produktion entwickelt hat. Von Osten bezieht sich dabei auf die Publikations- und Ausstellungstätigkeit einer losen Gruppe umtriebiger Künstler\_innen und Kulturproduzent\_innen aus dem Umfeld der Zürcher Atelieregemeinschaft k3000 und der Shedhalle, in der von Osten selbst kuratorisch tätig war. Doch die Konturen der neuen Subjektivität und

des neuen Selbstverständnisses der kulturellen Szenen, in denen Marion von Osten sich Ende der 1990er Jahre verortete, entstehen vor der Abgrenzungsfigur des männlich konnotierten universellen Intellektuellen.

Es ist denn auch der universelle Intellektuelle, der *Homme de Lettre*, den sie in Verbindung bringt mit der prolligen Figur aus dem Arsenal der Grimm'schen Märchen, jenem kleinen Mann, der einen Knüppel aus dem Sack springen und auf das Gegenüber eindreschen lässt, sobald er nur die Losung «Knüppel aus dem Sack» spricht. Der Knüppel soll markieren, worum es in der kritischen kulturellen Praxis auf keinen Fall gehen darf: um den moralisch-politischen Zeigefinger, um die Praxis des Wahrheit-Sprechens, die statt reale politisch-gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen einen Machtapparat bedient, der in erster Linie die eigene Subjektposition befestigt und verteidigt. Dies mag für von Osten eine Provokation darstellen – sind ihre Praxen doch von feministischen und kollektiven Handlungsansätzen geleitet und unvereinbar mit dem männlich-individualistischen Denkartum.

Marion von Ostens Text trägt eine Kraft des Aufbruchs, die vielleicht charakteristisch war für jenes Feld der kulturellen

Produktion, in der sie selbst als Protagonistin agierte. Es ist ein euphorischer Text, der das Tun und Experimentieren der eigenen Szenen lustvoll affirmiert. Doch wo der Text auf die neue kritische Subjektivität zuläuft, da entspringt der Text der Linearität seines eigenen Arguments und verlässt die Stringenz, die er zuvor noch aufgewiesen hat. Die Verschiebungen, denen von Osten nachspürt, lassen sich (noch) nicht erfassen in Begriffen von Paradigmen und role models, sondern sie erscheinen im Gerangel des Tuns bruchstückhaft, unfertig. Im übrigen ist es ein gutes Zeichen, dass ihr nichts an einer begrifflichen Neubestimmung des Intellektuellen liegt. Denn mir scheint, dass jede Neubestimmung der gesellschaftlichen Positionierung und des Wirkungskreises des Intellektuellen sich in den Fängen der eigenen Genealogie verstrickt und das Bild des Intellektuellen im generischen Maskulinum zitiert, der denkend und handelnd gleichwohl in seiner Individualität verhaftet bleibt. Ich sehe somit die Unfertigkeit und die relative Definitions- und Zukunftsoffenheit des im Text skizzierten Projekts durchaus als Chance. Denn der Text beschreibt einen Moment des Übergangs, der Öffnung hin zu etwas Neuem – während die Parameter der Veränderung noch im Begriff sind zu entstehen.

## **Das Begehren der Vielen**

Bei von Osten entsteht Wissen immer in der geteilten Gegenwart anderer. Dies scheint mir besonders bemerkenswert. Was sie dabei in den Blick rückt, ist die performative Erzeugung von sozialen Räumen – jene vergänglichen Momente, die entstehen, wenn Menschen zusammenkommen. Von Osten nennt sie kulturelle Momente; sie liegen nicht im Moment der Aufführung oder im Moment der Präsentation, sondern im Prozess der Produktion selbst. Gleichzeitig bilden jene Momente erst die Voraussetzung, um überhaupt kulturell tätig zu sein. Denn erst in der Auseinandersetzung, in der Diskussion und im wechselseitigen Vertrauen, so von Osten, lässt sich das eigene beschränkte Denken überschreiten. Intellektualität entsteht dort, wo es ein Begehren der Vielen gibt. Und was produziert wird, sind nicht in erster Linie Werke, sondern (auch) Anordnungen von Körpern im Raum, eine soziale Verdichtung, ein widerständiges Konglomerat. Eine Zeitschrift zu produzieren ist auch ein politisches Meeting.

Doch geht es jetzt um den kulturellen Moment oder um die Zeitschrift? Erschöpft sich die kulturelle Produktion im Machen selbst? Oder will von Osten eher betonen, dass

Intellektualität nicht entstehen kann jenseits von einem sozialen Raum? Angesichts der Tatsache, dass im Kunstfeld Momente der Repräsentation – die Ausstellungseröffnung und die Zeitschriftenpräsentation – zentral verankert sind und die Semantik des Ausstellungsraumes stark codiert ist, scheint es eine besondere Herausforderung darzustellen, die sozial-intellektuelle Tätigkeit in den Mittelpunkt zu rücken. Dies macht von Ostens Intervention interessant – auch wenn sie letztlich den Widerspruch zwischen dem performativ-sozialen und repräsentativen Moment weder thematisiert noch aufzulösen sucht.

Erstaunlicher finde ich, dass die kulturellen Momente in guten Momenten aufzugehen scheinen. Was hat es zu bedeuten, dass von Osten auf den guten Momenten insistiert? Ist die gute Stimmung die notwendige Vorbedingung dafür, dass Momente der kollektiven Intellektualität entstehen? Vielleicht ja. Affektivität und Praktiken der Freund\_innenschaft mögen eine wesentliche Dimension ausmachen in der Entstehung von dem, was ich kollektive Intellektualität nenne. Auch will ich gerne zugestehen, dass eine affektive Bindungskraft nötig ist, um Intensitäten in der Zusammenarbeit herzustellen und aufrechtzuerhalten. Doch auf der anderen Seite droht die

Gefahr der Clubbildung. Wenn es stimmt, dass die guten Momente (auch) auf eine Schliessung hindeuten, dann wären sie immerhin deren bestes Symptom.

In jeder anderen Hinsicht sehe ich Schliessungen und Clubbildungen kritisch.

Eine der grössten Herausforderungen der postkolonialen Ära und der postmigrantischen Gesellschaften scheint mir darin zu liegen, aus den Verschlüssungen unserer eigenen sozialen Positionierungen herauszutreten. Wie kann ich damit umgehen, dass ich umgeben bin von Stimmen, Erfahrungen und Wissen, die sich so gar nicht in meiner eigenen Erfahrung als weisse mittelständische Person reflektieren? Welche Formen des Zuhörens und Sprechens, aber auch welche Modalitäten des Sozialen erfordert die postkoloniale Konstellation – und was heisst die für die Produktion von Wissen? Wie können wir Stimmen an den Rändern der Gesellschaft (zu)hören, Stimmen, deren Leben unter Bedingungen von Gewalt und Herrschaft geformt worden sind – ohne uns jedoch, in den Worten von Walter Benjamin, neben das Proletariat zu stellen? Denn dies kann nur die falsche Haltung sein, die des Gönners und des ideologischen Mäzens. Stattdessen scheint mir die Herausforderung der Gegenwart darin zu liegen, eine neue

Taktilität auszubilden, um Differenzen zu erfahren, ja, sich von ihnen enteignen zu lassen, kurz: anders zu werden. Das sind durchaus lustvolle, aber ebenso schaurig-schmerzhaft Prozesse ...

### **Angriff auf den bürgerlich-kapitalistischen Produktionsapparat**

Ich möchte Marion von Ostens Projekt als ein Projekt der Umverteilung von Wissen verstehen. Es ist auf die Umschichtung der stark hierarchisierten Sphäre des Wissens ausgerichtet, um aktivistische, feministische oder allgemeiner: verfemte und unterschlagene Wissen in Erscheinung zu bringen. Es ist ein Umschichtungsprozess, der die Grenzziehung zwischen dem legitimen, also dem in den bürgerlichen Wissenskreisläufen und Institutionen anerkannten Wissen und dem illegitimen Wissen angreift und verschiebt. Dazu gehört auch, potenziell emanzipatorische Wissen den Zurichtungen und Zähmungen des akademischen Wissensapparats zu entreissen. Die Umschichtung vollzieht sich aber auch in Akten der (feministischen) Aneignung und Selbstlegitimierung jener, die vormals aus der

Wissensproduktion ausgeschlossenen waren und – in der Terminologie von Marion von Osten – zu Sprechenden und Theoriebildenden werden. Für die Produktionen im Feld der Kunst heisst dies denn auch, dass sie ihren Status von autonomen Werken ablegen und zu Elementen in einem Wissenskreislauf werden. Dieses Arrangement fordert die disziplinären Auftrennungen heraus und sucht die jeweils herrschenden Feldlogiken und Codes zu durchkreuzen.

In der Begrifflichkeit Umverteilung von Wissen steckt auch eine Provokation: Die Umverteilung bezieht sich für gewöhnlich auf ein materielles und nicht auf ein symbolisches Register. Damit will ich markieren, dass die Zuwendung zu Strukturen und materiellen Produktionsverhältnissen gerade auch in Bildungsprozessen und Prozessen der Wissensproduktion von zentraler Bedeutung ist. Auch bei von Osten wird dies deutlich. Ihr Text ruft nicht dazu auf, kritische Inhalte und illegitime Wissen in den bestehenden Produktionsapparat einzuspeisen, sondern dass es darum gehen muss, bei den Produktionsverhältnissen selbst anzusetzen. Erst dies bringt die neuen Modi der Produktion hervor, die Marion von Osten beschreibt: jenes Experimentierfeld, in dem sich neue institutionelle Praxen, Diskurs-

anordnungen, Ästhetiken, Formate, sowie neue Konfigurationen der Autor\_innenschaft entwickeln.

Damit greift der dem Text zu Grunde liegende Argumentationsstrang – nicht gewusst oder ungenannt – eine zentrale These von Walter Benjamins Der Autor als Produzent auf. Im Vortragsschreiben von 1934, seinem wohl prägnantesten kunsttheoretischem Schreiben, sucht Benjamin die dual aufgezugene Debatte um Form versus Inhalt, respektive um (politische) Tendenz versus Qualität auszuhebeln, indem er auf die Funktion der Autor\_innen im Produktionsprozess fokussiert. Davon ausgehend postuliert er, dass kritische Autor\_innen und Künstler\_innen aufgefordert sind, sich zu verweigern, den bürgerlich-kapitalistischen Produktionsapparat mit kritischen Inhalten zu beliefern, sondern stattdessen als Produzent\_innen selbst tätig zu werden und den Produktionsapparat umzugestalten.

### **Informalität, Palaver, Nachtleben**

In von Ostens Angriff auf den bürgerlichen Kunst- und Wissensapparat, aber auch in ihrem Vorschlag,

das männliche und eurozentrische Wissenssubjekt in kollektiv-performativen Anordnungen zu dezentrieren – darin sind bereits vielversprechende Ansätze zur Deinstitutionalisierung und Enthierarchisierung von Wissen und zur Umgestaltung von Produktionsverhältnissen im kulturellen Feld angelegt. Doch im Text liegt auch ein Kipppunkt; ihre Ansätze scheinen mir noch nicht entschlossen genug zu sein: Wenn es an Mut und Konsequenz fehlt, diese Ideen umzusetzen, so wird der Geist des Aufbruchs sich schnell in reguliertere und institutionalisiertere Bahnen bewegen und an widerständigem Potenzial verlieren. Hingegen liesse sich mit etwas Mut noch weiter an den Produktionsverhältnissen schrauben und das Spektrum der Wissensproduktion und Wissenssubjekte noch radikaler verschieben.

Fakt ist: Das Projekt der Umverteilung von Wissen bleibt unvollendet. Vis-à-vis der Corporate University, der paradigmatischen Bildungsinstitution dieser Tage, gewinnt es an Konturen und vor allem an Dringlichkeit. Doch anstatt also der spekulativen Frage nachzugehen, wo von Ostens Aufbruch hingeführt hat und ob er etwa in den Institutionen zum Erliegen gekommen ist, möchte ich ihre Ansätze mit der interessantesten mir bekannten Intervention

in die Hierarchien des Wissens kontrastieren, oder eher: Ihre Ansätze durch eine Intervention aus den Reihen der Black Studies weiterführen und radikalieren. Ich beziehe mich hier auf Fred Moten und sein Konzept study. Study im Sinne Motens ist näher an der Informalität, am Palaver und am Nachleben als an Curricula, an Lernzielen und an Graduiertenprogrammen:

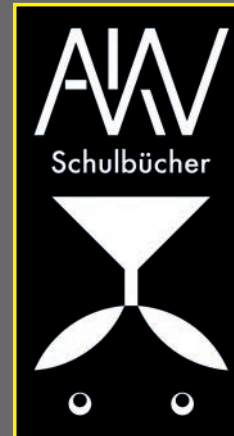
«I think we are committed to the idea that study is what you do with other people, working, dancing, suffering, some irreducible convergence of all three, held under the name of speculative practice. The notion of a rehearsal – being in a kind of workshop, playing in a band, in a jam session, or old 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. [...] to do these things is to be involved in a kind of common intellectual practice.»<sup>1</sup>

Wo bei von Osten noch die Ambivalenz besteht, ob das kulturell-soziale oder das repräsentative Moment von übergeordneter Wichtigkeit ist, so ist bei Moten diese Ambivalenz ganz auf die Seite des Performativ-Sozialen

hin aufgelöst. Alle Intellektualität ist bei Moten sozial, und umgekehrt ist alles Soziale intellektuell. Und wo von Osten noch ringt mit der Diskursivität (oder gegen sie), da dezentriert Moten das okzidentale Moment der Schriftlichkeit und Diskursivität ganz. Text ist bei Moten gerade mal eine Gelegenheit, vielleicht ein Vorwand, um zusammenzukommen.

Die strategische Verschiebung des Begriffes study legt den Blick frei auf eine verschüttete, aber ebenso reiche und vielfältige Geschichte des Wissens – eine Geschichte des Wissens so ganz abseits der Kennzeichen europäischer Gelehrigkeit: Universität, Text und Archiv. Es findet eine Neubeschreibung dessen statt, was Orte der Intellektualität sind: der Friseur, der Tanzclub, die Versammlung, der Pausenraum der Krankenpfleger\_innen, die Fabrik. Es braucht die radikale Umschreibung des kritischen Projekts, die die aktuellen Verteilungslogiken herausfordert, die doch nur die Reproduktion der bildungsbürgerlichen Klasse zu sichern suchen. Es braucht eine Anerkennung jener kritischer Praxen, die schon längst am Werk sind und sich dem Versuch, sie unter das Diktat der Institution, der Verwaltung und der Professionalisierung zu bringen, so kompromisslos entziehen.

<sup>1</sup> Fred Moten / Stefano Harney: The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study, Minor Compositions 2013, p. 110



Gestaltung: Schulbuchredaktion  
Logogestaltung: Anna Herms und Kevin Kemter

Fast alle Titel sind als PDF Versionen  
unter folgendem Link frei verfügbar:  
[www.blackakv.blogspot.com](http://www.blackakv.blogspot.com)

[www.akvberlin.com](http://www.akvberlin.com)  
[www.blackakv.blogspot.com](http://www.blackakv.blogspot.com)

Weiteres Material:  
EXIT Art Informationsbrochüre  
Mehr Information unter: [www.exit-art.eu](http://www.exit-art.eu)

#### Bisherige Titel:

- AKV Schulbuch 0: AKV Schulbücher Announcement
- AKV Schulbuch 1: KNG KNG THR, Vrgn Dspnts
- AKV Schulbuch 2: Lesebuch Anarchismus, Compiled by Leonie Nagel
- AKV Schulbuch 3: Preface To: Playing by the Rules, Steve Rand
- AKV Schulbuch 4: The Bonds Of Catastrophe, D Graham Burnett
- AKV Schulbuch 5: Desert, Anonymous
- AKV Schulbuch 6: Pitcairn Islands Repopulation Plan,  
Government of Pitcairn Islands
- AKV Schulbuch 7: Treffpunkt, Max Stocklosa + Philipp Simon
- AKV Schulbuch 8: Ordnung 1 / Lücke / Ordnung 2, Schulbuch Redaktion
- AKV Schulbuch 9: Lob Der Gewohnheiten, Hans-Christian Dany
- AKV Schulbuch 10: SHEVEK was invited for dinner  
at a modest middle class house
- AKV Schulbuch 11: Knüppel aus dem Sack, Marion von Osten, Das unvollendete  
Projekt der Umverteilung von Wissen, Tyna Fritschy



Ich lese nun mal nicht in einer Ausstellung,  
ich lese lieber ein Buch zuhause.