Wie konnte es geschehen, dass diese kleine Verschiebung von Kulturindustrie zu Creative und Cultural Industries nicht nur für PolitikerInnen, sondern auch für viele AkteurInnen innerhalb des Feldes zu einer Marke universeller Erlösung wurde? Es konnte genau dadurch geschehen, dass die Subjektivierungsweisen der maschinischen Indienstnahme sowohl mit Begehren als auch mit Anpassung verbunden sind, und die AkteurInnen der Creative Industries die Anrufung derart deuten, dass sie immerhin die Entscheidung zur Selbstprekarisierung selbst getroffen haben.

Kritik der Kreativität

KRITIK DER KREATIVITÄT

Kritik der Kreativität

Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.)

Neuauflage
mit einem neuen Vorwort von Ulf Wuggenig

transversal texts
transversal.at

ISBN der Printausgabe: 978-3-903046-01-6

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, 2016
eipcp Wien, Linz, Berlin, London, Zürich
ZVR: 985567206
A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b
A-4040 Linz, Harruckerstraße 7
contact@eipcp.net
eipcp.net ¦ transversal.at

Das eipcp wird von der Kulturabteilung der Stadt Wien gefördert.
Kritik der Kreativität wird auch unterstützt durch den Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg.

Inhalt

Kreativitätsbegriffe.
Vorwort zur Neuauflage von Kritik der Kreativität, 2016
Ulf Wuggenig 11

Kritik der Kreativität.
Vorwort zur ersten Auflage, 2007
Gerald Raunig / Ulf Wuggenig 71

1. THEORIEN DER KREATIVITÄT

Immanente Effekte. Notizen zur Kre-aktivität
Stefan Nowotny 81

Geopolitik der Zuhälterei
Suely Rolnik 103

Vom Unwesen des Grundes. Überlegungen zum Motiv
Klaus Neundlinger 131

Mehr Wert für die Inhalte: Die Verwertung der Kultur heute
Esther Leslie 149

2. INDUSTRIEN DER KREATIVITÄT

Kreativindustrie als Massenbetrug
Gerald Raunig 167

Die Los-Angelesierung von London. Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kultur-Mikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien
Angela McRobbie 187

Gouvernekreativität, oder: Die Creative Industries in Österreich
Monika Mokre 211

Unberechenbare Ausgänge
Marion von Osten 229

3. PREKARISIERUNG

Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen
Isabell Lorey 257

Experiences Without Me, oder: Das verstörende Grinsen der Prekarität
Brigitta Kuster / Vassilis Tsianos 283

Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus, oder: Wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?
Vassilis Tsianos / Dimitris Papadopoulos 297

4. KÜNSTLERKRITIK

Für eine Erneuerung der Sozialkritik
Luc Boltanski und Eve Chiapello im Gespräch mit Yann Moulier Boutang 333

Talent und Misere. Die Produktion und Inszenierung von sozialer Ungleichheit in der Kulturindustrie
E-Mail-Interview mit Pierre-Michel Menger. Von Peter Scheiffele 357

Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung
Maurizio Lazzarato 373

5. KUNST UND INNOVATION

Fragmentierte Kollektive. Zu Politiken der ‚kollektiven Intelligenz' in elektronischen Netzwerken
Raimund Minichbauer 399

Materialität des Wissens
Therese Kaufmann 423

Die Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus und der Kunst. Kunst in der Ökonomie der Innovation
Yann Moulier Boutang 455

„Kreativität und Innovation" im 19. Jahrhundert. Harrison C. White und die impressionistische Revolution – erneut betrachtet
Ulf Wuggenig 475

In Stellung bringen
Beatrice von Bismarck 507

Witz und innovatives Handeln
Paolo Virno 519

Zu den AutorInnen 527

Kreativitätsbegriffe
Von der Kritik zu Assimilation, Vergiftung, Ausschlag. Vorwort zur Neuauflage von *Kritik der Kreativität*[1]

Ulf Wuggenig

> „More recently the terms creativity and innovation have been [...] assimilated to technological, commercial, managerial practices, in self-inflating and commodified ways which make them virtually unusable." (Stuart Hall[2])

Der Begriff der Kreativität blieb – vor allem unter Gebrauch dieses Wortes – lange in akademische Domänen wie Philosophie, Theologie und Psychologie eingekapselt, in schwächerem Maß auch in die Ökonomik. Zunächst von den USA aus verbreitete er sich über zahlreiche Länder. Der jüngere Hype der Kreativität nahm seinen Ausgang hingegen von der britischen Insel. Er fällt vor allem in jene Jahre, die im Rückblick bisweilen bereits als „decade of creativity" (Angela McRobbie[3]) bezeichnet werden. Die Soziologin zielt damit auf jene

---

1 Mein Dank für Hinweise und Anregungen für das neue Vorwort gilt Christoph Behnke (Lüneburg/Hamburg), Gerald Raunig (Zürich/Wien) und Raimund Minichbauer (Wien).

2 Stuart Hall, „Foreword", in: Helmut Anheier, Yudhishthir Raj Isar (Hg.), *Cultural Expression, Creativity and Innovation. The Cultures and Globalization Series 3*, London: Sage Publications 2010, S. IX–XII, hier S. X.

3 Angela McRobbie, „Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise", *Variant* 24 (41) 2011, S. 32–33.

Zeit, in der das politische Feld im Vereinigten Königreich unter der Regentschaft von New Labour und der Politik des „Dritten Weges“ (1997–2010) stand, in der sich die britische Sozialdemokratie weit gegenüber den neoliberalen Strömungen geöffnet hatte.

Beteiligt waren an der Diffusion des Kreativitätsbegriffs erstmals auf breiterer Basis auch die Sozialwissenschaften, in denen das Wort Kreativität und dessen Derivate lange Zeit keine wesentliche Rolle gespielt hatten.[4] Schließlich fand das Wort – hauptsächlich in seiner adjektivischen Form – in geradezu epidemischer Weise auch Eingang in administratives und technokratisches Schrifttum.[5] Zunehmend erfasste es auch die

---

4 Die wenigen älteren sozialwissenschaftlichen Arbeiten aus dem deutschsprachigen Raum zum Thema wie etwa Niklas Luhmann, „Über Kreativität“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Kreativität - ein verbrauchter Begriff?*, München: Fink 1988, S. 13–19, Hans Joas, *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, Norbert Elias, *Mozart. Soziologie eines Genies* und Heinrich Popitz, *Wege der Kreativität*, Tübingen: Mohr-Siebeck 1997 unterscheiden sich in ihrem akademischen Gestus deutlich von den unter Einfluss der neuen instrumentalistischen Kulturdiskurse, wie in kritischer Reaktion gegen diese, zustande gekommenen jüngeren Arbeiten, von denen unter Gesichtspunkten der Breitenwirkung auf der einen Seite Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York: Basic Books 2002 hervorzuheben ist, auf der anderen Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London, New York: Verso 2006 [1999].

5 Vgl. die mittlerweile überaus breite Literatur zu „creative industries“ und „creative economy“ in der britischen Einflusssphäre, zu „Kreativwirtschaft“ bzw. „Kultur- und Kreativwirtschaft“ im deutschsprachigen Raum, auf die noch einzugehen sein wird. Angesichts technischer Kritik an offenkundigen Unzulänglichkeiten der empirischen Forschung – vgl. etwa Hasan Bakhshi, Alan Freeman, Peter Higgs, *Beyond the creative industries: Mapping the creative economy in the United Kingdom*, London: Nesta 2012 – erschienen die entsprechenden „Kreativitätsberichte“ in jüngerer Zeit in teilweise stark revidierter Form gegenüber den ersten Versuchen aus den Jahren 1998–2003.

supra-nationale Sphäre,[6] was die weltweite Diffusion des Begriffs noch weiter beförderte.

Wirft man einen Blick auf die Diskurse zur Kreativität speziell im universitären und im intellektuellen Feld, dann wäre zunächst für die Philosophie festzustellen, dass sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht unbedingt dem Trend in anderen Feldern folgte, sondern sich mit Beiträgen zum Thema der Kreativität eher zurückhaltend zeigte.[7] Dies hängt zweifellos

---

6 Vgl. z.B. UNDP/UNCTAD, *Creative economy. Report 2008*, Geneva, New York 2008, http://unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf; UNCTAD, „Trade in creative products reached new peak in 2011", 15 May 2013, http://unctad.org/en/pages/newsdetails.aspx?OriginalVersionID=498; United Nations, *Creative Economy Report 2013. Special Edition*, New York 2013, http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-economy-report-2013-special-edition/; UNESCO, *Understanding creative industries: Cultural statistics for public-policy making*, Paris: UNESCO, 2006, http://portal.unesco.org/culture/es/files/30297/11942616973cultural_stat_EN.pdf/cultural_stat_EN.pdf, UNESCO, *Politiques pour la créativité – Guide pour le développement des industries culturelles et créatives*, Paris 2012, http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002265/226531f.pdf. Zum administrativ-statistischen Gebrauch des Begriffs in internationalen Organisationen wie u.a. UNCTAD, ILO und Weltbank vgl. Christoph Weckerle, Manfred Gerig, Michael Söndermann, *Kreativwirtschaft Schweiz, Daten, Modelle, Szene*, Basel: Birkhäuser 2007, S. 9ff.

7 Vgl. Berys Gaut, Paisley Livingston, „Introduction. The Creation of Art: Issues and Perspectives", in: Dies., *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics,* Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 1–32. Berys Gaut, „The Philosophy of Creativity", *Philosophy Compass* 5 (12) 2010, S. 1034–1046, der einen Überblick über den philosophischen Diskurs zu Kreativität zu geben versucht, zeichnet sich jedoch durch eine Reihe blinder Flecken aus. So bleiben etwa Henri Bergsons nicht-rationale „kreative Intuition" unerwähnt oder die „Abduktion" von Charles S. Peirce, die dieser als eine Form von Inspiration von den „perspirativen" Schlussformen der Induktion und Deduktion abgrenzte. Vgl. Douglas R. Anderson, *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*, Dordrecht: Springer 1987, S. 14ff. und Oliver Bidlo, „Kreativität, Abduktion und das Neue. Überlegungen

mit dem Aufstieg der kontinentalen Philosophie französischer Provenienz zusammen, insbesondere mit der Skepsis gegenüber traditionellen Vorstellungen von Autorschaft, Originalität, Authentizität, Intentionalität oder Schöpfung.[8] Was die Kunst und die Kunsttheorie betrifft, spielten einerseits die zeitweise Dominanz des Formalismus eine gewisse Rolle, andererseits die Offenheit gegenüber „French Theory".

In der Psychologie und der mit ihr verbundenen Kognitionswissenschaft erlebte die Kreativitätsforschung hingegen einen enormen Aufschwung.[9] Damit stellte

---

zu Peirce' Konzeption des Neuen", in: Norbert Schröer, Oliver Bidlo (Hg.), *Die Entdeckung des Neuen*, Wiesbaden: VS 2011, S. 45–54. Auch Whiteheads Prozessmetaphysik (vgl. Alfred North Whitehead, *Adventures of Ideas,* New York: Free Press 1967 [1933], S. 179ff.; Robert Hanna, „The Nature of Creativity in Whitehead's Metaphysics", *Philosophy Research Archives* 1983 9, S. 109–175) blieb unberücksichtigt im Gegensatz zu Poincarés Prozessmodell oder zu Darwins Kreativitätstheorie. Vgl. Maria E. Kronfeldner, *Darwinism, Memes, and Creativity. A Critique of Darwinian Analogical Reasoning From Nature To Culture*, Regensburg: Universität Regensburg 2005. Zum philosphischen Diskurs vgl. auch Dieter Mersch, „Imagination, Figuralität und Kreativität. Zur Frage der Bedingungen kultureller Produktivität", *Sic et Non* 4 (1) 2005, http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/139/159.

8 Gaut erwähnt nicht, dass auch die „French Theory" mit Referenzen auf Kreativität hervorgetreten ist: Dies gilt für Deleuze, teilweise gemeinsam mit Guattari, ebenso wie für Castoriadis. Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What is Philosophy?*, New York: Columbia UP 1994, S. 5ff.; Gilles Deleuze, „Was ist der Schöpfungsakt?", Vortrag 17.3.1987, http://zeitmedien.hfk-bremen.de/a-Kurse/Dok/Deleuze_Femis-D.pdf, https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs; Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990 und Suzi Adams, *Castoriadis' Ontology: Being and Creation*, New York: Fordham University Press 2011.

9 Zum Voluntarismus in der Kreativitätspsychologie und dessen Kritik vgl. Maria Kronfeldner, „Creativity Naturalized", *Philosophical Quarterly* 2009 59 (237), S. 577–592; zur Verknüpfung von Ansätzen aus der Kognitionswissenschaft mit avancierten politischen Theorien

sie in den letzten Jahrzehnten zweifelsohne die Hauptdomäne von Forschung bzw. Reflexion über Kreativität dar. Auf breiterer Basis wurde das Konzept der Kreativität in dieser Disziplin allerdings erst ab den 1950er Jahren aufgegriffen. Im Vordergrund stand dabei die Erforschung eines wünschenswerten Komplexes von „traits" bzw. Persönlichkeitsmerkmalen; das Interesse an den dunklen Seiten der Kreativität, die Verbindung mit Devianz und „Wahnsinn" und die Behandlung „negativer Kreativität" traten demgegenüber zurück.[10]

Innerwissenschaftlich betrachtet lässt sich das in den 1950er Jahren intensivierte Interesse an der Kreativität vor allem als Reaktion gegen essentialistische bzw. biologistische IQ-Konzepte in der Tradition von Spearmans g-Faktor Theorie beschreiben. Intelligenz wurde zu dieser Zeit in essentialistischer Manier noch als eine weitgehend vererbte, unveränderbare und eindimensionale

---

vgl. Deborah Hauptmann, Warren Neidich (Hg.), *Cognitive Architecture. From Biopolitics to Noopolitics. Architecture & Mind in the Age of Communication and Information*, Rotterdam: 010 Publishers 2010; Arne De Boever, Warren Neidich (Hg.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*, Berlin: Archive Books 2013; Warren Neidich (Hg.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part Two*, Archive Books 2014.

10 Vgl. dazu u.a. Arnold M. Ludwig, *The Price of Greatness: Resolving the Creativity and Madness Controversy*, New York: Guilford Press 1995. „Negative Kreativität" wird thematisiert in David Cropley, Arthur Cropley, James C. Kaufman, Marc Runco (Hg.), *The Dark Side of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press 2010. Mark A. Runco, „Creativity", *Annual Review of Psychology* 55 (1) 2004, S. 657–687, hier S. 677, verweist darauf, dass auf Kreativität als einer Form von Devianz nicht nur positiv, sondern auch mit Stigmatisierung reagiert wird. Vgl. aus einer anderen Perspektive auch Emma L. Jeanes, „‚Resisting Creativity, Creating the New'. A Deleuzian Perspective on Creativity", *Creativity and Innovation Management* 15 (2) 2006, S. 127–134.

Eigenschaft betrachtet.[11] Es verbreitete sich zu dieser Zeit jedoch die Einsicht, dass auf der Grundlage des Begriffs der Intelligenz, definiert als jene Eigenschaft, welche mit Hilfe von Intelligenztests zu ermitteln ist, die im Rahmen von Konkurrenz und Wettbewerb auf individueller wie auf Systemebene als wichtig erachtete Fähigkeit, „anders zu denken", nur unzureichend vorhersagbar ist.[12] Der Kalte Krieg und die militärisch-technologische Rivalität zwischen „Markt" und „Plan" bzw. „Hierarchie" befanden sich zu dieser Zeit in voller Entfaltung.[13] Kreativität wurde zunehmend genauer definiert, wobei im Mainstream-Diskurs nicht selten drei Kriterien herangezogen werden. Diese Trias reflektiert sich etwa in Margaret Bodens Vorschlag, unter Kreativität „Ideen oder Artefakte" zu verstehen, die „neu, interessant und wertvoll"[14] sind. Sie schlug sich aber auch

---

11 Vgl. Andrew A. Comrey, *Joy Paul Guilford. Biographical Memoirs*, Washington D.C.: National Academy Press 1993, S. 205.

12 Während hinsichtlich der Unabhängigkeit von Intelligenz und Kreativität zunächst noch Unsicherheit herrschte (vgl. z.B. Frank Barron, David M. Harrington, „Creativity, intelligence, and personality", *Annual Review of Psychology* 1981 32, S. 439–476), ist diese Annahme heute durch eine größere Zahl von Studien abgesichert. Meist ergaben sich nur schwache Korrelationen. Vgl. Hyung Chee, „Can Only Intelligent People be Creative? A Meta-Analysis", *Journal of Secondary Gifted Education* 16 (2/3) 2005, S. 57–66; Kyung Hee Kim, „Meta-analyses of the relationship of creative achievement to both IQ and divergent thinking test scores", *Journal of Creative Behavior* 42 (2) 2008, S. 106–130; Runco, 2004, a.a.O.

13 Vgl. Claudia Mareis, „Kreativität, morphologisches Weltbild und Erfindungsalgorithmus", *ILCEA: Revue de l'Institut des Langues et Cultures d'Europe et d'Amérique* 16 2012, http://ilcea.revues.org/1260.

14 Margaret A. Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, London: Routledge 2004, S. 1. Für einen Überblick über Kreativitätsdefinitionen vgl. Panagiotis Kampylis, Juri Valtanen, "Redefining Creativity – Analyzing Definitions, Collocations, and Consequences", *Journal of Creative Behavior* 44 (3) 2010, S. 191–214.

nieder in der „Dreiheit" „neu/bedeutend/überraschend", bezogen auf die „Zeit-, Sach- und Sozialdimension" der Kreativität, die sich bei Niklas Luhmann findet.[15] Insgesamt herrscht kein Mangel an Definitionen von Kreativität im wissenschaftlichen Diskurs,[16] die in jüngerer Zeit auch von Konzeptentwicklungen im Rahmen von „digitaler Kreativität" erweitert worden sind.[17]

In den 1950er und 1960er Jahren begann man, Unterscheidungen zwischen „konvergentem und divergentem" (Guilford)[18], „lateralem und vertikalem" (De Bono) [19] oder „bisoziativem und assoziativem" (Koestler)

---

15 Luhmann, 1988, a.a.O., S. 16.

16 Oftmals zitiert wird auch Amabiles Definition: "A product or response will be judged as creative to the extent that (a) it is both a novel and appropriate, useful, correct or valuable response to the task at hand, and (b) the task is heuristic, rather than algorithmic." Teresa Amabile, *The Social Psychology of Creativity*, New York: Springer 1983, S. 33. Vgl. auch Dean K. Simonton, „What is a creative idea? Little-c versus Big-C creativity", in: Kerry Thomas, Janet Chan (Hg.), *Handbook of Research on Creativity*, Cheltenham, UK, Northhampton, Mass.: Elger 2013, S. 69–84. Eine besonders exklusive Kreativitätsdefinition findet sich in Kurt Lenk, „Creative Ascent. Creativity throught Creataphors", in: Guttorm Fløistad (Hg.), *Aesthetics and Philosophy of Art*, Dordrecht: Springer 2007, S. 301–329.

17 Vgl. etwa „digital creativity, which is defined as all forms of creativity driven by digital technologies" in Kun Chang Lee (Hg.), *Digital Creativity: Individuals, Groups, and Organizations*, New York u.a.: Springer, S. VI; Monika Vrecar, „Final Death of the Author: Creativity in the Age of Information Society", *In Medias Res* 2 (3) 2013, S. 310–322; Jean Burgess, „Hearing Ordinary Voices: Cultural Studies, Vernacular Creativity and Digital Storytelling", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 20 (2) 2006, S. 201–214.

18 Diese Differenzierung wurde erstmals vorgestellt in Joy P. Guilford, „Creative abilities in the arts", *Psychological Review* 64 (2) 1957, S. 110–118, hier S. 112.

19 De Bono repräsentiert früh die als demokratisch, oder auch populistisch zu bezeichnende Tendenz der neueren Kreativitätsliteratur. Vgl. Edward de Bono, *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity*. London: Penguin 1977 [1970]. Sie findet sich in jüngerer Zeit in

Denken[20] besonders ernst zu nehmen und an der Vorstellung zu arbeiten, dass Intelligenz mehrere voneinander unabhängige Dimensionen umfasst.[21] „It is in divergent thinking that we find the most obvious indications of creativity"[22] erklärte etwa der Psychometriker Joy P. Guilford in seiner Presidential Address der *American Psychological Association*. Er wandte sich nicht zuletzt gegen die für konvergentes Denken charakteristische Annahme, dass es nur eine einzige korrekte Lösung für ein Problem gäbe, implementiert u.a. in multiple choice Tests. Divergente Produktion bzw. divergentes Denken umfasst in der bis heute in der Kreativitätsliteratur

---

Arbeiten von Richard Florida bis zu der Flut von Texten britischer Autor_innen aus der von der Kreativitätseuphorie geprägten Phase der Dominanz von New Labour in UK.

20 Die Identifikation von Kreativität mit bisoziativem Denken erfolgte erstmals in Arthur Koestler, *The Act of Creation* [dt. *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*, Bern 1966], London: Hutchinson & Co 1964. Die Idee wurde weiterverfolgt u. a. von Lenk 2007, a.a.O.

21 Das über „big-C creativity" im Sinne von Simonton schließlich weit hinaus weisende faktorenanalytische Modell von Guilford sah nicht weniger als 180 mögliche unabhängige Teildimensionen von Intelligenz vor. Vgl. Joy P. Guilford, „Some Changes in the Structure-of-Intellect Model", *Educational and Psychological Measurement* 48 (1988), S. 14. An Resonanz übertroffen wurde es jedoch von Gardners Theorie „multipler Intelligenzen", welche nur sieben solcher Dimensionen kennt. Vgl. Howard Gardner, *Frames of Mind: The theory of multiple intelligences*, New York: Basic Books 1983.

22 Joy P. Guilford, „The 1950 Presidential Address of the American Psychological Association", *American Psychologist* 1957 5, S. 444–454. Dieser Psychometriker hatte zunächst noch jene Merkmale vor Augen, die in der angelsächsischen Literatur als „Big-C" oder als historische „H-creativity" (Boden) im Gegensatz zur „little-c creativity" (Simonton) oder zur subjektiven „P-creativity" bezeichnet werden. In seiner Rede sprach Guilford noch von „genius" und berief sich auf historische Evidenz, die besagen würde, dass lediglich 2 von 1.000.000 Menschen eine Persönlichkeitsstruktur mit „kreativem Muster" aufweisen.

verbreiteten Konkretisierung durch Guilford hingegen: „Flüssigkeit" im Sinne der Fähigkeit, eine große Zahl von Ideen oder Problemlösungen in kurzer Zeit zu entwickeln, „Flexibilität" im Sinne einer Fähigkeit, eine Vielzahl von Lösungen für ein Problem zu entwickeln, und „Originalität", verstanden als Fähigkeit, neue Ideen zu generieren.[23] Die Versuche, divergentes, bisoziatives oder laterales Denken identifizierbar zu machen – aus der Perspektive von Kritiker_innen allerdings lediglich Beispiele für „kombinatorische Kreativität" – bzw. mit Hilfe bestimmter Techniken in der Bevölkerung zu verbreiten, zielten ähnlich wie die gleichfalls in engem Zusammenhang mit der technologischen bzw. wissenschaftlichen Systemkonkurrenz („Sputnik-Schock") stehende zeittypische Idee der „Mobilisierung von Begabungsreserven" nicht auf das singuläre „Genie". Sie hatten vielmehr breitere Kreise und tendenziell sogar alle Mitglieder der Gesellschaft im Blick. Deshalb konnte der Gebrauch des Kreativitätsbegriffes durch die Psychologie der 1950er und 1960er Jahre auch als eine Demokratisierung der alten Vorstellungen von der

---

23 Diese Dimensionen liegen dem am häufigsten eingesetzten Kreativitätstest zugrunde, dem Torrance Thinking Creative Test – TTCT, 1966 entwickelt und später mehrfach neu normiert. Vgl. Ellis P. Torrance, *The Torrance Tests of Creative Thinking – Norms-Technical Manual Research Edition – Verbal Tests, Forms A and B – Figural Tests, Forms A and B*, Princeton NJ: Personnel Press 1966; Kyung Hee Kim, „Can we trust creativity tests? A review of the Torrance Tests of Creative Thinking (TTCT)", *Creativity Research Journal* 18 (1) 2006, S. 3–14. Kim verweist auf eine gesellschaftliche „Kreativitätskrise" auf der Grundlage von nicht weniger als N = 272,599 Tests in den USA, die zeigen, dass die auf diese Weise gemessene Kreativität nicht im Aufstieg begriffen ist, sondern seit den 1990er Jahren vielmehr rückläufig. Vgl. Kyung Hee Kim, „The creativity crisis: The decrease in creative thinking scores on the Torrance Tests of Creative Thinking", *Creativity Research Journal* 23 (4) 2011, S. 285–295.

genialen „Schöpfung“ und der sie fundierenden biologistischen bzw. „charismatischen Ideologie“ (Bourdieu) oder entsprechender elitärer sozialtheoretischer Attitüden empfunden werden. Entsprechend fielen die Kommentare in jenem Teil des akademischen Establishments aus, der dazu tendiert, sich selbst – wie es im US-Diskurs heißt – „Big-C creativity“[24] zuzuschreiben. Niklas Luhmann etwa meinte feststellen zu müssen: „Kreativität scheint nichts anderes zu sein als demokratisch deformierte Genialität. Die Dreiheit neu/bedeutend/überraschend bleibt erhalten, aber die Ansprüche werden abgesenkt.“[25]

Der Verweis auf den psychologischen Zugang zur Kreativität wäre unvollständig, wenn er nicht auch noch andere Traditionen berücksichtigen würde. Bereits vor jener Zeit, in welcher Befürchtungen, in der Systemkonkurrenz in Rückstand zu geraten, das in den USA vom militärisch-industriellem Komplex unterstützte Interesse an Kreativität intensivierten,[26] wurden einige bemerkenswerte Beiträge zum Thema verfasst.[27] So stammt ein bis heute gerne aufgegriffenes, wenn auch diversen Modifikationen unterzogenes, unbewusste Vorgänge betonendes Prozessmodell der Kreativität von

---

24 Simonton, 2013, a.a.O.

25 Luhmann, 1988, a.a.O., S. 16.

26 Zur Systemkonkurrenz dieser Zeit und ihren wissenschaftlichen Erscheinungsformen vgl. Erich Hörl, Michael Hagner (Hg.), *Die Transformation des Humanen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008.

27 Zum Thema Psychologie und Kreativität vgl. die instruktiven Übersichtsdarstellungen bei Howard E. Gruber, Katja Bödeker (Hg.), *Creativity, Psychology and the History of Science*, Dordrecht: Springer 2005; Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung,* Berlin: Suhrkamp 2012, S. 198–238 und Todd Lubart, *La psychologie de la créativité*, Paris: Armand Colin 2003.

Graham Wallas, das Vorbereitung, Inkubation, Intimation, Illumination und Verifikation unterscheidet, aus den 1920er Jahren.[28] In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Proliferation verwandter Modelle mit stärkerer Akzentuierung entweder von unbewussten oder aber von rationalen Elementen.[29] Aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wären darüber hinaus insbesondere noch Beiträge aus der Gestaltpsychologie von Max Wertheimer, aus der kulturhistorischen Psychologie von Lev S. Vygotsky sowie von Sigmund Freud zu nennen.[30]

In den Wirtschaftswissenschaften wiederum tauchte das aus US-Diskursen der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg in den deutschsprachigen Raum importierte Adjektiv „kreativ" lange Zeit nur im Anschluss an das geflügelte Wort von der „schöpferischen Zerstörung" auf. In den frühen 1940er Jahren proklamierte der aus Österreich in die USA gewechselte Joseph Schumpeter, mit seinen Arbeiten heute Bezugspunkt der evolutionären

---

28 Vgl. Graham Wallas, *Art of Thought*, New York: Harcourt Brace 1926.

29 Vgl. Todd Lubart, „Models of the creative process: Past, Present and Future", *Creativity Research Journal* 13 (3) 2000, S. 295–308.

30 Vgl. Max Wertheimer, *Über Schlussprozesse im produktiven Denken*, Berlin: De Gruyter 1920. Auf Wertheimer rekurriert sowohl dessen ein „schöpferisches Auge" postulierender Schüler Rudolph Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press 1954, als auch der spätere „creative cognition approach". Als weitere relevante ältere Quelle zu nennen ist Lev S. Vygotsky, „Imagination and creativity in the adolescent", in: Robert W. Rieber (Hg.), *The collected works of L.S. Vygotsky*, Bd. 5, New York: Plenum Press 1998 [1931], S. 151–166. Nicht übergangen werden sollte schließlich Sigmund Freud, „Der Dichter und das Phantasieren", *Neue Revue* 1 (10) 1907/08, S. 720–724 und Ders., *On creativity and the unconscious*, New York: Harper & Row 1958.

Ökonomik und einer der Kulturhelden der in einer Vielzahl von Hybridisierungen auftretenden neoliberalen Strömung, dass man das „für den Kapitalismus wesentliche Faktum" in der „schöpferischen Zerstörung" zu sehen habe.[31] Bei dieser, Schöpfung und Zerstörung kombinierenden Idee von Schumpeter, der die „Innovation" zu einem der Schlüsselbegriffe der Wirtschaftstheorie machte, handelt es sich allerdings nicht um ein genuines Produkt ökonomischer Denkstile, sondern um die neue Rahmung bzw. Säkularisierung einer Idee, die sich letztlich auf nicht-westliche religiöse Quellen zurückführen lässt.

Für Rahmungen dieser Art wurde in einer Arbeit zu Kreativität in den Feldern von Wissenschaft und Kunst aus der ersten großen Welle von Kreativitätshypes, der in die 1960er Jahre fiel, der Begriff der „Bisoziation" eingeführt.[32] Er lässt sich sowohl für die Charakterisierung von „Schumpeters Sturm"[33] heranziehen als auch für die sich rhetorisch auf Wörter aus dem semantischen Feld der Kreativität stützenden rezenten Umorientierungen vor allem der europäischen Kulturpolitik. Diese werden neuerdings gerne mit dem Kuhn'schen Wort

---

31 „Creative Destruction" schließt durchaus auch an die Analyse der kapitalistischen Dynamik von Marx an, der die Zerstörungsmetapher jedoch nicht explizit formuliert. Die Metapher findet sich zunächst in Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism, and Democracy*, New York: Harper and Brothers 1942, S. 83. Die deutsche Übersetzung greift dann auf den Begriff des „Schöpferischen" zurück: „Dieser Prozess der ‚schöpferischen Zerstörung' ist das für den Kapitalismus wesentliche Faktum." Joseph Schumpeter, *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, Bern: Francke 1950 [1946], 2. erw. Auflage, S. 137.

32 Vgl. Koestler, 1966 [1964], a.a.O.

33 Die kapitalistische Dynamik der „kreativen Zerstörung" wird im Anschluss an Schumpeters Formulierung „the perennial gale of creative destruction" bisweilen in dieser Weise benannt.

des „Paradigmenwechsels" bedacht.[34] Mit dem Verweis auf die Propagierung dieses Wandels, der manchen als einschneidender erscheint als eine bloße „Wende", wird dessen vielleicht augenfälligstes Merkmal angesprochen. Es ist dies die offen bekundete Finalisierung von Kunst und Kultur an externen Zielen. Sie reichen von Wirtschaftswachstum und Arbeitsmarktimpulsen über Nachhaltigkeit und Diversität bis zur Indienstnahme für die Konstruktion kollektiver Identität. Die entsprechende Kreativitätsrhetorik exemplifiziert, worauf der Begriff der „Bisoziation" zielt: „The creative act does not create something out of nothing (...); it combines, reshuffles, and relates already existing but hitherto separate ideas, facts, frames of perception, associative contexts. (...) I have proposed for it the term bisociation."[35]

---

34 Von einem „Paradigmenwechsel" der Kulturpolitik ist sowohl in Schriften der neoliberalen Ökonomen die Rede, die diesen Wandel vorantreiben, als auch in denen ihrer Gegner. Für erstere Tendenz steht exemplarisch das u.a. im Auftrag der EU-Kommission arbeitende Brüsseler Beratungsunternehmen KEA: „Die jüngsten politischen Maßnahmen im Bereich Kultur, Innovation und Kohäsion sind Ausdruck dieses neuen Verständnisses. Sie sind außerdem die Folge eines Paradigmenwechsels, der zu einer stärkeren Wahrnehmung der Verbindungen zwischen den einzelnen Dimensionen der Kultur sowie des Beitrags der Kultur zu Wirtschaft und Gesellschaft führt." KEA European Affairs (María Iglesias, Philippe Kern, Valentina Montalto), *Nutzung der Strukturfonds für Kulturprojekte*, Brüssel: Europäisches Parlament 2012, S. 5. Der Rückgriff auch der Gegenspieler auf diesen Begriff ist dokumentiert in Cornelia Bruell, *Kreatives Europa 2014 – 2020. Ein neues Programm – auch eine neue Kulturpolitik?*, Bonn: Ifa-Edition Kultur und Außenpolitik 2013 (2. Aufl.).

35 Arthur Koestler, „The Three Domains of Creativity", in: Denis Dutton, Michael Krausz (Hg.), *The Concept of Creativity in Science and Art*, Boston u.a.: Kluwer 1985, S. 1–18, hier S. 2. An diesen Gedanken schließt heute die „Theorie der kognitiven Vermischung" an, welche diese Vorstellung aufgriff, elaborierte und formalisierte. Dabei beschränkt sie sich nicht auf Modellierungen der Zusammenführung bloß zweier getrennter oder gar entgegengesetzter Rahmungen, wie

Die Idee der kreativen Zerstörung findet sich in der westlichen Tradition bereits bei Nietzsche[36] wie auch in der „Philosophie der Tat" von Bakunin, der die Zerstörung als eine kreative Leidenschaft apostrophierte.[37] Zuvor hatten bereits Herder und Schopenhauer die hinduistische Vorstellung von einem Gott („Shiva"), der zugleich für Schöpfung und Zerstörung steht, in die westliche Philosophie importiert.[38] Gegenüber dieser Genealogie sollte jedoch auch eine ganz andere Linie nicht übergangen werden. So berief sich Wole Soyinka in seiner Nobelpreisrede des Jahres 1987 in Stockholm weder auf Shiva, noch auf die erwähnten deutschen, österreichischen und russischen Philosophen und Ökonomen, sondern auf den Yoruba Gott Ogun, als er eine seiner Inspirationsquellen offenlegte: „My creative Muse is Ogun, the god of creativity and destruction".[39]

---

z. B. Schöpfung und Zerstörung, oder Kunst und Wirtschaft. Sie trägt darüber hinaus auch komplexeren multiplen Verknüpfungen von Ideen, Wahrnehmungsrahmen etc. Rechnung. Vgl. Mark Turner, Gilles Fauconnier, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books 2002.

36 Eine seiner auf die „schöpferische Zerstörung" verweisenden Sätze lautet: „Und wer ein Schöpfer sein muß im Guten und Bösen: wahrlich, der muß ein Vernichter erst sein und Werte zerbrechen". Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra", in: *Werke in drei Bänden.* Band 2, München: Hanser 1954, S. 372.

37 „Die Lust der Zerstörung ist zugleich eine schaffende Lust!". Michail Bakunin, „Die Reaktion in Deutschland", in: Ders., *Philosophie der Tat*, Köln 1969 [1842], S. 96.

38 Zu der in die indische Mythologie zurückreichenden Begriffsgeschichte vgl. Hugo Reinert, Erik S. Reinert, „Creative Destruction in Economics: Nietzsche, Sombart, Schumpeter", in: Jürgen Backhaus, Wolfgang Drechsler (Hg.), *Friedrich Nietzsche 1844-2000: Economy and Society*, New York: Springer 2006, S. 55–85.

39 Wole Soyinka, „Banquet Speech", The Nobel Prize in Literature 1986, Stockholm, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1986/

Auch jenseits seiner Verbindung mit dem Glauben an die Notwendigkeit der Zerstörung von Institutionen und Traditionen ist Kreativität heute fester Bestandteil eines bestimmten Typus von Texten, die aus der Feder von Wirtschaftswissenschaftler_innen stammen bzw. sich von solchen inspirieren ließen. Seine Konjunktur verdankt er nicht zuletzt seiner engen Kopplung mit dem Begriff der Innovation und der Einbettung in „creative industries" Diskurse: „Creativity is central to the cultural or creative industries. It plays the equivalent role in these industries to that of innovation in other sectors of the economy."[40]

Diese Verknüpfung führt unmittelbar zurück zu Schumpeter. Ihm wird gewöhnlich die Entwicklung jener Theorie zugeschrieben, die in der Innovation – speziell der technologischen – sowie der Schaffung neuer Produktionsfunktionen den zentralen Motor des wirtschaftlichen Wachstums sieht. Mit der im Sinne der Herstellung von „neuen Kombinationen" verstandenen Idee der Innovation stellte er sich gegen den neo-klassischen Mainstream in der ökonomischen Theorie, der eine Gleichgewichtsverteilung von knappen Ressourcen über den Preiswettbewerb postuliert. Der Kapitalismus schreitet aus Schumpeters Perspektive nicht über diese Art von Wettbewerb voran, sondern über kreative Innovator-Unternehmer_innen und Konkurrenz im Bereich von Innovation. Es ist die radikale Neuerung, welche Monopole schafft und damit Wettbewerb eliminiert. Deshalb kann und darf sie sich nicht an externer Nachfrage orientieren, an Konsument_innen

---

40 Ruth Towse, *Creativity, Incentive, Reward*, Cheltenham, UK, Brookfield, US: Elger 2001, S. 2.

oder einem Publikum, weil dies nichts anderes als die Ausrichtung an bereits existierenden Präferenzen bzw. Werten implizieren würde.[41] Die Schaffung von Fremdheit wird damit zum Prinzip von Handeln bzw. Praxis. Für Schumpeter beruht wirtschaftliche Dynamik auf „schöpferischen Unternehmern", die sich gegen Arbitrage-Unternehmer oder bloße (Betriebs-)"Wirte" stellen. Innovation hebt sich zugleich von Nachahmung ab, welche die auf kreative Weise geschaffenen Monopole in Frage stellt.

Es bedurfte nur weniger Schritte, um Schumpeters Ideen, die zunächst an Technologie und Produktionsfaktoren gewonnen wurden, auf andere Felder und Arten von Neuerungen zu übertragen. Exemplarisch für eine solche Übertragung, die sich auf „Kunst und Kultur" bezieht, ist eine Passage aus der Rede, welche Tony Blair gegen Ende seiner Regierungszeit in Londons Tate Modern vor geladenen Gästen – „Britain's cultural great and good"[42] – gehalten hat: „A country like Britain today survives and prospers by the talent and ability of its people. Human capital is key. The more it is developed, the better we are. Modern goods and services require high value added input. Some of it comes from technology or financial capital – both instantly transferable. Much of it comes from people – their ability to innovate, to think anew, to be creative. Such people are broad-minded: they thrive on curiosity about the next idea; they welcome the challenge of an open world.

---

41 Vgl. Nicholas Garnham, „From cultural to creative Industries", *International Journal of Cultural Policy* 11 (1) 2005, S. 15–29, hier S. 21f.

42 Charlotte Higgins, „Blair reminisces about Labour's ‚golden age' of the arts; others wonder where it went", *The Guardian* 7.3.2007, http://www.theguardian.com/politics/2007/mar/07/uk.artsfunding/print.

Such breadth of mind is enormously enhanced by interaction with art and culture."[43]

In avancierten Sozial- und Gesellschaftstheorien hingegen, weder in denen affirmativen Typs, noch in solchen, die sich als kritisch verstehen, spielte das Wort Kreativität lange so gut wie keine Rolle. Niklas Luhmann konnte noch in den späten 1980er Jahren den Beitrag seiner gesamten Disziplin zur Analyse der Kreativität mit folgenden Worten charakterisieren: „Bedeutende Beiträge meines Fachs, der Soziologie, sind nicht zu nennen."[44]

In den 1990er Jahren sollte sich dies jedoch ändern. In der Periode des Backlash gegen den Mai 1968, als nach einem gewissen Timelag Thatcherismus und Reaganomics der neoliberalen Strömung Schwung verliehen, war selbst der vermeintlich marxistische Begriff des Kapitalismus, den Marx selbst allerdings nie gebrauchte und der vor allem von Anti-Marxisten wie Weber, Sombart und Schumpeter in Umlauf gebracht worden war, nahezu aus der Sprache der Sozialwissenschaften verschwunden. In den 1990er Jahren setzte jedoch vor dem Hintergrund sich verschärfender Krisen und den zunehmend stärker spürbar werdenden Effekten der „neoliberalen Invasion" (Bourdieu) eine Renaissance

---

43 „Blair's speech on the arts in full at the Tate Modern", *The Guardian* 6.3.2007, http://www.theguardian.com/politics/2007/mar/06/politicsandthearts.uk1.

44 Luhmann, 1988, a.a.O., S. 15. Demgegenüber verweist Knoblauch auf die Theorien des Kreativen und Neuen bei Alfred Schütz und Gabriel Tarde. Vgl. Hubert Knoblauch, „Alfred Schütz, die Phantasie und das Neue. Überlegungen zu einer Theorie des kreativen Handelns", in: Schröer, Bidlo (Hg.), 2011, a.a.O., S. 99–116. Vgl. in der Soziologie der 1990er Jahre auch Elias, 1991, a.a.O., Popitz 1997, a.a.O. und Joas, 1992, a.a.O.

kritischer Sozialtheorie ein. Angesichts der Konjunktur des Begriffs der Kreativität nicht zuletzt in neoliberaler Managementliteratur[45] begann sie auch diesem Konzept vermehrt Aufmerksamkeit zu schenken.

In Theorien neoliberaler Gouvernementalität, die sich an Foucault orientieren, wurden die zunehmende Adressierung von Kreativität und die Anrufungen unternehmerischer Subjektivität in ökonomischen wie kulturellen Feldern konstatiert,[46] ein „kreatives Arbeitssubjekt" problematisiert,[47] Kreativität schließlich als „*ein*, wenn

---

45 Vgl. Boltanski, Chiapello, 2006 [1999]. Wenn Bruno S. Frey, *Arts & Economics*, Heidelberg: Springer 2002, 2. Aufl., S. 142 feststellt, „Few economists have explicitly dealt with creativity", dann übergeht er nicht nur die Literatur zur schöpferischen Zerstörung, sondern auch diese Managementliteratur. Frey selbst importierte die sog. crowding Theorie aus der Psychologie, was ihm u.a. die Spezifikation von Bedingungen erlaubte, unter denen ökonomische Anreize hinderlich für kreative Leistungen sind. Ansonsten verweist er auf David Throsby, *Culture and Economy*, 2001, S. 93ff. An neuerer ökonomischer Literatur wären u.a. zu nennen: Pierre Michel Menger, T*he Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*, Cambridge: Harvard University Press, 2014; Thierry Burger-Helmchen, *The Economics of Creativity: Ideas, Firms and Markets*, London: Routledge 2013; Carsten Herrmann-Pillath, *The Economics of Identity and Creativity: A Cultural Science Approach*, Transaction Publishers 2010; David W. Galenson, *Understanding Creativity*, Cambridge: National Bureau of Economic Research 2010 und die Sammlung zahlreicher seiner Aufsätze zum Thema in Ders., *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton: Princeton University Press 2011 sowie die Zerlegung von Galensons statistischen „Beweisführungen" durch Edward E. Tufte, *Beautiful Evidence*, Chap. Corruption in Evidence Presentations, Cheshire, Conn.: Graphics Press 2006, S. 140–155.

46 Vgl. die Ausstellung *Be Creative! Der kreative Imperativ* 2002/2003 in der Shedhalle Zürich und den im Zusammenhang desselben Forschungsprojekts von Marion von Osten herausgegebenen Reader *Norm der Abweichung,* Wien: Springer 2003.

47 Vgl. das 2003 im Rahmen des eipcp-Projekts *republicart* von Antke Engel konzipierte Symposion *Bildet Regierungen!* im Kunstraum der Universität Lüneburg, http://dieregierung.uni-lueneburg.de/d/informgovernments.php.

nicht *das* ‚Heilswort' der Gegenwart"[48] eingestuft. In soziologischen Studien, die Max Webers Begriff des Kapitalismus aufgriffen, aber seine Einschätzung zu revidieren versuchten, dass der moderne Kapitalismus wie ein „stahlhartes Gehäuse" funktioniere und damit keine religiösen oder moralischen Rechtfertigungen mehr benötige, wurde die Herausbildung eines softeren „neuen Geistes des Kapitalismus"[49] als Legitimationsregime einer als „konnexionistische Welt" bezeichneten Netzwerkgesellschaft identifiziert. Darin wird das Konzept der Kreativität mit dem der Innovation zu jenen Wörtern gezählt, die in besonderem Maße charakteristisch für den „dritten Geist des Kapitalismus" erscheinen. Für diesen sind das aus künstlerischen Feldern bekannte projektorientierte Arbeiten, aber auch generell „das Leben als Projekt" und entsprechende Rechtfertigungen – zusammengefasst im Regime der ‚projektorientierten Cité' – in besonderem Maße kennzeichnend. Diese neue Cité teilt die Betonung von Kreativität und Neuerung mit der altbekannten Cité der Inspiration, für die der inspirierte Künstler das Rollenmodell abgibt. Es zeigt sich jedoch eine entscheidende Differenz, nämlich dass Kreativität nunmehr auch abhängig erscheint von der Zahl und Qualität der Verbindungen in Netzwerken.[50]

In post-operaistischen Theorien, deren Analysen der Gegenwartsgesellschaft sich auf die Idee stützen, dass ein „kognitiver Kapitalismus" neben einen „industriellen" getreten sei, wird in ganz ähnlicher Weise davon ausgegangen, dass Kreativität, Erfindungskraft und

---

48 Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 152.

49 Boltanski, Chiapello, 2006 [1999], a.a.O.

50 Vgl. ebd., S. 129.

Wissen Brennpunkte gegenwärtiger Produktionsweisen abgeben.[51] Auch Begriffe wie „kreativer Kapitalismus"[52] oder „ästhetischer Kapitalismus"[53] gerieten mit teils affirmativer, teils kritischer Konnotation in Umlauf. Ein Flügel, der sich von den Cultural Studies abspaltete und sich als „Cultural Science" neu definierte, rief die „kreative Ökonomie" gar als einen neuen epochalen Typus von Wirtschaftsweise aus, der evolutionär auf den agrikulturellen, industriellen und informationsbasierten Modus gefolgt sei.[54] Und so war es auch keine besondere Überraschung, dass Ende 2014 schließlich auch die Formel vom *creative turn* vorgeschlagen und den *cultural turns* eine weitere Wende hinzugefügt wurde.[55] Zehn

---

51 Vgl. u.a. Isabell Lorey, Klaus Neundlinger (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus,* Wien: Turia+Kant 2012; Yann Moulier-Boutang, *Cognitive Capitalism*, Cambridge, Malden: Polity Press 2012 [2007]; eine weitere wichtige Position aus dem Spektrum italienischer Ökonomietheorie repräsentiert Enzo Rullani: *Ökonomie des Wissens. Kreativität und Wertbildung im Netzwerkkapitalismus*, Wien, Berlin: Turia+Kant 2011.

52 So gebraucht den Begriff ‚creative capitalism' in Anspielung auf Bill Gates, „Making capitalism more creative", *Time Magazine*, 31.7. 2008 und dessen Rede am World Economic Forum 2008, auf dem er diesen Begriff heranzog, etwa Mikkel Thorup, „Pro Bono? On philanthrocapitalism as ideological answer to inequality", *ephemera. theory & politics in organizations* 13 (3) 2013, S. 555–576.

53 Reckwitz, 2012, a.a.O., S. 10; Eduardo de la Fuente, Peter Murphy (Hg.), *Aesthetic Capitalism*, Leiden: Brill 2014.

54 Vgl. John Hartley, „From cultural studies to cultural science", *Cultural Science Journal* 2 (1) 2009, S. 1–16.

55 Vgl. Anne Harris, *The Creative Turn. Toward a New Aesthetic Imaginary*, Rotterdam: Sense Publishers 2014. Zur Kulturalisierung der Ökonomie und zum „cultural turn" oder auch den „cultural turns" vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. Aufl., Reinbek: Rowohlt 2009; Stuart Hall, „The Centrality of Culture. Notes on the Cultural Revolutions of Our Time", in: Kenneth Thompson (Hg.), *Media and Cultural Regulation*, London u. a.: Sage 1999, S. 208–236.

Jahre nach den für die Erstauflage dieses Buchs grundlegenden Konferenzen in Helsinki und Lüneburg 2006, zehn Jahre nach der Feststellung eines aufkommenden Hypes der Kreativität, scheint es keine Ecke mehr zu geben, in die sich das Kreative nicht ausgebreitet hätte.

Der Philosoph Fabian Heubel schlug angesichts der sich ab den 1980er Jahren abzeichnenden Entwicklungen, in denen Kreativität zum „Inbegriff eines Kultus um Produktion und Innovation" wird und als Begriff wie kaum ein anderer zur „Verklärung des avancierten Kapitalismus (taugt)", in Anlehnung an Michel Foucaults Wendung „Dispositiv der Sexualität" vor, nunmehr auch von einem „Dispositiv der Kreativität" zu sprechen. Dabei betont er den prinzipiell ambivalenten Charakter des Dispositivs, als eine Formel gleichermaßen für Freiheit und Beherrschung.[56] Andreas Reckwitz, der den Begriff des „ästhetischen Kapitalismus" gebraucht, gehört zu denjenigen, die gleichfalls einen solchen Gedanken verfolgen. In den verschiedensten Bereichen nimmt er die Förderung einer dynamischen Produktion und Rezeption von Neuem wahr, die als ästhetische Ereignisse inszeniert werden. Dabei erfolgte eine Kopplung von subjektivem Kreativitätswunsch und gesellschaftlicher Kreativitätserwartung, „sodass die Menschen nicht nur kreativ sein wollen, sondern auch sollen."[57] Jan Jagodzinski,

---

56 Vgl. Fabian Heubel, *Das Dispositiv der Kreativität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 7ff., eine Studie, die in der Tradition der kritischen Theorie vor allem auf die Kritik einer zwanghaften Kreativität sowie der Nutzung des Selbst als einer ausbeutbaren Ressource abzielt. Vgl. auch seine Dissertation 2001, http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/165/.

57 Reckwitz, 2012, a.a.O., S. 10. Zur Verbreitung des Begriffs des kreativen Imperativs gab entscheidende Anstöße der Band Peter Spillmann, Marion von Osten, *Be Creative! Der kreative Imperativ*, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich 2002, http://www.k3000.ch/becreative.

der aus Deleuzianischer Perspektive den Begriff des *Designer Kapitalismus* prägte, scheute sich nicht, diese Anrufungen als „Terror der Kreativität" zu titulieren.[58]

Reckwitz gehört zu den Autor_innen, die einen kausalen Zusammenhang herstellen zwischen Selbstverständnis und Orientierung von Künstler_innen bzw. dem künstlerischen Feld und dem in der angesprochenen Literatur als neue Mischung aus Begehren und Zwang verstandenen Dispositiv. Auch Chiapello und Boltanski neigen zu einer solchen Erklärung. Die Bezüge auf Künstler_innen und das künstlerische Feld sind jedoch nur auf den ersten Blick ähnlich stark ausgeprägt. Der von ihnen popularisierte Begriff der „Künstlerkritik", dem sie in seiner modernistischen Spielart vor allem den Ruf nach „Befreiung" zuschreiben,[59] ist an manchen Stellen unter unmittelbarem Rückgriff auf den Kreativitätsbegriff definiert – „Künstlerkritik (Autonomie und Kreativität)".[60] Er referiert jedoch eher in metaphorischer Weise auf Künstlersubjekte. „Künstlerkritik" ist nach diesem Verständnis eine Form von Kritik bzw. Habitus, die ebenso Philosoph_innen und Sozialwissenschaftler_innen wie Künstler_innen auszeichnet. Ihre Träger_innen fänden sich heute insbesondere in verschiedensten Professionen „kreativer Sektoren" sowie

---

58 Vgl. Jan Jagodzinski, „The Terror of Creativity: Art Education After Postmodernism", *The Journal of Social Theory in Art Education* 32 2012, S. 14–28. Vgl. auch Jan Jagodzinski, „Creativity as Designer Capitalism: Deleuze|Guattarian Interventions", in: Thomas, Chan (Hg.), 2013, a.a.O., S. 112–124.

59 „The artistic critique is anti-modernist when it stresses disenchantment, and modernist when it is concerned with liberation." Boltanski, Chiapello, 2006 [1999], a.a.O., S. 82.

60 Ebd., S. 201.

in der Beratungsbranche und in den Finanzmärkten.[61] Reckwitz hingegen unterstreicht, dass Kreativität nicht nur die Bedeutung habe, „dynamisch Neues" hervorzubringen, das „Neue gegenüber dem Alten", das „Abweichende gegenüber dem Standard" und das „Andere gegenüber dem Gleichen" zu fördern bzw. zu bevorzugen. Der Begriff nehme vor allem auch Bezug auf ein „Modell des Schöpferischen". Dieses sieht diese soziologische Spielart des Poststrukturalismus vor allem an die „moderne Figur des Künstlers, an das Künstlerische und Ästhetische insgesamt" zurückgebunden. Damit sind im Wesentlichen die romantischen Bewegungen und die Bohème des 19. Jahrhunderts sowie die Avantgarden, Neo-Avantgarden und Gegenkulturen des 20. Jahrhunderts gemeint. Gemeinsam sei ihnen, dass sie eine teils imaginäre, teils reale Gegenwelt zur rationalisierten, verwalteten, bürokratischen Welt des modernen Kapitalismus und schließlich auch des realen Sozialismus, solange er existierte, aufzubauen versuchten. Dabei setzten sie auf die Kraft der Affekte und die Hoffnung auf nichtentfremdete Existenzformen.[62] Aus diesen Bewegungen,

---

61 Der in Eve Chiapello, *Artistes vs. Managers*, Paris: Métailié 1998, von Pierre Bourdieu übernommene, ursprünglich noch eng gebrauchte Begriff der Künstlerkritik wird später weit in Richtung von Floridas „kreativer Klasse" ausgedehnt. So merkt Luc Boltanski in einem von Yann Moulier Boutang geführten Interview schließlich an: „Es ist zu beachten, dass die Künstlerkritik heute vor allem von Personen getragen wird, die im oberen Teil der sozio-kulturellen Hierarchie platziert sind, die über eine Hochschulausbildung verfügen, die häufig in kreativen Sektoren arbeiten (dem Marketing, der Öffentlichkeitsarbeit, den Medien, der Mode, dem Internet etc.), oder auch in den Finanzmärkten oder in Beratungsgesellschaften, und dass ihre Sensibilisierung für das, was am anderen Ende der sozialen Leiter vor sich geht, (...) nicht weit von Null entfernt ist." *Multitudes* 11 (3) 2000.

62 Reckwitz, 2012, a.a.O., S. 10.

letztlich aber „aus der Kunst, dem Künstlerischen und dem Künstler", erwuchsen dieser Diagnose zufolge ein universelles Kreativitätsdispositiv und eine allgemeine Tendenz zur Ästhetisierung, der ästhetische Kapitalismus.

Dagegen wurde eingewandt, dass in dieser Theoretisierung weder Fragen der Macht noch der Ästhetisierung im engeren Sinn, etwa in Form der forcierten Instrumentalisierung von Design und Schönheit („beauty capital", „aesthetic capital", Schönheitsindustrie, lookism etc.) hinreichend Beachtung geschenkt wird,[63] noch solchen nicht-ästhetischen Aspekten dieses Kapitalismus in Gestalt wachsender gesellschaftlicher und ökonomischer Ungleichheiten im Zuge zunehmend krasserer *Power-Law*-Verteilungen, die in extremer Form in künstlerischen Feldern und Feldern der kulturellen Produktion zu beobachten sind,[64] wo sie auch unter dem

---

63 Vgl. Max Fuchs, „Soziale Ungleichheit im ‚ästhetischen Kapitalismus'. Zu Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität", *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 141, II/2013, S. 42–43; Ulf Wuggenig, „Schönheit im ästhetischen Kapitalismus", *Art Education Research* 6 (10) 2015, S. 1–6.

64 Zur Kritik der sich dynamisierenden Power-Law Verteilungen in Feldern kultureller Produktion vgl. Nassim N. Taleb, „The Roots of Unfairness: the Black Swan in Arts and Literature", *Journal of the International Comparative Literature Association*, Nr. 12 2004, http://www.fooledbyrandomness.com/ARTE.pdf. Zur Dynamik der ökonomischen Kluft in der Kunst vgl. Christoph Spaenjers, „Art and Economic Inequality 1908-2005" und Steffen Rudolph, „Art and the Economy of Attention: On the 1%—the 100 Most Expensive Works of Art", in: Christoph Behnke, Cornelia Kastelan, Valérie Knoll, Ulf Wuggenig (Hg.), *Art in the Periphery of the Center*, Berlin: Sternberg Press 2015, S. 466–469, 478–491; Maurizio Lazzarato: „Ökonomische Verarmung und Verarmung der Subjektivität", *Kulturrisse* 01/2010, *Creative Bubbles: (Wissens-)Ökonomien der kreativen Stadt*, S. 22–25, http://kulturrisse.at/ausgaben/creative-bubbles/oppositionen/oekonomische-verarmung-und-verarmung-der-subjektivitaet. Zur Entwicklung der ökonomischen Ungleichheit auf der Makro-Ebene vgl. Thomas Piketty, *Capital in the Twenty-First Century,* Harvard University Press 2014.

Stichwort der Prekarität diskutiert werden.[65] Auch sind künstlerische Felder wie das der bildenden Kunst intern durch Oppositionen von expressiver, affektiver etc. versus reflexiver und rationaler Orientierung bestimmt. Dies gilt nicht erst seit jener Zeit, in der vom *linguistic turn* beeinflusste künstlerische Strömungen aufkamen wie die Conceptual Art[66] oder Richtungen, welche Forschungsaspekte künstlerischer Produktion und Wissensformen betonen,[67] sondern bereits für die Kunst der Moderne.[68] Sie passen nicht in Bezugsrahmen wie

---

65 Vgl. u.a. Anthony Glinoer, Walburga Hülk, Bénédicte Zimmermann, „Kulturen des Kreativen – Historische Bohème und zeitgenössisches Prekariat", *Trivium*, 18 | 2014, Einleitung, online erschienen am 22. Dezember 2014, http://trivium.revues.org/4997; Panos Kompatsiaris, „Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art", *tripleC* 13 (2) 2015, S. 554–566; Greig de Peuter, „Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence", *Journal of Communication Inquiry* 35 (4) 2008, S. 417–425; Rosalind Gill, Andy Pratt „In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness, and Cultural Work", *Theory, Culture, and Society* 25 (7-8) 2008, S. 1–30; Brett Neilson, Ned Rossiter, „Precarity as a Political Concept, or, Fordism as Exception", *Theory, Culture & Society* 25 (7–8) 2008, S. 51–72; Angela McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge, UK, Malden, Mass: Wiley 2016.

66 Zur kognitivistisch bzw. institutionell und nicht affektiv oder expressiv orientierten Conceptual Art vgl. Tony Godrey, *Conceptual Art (Art & Ideas)*, London: Phaidon 1988, Peter Osborne, *Art: Themes and movements*, London: Phaidon 2002; Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge, Mass: MIT 2003.

67 Vgl. u.a. Martin Tröndle, Julia Warmers (Hg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript 2012; Michael Biggs, Henrik Karlsson (Hg.), *The Routledge Companion To Research In The Arts*, London: Routledge 2012; Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich: diaphanes 2009.

68 Die „Wiener Moderne" etwa war geprägt von der Opposition zwischen Stil- und Secessionskunst und Positionen, die ihre Polemik gegen Ästhetizismus, die Verherrlichung von Ornament und Gesamtkunstwerk entfalteten. So stellt Schorske der als „ästhetische

„Kunst als Emotion“„Kunst als Ausdruck“[69] oder „expressive Kultur“, wie ein in den Sozialwissenschaften gängiger Term auch für die bildenden Künste lautet.[70]

Erklärungen des Kreativitätsdispositivs unter Rekurs auf künstlerische Felder sind durchaus in unterschiedliche Rahmen eingebettet. Von Gerald Raunig etwa wird unter Bezug auf Paolo Virno zwar ein Zusammenhang zwischen den Ideen künstlerischer und sozialer Bewegungen aus der Blütezeit der Sub- und Gegenkulturen im 20. Jahrhundert und den jüngeren Verschiebungen des Kapitalismus hergestellt. Ein Unterschied vor allem zu den Rekursen auf die „Künstlerkritik“ bei Boltanski und Chiapello ist jedoch darin zu sehen, dass keine

---

Kultur“, „Gefühlskultur“, oder „Kultur der Gnade“ charakterisierten Stil- und Secessionskunst die rationalistische Gegentendenz etwa von Adolph Loos, Karl Kraus und Ludwig Wittgenstein gegenüber, die sich u.a. durch „‚bürgerliche’ Vernunft und analytischen Geist“ sowie eine „Kultur des Gesetzes und des Wortes“ auszeichnete. Vgl. Carl E. Schorske, „Grace and the Word: Austria’s Two Cultures and Their Modern Fate“, *Austrian History Yearbook* 22 (1) 1991, S. 21–34; Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982; Kevin Karnes, „Wagner, Klimt, and the Metaphysics of Creativity in fin-de-siècle Vienna“, *Journal of the American Musicological Society* 62 (3) 2009, S. 647–697. Die Wiener Moderne war noch in den 1990er Jahren Untersuchungsgegenstand von Bedingungen für „kreative Milieus“ jenseits eines ökonomistisch verkürzten Kreativitätsbegriffs. Vgl. Jürgen Nautz / Richard Vahrenkamp (Hg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse - Umwelt - Wirkungen*, Wien, Graz: Böhlau 1993.

69 Vgl. Stephen Davies, „Definitions of Art“, in: Berys Gaut, Dominic Lopes (Hg.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, New York: 2001, S. 169–179; Thomas Adajian, „Defining Art”, in: Anna Christina Ribeiro (Hg.), *Continuum Companion to Aesthetics*, London: Continuum 2012, S. 39–212.

70 Vgl. dazu etwa folgende Definition: „expressive culture: The arts; people express themselves creatively in dance, music, song, painting, sculpture, pottery, cloth, storytelling, verse, prose, drama, and comedy“, in: termwiki, http://www.termwiki.com/EN:expressive_culture.

entsprechend pejorative Haltung gegenüber deren Träger_innen im kulturellen Feld eingenommen wird. Die Aufmerksamkeit richtet sich vielmehr auf die Instrumentalisierung und Ausbeutung bestimmter ihrer Konzepte: „Eine Reihe von positiv konnotierten Begrifflichkeiten wie Kommunikation, Kooperation, Kollektivität etc. werden (...) zu Funktionen einer neuen Form kapitalistischen Kommandos, Virno nennt das gern den ‚Kommunismus des Kapitals'. Was 1968 noch ein Ziel emanzipatorischer Politik war, bedeutet 40 Jahre später eine gefährliche Drohung, auch und vor allem im weichen begrifflichen Territorium zwischen Kultur und Kreativität."[71] Außerdem wird von dieser Theorie in der Kulturindustrie nicht wie bei Horkheimer und Adorno ein nachholendes Feld, sondern ein wesentlicher Impuls und Antizipationsfaktor jener postfordistischen Tendenzen gesehen, welche den „kreativen Kapitalismus" einschließlich solcher Erscheinungsformen wie den „Creative Industries" generierten: „In der Kulturindustrie, auch in jener von Adorno und Benjamin untersuchten archaischen Form, findet sich die Vorwegnahme einer Produktionsweise, die sich dann mit dem Postfordismus allgemein durchsetzt und zum Rang eines Kanons aufsteigt."[72] Während Max Horkheimer und Theodor W. Adorno die Kulturindustrie als Nachzüglerin der großen fordistischen Transformation des frühen 20. Jahrhunderts beschreiben, fasst Virno

---

71 Gerald Raunig, „Ein Jahrhundert der Kreativität", *Der Standard*, 4.7.2005, http://derstandard.at/2933957/Ein-Jahrhundert-der-Kreativitaet.

72 Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien: Turia + Kant 2005, S. 76f., vgl. Gerald Raunig, „Kreativindustrie als Massenbetrug", in diesem Band, S 167–186 sowie Gerald Raunig, *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2*, Zürich: diaphanes 2012.

sie als Antizipation und Paradigma postfordistischer Produktionsweisen.

Der Konjunktur des Kreativitätsbegriffs in der Sozial- und Kulturtheorie ging ebenso ein Wandel im ökonomischen wie im intellektuellen Feld voraus. Ersterer lässt sich dahingehend charakterisieren, dass Begriffe wie Kreativität, Phantasie und Spontaneität, aber auch die Betonung von Affekten, Emotionen oder des Strebens nach Selbstverwirklichung, in der zunächst in starkem Maße auf die Sprache von Vernunft und Rationalität gestützten Sprache des „Neomanagements" und der Managementliteratur auftauchten. In Erklärungen dieser Veränderungen wird postuliert, dass die hierarchisch-bürokratische Kultur, wie sie zur Zeit des „zweiten Geistes des Kapitalismus" bis in die 1980er Jahre vorherrschte, von zwei Seiten aufgebrochen wurde: Von einer Kulturindustrie, die sich in der individualistisch-unternehmerischen Kultur ausdehnen konnte, aber auch von einer dissidenten, anti-institutionellen Kultur. Deren Konzepte, Symbole, Metaphern und Ideologien wurden – um ihre anti-ökonomische bzw. anti-kapitalistische Stoßrichtung bereinigt – von der individualistisch-entrepreneuralen Kultur angeeignet.[73]

Dabei erscheinen Erzählungen, die sich auf Wechselspiele zwischen künstlerischem bzw. kulturellem und ökonomischem Feld konzentrieren, um eine entscheidende Dimension verkürzt: Sie berücksichtigen nicht die Rolle, die dem politischen Feld jenseits der Impulse,

---

73 Diese Kulturbegriffe werden hier im Sinne der Cultural Theory von Mary Douglas gebraucht, die gesellschaftsunabhängig eine hierarchische Kultur von einer individualistisch-entrepreneuralen und einer dissidenten Kultur unterscheidet und dem noch eine fatalistische Kultur von Isolierten hinzufügt. Vgl. Mary Douglas, *Thought Styles*, London: Sage 1996.

die von unten, von sozialen Bewegungen ausgingen, in diesem Zusammenhang zukommt. Diese Schwäche weist etwa die Theorie des neuen Geistes des Kapitalismus auf. Sie ist zudem selbst noch einem bestimmten Typus von Geist verhaftet, nämlich dem des methodologischen Nationalismus, der zu Generalisierungen von Entwicklungen neigt, die aus der Analyse nationaler Gesellschaften gewonnen wurden, in dem Fall der französischen Entwicklung.

Die Rolle, welche das politische Feld in Zusammenhang mit der Verbreitung des Begriffs der Kreativität spielte, steht in engem Zusammenhang mit einer Eigenschaft, die der Begriff Kreativität mit Wörtern wie etwa Freiheit oder Gerechtigkeit teilt, „pseudonormative Leerformeln", wie sie in Analysen persuasiver Kommunikation heißen.[74] Sie sind denotativ weitgehend leer und konnotativ außerordentlich positiv besetzt. Diese positive Ladung wird etwa von Ulrich Bröckling unterstrichen: "Der Begriff der Kreativität weckt uneingeschränkt positive Assoziationen". Und er fährt fort: „Umgekehrt gibt es kaum ein Übel, das nicht auf Kreativitätsdefizite zurückzuführen und nicht durch vermehrte kreative Anstrengungen zu kurieren sein soll."[75] Angela McRobbie bezieht den Referenten dieses Wortes ganz auf eine individuelle Ebene und kann deshalb in ähnlicher Weise von a „widely admired, or desirable, human attribute" sprechen.[76] Der Aneignung des Kreativitätsbegriffs

---

74 Vgl. Ernst Topitsch „*Über Leerformeln. Zur Pragmatik des Sprachgebrauches in Philosophie und politischer Theorie*", in: Ders. (Hg.), *Probleme der Wissenschaftstheorie. Festschrift für Viktor Kraft*, Wien: Springer 1960, S. 233–264.

75 Bröckling, 2007, a.a.O., S. 152.

76 McRobbie, 2011, a.a.O., S. 32–33.

in ökonomischen Diskursen folgte die weitere, vielleicht noch leerformelhaftere rhetorische Aneignung im politischen Feld bzw. in Politdiskursen auf dem Fuße.[77]

Angesichts der gegenwärtigen Verbreitung von Wörtern wie Kreativität oder kreativ ist kaum bewusst, dass sie erst seit der Mitte des 20. Jahrhunderts in die deutsche Sprache Eingang fanden. Ulrich Bröckling identifiziert sie als Import aus der Zeit des Aufstiegs der USA zur Supermacht: „Als Begriff ist Kreativität ein US-Import aus der Zeit nach dem 2. Weltkrieg: die deutsche Sprache kannte bis dahin nur die Einbildungs- und die Schöpferkraft und den Genius."[78] Diese Annahme findet Bestätigung in den von uns vorgenommenen systematischen linguistischen Analysen, welche sich auf die Verbreitung und den diachronen Verlauf des Gebrauchs des Substantivs Kreativität in verschiedenen Sprachräumen beziehen.[79]

---

77 Am gründlichsten analysiert wurde dies zweifelsohne für den englischen, von New Labour in den 1990er Jahren lancierten Politdiskurs, an dem sich verschiedene andere Länder, darunter Österreich und die Schweiz, aber auch EU-Institutionen orientierten. Vgl. dazu u.a. Jonothan Neelands, Boyun Choe, „The English model of creativity: cultural politics of an idea", *International Journal of Cultural Policy* 16 (3) 2010, S. 287–304; Philip Schlesinger, „Creativity: from discourse to doctrine?", *Screen* 48 (3) 2007, S. 377; Nicholas Garnham, „From cultural to creative Industries", *International Journal of Cultural Policy* 11 (1) 2005, S. 15–29; David Hesmondhalgh, Melissa Nisbett, Kate Oakley, David Lee, „Were New Labour's cultural policies neo-liberal?", *International Journal of Cultural Policy* 21 (1) 2015, S. 97–114; Michael Volkerling, „From Cool Britannia to Hot Nation: creative industries policies in Europe, Canada and New Zealand", *International Journal of Cultural Policy* 7 (3) 2001, S. 437–455.

78 Ulrich Bröckling, „Kreativität", in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 139–144, hier S. 141.

79 Dabei handelt es sich um n-gram Zeitreihenanalysen gestützt auf jene Datensätze, die von Jean-Baptiste Michel et al., „Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books", *Science* 331, Nr. 6014 2011, S. 176–182 aufbereitet und beschrieben wurden, auf

Ihre große öffentliche Bühne erhielt die Künstlerkritik, die Freiheit und Kreativität forderte, Boltanski und Chiapello zufolge in der Bewegung des Mai 1968. In ihrer aus der Sicht der Soziolog_innen besonders geschichtsmächtigen Wirkung handelt es sich dabei nicht oder nur partiell um die im 19. Jahrhundert von Schriftsteller_innen und Künstler_innen entwickelte Kritik am Kapitalismus. Sie haben vielmehr ein neues Idiom vor Augen, das diese alte Kritik über Inspirationen durch Marx, Freud und Nietzsche, aber auch eine künstlerische Strömung wie den Surrealismus, übersetzte und erneuerte. Entwickelt wurde es durch politische und künstlerische Avantgarden in den 1950er Jahren, wie insbesondere die Gruppe *Socialisme ou barbarie* und die *Situationistische Internationale*.

Tatsächlich steigt die Kurve des Gebrauchs des Kreativitätsbegriffs ab 1967 im frankophonen Sprachraum, aber auch im deutschen, britisch-englischen und spanischen deutlich an, jedoch nicht im US-amerikanischen. Insgesamt stehen diese Beobachtungen jedoch in Einklang nicht nur mit generellen Verweisen auf die Bedeutung des Mai 1968, sondern speziell auch mit der Referenz auf einen Vertreter aus dem literarischen bzw. künstlerischen Feld, der von Boltanski und Chiapello gerne als exemplarischer Fall von Künstlerkritik im engeren Sinn zitiert wird. Es ist dies der zu dieser Zeit in

---

der Basis der Ende 2012 zugänglich gemachten Daten. Die ermittelten Kurven beziehen sich auf die relative Häufigkeit, zu welcher das Wort creativity, bzw. dessen deutsche, französische und spanische Äquivalente Kreativität, creativité und creatividad an allen Wörtern in Millionen von digitalisierten Büchern dieser Sprachen in den Jahren von 1950 bis 2008 vorzufinden waren. Die entsprechenden Texte in insgesamt rd. 20 Millionen digitalisierten Google Büchern sind zugänglich in http://books.google.com/ngrams.

seinen eher poetisch als theoretisch angelegten Schriften zu einer Verherrlichung von Kreativität, Emotionen und Leidenschaften wie kaum ein anderer neigende Raoul Vaneigem.

In den 1960er Jahren trat er als Mitglied der *Situationistischen Internationale*[80] hervor, zu deren Leitfiguren gemeinsam mit Guy Debord er damals zählte. Vaneigem ist insbesondere als Verfasser eines Kultbuchs der 1968er-Generation in Erinnerung, dem *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*[81], das an Resonanz zu dieser Zeit kaum Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* nachstand. Vaneigem widmete darin der Kreativität ein ganzes Kapitel und gebrauchte das Wort darüber hinaus in zahlreichen Kontexten.

An demonstrierter Kreativitätseuphorie aus der Hochphase des in künstlerischen Feldern verankerten Flügels der „antiautoritären Bewegung" kommt Vaneigems Handbuch wohl nur noch das von Joseph Beuys und Klaus Staeck unterzeichnete „Manifest zur Gründung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung" aus den frühen

---

80 „Take, to give only one example, these passages, chosen almost at random from Vaneigem's book (...)". Boltanski, Chiapello 2006 [1999], a.a.O., S. 101: „What people do officially is nothing compared with what they do in secret. People usually associate creativity with works of art, but what are works of art alongside the creative energy displayed by everyone a thousand times a day: seething unsatisfied desires, daydreams in search of a foothold in reality, feelings at once confused and luminously clear, ideas and gestures presaging nameless upheavals". Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, London: Left Bank Books and Rebel Press 1983.

81 Vgl. Raoul Vaneigem, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations,* Paris 1967 (dt. *Handbuch der Lebenskunst*, Hamburg: Nautilus 2008, Neuauflage).

1970er Jahren nahe.[82] In diesem Manifest heißt es programmatisch in aktivierender Absicht und gegen „Bürokratie", „internationale Massenkultur", „internationale Kultur- und Wirtschaftsdiktatur" sowie die Unterdrückung von Kreativität durch Konsumfetischismus gewandt: „Kreativität ist nicht auf jene beschränkt, die eine der herkömmlichen Künste ausüben, und selbst bei diesen ist sie nicht auf die Ausübung ihrer Kunst beschränkt. Es gibt bei allen ein Kreativitätspotential, das durch Konkurrenz- und Erfolgsaggression verdeckt wird.

Dieses Potential zu entdecken, zu erforschen und zu entwickeln, soll Aufgabe der Schule sein. (...) Mit dem Fortschreiten der Bürokratie und der aggressiven Verbreitung einer internationalen Massenkultur wird die Kreativität immer mehr entmündigt. Die politische Kreativität wird aufs bloße Delegieren von Entscheidung und Macht reduziert. (...) Nicht artikulierte oder artikulationsfähig gemachte, in den Konsum gedrängte Kreativität, Phantasie, Intelligenz wird schadhaft, schädlich, schädigend (...)".[83]

---

82 Den Hinweis darauf verdanke ich Christoph Behnke, der in einem Essay die Frage aufwirft, warum noch niemand der Rolle von Beuys im Kreativitätsdiskurs eingehender nachgegangen sei. Vgl. Christoph Behnke, „Der Niedergang der Kreativität und die Konstanz der Kunst: Bemerkungen zur Rolle der Kunst in den Creative Industries", in: Freie Hamburger Kunstinitiativen und Ausstellungsräume (Hg.), *Wir sind woanders #2: We are somewhere else #2,* Hamburg: Textem Verlag 2010, S. 125–136.

83 Als Datierung der Gründung der Universität findet sich sowohl das Jahr 1972 als auch das Jahr 1973. Vgl. Joseph Beuys, Klaus Staeck, „Manifest zur Gründung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung", http://4.bp.blogspot.com/-MsEeM6wkp2I/UX_6MmCG93I/AAAAAAAAAv4/-xqNehnwQVI/s1600/339x472.jpg.

Boltanski und Chiapello setzen die Entfaltung der vollen Dynamik des neuen Geistes des Kapitalismus unter Einsatz des Kreativitätsbegriffs mit den 1980er Jahren an: „It was by opposing a social capitalism planned and supervised by the state – treated as obsolete, cramped and constraining – and leaning on the artistic critique (autonomy and creativity) that the new spirit of capitalism gradually took shape at the end of the crisis of the 1960s and 1970s, and undertook to restore the prestige of capitalism."[84] Und sie fahren fort: „Turning its back on the social demands that had dominated the first half of the 1970s, the new spirit was receptive to the critiques of the period that denounced the mechanization of the world (post-industrial society against industrial society) – the destruction of forms of life conducive to the fulfillment of specifically human potential and, in particular, creativity – and stressed the intolerable character of the modes of oppression which, without necessarily deriving directly from historical capitalism, had been exploited by capitalist mechanisms for organizing work. By adapting these sets of demands to the description of a new, liberated, and even libertarian way of making profit – which was also said to allow for realization of the self and its most personal aspirations – the new spirit could be conceived in the initial stages of its formulation as transcending capitalism, thereby transcending anti-capitalism as well."[85]

Obwohl der Begriff der „creative industries" als eine australische Erfindung gilt, verweist der steile Anstieg der Kurve im britisch-englischen Sprachraum nach

---

84 Boltanski, Chiapello 2006 [1999], a.a.O., S. 201.

85 Ebd., S. 201.

1997 auf einen spezifischen institutionell-politischen Hintergrund der Konjunktur dieses Terms im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts.[86] Im Zuge des umfassenden „Rebranding" der englischen Labour Party und der unter Mithilfe von führenden Soziologen wie Anthony Giddens (*The Third Way*) mit vorangetriebenen Aussöhnung mit dem „Markt" erfolgte ein zweiter Schritt der Redefinition des Begriffs der Kulturindustrie von Horkheimer und Adorno, die von diesem in pejorativer und polemischer Weise gebrauchten Konzept zumindest die avantgardistische Kunst ausgenommen hatten.

Der Begriff der „cultural industries" im Plural, der – von französischen Soziologen ins Spiel gebracht – sich zunächst im administrativen Jargon auf UNESCO-Ebene durchsetzte,[87] brachte eine erste Ausdehnung der

---

86 Vgl. z. B. Simon Roodhouse, „The creative industries: definitions, quantification and practice", in: Christiane Eisenberg (Hg.), *Cultural industries: the british experience in international perspective*, Berlin 2007, S. 13–31, http://edoc.hu-berlin.de/conferences/culturalindustries/proc/culturalindustries.pdf. Vom Aufschwung des Begriffs der Kreativität zeugt auch die Proliferation von Hand- und Lehrbüchern bzw. Enzyklopädien, in denen dieser eine zentrale Rolle spielt. Vgl. u.a. Elias G. Carayannis (Hg.), *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship*, New York u.a.: Springer 2013; John Hartley et al., *Key Concepts in Creative Industries*, Los Angeles, CA: Sage 2013; Tudor Rickards, Mark A. Runco, Susan Moger (Hg.), *The Routledge Companion to Creativity*, London: Routledge 2009; Keith R. Sawyer: *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford: Oxford University Press 2012; J. C. Kaufman, Robert J. Sternberg, *The International Handbook of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.

87 Zum Paradigmenwechsel von „Kulturindustrie" zu „Kulturindustrien", der insbesondere mit Differenzen zwischen Sektoren der Kulturindustrie (im Hinblick auf technologische Basis, Konzentrationsbewegungen, Arbeitsteilung, Organisation, Konsummuster und Ästhetik) begründet wird, schreiben die belgischen Autorinnen: „From 1972 onwards, academics – that is to say mostly French

Extension des Kulturindustriebegriffes durch Inklusion sowohl von Kulturindustrien wie Film, aufgezeichnete Musik, Rundfunk und Verlagswesen mit sich, als auch der durch staatliche Subventionen geförderten klassischen Künste. Dieser Begriff dominierte die zweite Phase kulturpolitischer Diskurse nach dem Zweiten Weltkrieg, die auf die Dominanz des hochkultur- bzw. kulturindustriegeprägten Diskurses folgte und von Katia Segers und Ellen Huijgh auf der Basis ihrer Diskursanalysen zeitlich von 1975-1995 angesetzt wird. In der Mitte der 1990er Jahre stellen die belgischen Sozialwissenschaftlerinnen eine neuerliche Wende fest. Für diese steht der Kreativitätsbegriff insbesondere in seiner adjektivistischen Form, in welcher er zunächst in das Konzept der „creative industries" und später dann in das der „creative economy" einging.[88] Am entschiedensten

---

sociologists such as Miège (and ...) Mattelart and more in particular Girard (in the report he wrote for the UNESCO in 1972) – launch the concept of ‚cultural industries' (in plural). They are followed by American labor and cultural sociologists, such as Hirsch and Peterson and by political and cultural economists such as DiMaggio, Schiller and Garnham. From 1985 onwards, cultural economy researchers too will pay attention to the cultural industries." Katia Segers, Ellen Huijgh, *Clarifying the complexity and ambivalence of the cultural industries*, Gent: Recreatief, Vlaanderen 2006. Der Verabschiedung des Kulturindustriebegriffs auf UNESCO-Ebene folgen zunächst Frankreich und UK Anfang der 1980er Jahre, WTO und europäische Institutionen dann später. Vgl. auch André Girard, „Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development?", in: *Cultural Industries: a Challenge for the Future of Culture*, Paris: UNESCO 1982, S. 24–40.

88 Vgl. zu dieser Verschiebung u.a. David Throsby, „From Cultural to Creative Industries: the Specific Characteristics of the Creative Industries", paper presented at *Troisième Journées d'Economie de la Culture: Nouvelles Frontières de l'Economie de la Culture*, conference held at Musée du quai Branly, Paris, 2–3 October 2008, http://jec.culture.fr/Throsby.doc. Zu diesem Wandel vgl. auch David J. Hesmondhalgh, „Cultural and Creative Industries", in: *The SAGE Handbook of cultural*

wurde der Kreativitätsbegriff gegen den Kulturbegriff zunächst in Großbritannien gesetzt: „Perhaps the best-known usage of the term "creative industries" derives from the UK's Department of Culture, Media and Sport (DCMS), which began developing its creative industries strategies as far back as 1997. (...) There is no mention of the word culture in the British definition, even though there is undeniable cultural content in the output of most of the 13 industries included under the creative industry classification."[89] Die ebenso individualistische wie eigentumsorientierte Definition der „creative industries" des neu geschaffenen Ministeriums *Department for Culture, Media and Sport (DCMS)* in London lautete: „those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property."[90]

Mit dem Begriff der „creative industries" wurde die Hybridisierung von kommerzieller kultureller Produktion sowie von Produktion, die aus ökonomischer Sicht auf Grund von Marktversagen als subventionswürdig galt, was für die traditionellen Künste von bildender Kunst bis zu Literatur zutrifft, in eine ökonomische politische Agenda eingebunden. Sie schrieb sich die Integration von Hoch- und Populärkultur, die

---

analysis, London: Sage Publications 2008, S. 553–569; Hesmondhalgh, Nisbett, Oakley, Lee, 2015, a.a.O.; Justin O'Connor, *The Cultural and Creative Industries: A Literature Review*. 2nd ed., Newcastle: Creativity, Culture and Education 2010, http://www.creativitycultureeducation.org/the-cultural-and-creative-industries-a-literature-review.

89 Throsby, 2008, a.a.O.

90 Department for Culture, Media and Sport, *Creative Industries Mapping Document* 1998, http://www.creativitycultureeducation.org/creative-industries-mapping-document-1998.

„Demokratisierung der Kultur", aber auch die Wachstumseffekte, die von Kulturmärkten ausgehen können, auf ihre Fahnen. Dafür wurde in London ein eigenes Ministerium geschaffen, welches nicht bloß die frühere kulturministerielle Orientierung am „kulturellen Erbe" überwinden, sondern über diesen Schritt auch das Kulturbudget und den gesamten kulturellen Sektor aufblähen sollte: „By adopting the phrase ‚creative industries' Britain's New Labour government were doing the reverse: in other words bringing the creative arts into an economic policy agenda. New Labour purposefully adopted the term creative industries to replace ‚cultural industries' because it was regarded as a ‚unifying' and ‚democratising' notion. As a rhetorical device, it bridges the divide between ‚high' and ‚low' culture – between the mass market, popular cultural products of the cultural industries and the high art of the creative arts, now branded ‚elitist'. It also bridges the divide between ‚art' and ‚industry' – between the demarcations of what is ‚publicly supported' and what is ‚commercial'."[91] Der Schritt lässt sich als „Entdifferenzierung" im politischen Feld beschreiben, genauer als Ökonomisierung der Kultur und als Kulturalisierung der Ökonomie: „It thereby provides a holistic approach to cultural production in its entirety, overcoming, at least conceptually, the traditional division of responsibility for culture within UK government, split between the Department of Trade and Industry and the Department responsible for Culture – previously Education, then DNH and now the

91 Susan Galloway, Stewart Dunlop, „Deconstructing the Concept of ‚Creative Industries'", *International Journal of Cultural Policy* 13 (1) 2007, S. 17–31, hier S. 20.

DCMS."[92] Dieser Schritt, dem schließlich auch noch die Inklusion von Software- und ICT-Märkten folgte, war mit teilweise kuriosen, nur lokal und interessenpolitisch zu verstehenden In- und Exklusionen aus der Sphäre „kreativer Industrien" verbunden, so u.a. mit dem Einschluss des Antiquitätenmarktes, aber dem Ausschluss von Museen und Tourismus, ganz zu schweigen von einer gemeinhin als „kreativ" geltenden Aktivität wie der wissenschaftlichen Produktion.

Diese Wende wurde von manchen Vertreter_innen der Cultural Studies – bereits in den frühen 1990er Jahren richtete sich Kritik gegen gewisse neoliberale Tendenzen in dieser Mischung aus akademischem Programm und Neo-Gramscianischem politischen Aktivismus[93] – ausdrücklich bejaht und als historischer „konjunktureller Moment" interpretiert, als weit mehr denn nur ein neues Branding im Sinne von parteipolitischer Imagepolitik („spin") oder als Ausfluss von Opportunismus einer Partei. Es handle sich vielmehr, so konstatierte etwa John Hartley, um eine umfassende Transformation des kulturellen Sektors.[94] Diese Transformation polarisierte angesichts des vielfach als umfassende reale wie symbolische Ökonomisierung des kulturellen Sektors interpretierten Schachzugs, der den Künsten ihre Besonderheit nehmen und letztlich auch

---

92 Ebd., S. 20.

93 Vgl. Jim McGuigan, *Cultural Populism*, London: Routledge, 1992; David Harris, *From Class Struggle to the Politics of Pleasure*, London: Routledge 1992.

94 „It may then be appropriate to use the method of the ‚conjunctural moment' to explain the creative industries. Needless to say, it was not accepted as conjunctural by many observers close the scene at the time." John Hartley, „From cultural studies to cultural science", *Cultural Science Journal* 1 (1) 2009, S. 1–16, hier S. 9.

ihre Subventionswürdigkeit beschneiden möchte, wie kaum eine andere kulturpolitische Maßnahme die Diskurse. So stellte etwa Jim McGuigan 2006 das Aufwallen von Emotionen mit folgenden Worten fest: „The idea of ‚creative industries' [...] can provoke extremely antagonistic, even hysterical reactions."[95] Nach wie vor ist ein „Anti-Ökonomismus" im Sinne von Bourdieu im intellektuellen Feld lebendig.

Die Kurve der Verbreitung des Terminus „creative industries" stieg im US-Diskurs in bedeutend flacherer Weise an als im britischen. Die übliche Interpretation für diese relative Zurückhaltung vor allem in den USA ist in der Auffassung zu sehen, dass die kulturellen Felder dort bereits derart kommerzialisiert seien, dass es eines Diskurses bzw. eines neuen Etiketts wie der „creative industries" nicht mehr bedürfe.

Welche Polarisierungen der Gebrauch des Kreativitätsbegriffs in jüngerer Zeit nach sich gezogen hat, lässt sich nicht zuletzt anhand der Reaktionen aus dem Feld der Cultural Studies gegenüber einem ihrer früheren Hauptvertreter nachvollziehen. Es war John Hartley, der vielleicht am besten über seine Zusammenarbeit mit John Fiske im Bereich der Media Studies bekannt ist,[96] der im Jahre 2009 eine Abkehr von den Cultural Studies in ihrer traditionellen Form proklamierte und ihr szientifisches Rebranding als „Cultural Science" vorschlug.[97] Als einen der Gründe nannte dieser von

---

95 Jim McGuigan, „Book review: creative industries", *Global media and communication* 2 (3) 2006, S. 372–374.

96 Vgl. John Fiske, John Hartley, *Reading Television*, London: Methuen 1978.

97 Eine knappe Darstellung des transdisziplinären Zugangs von John Hartley, John Potter, *Cultural Science. A Natural History of Stories,*

Großbritannien nach Australien gewechselte Autor, der das Programm einer Synthese von Cultural Studies mit an Joseph Schumpeter orientierter evolutionärer Ökonomik gemeinsam mit einer Gruppe von Kulturökonomen verfolgt, das angebliche Unvermögen, adäquat auf die neue Situation im kulturellen Sektor zu reagieren, die mit dessen epochaler Umstrukturierung in Creative Industries einhergegangen sei.[98]

In Deutschland stießen Wortbildungen, in denen das Adjektiv „kreativ" auf „Industrien" bzw. ein umfassenderes Subfeld angewandt wird, zumindest auf der Ebene der Kulturstatistik nicht auf eine ähnliche Aufnahmebereitschaft wie etwa in Österreich oder der Schweiz, Indiz einer kulturellen Beharrungstendenz und einer stärkeren Unterscheidung von „kreativen Tätigkeiten" mit und ohne Kulturbezug im engeren Sinn. In Österreich und der Schweiz werden diese Ausdrücke, ob

---

Demes, Knowledge and Innovation, London: Bloomsbury 2014 lautet: „*Cultural Science* introduces a new way of thinking about culture. Adopting an evolutionary and systems approach, the authors argue that culture is the population-wide source of newness and innovation; it faces the future, not the past. Its chief characteristic are the means for creating, distributing and growing knowledge. However, such groups are competitive and knowledge-systems are adversarial. Starting from a rereading of Darwinian evolutionary theory, the book utilises multidisciplinary resources: Raymond Williams's ‚culture is ordinary' approach; evolutionary science (e.g. Mark Pagel and Herbert Gintis); semiotics (Yuri Lotman); and economic theory (from Schumpeter to McCloskey)." Vgl. http://www.bloomsbury.com/uk/cultural-science-9781849666022/#sthash.BhqEsfym.dpuf.

98 Vgl. Hartley, 2009, a.a.O. Zu seinen Mitstreitern zählen u.a. Jason Potts und Stuart Cunningham, „Four models of the creative industries", *International Journal of Cultural Policy* 14 (3) 2008, S. 233–247. Vgl. auch den interaktionistisch auf „situated creativity" abzielenden Beitrag Jason Potts, John Hartley, John Banks u.a., „Consumer co-creation and situated creativity", *Industry and Innovation* 15 (5) 2008, S. 459–474.

in übersetzter oder direkt in Englisch übernommener Form, im administrativ-politischen Jargon wie auch in der Forschung im Dienste der Administration mit größerer Selbstverständlichkeit als Oberbegriffe über den gesamten Bereich kultureller Teilmärkte und über diese noch hinaus gebraucht.

Kreativwirtschaft gemäß der in den einschlägigen Berichten zugrunde gelegten Definition umfasst in Österreich „erwerbsorientierte Unternehmen, die sich mit der Schaffung, Produktion, (medialen) Distribution von kreativen und kulturellen Gütern und Dienstleistungen beschäftigen." Sie wird in folgende neun Bereiche unterteilt, bei denen es sich teils um (bemerkenswert undifferenziert kategorisierte) Kulturwirtschaft, teils um Kreativwirtschaft im Sinne der in Deutschland zur Zeit maßgeblichen statistisch-administrativen Terminologie handelt: 1. Architektur, 2. Design, 3. Musik, Buch und künstlerische Tätigkeit, 4. Radio und TV, 5. Software und Games, 6. Verlage, 7. Video und Film, 8. Werbung, 9. Bibliotheken, Museen sowie botanische und zoologische Gärten. [99] Auf dieser Grundlage werden teilsystemspezifische Analysen (z.B. Zahl von Erwerbstätigen und Unternehmen) von Marktdynamiken wie von Effektschätzungen (z.B. Bruttowertschätzung) vorgenommen.

Für die Schweiz wurde von einem für die Erstellung von „Kreativwirtschaftsberichten" für dieses Land maßgeblichen Autor wie Christoph Weckerle 2007 festgestellt, dass unter „eher wirtschaftlichen Gesichtspunkten

---

99 Vgl. creativ wirtschaft austria, Wirtschaftskammer Österreich (Hg.), *Sechster Österreichischer Kreativwirtschaftsbericht*, Wien 2015, S. 187. http://www.creativwirtschaft.at/document/6.KWB_Langfassung_WEB.pdf.

sich immer mehr der Begriff der Kreativwirtschaft (verbreitet), der vor allem durch das britische Konzept der ‚creative industries' geprägt ist. Er stellt neben den klassischen Kulturmärkten die Teilmärkte Designwirtschaft, Werbemarkt und Software- und Games-Industrie ins Zentrum des Interesses."[100] Das entsprechende homogenisierende Modell der „Kreativwirtschaft" umfasst hier dreizehn Segmente. Sie entsprechen sowohl Teilmärkten der Kultur- als auch der Kreativwirtschaft im Sinn des administrativ-statistischen Diskurses in Deutschland: 1. Musikwirtschaft, 2. Buchmarkt, 3. Kunstmarkt, 4. Filmwirtschaft, 5. Rundfunkwirtschaft, 6. Darstellende Kunst Markt, 7. Designwirtschaft, 8. Architekturmarkt, 9. Werbemarkt, 10. Software/Games-Industrie, 11. Kunsthandwerk, 12. Pressemarkt, 13. Phonotechnischer Markt.

In Deutschland stellt „Kreativwirtschaft" zumindest in dem auf Bundesebene angesiedelten ministerial gesteuerten administrativen Diskurs, der sich auf operationale Konzepte stützt, ein bedeutend enger definiertes Konzept dar. Es wird in erster Linie auf hochkommerzielle Teilsegmente von Kommunikation und Unterhaltung bezogen wie insbesondere Werbung, Software und Games. So heißt es bereits in einem in dieser Hinsicht einflussreichen Dokument aus dem politischen Feld, einem Papier der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland": „Die Enquete-Kommission ist der Auffassung, dass mit dem Begriff der Kulturwirtschaft

---

100 Christoph Weckerle, „Kreativwirtschaft Schweiz. Neue Daten und Erkenntnisse", *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 119, IV/2007, S. 52–55. Zum online veröffentlichten rezenten *Creative Economy Report 2014* für die Schweiz von Christoph Weckerle, Simon Grand und Roman Page vgl. http://creativeeconomies.com/experiment/1/.

sowohl der Bereich Kulturwirtschaft mit den Wirtschaftszweigen Musik- und Theaterwirtschaft, Verlagswesen, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Architektur und Designwirtschaft als auch der Bereich Kreativwirtschaft mit den Zweigen Werbung und Software/Games-Industrie zu erfassen sind. Aus diesem Grund nutzt die Enquete-Kommission den Begriff Kultur- und Kreativwirtschaft."[101] In der kurz danach erneuerten wirtschaftsbezogenen Kulturstatistik auf Bundesebene in Deutschland wird in der maßgeblichen Klassifikation mit einer von der Wirtschaftsministerkonferenz des Jahres 2009 übernommenen Definition gearbeitet: „Unter Kultur- und Kreativwirtschaft werden diejenigen Kultur- und Kreativunternehmen erfasst, welche überwiegend erwerbswirtschaftlich orientiert sind und sich mit der Schaffung, Produktion, Verteilung und/oder medialen Verbreitung von kulturellen/kreativen Gütern und Dienstleistungen befassen."[102]

In diesem Zusammenhang wird auch auf die Unterscheidung von kulturellen und kreativen Gütern bzw. Dienstleistungen angespielt. Folgt man David Throsby,

---

101 Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland", Schlussbericht, Berlin: Deutscher Bundestag Drucksache 16/7000, 16. Wahlperiode 11.12.2007, S. 333, http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf.

102 Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi), *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft 2013*. Berlin 2014, S. 13. Der Begriff der Kultur- und Kreativwirtschaft umfasst die von der Enquete-Kommission angesprochenen Teilmärkte, die elf der Kultur- und die zwei der Kreativwirtschaft. http://www.bmwi.de/DE/Mediathek/publikationen,did=673896.html. Zur Konzipierung der Neuordnung der Statistik vgl. Michael Söndermann, *Statistische Anpassung der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland*, Köln: Kulturdezernat der Stadt Köln 2012.

sind erstere als ein Teilmenge von letzteren anzusehen: „(...) cultural goods and services can be seen as a sub-set of a wider category of goods that can be called creative goods and services. The latter are simply products that require some reasonably significant level of creativity in their manufacture, without necessarily satisfying other criteria that would enable them to be labelled ‚cultural'. Thus the category ‚creative goods' extends beyond cultural goods to include products such as advertising and software; these latter goods and services can be seen as essentially commercial products, but they do involve some level of creativity in their production."[103]

Bleibt der Begriff der kreativen Güter und Dienstleistungen und ein sich daran orientierender Begriff der Kreativwirtschaft im institutionellen Diskurs in Deutschland somit wenigen großen kommerziellen Branchen vorbehalten,[104] dient in Bezug auf die Handlungsebene dennoch der Begriff des „schöpferischen Akts", der auch

---

103 David Throsby, *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 16. Vgl. auch Throsby, 2008, a.a.O., wo er schreibt: „The adjectives creative and cultural are derived from their corresponding nouns, creativity and culture, and these are indeed different concepts. A creative good can be defined simply as one where some input of creativity is required in its production. A cultural good, on the other hand, is more complex since culture itself is a more wide-ranging phenomenon."

104 In Deutschland lässt sich eine Ausdehnung des Begriffs der Kreativwirtschaft auf die gesamte Kulturwirtschaft, eine Strategie, die auf forcierte Homogenisierungs- bzw. Kommerzialisierungsambitionen verweist, jedoch zumindest auf der Ebene einzelner Städte erkennen. Hamburg, eines der drei größten Zentren der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland, gibt dafür ein Beispiel ab: Vgl. Hamburg Kreativ Gesellschaft mbH, *Kreativwirtschaftsbericht 2012 für Hamburg*, Hamburg 2012, http://kreativgesellschaft.org/assets/files/kwb/Kreativwirtschaftsbericht-2012.pdf.

seine philosophischen Verfechter hat,[105] als begriffliche Klammer über alle Branchen der Kultur- und Kreativwirtschaft: „Der verbindende Kern jeder kultur- und kreativwirtschaftlichen Aktivität ist der schöpferische Akt von künstlerischen, literarischen, kulturellen, musischen, architektonischen oder kreativen Inhalten, Werken, Produkten, Produktionen oder Dienstleistungen. Alle schöpferischen Akte, gleichgültig ob als analoges Unikat, Liveaufführung oder serielle bzw. digitale Produktion oder Dienstleistung vorliegend, zählen dazu."[106]

Keith Negus und Michael Pickering, Vertreter der Cultural Studies, stellten 2004 fest, dass das Wort Kreativität mittlerweile eines der am häufigsten gebrauchten, aber auch am häufigsten missbrauchten Wörter sei. „It is one of the most used and abused of terms – at one moment invoked to praise a specific technical skill, at another uttered in the most vague and casual manner."[107] Dennoch entschieden sie sich dafür, an dem Wort weiterhin festzuhalten. Stuart Hall hingegen, 2014 verstorbener Doyen der britischen Cultural Studies und Erfinder des Begriffs „Thatcherismus", wandte sich in seinen letzten Lebensjahren forciert gegen die mittlerweile von New Labour entscheidend mitgeprägten neoliberalen

---

105 Vgl. dazu u.a. Deleuze, 1987, a.a.O. und Koestler, 1966 [1964], a.a.O.

106 Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi), 2014, a.a.O., S. 15. Vgl. auch Throsby, 2008, a.a.O.: „The adjectives creative and cultural are derived from their corresponding nouns, creativity and culture, and these are indeed different concepts. A creative good can be defined simply as one where some input of creativity is required in its production. A cultural good, on the other hand, is more complex since culture itself is a more wide-ranging phenomenon."

107 Keith Negus, Michael Pickering, *Creativity, Communication and Cultural Value*, London: Sage 2004, S. VI.

Tendenzen. Noch 2013 trat er als Ko-Autor einer kämpferischen Schrift – *The Kilburn Manifesto* – hervor.[108]

Bereits ein paar Jahre zuvor hatte er, wie einleitend zitiert, geraten, solche Begriffe wie Kreativität und Innovation angesichts ihres instrumentellen sozialen Gebrauchs mehr oder weniger aus dem Wortschatz zu streichen. Er machte auf die entscheidenden Verschiebungen gegenüber den ursprünglich stark künstlerisch-ästhetischen Bezugspunkten des Kreativitätsbegriffs aufmerksam. Eine solche erfolgte zunächst hinein in Felder, die gerade nicht dem Künstlerisch-Ästhetischen, auch nicht in einer erweiterten Form, zugerechnet werden können. Die grundsätzliche Richtung verlief gemäß Hall dabei vom Individuellen zum Sozialen und Kollektiven. Dies implizierte die Anwendung sozialwissenschaftlicher Begriffe auf kulturelle Felder, die zuvor in einem rein ästhetisch-kunsttheoretischen Bezugsrahmen behandelt wurden, zudem die Ablösung eines Singularität und Exzellenz betonenden normativen Kulturbegriffes durch einen anthropologischen, welcher der Verankerung des Kreativitätsbegriffs in der Hochkultur die in der Populär- und Alltagskultur hinzufügte.[109]

---

108 Vgl. Stuart Hall, Alan O'Shea, „Common-sense neoliberalism", *Soundings* 19 Nr. 55 2013, S. 9–25; Stuart Hall, Doreen Massey, Michael Rustin (Hg.), *After Neoliberalism. The Kilburn Manifesto,* London 2013, http://www.open.ac.uk/researchcentres/osrc/files/osrc/Vocabularies%20of%20the%20economy_FINAL.pdf.

109 Exemplarisch dafür sind Arbeiten von Vertreter_innen der Cultural Studies, vgl. z.B. Paul Willis, „Notes on common culture: Towards a grounded aesthetics", *European Journal of Cultural Studies* 1 (2) 1998, S. 163–176, der sich auf den Begriff der „symbolischen Kreativität" der Alltagskultur stützt. Dies entspricht einem anthropologischen Zugang, welcher postuliert, dass jeder und jede als Bricoleur kreativ sei: "There is no script for social and cultural life. People have to work it out as they go along. In a word, they have to

Kreativität wurde im Zuge dieser Veränderungen zunehmend auch Gruppen und Kollektiven sowie sozialen Strukturen und Kräften zugeschrieben.[110] Und Kreativität als Eigenschaft oder zumindest Potenzial, wurde nicht mehr nur auf „begabte" Minderheiten projiziert, sondern potenziell auf alle Menschen. Dies verlieh ihr, wie Angela McRobbie bemerkte, auch noch den Anstrich von Demokratie, Gerechtigkeit und Zugänglichkeit.[111]

Gegenüber den von Katherine Giuffre vorgeschlagenen Unterscheidungen des Gebrauchs des Kreativitätsbegriffs im Sinne einer Eigenschaft von Individuen (insbesondere in der Psychologie), einer Praxis (z.B. in den Cultural Studies) und eines Ergebnisses von sozialen Strukturen bzw. Kräften (insbesondere in der

---

improvise". Tim Ingold, Elizabeth Hallam, „Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction", in: Dies. (Hg.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford: Berg 2007, S. 1–24, hier S. 1.

110 Zur Literatur dieses Typs vgl. u.a. Katherine Giuffre: *Collective Creativity: Art and Society in the South Pacific*, Farnham, Burlington: Ashgate Publishing 2012; Paul B. Paulus, Bernard A. Nijstad (Hg.), *Group Creativity: Innovation through Collaboration*, Oxford: Oxford University Press 2003; Brian Uzzi, Jarrett Spiro, „Collaboration and Creativity: The Small World Problem", *American Journal of Sociology* 111 (2) 2005, S. 447–504; Keith Sawyer, *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*, New York: Basic Books 2007; Katherine K. Chen, „Organizing creativity: enabling creative output, process, and organizing practices", *Sociology Compass*, 6/8 2012, S. 624–643. Ein spezifisches Forschungsfeld ist in diesem Kontext auch Kreativität in Zusammenhang mit Schwarmintelligenz, Peter A. Gloor, *Swarm Creativity: Competitive advantage through collaborative innovation networks*, Oxford: Oxford University Press 2006, wobei Mohammad Majid al-Rifaie, Mark J. Bishop, Suzanne Caines, „Creativity and Autonomy in Swarm Intelligence Systems", *Cognitive Computation* 4 (3) 2012, S. 320–331, ein Beispiel für einen Zugang abgibt, der auf den Begriff des Rhizoms von Gilles Deleuze rekurriert.

111 Vgl. McRobbie, 2011, a.a.O., S. 32.

Soziologie),[112] ist unbedingt auch noch die Weiterführung der von Stuart Hall angesprochenen großen Verschiebungsbewegung zu berücksichtigen. Die radikalisierte Ausdehnung des Gebrauchs von Kreativität und kreativ erstreckt sich nicht nur auf die Anwendung des Begriffs auf semi- oder außerkünstlerische Felder, sondern auch auf Industrien, Städte, Klassen und Ökonomien. An entsprechenden Beispielen und Hauptprotagonisten der Propagierung solcher Verknüpfungen – sei es in der Wissenschafts-, sei es in der Beratungsliteratur – wären etwa zu nennen: Charles Landrys *Creative City*, Richard Floridas *Creative Class*, Allen J. Scotts *Creative Field*, John Howkins' *Creative Economy* oder Richard Caves' *Creative Industries*.[113] Für Länder und Regionen wurden Labels geprägt wie „Creative Britain", „Creative Australia" oder „Creative Europe". Hinzu kommen[114] Studien, welche primär räumliche Konzentrationen von Kunst-, Kultur- und Kreativindustrien vor Augen haben und dafür Bezeichnungen wie „Creative Districts", „Creative Clusters", „Creative Quarters" oder „Creative Milieus" wählen, die allesamt unter den Begriff der

---

112 Vgl. Kathrine Giuffre, „Half the Right People: Network Density and Creativity", *Culture Unbound* 2 (1) 2010, S. 819–846.

113 Vgl. Richard Caves, *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge: Harvard Univ. Press 2000; Florida, 2002, a.a.O.; John Howkins, *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*, London, Harmondsworth: Penguin 2001; Charles Landry, *The Creative City: A toolkit for urban innovators*, London: Earthscan 2000; Allen J. Scott, „Cultural economy and the creative field of the city", *Geografiska Annaler*: Series B, Human Geography 92 (2) 2010, S. 115–130.

114 Vgl. John Hartley, *Creative Industries*, Blackwell Publishing 2005; Caves, 2000, a.a.O.; Florida, 2002, a.a.O.; Howkins, 2001, a.a.O.; Landry, 2000, a.a.O.; Scott, 2010, a.a.O.; Charlotta Mellander, Richard Florida, Bjørn T. Asheim, Meric Gertler (Hg.), *The Creative Class Goes Global*, Abingdon, New York: Routledge 2014.

„Geographies of Creativity" subsumierbar sind.[115] Selten wird in dieser Art Literatur vergessen, utilitaristische Fragen nach Nutzen, Verwertbarkeit oder positiven externen Effekten von Kreativität aufzuwerfen oder gar ins Zentrum eines meist leeren bzw. leerformelhaften und rhetorisch-persuasiven Gebrauchs des Begriffs zu rücken.[116] Nicht selten verdeckt er allerdings ökonomische Interessen oder zumindest die Betonung (polit) ökonomischer Gesichtspunkte.[117]

Zwar waren die Wurzeln des Kreativitätsbegriffs, die ebenso sehr in der Theologie wie in der Philosophie zu

---

115 Vgl. Gunnar Törnqvist, *The Geography of Creativity*, Cheltenham, UK, Northampton, Mass.: Edward Elgar 2011; Martina Hessler, Clemens Zimmerman (Hg.), *Creative Urban Milieus: Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*, Frankfurt/Main: Campus 2008; Lisa De Propris, Caroline Chapain, Phil Cooke, Stewart MacNeill, Juan Mateos-Garcia, *The geography of creativity*, London: National Endowment for Science, Technology and the Arts (NESTA) 2009; Lisa De Propris, Caroline Chapain, Phil Cooke, Stewart MacNeill, Juan Mateos-Garcia, *Creative clusters and innovation. Putting creativity on the map*, London: NESTA 2010; Janet Merkel, *Kreativquartiere: urbane Milieus zwischen Inspiration und Prekarität*, Berlin: edition Sigma 2008.

116 Zum leerformelhaften bzw. rhetorischen Gebrauch des Begriffs in ökonomistischen Diskursen, wo er oftmals nicht mehr als ein gut klingendes Label darstellt, vgl. auch Constanze Klotz, *Vom Versuch, Kreativität in der Stadt zu planen*, Bielefeld: transcript 2014 und Shakuntala Banaji, Andrew Burn mit David Buckingham, *The Rhetorics of creativity: a review of the literature*, London 2010 (2. Aufl.). Zur Analyse des „kreativen Sektors" unter instrumentellen Gesichtspunkten vgl. Andreas Wiesand, Michael Söndermann, *The „Creative Sector" – An engine for diversity, growth and jobs in Europe*, Amsterdam: European Cultural Foundation 2005; KEA, *The economy of culture in Europe*, Brüssel: KEA European Affairs, European Commission 2006; KEA, *The Creative Economy in Europe. EU Policies and Creative Urban Hubs*, Brüssel: KEA European Affairs 2009; NESTA, *Creating growth. How the UK can develop world class creative businesses*, London 2008. http://www.nesta.org.uk/sites/default/files/creating_growth.pdf

117 Vgl. Garnham, 2005, a.a.O.

suchen sind,[118] und dessen Verankerung in der Genieästhetik manchen Philosophen, in jüngerer Zeit vor allem solchen des poststrukturalistischen Typs, aber auch kritischen Soziologen, wie Pierre Bourdieu, durchaus seit längerem suspekt. Aus diesen Gründen gebrauchten sie Wörter wie „schöpferisch", „kreativ" oder „Kreativität" in ihren Schriften selten ohne Anführungszeichen.[119] Diese skeptischen Attitüden erlangten jedoch kaum Breitenwirksamkeit, konnten als Teil spezialisierter Diskurse die grundsätzlich positive Ladung der verschiedenen, um das Kreative und die Kreativität gelagerten Wörter jedenfalls nicht ernsthaft gefährden. Erst mit den von Hall skizzierten Verschiebungen und dem ebenso forcierten wie inflationären instrumentalen Gebrauch sowohl des Substantivs Kreativität als auch des Adjektivs kreativ in jüngerer Zeit, sollte sich dies ändern. Sie gipfelten in Formulierungen wie der in Richard Floridas populärökonomischem Bestseller – „human creativity is the

---

118 Vgl. Manfred Brodbeck, „Philosophie der Kreativität", 2012, http://khbrodbeck.homepage.t-online.de/philkrea.pdf.

119 Zum Gebrauch des Kreativitätsbegriffs bei Bourdieu vgl. u.a. Ulf Wuggenig, „Kunst-Kunst, Street Art und ‚Kreativität': Annäherungen mit Hilfe von Feld- und Systemtheorie", in: Daniel Šuber, Hilmar Schäfer, Sophia Prinz (Hg.), *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften: zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*, Konstanz: UVK 2011, S. 217–251; Gernot Saalmann, „Wie kreativ kann der homo habitualis bei Bourdieu sein?", in: Udo Göttlich, Ronald Kurt (Hg.), *Kreativität und Improvisation*, Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 99–108 und Hilmar Schäfer, „Kreativität und Gewohnheit. Ein Vergleich zwischen Praxistheorie und Pragmatismus", in: ebd., S. 17–27. Zu Bourdieu (und Joas) vgl. auch Benjaming Dalton, „Creativity, habit, and the social products of creative action: revising Joas, incorporating Bourdieu", *Sociological Theory* 22 (4) 2004, S. 603–622; zu Bourdieu und Ernst Cassirer vgl. Peter Dirksmeier, „Ist Kreativität ein subjektives oder ein kollektives Phänomen?", *Geographica Helvetica* 10 2014. Nick Fox, „Creativity, anti-humanism and the ‚new sociology of art'", *Journal of Sociology* 51 (3) 2015, S. 522–536.

ultimate economic resource"[120], auf der Basis im Übrigen des Glaubens an die Universalität von Kreativität, die an Jacques Rancières Idee von der „Gleichheit der Intelligenzen"[121] erinnert: „Every human being is creative (...). The essential task before us is to unleash the creative energies, talent, and potential (...) of everyone else to build a society that acknowledges and nurtures the innate creativity of each and every human being."[122]

Im frühen 21. Jahrhundert kam es zu einer Proliferation von wissenschaftlicher Literatur zum Thema der Kreativität.[123] Der Begriff gewann zudem in politischen wie ökonomischen Diskursen deutlich an Popularität.

---

120 Florida, 2002, a.a.O., S. XIII. Zahlreich sind mittlerweile die kritischen Arbeiten zur Regionalökonomik von Florida. Zu den interessantesten zählen Jamie Peck, „Struggling with the Creative Class", *International Journal of Urban and Regional Research* 29 (4) 2005, S. 740–770; Ann Markusen, „Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence from the Study of Artists", *Environment and Planning A*, 38 (10) 2006, S. 1921–1940; Jim McGuigan, „Doing a Florida thing: the creative class thesis and cultural policy", *International Journal of Cultural Policy* 15 (3) 2009, S. 291–300; Jeff Derksen „How High Is the City, How Deep Is Our Love", *Fillip* 12 Fall 2010, http://fillip.ca/content/how-high-is-the-city-how-deep-is-our-love.

121 Vgl. Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister*, Wien: Passagen 2007 und die Kritik in Pascal Jurt, Ulf Wuggenig, „Kritischer Realismus und das Axiom der Gleichheit", in: Jens Kastner, Ruth Sonderegger (Hg.), *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*, Wien: Turia + Kant 2014, S. 183–212.

122 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, New York: Basic Books 2014, S. XI.

123 So verweisen James C. Kaufman, Ronald A. Beghetto, „Beyond big and little: The four c model of creativity", *Review of General Psychology* 13 (1) 2009, S. 1–12, hier S. 1, darauf, dass im zurückliegenden Jahrzehnt mehr als 10.000 Artikel zum Thema Kreativität in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen publiziert wurden. Und 2011 wurde festgestellt: „The use of the word ‚creativity' has grown exponentially. A Google search generates almost half a billion hits for ‚creativity' and ‚creative'. Research on various types of creativity has blossomed." Törnqvist, 2011, a.a.O., S. 1.

Wesentliche wissenschaftliche Neuerungen waren in dieser Zeit allerdings nicht zu verzeichnen. Zu diesem Urteil kommt nicht zuletzt Howard Gardner, einer der führenden Wissenschaftler im Bereich von *cognitive sciences* und Psychologie der Kreativität. Gemeinsam mit Mihaly Csikszentmihalyi vertritt er eine relationale Theorie der Kreativität, die diese nicht als ein Attribut von Individuen, sondern als ein Resultat von Emergenz und sozialer Zuschreibung durch ein Feld interpretiert: „So as far as I have been able to ascertain, in the past two decades no powerful new approaches have threatened dominant concepts, frameworks, or paradigms."[124] Ähnlich fällt auch der *state of the art*-Bericht aus sozialpsychologischer Perspektive aus: „We have learned much, but the most interesting revelations surely lie ahead."[125] Das Konzept der Kreativität rückte in dieser Zeit zunehmend stärker in die Nachbarschaft von ambivalent bis negativ besetzten Begriffen wie Postfordismus, Neoliberalismus, Wachstumsmaschine oder Netzwerkgesellschaft, wenngleich dies keineswegs die einzigen maßgeblichen sprachlichen Kontexte sind, da es für das Wort Kreativität zahlreiche Assoziationen zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern und Praxisformen gibt, bis hin zu Spiel und revolutionärem Handeln.[126]

---

124 Howard Gardner, *Creating Minds. An Anatomy of Creativity*, New York: Basic Books 2011 [1993], „Preface to the 2011 Edition", S. XX. Eine Hauptthese lautet: „nothing is, or is not, creative in and of itself. Creativity is [a] judgment." (S. 36). Vgl. auch Mihaly Csikszentmihalyi, *The Systems Model of Creativity*, Dordrecht: Springer 2014

125 Teresa M. Amabile, Julianna Pillemer, „Perspectives on the Social Psychology of Creativity", *The Journal of Creative Behavior* 46 (1) 2012, S. 3–15, hier S. 13.

126 Genannt werden sechs „Assoziationsketten" – künstlerisches Handeln, Produktion, problemlösendes Handeln, Revolution, Leben und Spiel – von Ulrich Bröckling, 2004, a.a.O., S. 141.

Da die Assoziation von Wörtern und Begriffen, nach der Logik, wie sie etwa in Balancetheorien der „naiven Psychologie" in der Tradition von Fritz Heider beschrieben werden, und der soziale Gebrauch die Bedeutung von Wörtern wesentlich mit bestimmen, ging mit der umfassenden Instrumentalisierung des Kreativitätsbegriffs auch ein Wandel seiner emotiven Bedeutung einher. Zum einen ist an die Banalisierung des Begriffs der Kreativität durch umfassende Anwendung zu denken. So kam es etwa sogar dazu, dass ein – in diesem Fall österreichischer – Bundeskanzler, nachdem sich im Lande schwarz-blau-roter Konsens in dieser Frage gezeigt hatte,[127] ein „Jahrhundert der Kreativität" ausrief,[128] oder ein politischer und ökonomischer Akteur wie die EU-Kommission für 2009 ein „Europäisches Jahr der Kreativität und Innovation" proklamierte, wie es hieß, aus sozialen und ökonomischen Gründen sowie um Wandel und Offenheit für Neues in einer wissensbasierten

---

127 In Österreich erfolgte die Anknüpfung an den creative industries Diskurs zunächst durch den für Kulturfragen zuständigen Staatssekretär im Bundeskanzleramt, Franz Morak (Hg.), *Die organisierte Kreativität. Kulturpolitik an der Wende zum 21. Jahrhundert,* Wien: Edition Atelier 1999. Die Wiener Sozialdemokratie übernahm diesen Diskurs dann umgehend.

128 Vgl. dazu die Reaktion von Gerald Raunig, „Ein Jahrhundert der Kreativität? Des Kanzlers gefährliche Drohung", *Kulturrisse* 2/2007, http://kulturrisse.at/ausgaben/022007/kulturpolitiken/ein-jahrhundert-der-kreativitaet-des-kanzlers-gefaehrliche-drohung. Auch die deutsche Kanzlerin äußerte sich zum Thema der Kreativität, und zwar u.a. 2014 mit folgenden Worten: „90 % des Wachstums in der Welt finden heutzutage außerhalb von Europa statt. Überall schlafen die Menschen nicht etwa, sondern sie sind extrem kreativ, extrem innovativ und insofern müssen wir uns sputen." Industrie 4.0: Kreative Roboter auf dem Vormarsch, *Handelsblatt* 07.04.2014, http://www.handelsblatt.com/video/video-news/wirtschaft/hannover-messe-industrie-4-0-kreative-roboter-auf-dem-vormarsch/9726972.html.

Gesellschaft zu fördern: „Europe needs to boost its capacity for creativity and innovation for both social and economic reasons. That is why the Commission has today adopted a proposal to declare 2009 the European Year of Creativity and Innovation."[129] Die Kulturpolitik orientierte sich bei rhetorischer Anrufung von Kreativität („Creative Europe") zunehmend in unverhüllter Weise an instrumentellen Zielen.[130] Kreativität wurde mehr und mehr zu einem Allgemeingut erklärt, inflationiert und auf eine gesellschaftliche Hauptbühne gehoben. Dies machte das Konzept jedoch zugleich auch zu etwas außerordentlich Banalem, zu einer „kleinen Münze im alltäglichen Diskurs".[131]

---

129 Weiter heißt es in dem Papier: „The modern world puts emphasis on better use of knowledge and rapid innovation. It therefore requires a broadening of the creative skills base involving the whole population. In particular, there is a need for skills and competences that enable people to embrace change as an opportunity and to be open to new ideas in a culturally diverse, knowledge-based society." European Commission, Culture, „Commission proposes 2009 to become European Year of Creativity and Innovation", 31.3.2008, http://europa.eu/rapid/press-release_IP-08-482_en.htm.

130 Vgl. entsprechende Proklamationen einer ökonomistisch-instrumentellen Kulturpolitik etwa in Council of the European Union (EC), *Contribution of the cultural and creative sectors to the achievement of the Lisbon objectives – Adoption of the Council conclusions Introductory note*. Cult 29, 9021/07, Brussels 8 May 2007, http://register.consilium.europa.eu/doc/srv?l=EN&f=ST%209021%202007%20INIT und kritische Reaktionen auf die Neukonzeption von zentralen Förderprogrammen auf europäischer Ebene, Bruell, 2013, a.a.O.; Norbert Sievert, Christine Wingert, „Von der Kulturverträglichkeit zur Wirtschaftsverträglichkeit. Wohin geht die EU-Kulturpolitik?", *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 136 I/2012, S. 35–39; David Hesmondhalgh, *Presentation. Defining the Future EU Culture and Media Programmes*, European Parliament, Brussels, 26 April 2012, http://media.leeds.ac.uk/files/2011/12/Hesmondhalgh-European-Parliament-talk-26-April-2012.pdf.

131 Brodbeck, 2012, a.a.O.. Zu dieser Banalisierung vgl. auch Schlesinger, 2007, a.a.O.

Ulrich Bröckling brachte 2010, wenige Jahre, nachdem er die uneingeschränkt positiven Konnotationen des Wortes unterstrichen und auf seinen Heilswortcharakter hingewiesen hatte, die verschobene Bedeutung des Kreativitätsbegriffs in der Formulierung auf den Punkt, dass der Kreativitätsbegriff nunmehr vergiftet sei: „Das Wort ist vergiftet. (...) Um das zu retten, was ‚Kreativität' einmal im emphatischen Sinne bedeutet hat, müsste man den Begriff für ein paar Jahre in den Giftschrank sperren."[132] Im gleichen Jahr hatte auch Stuart Hall geäußert, dass Worte wie Kreativität und Innovation aufgrund ihrer jüngsten Verschiebungen und eingedenk ihrer durch sozialen Gebrauch veränderten Bedeutungen im Grunde nicht mehr verwendbar seien.

Zur Zeit dieser Äußerungen handelte es sich nicht mehr um idiosynkratische Einschätzungen. Die „Kritik der Kreativität" war vielmehr bereits auf breiter Basis in Gang gekommen, und sie setzt sich bis heute fort.[133] Dies gilt jedenfalls für das intellektuelle Feld

---

132 „Kreativ? Das Wort ist vergiftet". Ein Gespräch mit dem Soziologen Ulrich Bröckling von Thomas Assheuer. *Die Zeit Online*, 4.11.2010, http://www.soziologie.uni-freiburg.de/personen/broeckling/dokumente/18-interview-zeit-4-11-10.pdf. Diese Metapher der Vergiftung inspirierte den Titel eines kleinen Beitrags von mir zum Thema der Kreativität, auf den hier teilweise zurückgegriffen wurde. Vgl. Ulf Wuggenig, „Die vergiftete Kreativität", in: IG Kultur Steiermark (Hg.), *Es gibt viel zu tun – Für eine Demokratisierung der Kulturpolitik im 21. Jahrhundert*, Graz 2014, S. 14–22.

133 Abgesehen von der bereits angeführten kritischen Literatur wären u.a. noch zu nennen Thomas Osborne, „Against ‚creativity': a philistine rant", *Economy and Society* 32 (4) 2003, S. 507–525; Nicholas Garnham, „From cultural to creative Industries", *International Journal of Cultural Policy* 11 (1) 2005, S. 15–29; Ulf Wuggenig, „Kreativität und der neue Geist des Kapitalismus", Ulf Wuggenig im Gespräch mit Timo Meisel, *Form + Zweck* 37 (21) 2005, S. 70–77; Geert Lovink, Ned Rossiter (Hg), *MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries*, Amsterdam: Institute of

und das Feld der bildenden Kunst im Speziellen. Ein breiterer Gebrauch von Wörtern wie Kreativität oder kreativ wurde im künstlerischen Feld spätestens abgeblockt, als sich diese Ausdrücke in den Welten von angewandter Kunst (z.B. Mode, Design) und anderen, teilweise noch stärker kommerzialisierten Feldern der Kulturproduktion wie Werbung, Kommunikation und Unterhaltungsindustrie als Bezeichnungen für Akteure, Institutionen und Positionen durchsetzten.[134] Davon zeugen die in diesen Welten gängigen Label wie „Kreative", „Kreativagentur", „Kreativ-Direktor", „Chief Creative Officer" etc. Heute kann man feststellen, dass in keinem anderen Feld als dem künstlerischen, auch nicht dem kulturwissenschaftlich-akademischen, Wörter wie Kreativität oder kreativ, vor allem in bestimmten charakteristischen hybriden Verbindungen, in stärkerem Maß mit negativen Konnotationen versehen sind. Absagen an den Begriff der Kreativität gibt es darüber hinaus auch aus anderen Gründen als seinem sozialen Gebrauch, so u.a. auf der Grundlage des Arguments, dass es auf Kreativität und Einfälle im üblichen Sinn dieser Wörter in der zeitgenössischen künstlerischen Produktion im Gegensatz zu Produktion etwa im Feld der Werbung nicht ankomme. So konnte Karen van den Berg, die sich

---

Network Cultures 2007; Chris Bilton, „Uncreativity: the shadow side of creativity", *International Journal of Cultural Policy* 21 (2) 2015, S. 153–167. Vgl. auch die Ausgaben der Zeitschriften *Kulturrisse* (01/2010, *Creative Bubbles: (Wissens-)Ökonomien der kreativen Stadt, a.a.O.)* und *Bildpunkt (Herbst 2014, Kreativitätsroutinen*, http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2014/kreativitaetsroutinen.htm).

134 Vgl. Cornelia Koppetsch, *Das Ethos der Kreativen. Eine Studie zum Wandel von Arbeit und Identität am Beispiel der Werbeberufe*, Konstanz: UVK 2006.

aus kunsthistorischer und –soziologischer Perspektive mit Fragen der Akzeptanz des Kreativitätsbegriffs im Kunstfeld beschäftigte, resümieren, dass „Akteure des Kunstfeldes – entgegen verbreiteter Annahmen – sich selbst nicht als erste Adresse für kursierende Kreativitätsbegriffe sehen" und dass von Künstler_innen und Kunsttheoretiker_innen „das zu einer Art Imperativ multioptionaler Gesellschaften gewordene Label ‚kreativ' (...) beinahe reflexartig abgelehnt wird."[135] Insofern verkennt Nathalie Heinich, die Wert auf die Berücksichtigung von subjektiven Werten künstlerischer Akteure legt, die Realität, wenn sie bildende Künstler_innen, Schriftsteller_innen und Musiker_innen allesamt unter jenen Begriff der „Kreativen" fasst, zu dem vor allem Schriftsteller_innen, Künstler_innen und Theoretiker_innen, die diese unterstützen, in denkbar großer Distanz stehen.[136]

An Äußerungen, die dies dokumentieren, herrscht kein Mangel. Drei mögen hier genügen. Eine erste stammt von Wolfgang Zinggl, als bildender Künstler Mitglied der Wiener Gruppe Wochenklausur: „Wenn ich das Wort [Kreativwirtschaft] schon höre, kriege

---

135 Vgl. Karen van den Berg, „Kreativität. Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff", in: Stephan A. Jansen, Eckhard Schröter, Nico Stehr (Hg.), *Rationalität der Kreativität? Multidisziplinäre Beiträge zur Analyse der Produktion, Organisation und Bildung von Kreativität,* Wiesbaden: VS Verlag 2009, S. 207–224. In dieses Bild passt auch die kritische Reaktion der Künstlerin Martha Rosler auf Richard Florida und den Creative-City-Diskurs: Martha Rosler, „Culture Class: Art, Creativity, Urbanism", Part I: *e-flux Journal*, # 21, 12/2010, Part II: *e-flux Journal* # 23, 3/2011, Part III: *e-flux Journal* # 25, 5/2011, http://www.e-flux.com/journals/.

136 Nathalie Heinich, „La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique", in: Pascal Brissette, Anthony Glinoer (Hg.), *Bohème sans frontière*, Rennes: PUR 2010, S. 23–38.

ich Ausschlag."[137] Zu einem zentralen Element seines künstlerischen Selbstverständnisses machte die Kritik der Kreativität Kenneth Goldsmith, ein Schriftsteller, der auch über Erfahrungen als „creative director" in der Werbung verfügt. Er tritt entschieden für „uncreative writing" ein und setzt Warnungen vor der „Flucht der kreativen Klasse", wie sie Florida ausstößt, entgegen: „creativity (...) is the thing to flee from, not only as a member of the ‚creative class' but also as a member of the ‚artistic class'".[138] Schließlich sei auch noch auf eine Sentenz des Kunstphilosophen Boris Groys auf dieser Linie verwiesen: „However, it is obvious that the belief in natural gifts and creativity is the worst form of social Darwinism, biologism, and, actually, neoliberalism, with its notion of human capital."[139]

Von Wittgenstein stammt manch guter Rat hinsichtlich des Gebrauchs der Sprache. So findet sich in *Vermischte Bemerkungen* aus seinem Nachlass die Empfehlung, dass „manchmal ein Begriff aus dem Sprachgebrauch zurückgezogen und gereinigt werden muss."[140]

---

137 Zitiert nach Wojciech Czaja, „Das Kreuz mit dem Kreuzerl", *Der Standard,* 30.09.2006. Album: 8.

138 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing: Managing Language in a Digital Age*, New York: Columbia University Press 2011, S. 9. Richard Florida, *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*, New York: Harper Collins 2006.

139 Boris Groys, „On Art Activism", *e-flux Journal* #56, 1/2014. http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/.

140 Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 39

Kritik der Kreativität
Vorbemerkungen zur erfolgreichen Wiederaufnahme des Stücks Kreativität
Vorwort zur ersten Auflage, 2007

Gerald Raunig / Ulf Wuggenig

Kreativität zieht wieder. Die alten Schöpfungsmythen von Demiurgen, biblischen Weltenschöpfern und aus sich selbst schöpfenden Künstlergenies scheinen sich neu zu erfinden: Die katholische Kirche setzt auf den alten Kreationismus im neuen Gewand des *intelligent design*, durch die Creative Industries erschallen die Anrufungen der Cultural Entrepeneurs, die Hypes der Creative Class und die Hochflüge der digitalen Boheme formieren eine Renaissance des Schöpferischen. Dem Kreativitätsbegriff kommen dabei durchaus unterschiedliche Funktionen zu. In der Tradition von Genieästhetik und charismatischen Vorstellungen dient er der Abgrenzung der wahrhaft „schöpferischen" gesellschaftlichen Akteure, die in der Lage sind, Innovationen zu generieren und durchzusetzen. Andererseits sind auch mächtige populistische Impulse am Werk, in denen die revolutionären kulturpolitischen Forderungen nach „Kultur von allen" oder das Beuys'sche Diktum „Jeder Mensch ein Künstler" in eine Logik des totalen kreativen Imperativs pervertiert werden. Demgemäß erscheinen Begriffe wie Kunst und künstlerisch obsolet und werden durch Begriffe wie kreativ und Kreativindustrie ersetzt.

Der vorliegende Band versucht dieses zwiespältige Wiedererstarken von Kreativitätsmythen zu analysieren und ihr eine Kritik der Kreativität hinzuzufügen. An dieser Geste der Addition wird möglicherweise schon

klar: Mit Kritik meinen wir keineswegs eine rigide Negation oder ein Verfahren, das den Gegenstand der Kritik durch platte Ablehnung nur noch bestärkt. Im Anschluss an die Unternehmungen des Projekts *transform*, in dessen Zusammenhang diese Publikation entstanden ist, verstehen wir Kritik als Unterscheidungsvermögen und als verkörperte Kritik[1], das Objekt dieser spezifischen Kritik, die Kreativität, zugleich als zentrale postfordistische Subjektivierungsweise. Eine wichtige Figur dieser Kritik der Kreativität, die damit für manche zugleich als eine Kreativität der Kritik erscheint, ist die vor allem in postoperaistischen Theoriekontexten thematisierte Bewegung der Aneignung: Die Kreativität der Multitude oder, konkreter formuliert, die Kreativität der sozialen Bewegungen und Mikropolitiken um und nach 1968, sei Quelle der nachfolgenden kapitalistischen Transformationen. Wie genau diese Figur jedoch einzuschätzen ist und inwieweit sie sich heute ausdifferenziert und wiederholt, dazu gibt es eine Vielfalt von sehr unterschiedlichen Interpretationen.

Um diese Fülle der Ansätze einer Kritik der Kreativität einigermaßen zu ordnen, haben wir das Buch in fünf Abschnitte gegliedert. Zunächst werden im ersten Abschnitt exemplarische Theorien der Kreativität vorgestellt: Der einleitende Essay von Stefan Nowotny führt uns in eine Genealogie der Kritik als „Kre-aktivität" und zur Frage nach den immanenten Effekten der Kritik. Diese Perspektive nimmt eine Enttheologisierung der Kreativität vor und weist mit Bachtin weg vom Mythos der individualistischen Qualität der Kreativität hin auf

1 Vgl. vor allem die beiden Issues „Kritik" und „do you remember institutional critique?" des multilingualen eipcp-Webjournals transversal, http://transversal.at/transversal/0806, http://transversal.at/transversal/0106.

ihre grundlegende Sozialität. Im deleuzianischen Ansatz der brasilianischen Psychoanalytikerin und Kunsttheoretikerin Suely Rolnik eröffnet sich eine Geopolitik jener Veränderungen, die Rolnik als Zuhälterei beschreibt: die Vereinnahmung der Kämpfe und der Kreativität von 1968 durch den kognitiven Kapitalismus, aber auch die exodischen Bewegungen aus ihm heraus. Vor allem aus der Sicht einer Philosophie der Ökonomie verhandelt Klaus Neundlinger Innovation als unternehmerische Funktion, und zwar vor dem Hintergrund der ökonomischen Theorien Schumpeters, Simmels und neuerer italienischer Theoriebildung. Mit ihrem an Adorno geschulten Ansatz bringt die britische Kunsttheoretikerin Esther Leslie ihre Kritik der Ökonomisierung nicht nur der Kreativität, sondern der gesamten Gesellschaft vor und setzt damit die Kritische Theorie gegen die Theoriebildung der Cultural Studies.

Die Position der Kritischen Theorie ist auch Ausgangspunkt des ersten Textes im Abschnitt „Industrien der Kreativität", allerdings in wesentlich kritischer Absicht: Gerald Raunig analysiert vier Komponenten des Kulturindustrie-Konzepts bei Horkheimer/Adorno, um sie mithilfe aktueller poststrukturalistischer Theorie sowie einer Reflexion der prekären Institutionen und Subjektivierungsweisen heutiger Creative Industries zu dekonstruieren. Angela McRobbie, die in ihrer kulturwissenschaftlichen Forschung seit mehr als zehn Jahren die britischen Kreativindustrien untersucht, beschreibt die „Los-Angelesierung" von London anhand dreier Wellen in den „kreativen" Mikroökonomien vor allem junger Frauen der 1990er Jahre bis heute. Im Gegensatz zu diesem Hintergrund der blairistischen Kulturpolitik und ihrer fatalen Auswirkungen seit den 1990ern

erörtert Monika Mokre eine andere Art der kulturpolitischen Fatalität um 2000: Die Verwirrung österreichischer Kulturpolitik angesichts des neuen kulturpolitischen Subjekts thematisiert die Wiener Politologin anhand des verunglückten Aushängeschilds der Creative Industries in Wien, des „Quartier 21". Marion von Osten, seit einigen Jahren und einigen diesbezüglichen Projekten und Publikationen Expertin für Fragen des kreativen Imperativs, beschreibt die konkreten heterogenen Entwicklungen der kulturellen Arbeit im selbstorganisierten Design- und Multimedia-Sektor in Zürich und überrascht mit der These, dass es die so genannten Creative Industries noch gar nicht gäbe. Als Einleitung in den dritten Abschnitt zur „Prekarisierung" haben wir den inzwischen in einschlägigen Diskussionen zum Klassiker gewordenen Text Isabell Loreys zur Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen in einer neuen Version abgedruckt. Hier unternimmt Lorey den Versuch, ihre Thesen zum Verhältnis von biopolitischer Gouvernementalität und Prekarisierung in den Kontext der deutschen Feuilleton-Debatte um ein „abgehängtes Prekariat" zu stellen. Mit Spinoza als „Vordenker" der Prekarität und einer durch Virno geprägten Phänomenologie der Furcht/Angst bewegen sich Brigitta Kuster und Vassilis Tsianos durch das Narrativ des Films „The Village", in dem am Ende doch noch die Möglichkeit eines verstörenden Grinsens der Prekarität auftaucht. Mit einem anderen Co-Autor, nämlich Dimitris Papadopoulos, und in einem anderen Kontext, nämlich dem der politischen Soziologie, erkundet Tsianos die makropolitische Seite dieses Grinsens, die Frage nach dem Ort und dem (Neu-)Entstehen eines Furcht erregenden politischen Subjekts.

Der vierte Abschnitt beleuchtet unter dem Schlagwort „Künstlerkritik" eine vor allem französische Debatte. „Künstlerkritik" ist nach Eve Chiapello und Luc Boltanski, deren in der Zeitschrift *Multitudes* erschienenes Interview mit Yann Moulier Boutang wir hier erstmals auf Deutsch veröffentlichen, die individualistische Seite der Kritik, die dichotome Kehrseite, sozusagen die schlecht erzogene Schwester der guten, auf Gleichheit orientierten Sozialkritik. Während die Debatte um Boltanski/Chiapello sich seit der Veröffentlichung ihres Wälzers über den *Neuen Geist des Kapitalismus* im Jahr 1999 stetig ausbreitet, ist Pierre-Michel Mengers Arbeit zu Fragen der kulturellen Beschäftigung, die hier in einem Interview mit Peter Scheiffele vorgestellt wird, über die Grenzen Frankreichs hinaus noch relativ wenig bekannt. Maurizio Lazzarato, dessen Texte auch sonst in diesem Band immer wieder als Referenzpunkt auftauchen, erklärt in seinem Beitrag, warum sowohl Boltanski/Chiapello als auch Menger falsch liegen.

Im fünften und letzten Abschnitt kommen wir schließlich noch einmal stärker auf den Zusammenhang zurück, den dieses Buch mit dem Projekt *transform* und seinem Einsatz im kulturellen Feld verbindet. In diesem Kontext schien es uns interessant, auch die Kreativitätsmodelle im engeren Kunstfeld zu fokussieren. Raimund Minichbauer untersucht Organisationsmodelle der „kollektiven Intelligenz" in elektronischen Netzwerken, während Therese Kaufmann die postkolonialen Aspekte von Kunst- und Wissensproduktion beleuchtet. Yann Moulier Boutang, Ökonom und Lazzaratos Kollege in der *Multitudes*-Redaktion, problematisiert die spezifischen Einsätze der Kunst in der Ökonomie der Innovation und im Rahmen des von Moulier Boutang

mitgeprägten Begriffs des „kognitiven Kapitalismus". Ulf Wuggenig verfolgt den aktuellen angelsächsischen Innovations- und Kreativitätsdiskurs bei seinem Versuch, die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts neu zu interpretieren, und stößt dabei auf die Konstruktion der Figur des Kunsthändlers als Entrepeneur. Beatrice von Bismarck fokussiert einen Überschneidungsbereich in der aktuellen Entwicklung des wirtschaftlichen und des institutionskritischen künstlerischen Feldes sowie der spezifischen darin eingelagerten Kompetenz, Beziehungen herzustellen und zu gestalten. Und schließlich runden wir die Kritik der Kreativität mit der deutschen Erstveröffentlichung der Einleitung zu einem Buch ab, das hoffentlich auch bald zur Gänze in Deutsch erscheinen wird. Mit Paolo Virnos „Witz und innovatives Handeln" steht am Ende unseres Buchs somit auch ein Beitrag jenes Autors, der mit seinen Texten zur Virtuosität, zur Kulturindustrie und zur Ambivalenz der Multitude viel zum gemeinsamen Hintergrund der in diesem Band veröffentlichten Texte beigetragen hat.

Wir hoffen, dass sich auch über diese holzschnittartigen Vorbemerkungen hinaus mannigfaltige Bezüge herstellen zwischen den einzelnen Abschnitten des Buchs und ihren ProtagonistInnen. Wir wollen uns hiermit auch herzlich bei all jenen bedanken, die zum Entstehen des Buchs beigetragen haben, allen voran den an der Konzeption und Organisation der beiden Konferenzen Beteiligten, die diesem Band vorausgegangen sind: Die Konferenz *Critique of Creative Industries f*and vom 31. August bis zum 2. September 2006 als Kooperation unseres in Wien und Linz ansässigen Instituts (http://eipcp.net) und *Frame* im Museum of Contemporary Art Kiasma in Helsinki statt, die Konferenz *Creating Effects*

war eine gemeinsame Veranstaltung des eipcp und des Kunstraums der Universität Lüneburg (http://kunstraum.uni-lueneburg.de/) am 10. und 11. November 2006 ebendort. Besonders bedanken möchten wir uns bei Bernhard Hummer, Birgit Mennel, Raimund Minichbauer, Marita Muukkonen, Jenny Nachtigall, Stefan Nowotny, Marketta Seppälä, Bettina Steinbrügge, Diethelm Stoller und Ingo Vavra.

1. THEORIEN DER KREATIVITÄT

Immanente Effekte
Notizen zur Kre-aktivität

Stefan Nowotny

Im 1925 verfassten Vorwort zur ersten Ausgabe seines Zyklus *Monsieur Teste* erinnert sich Paul Valéry an die Niederschrift des ersten Textes, den er der Figur des Teste dreißig Jahre zuvor gewidmet hatte:

> „Es schien mir, die Empfindung der Anstrengung müsse angestrebt werden, und ich schätzte die glücklichen Ergebnisse nicht, welche bloß die natürlichen Früchte unserer angeborenen Fähigkeiten sind. Das will sagen, dass die Ergebnisse im Allgemeinen – und folglich die *Werke* – mir weit weniger wichtig waren als die Energie des Schaffenden – der Wesenskern jener Dinge, auf die er hofft. Dies beweist, dass die Theologie sich ein bisschen überall wiederfindet."[1]

Ich habe hier nicht viel mehr vor, als von diesen Sätzen aus, oder mich jedenfalls in ihrem Resonanzfeld haltend, die Frage nach einer möglichen Kritik der Kreativität zu umkreisen. An der Theologie führt dabei, wie sich zeigen wird, kein einfacher Weg vorbei: Kaum spricht man von so etwas wie der „Energie des Schaffenden" – Chiffre für so viele Benennungen dessen, was in der Kreativität am Werk vermutet wird –, schon findet sich eine Wirklichkeit angerufen, die sich über alle sonstige Wirklichkeit hinaushebt; eine Wirklichkeit, die die „natürlichen Früchte", wie Valéry mit einer gewissen Ironie sagt, ja die Ergebnisse und Werke im Allgemeinen übersteigt. Es ist nicht zu übersehen, dass Valéry

1 Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 7.

diese Übersteigung zugleich einem gewissen jugendlichen Überschwang, einer jugendlichen Verstiegenheit zuordnet, die die Anstrengung sucht, von den Ergebnissen ihrer Anstrengungen jedoch noch nicht eingeholt ist. Genau dies aber – von den Ergebnissen der eigenen Anstrengung eingeholt zu werden – beschreibt die Situation eines Autors, der sich von einer in jungen Jahren geschaffenen Figur (Monsieur Teste) zeit seines Lebens begleitet sieht und über diese Figur dreißig Jahre nach ihrer Erfindung reflektiert. Und genau dies beschreibt auch, so scheint es zunächst, die Situation und Perspektive einer Kritik der Kreativität, wie sie hier verhandelt werden soll.

1. Die Frage einer Kritik der Kreativität und ihre Nicht-Beantwortung durch Boltanski/Chiapello

Eine „Kritik der Kreativität" hat – im Vergleich zu kritischen Untersuchungen einer Reihe von anderen Gegenständen – zweifellos die Besonderheit, dass sie ihrem Gegenstand selbst eine gewisse Kritikfähigkeit zutraut. Sie zielt, als Kritik des Gegenstands „Kreativität" („Kritik der Kreativität" als *genitivus obiectivus*), auf die unterscheidende Untersuchung der Möglichkeiten und Grenzen einer Kreativität, die nicht zuletzt durch die in ihr selbst liegende Kritik oder Kritikfähigkeit („Kritik der Kreativität" als *genitivus subiectivus*) gekennzeichnet ist. Wir haben es also mit einer Kritik zu tun, die weniger auf die Verwerfung ihres Gegenstandes (als Idole, Ideologien, Götzen etc.) abzielt als vielmehr auf eine (auf) klärende Verständigung über ihn, die allenfalls das, was *an* diesem Gegenstand idolatrisch, ideologisch, götzenhaft sein mag, von dem zu scheiden versucht, was

an ihm möglicherweise als umso legitimer erscheinen muss, je mehr es durch die Kritik von allem Idolatrischen etc. gereinigt wird. In diesem Sinn ließe sich die Aufgabe einer Kritik der Kreativität darüber hinaus sogar in einer gewissen Analogie zum Kant'schen Projekt einer Vernunftkritik auffassen: So wie in Kants Kritik der verschiedenen Vernunftvermögen die Vernunft nicht nur *Gegenstand* der Kritik ist, sondern sich zugleich im Vollzug dieser Kritik in bestimmten ihrer *Vermögen* aktualisiert, so wäre es möglich, dass sich im Verfahren einer Kritik der Kreativität ein bestimmtes Vermögen der Kreativität aktualisiert, das in einer unaufhebbaren Differenz zu dem steht, was als „Gegenstand" der Kreativität jemals in den Blick kommen kann – und jeder Gegenstand mit dem Namen „Kreativität" wäre umgekehrt immer schon *immanenter Effekt* einer bestimmten kreativen Tätigkeit.

Betrachten wir zunächst eine Argumentation, die auf den ersten Blick als mögliche Ausgestaltung einer solchen Betrachtungsweise, zumindest in ihrem ersten Aspekt, erscheinen muss: Dass eine Kritik der Kreativität es mit einer in der Kreativität selbst angelegten Kritik und Kritikfähigkeit zu tun hat, scheint auch für die in den letzten Jahren viel diskutierte Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* von Luc Boltanski und Eve Chiapello ein leitender Ansatzpunkt zu sein. Eines der zentralen Motive dieses Buches ist die in ihm enthaltene Kritik dessen, was die AutorInnen als „Künstlerkritik"[2] bezeichnen, mithin einer Kritik, die sich – so könnte man vermuten – aus Kreativität oder zumindest aus einem

2 Vgl. zur Diskussion um eine „Künstlerkritik" auch die entsprechende Abteilung in diesem Band.

besonderen Bezug zur Kreativität speist. Diese „Künstlerkritik" habe sich vor allem gegen die „Entzauberung", die „fehlende Authentizität", den „Sinnverlust" sowie die „Unterdrückung" gewendet, die von der Hohlheit und den Normierungen der bürgerlichen Warengesellschaft ausgingen, und dagegen Forderungen der „Freiheit", der „Ungebundenheit" und der „Mobilität" erhoben.[3] Vor allem im Kontext des Pariser Mai '68 geschichtsmächtig geworden, habe diese Form der Kritik jedoch – und hier setzt Boltanski/Chiapellos „Kritik der Kreativität" unter der Form einer Kritik der „Künstlerkritik" an – neue Strategien des Unternehmensmanagements inspiriert und auf diesem Wege letztlich Effekte gezeitigt, die mit neuen Formen der Ausbeutung und der Prekarisierung einhergingen und damit nicht zuletzt die Gleichheits- und Sicherheitsforderungen des anderen Hauptstrangs der Kritik, den die AutorInnen „Sozialkritik" nennen (und mit dem sich die „Künstlerkritik" im Mai '68 in davor ungekannter Weise verbunden habe), konterkariert.

Zwei Punkte springen angesichts dieser Argumentation ins Auge: zum einen der vermeintliche Bezug der Kritik der Kreativität (*gen. obiectivus*) auf eine unter dem Namen „Künstlerkritik" gefasste *Kreativität der Kritik* (bzw. „Kritik der Kreativität" als *gen. subiectivus*); sowie zum anderen das Thema eines *Effekts der Kritik*, der zum eigentlichen Gegenstand von Boltanski/Chiapellos „Kritik der Kritik" wird, weil er die (kapitalismuskritischen) Anliegen und Absichten der Kritik, die ihn hervorbringt, letztlich unterminiert, teils aufgrund einer

---

3 Vgl. Luc Boltanski / Eve Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK 2003, S. 81 f.

gewissen Blindheit, mit der ihre Motive geschlagen sind, teils aufgrund der Aneignung und Vereinnahmung dieser Motive durch kapitalistische Verwertungsinteressen. Was den ersten Punkt angeht, so zeigt sich schnell, dass er wider Erwarten in Boltanski/Chiapellos Buch gar nicht wirklich zur Sprache kommt: Kreativität oder die spezifische Erfahrung einer Kreativität spielen dort, wo das Konzept der Künstlerkritik eingeführt wird, keinerlei Rolle; die Künstlerkritik wurzle vielmehr „in der Lebensform der Boheme", teile mit der bürgerlichen Moderne von vornherein den „Individualismus" und habe ihren „Inbegriff in Gestalt des *dandy* Mitte des 19. Jahrhunderts"[4]. Der einzige – und zwar durchaus signifikante – Hinweis, den Boltanski/Chiapello in diesem Zusammenhang auf so etwas wie eine Frage der Kreativität geben, findet sich in einem Einschub, der immerhin einräumt, dass die dandyeske Stilisierung der „Nicht-Produktion" eine spezifische Ausnahme kenne: die „Ausnahme der Selbstproduktion"[5] – also eine Form der Selbsthervorbringung im Sinne der Hervorbringung einer bestimmten Lebensform.

Hinsichtlich des zweiten Punktes – der Frage nach der Effektivität der Kritik – ist es lohnend, den Kritikbegriff von Boltanski/Chiapello einer näheren Betrachtung zu unterziehen:

„Die Idee der Kritik hat [...] nur Sinn, wenn eine Diskrepanz zwischen einem wünschenswerten und einem tatsächlichen Stand der Dinge besteht. Um der Kritik den Platz zu geben, der ihr in der sozialen Welt zukommt, dürfen Gerechtigkeitsbelange nicht einfach nur

---

4 Vgl. ebd., S. 81 ff.

5 Ebd., S. 82.

auf Macht reduziert werden. Man darf sich allerdings auch nicht von der Gerechtigkeitsnorm derart blenden lassen, dass die eigentlichen Kräfteverhältnisse dabei aus dem Blick geraten. Um Geltung zu beanspruchen, muss die Kritik in der Lage sein, sich zu rechtfertigen. D. h., sie muss ihr normatives Bezugssystem verdeutlichen, besonders wenn sie auf Rechtfertigungen zu reagieren hat, die die Kritisierten für ihr Handeln vorbringen."[6]

So häufig die Verknüpfung des Begriffs der Kritik mit der Notwendigkeit der Verdeutlichung eines „normativen Bezugssystems" auch anzutreffen sein mag[7], so wenig Selbstverständlichkeit kann sie doch für sich in Anspruch nehmen. Sie geht von einer grundlegenden *Distanz* des Kritik übenden Subjekts gegenüber dem Kritisierten aus, oder genauer: von einer beweglichen Fähigkeit zur Distanznahme, die sich in dem von der Diskrepanz zwischen „tatsächlichem" und „wünschenswertem" Zustand eröffneten Raum vollzieht. Die Idee einer solchen Distanznahme läuft jedoch nicht nur Gefahr, die Involvierung in die bestehenden Kräfteverhältnisse zu verkennen, der das kritisierende Subjekt *selbst* in seiner Tätigkeit unterliegt (und die mit einem bloßen Im-Blick-Behalten der „eigentlichen Kräfteverhältnisse" noch keineswegs eingeholt ist). Sie droht auch – verknüpft mit der Forderung nach der Angabe eines „normativen Bezugssystems" – einen Ausschluss zu wiederholen, der geradezu als Leitmotiv in der Geschichte der Politikkonzeptionen bezeichnet werden kann

---

6 Ebd., S. 68.

7 Vgl. z. B. die Kritik von Habermas an Foucault in Jürgen Habermas, *Der Diskurs der philosophischen Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, bes. S. 333 (samt Bezugnahme auf eine ähnliche Kritik Nancy Frasers).

und der bereits mit Aristoteles zu einer deutlichen Formulierung gelangt. Ich spreche von der Abspaltung eines Sprechens, das „nur das Angenehme und Unangenehme" auszudrücken vermag, von einem Sprechen, das dazu bestimmt ist, „das Nützliche und Schädliche deutlich kundzutun und also auch das Gerechte und Ungerechte"[8]. Die an die Kritik gestellte Anforderung nach Verdeutlichung einer „Gerechtigkeitsnorm" ist daher nicht nur mit einer so impliziten wie prinzipiellen Privilegierung der sprachlichen Äußerung verbunden, sie etabliert darüber hinaus eine Hierarchie unterschiedlicher Sprechweisen und schneidet damit den Zugang zur – wenn auch nie ungebrochen zum Ausdruck gelangenden – *Herkunft der Kritik aus dem Affektiven* (Gewalterfahrungen, Überanstrengung, Unlust etc., aber auch Begehren, Lusterfahrungen etc.) weitgehend ab.[9]

Die zuerst angesprochene Betonung der Distanz bestimmt indessen nicht allein Boltanski/Chiapellos Perspektive auf das Kritik übende Subjekt. Sie legt letztlich auch die Frage nach den Effekten der Kritik auf ein Denken der Äußerlichkeit fest und verfehlt damit jenen zweiten Aspekt der oben skizzierten Implikationen einer Kritik der Kreativität, der die Frage der Effekte als Frage *immanenter* Effekte erscheinen lässt. Dieses Denken der Äußerlichkeit manifestiert sich bei Boltanski/Chiapello auf mehreren Ebenen: Äußerlichkeit (Distanz), die das Verhältnis Kritik übender Subjekte

---

8 Vgl. Aristoteles, *Politik*, 1253a, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 47.

9 Die Rede von „Empörungsquellen" oder „Empörungsmotiven" bei Boltanski/Chiapello bildet einen nur schwachen Reflex dieser Herkunft, bleibt ihre Geltung als Kritik doch stets an das Vorhandensein von „Normbezügen" geknüpft.

in Bezug auf „tatsächliche“ und „wünschenswerte“ Zustände bestimmt; wechselseitige Äußerlichkeit (grundsätzliche Unverbundenheit und sogar Unvereinbarkeit) von „Künstlerkritik“ und „Sozialkritik“; Äußerlichkeit der Intentionen der Kritik in Bezug auf ihre Effekte (so gründet das von Boltanski/Chiapello beanstandete Elend der Künstlerkritik zwar in einer gewisser Blindheit gegenüber Gleichheitsforderungen, die ihren kritischen Intentionen eingeschrieben ist; die eigentlichen Effekte dieser Kritik werden aber erst an einem von ganz anderen Interessen und Legitimationsbestrebungen angetriebenen Netzwerkkapitalismus greifbar).

2. Kritik als Kre-aktivität

Eine Kritik der Kreativität im oben genannten Sinn ist dem dargestellten Ansatz also schwerlich zu entnehmen. Dennoch erscheint es mir wichtig, zwei Missverständnisse zu vermeiden: Zum einen geht es mir hier keineswegs darum, die in dem Buch von Boltanski/Chiapello angestellten Analysen, die ich in vielen Punkten für wichtig halte, grundsätzlich abzuwerten oder zu diskreditieren. Und zum anderen geht es mir noch weniger darum, irgendeine „Künstlerkritik“ – eine Kategorie, die mir in sozialanalytischen Zusammenhängen im Übrigen von zweifelhafter Nützlichkeit zu sein scheint – zu verteidigen und darüber ins Fahrwasser wohlbekannter Kunstemphasen zu geraten. Aus diesem Grund sei die Frage nach dem Zusammenhang von Kritik und Kreativität im Folgenden auch zunächst nicht unter dem Blickwinkel einer wie auch immer gearteten „Künstlerkritik“ behandelt, sondern mit Blick auf das, was bei Boltanski/Chiapello „Sozialkritik“ heißt und als

„sozialistischer und später marxistischer Provenienz“[10] qualifiziert wird.

Bringt Kants kritische Philosophie, wie oben angesprochen, die theoretischen Implikationen von Kritik als *theoretischem Verfahren* auf den Punkt (deren *Ex*plikation in vielerlei Hinsicht das Projekt der nachkantischen Idealisten bildet), so lässt sich Ähnliches über Marx sagen, soweit es um die Verständigung über Kritik als *praktische Tätigkeit* in einem politisch-sozial verändernden Sinn geht. Schon die erste von Marx' „Thesen über Feuerbach“ spricht von der „Bedeutung der ‚revolutionären', der ‚praktisch-kritischen' Tätigkeit“[11] und siedelt das Problem gewissermaßen zwischen Idealismus und Materialismus an: Während Ersterer „die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt“ und daher einen abstrakten Begriff von Praxis habe, habe der bisherige Materialismus (also primär jener Feuerbachs) noch zu gar keinem Verständnis von Praxis gefunden und betrachte die Wirklichkeit „nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung*“. Marx' zentrales Beispiel, ausgeführt in der vierten seiner Thesen, betrifft die Feuerbach'sche Religionskritik: Ist die Religion, wie Feuerbach schreibt, nichts anderes als eine Projektion irdisch-menschlicher Verhältnisse, so genügt es nicht, diese Projektion auf rein theoretischer Ebene zu entlarven, um die Kritik wirksam werden zu lassen; „die weltliche Grundlage“ dieser Projektion muss vielmehr „in ihrem Widerspruch [oder sagen wir, um Marx' Gedanken seiner dialektischen Grundierung zu entwinden:

---

10 Ebd., S. 82.

11 Vgl. (auch für die folgenden Zitate) Karl Marx, „Thesen über Feuerbach“, in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 3, S. 5–7.

in ihren Kräfteverhältnissen] verstanden" und zugleich „praktisch revolutioniert werden". Und diese Revolutionierung lässt sich im Übrigen nicht, wie bereits die dritte These festhält, auf die allgemeine Formel einer „Veränderung der Umstände" reduzieren, sondern impliziert ein „Zusammenfallen des Ändern[s] der Umstände und der menschlichen Tätigkeit oder Selbstveränderung".

Das Bemerkenswerte an dem Kritikbegriff, den die Marx'schen Feuerbach-Thesen formulieren, ist zunächst, dass sie das Bild einer grundsätzlichen *Involvierung* in eine operative Struktur („Verhältnisse") zeichnen, der die Vorstellung äußerer „Umstände" nur unzureichend Rechnung trägt und die letztlich kritische wie auch unkritische Subjekte gleichermaßen angeht. Kurz: Es genügt nicht, kritikwürdige „Objekte" zu fixieren oder ihre „Veränderung" anzustreben, wenn man gleichzeitig eine operative Struktur reproduziert, die genau diese Objekte in ihrer Wirklichkeit beständig hervorbringt. Eine solche Form der Kritik gleicht einem Rennhund, der dem Dummy eines mit einer Stabvorrichtung am eigenen Hals befestigten Hasen nachjagt: Sie hält sich am Laufen, kommt aber deswegen ihrem Ziel um keinen Deut näher. Eben darum kann es keine Veränderung ohne *Selbstveränderung* geben, einer Selbstveränderung, die in keinster Weise individuelle Privatangelegenheit ist, sondern am subjektiven (mit Marx: sinnlich-praktischen) Reproduktionsmodus der Struktur ansetzt. Der Begriff der Selbstveränderung besetzt daher die Schnittstelle zwischen dem zuerst genannten Aspekt der Marx'schen Betonung der Involvierung in die kritisierten Verhältnisse und einem dritten Charakteristikum des in den Feuerbach-Thesen artikulierten Kritikbegriffs: Entgegen einer verbreiteten Auffassung in Bezug auf Marx

(und ebenso, wie an Boltanski/Chiapello zu sehen war, in Bezug auf die Frage der Kritik im Allgemeineren) bedarf dieser Kritikbegriff keiner Verdeutlichung seiner „Normbezüge" und keiner Ausrichtung an einem „wünschenswerten Zustand"; er bedarf überhaupt *keiner Zweckorientierung*, mit der spezifischen Ausnahme vielleicht des destitutiven Zwecks einer „Entmachtung" der kritisierten operativen Struktur, der aber seinerseits letztlich nur über eine selbstverändernde Praxis einzulösen ist – und dieser Praxis daher nicht äußerlich ist.

Ein deutliches Echo dieses von Marx formulierten praktischen Kritikbegriffs findet sich in Walter Benjamins Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt" aus dem Jahr 1921, und zwar vor allem dort, wo Benjamin „politischen" und „proletarischen Generalstreik" einander gegenüberstellt: Während die erste Form des Generalstreiks lediglich die Durchsetzung bestimmter Zwecke betreibe, die dem Handeln selbst äußerlich bleiben, und daher auch nur äußerliche Modifikationen der Umstände des Handelns (bzw. der Arbeit) bewirke, komme die zweite Form einem „Umsturz" gleich, „den diese Art des Streiks nicht sowohl veranlasst als vielmehr vollzieht"[12] – einem Umsturz also, der den Streik letztlich nicht nur abstrakt als Arbeitsaussetzung erscheinen lässt, sondern als Freisetzung einer anderen, sich selbst verändernden sozialen Tätigkeit (Versammlungen, Austauschprozesse abseits der Arbeitsfunktionalität etc.). Und in eine ähnliche Richtung weist, auf Kunsttätigkeiten bezogen, auch Benjamins Verschiebung der Frage „Wie steht eine Dichtung *zu* den

12 Vgl. Walter Benjamin, „Zur Kritik der Gewalt", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 179–203, hier S. 194.

Produktionsverhältnissen der Epoche?“ in Richtung der Frage: „Wie steht sie *in* ihnen?“, wie sie in „Der Autor als Produzent“[13] formuliert wird. Involvierung, Selbstveränderung, das Fehlen einer Zweckbestimmung – diese drei Aspekte bestimmen Benjamins Überlegungen zu einer praktischen Kritik so gut wie diejenigen von Marx.

Gerade der letzte dieser drei Aspekte lässt schließlich auch eine unverkennbare Verknüpfung mit der Frage der Kreativität zutage treten. Nicht primär in dem Sinn, den die zumeist vage und unbestimmt bleibende Rede von Kunst als nicht-verzweckter oder als „Zweck in sich selbst“ nahe legt – eine Idee, die zwar nicht außerhalb jeglichen Zusammenhangs mit dem hier gestellten Problem betrachtet werden kann, aber doch vor allem in die Geschichte der künstlerischen Autonomie-Ideen des 19. Jahrhunderts gehört. Entscheidender ist, dass das Fehlen eines Zwecks auf eine bestimmte Verschiebung der Frage der Kreation bzw. der Kreativität verweist, in der sich diese Frage aus jenem ontotheologischen Schema zu lösen beginnt, auf welches das Eingangszitat von Paul Valéry anspielt und in dem sie über Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende gehalten war. Dieses Schema hat den „Zweck“ (Finalursache) einer Schöpfung stets an eine vorgängige, souveräne, dem Kausalzusammenhang der Welt enthobene und ihn begründende erste Realität gebunden, an eine jeder Möglichkeit ontologisch überlegene Wirklichkeit, deren Prototyp der aristotelische „unbewegte Beweger“ abgibt: Demiurg,

13 Vgl. Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 683–701, hier S. 686.

Erstursache und Schöpfer der Welt[14], den sich die christlich-scholastische Theologie in ihrem Begriff von Gott als „actus purus" anverwandeln sollte. Valérys Anspielung auf die „Energie des Schaffenden" (der aristotelische Begriff *enérgeia* wird, gemäß einer langen Übersetzungstradition, ins Deutsche mit „Wirklichkeit" übersetzt; seine lateinische Entsprechung findet er im Wort „actus") ist vor diesem Hintergrund insbesondere als Hinweis darauf zu verstehen, dass diese Konstruktion durch die modernen, auf das „Kunstschaffen" bezogenen Kreativitätsideen weniger abgelöst wurde als vielmehr in sie eingegangen ist – zumindest in eine gewisse, noch heute wirksame Verstiegenheit dieser Ideen, die das künstlerische Subjekt partout als eine der Welt enthobene, „aus sich selbst schöpfende" Schaffensrealität haben will.

Die Welt erscheint in einer solchen Konstruktion immer als sekundäre Wirklichkeit, und zugleich findet sie sich darauf festgelegt, „Wirklichkeit" zu sein, die in einem mehr oder weniger ausgeprägten *Gegensatz* zur Möglichkeit steht (die „Ergebnisse im Allgemeinen", die „natürlichen Früchte" oder auch die „angeborenen Fähigkeiten" bei Valéry). Genau an diesem Punkt aber beginnt sich in jener Bewegung, die zur Moderne und nicht zuletzt etwa zum Denken eines Karl Marx führt, eine Verschiebung abzuzeichnen, die Jean-Luc Nancy in einem Text mit dem Titel „Über die Schöpfung"[15] vor

---

14 Vgl. Aristoteles, *Metaphysik*, Buch XII, Hamburg: Meiner 1991, zweiter Halbband, S. 235–275.

15 Jean-Luc Nancy, „Über die Schöpfung", in: *Die Erschaffung der Welt* oder *Die Globalisierung*, Zürich/Berlin: diaphanes 2003, S. 57–88.

allem in den Werken Descartes', Spinozas sowie besonders Leibniz' zum Ausdruck gelangen sieht: Gemäß dieser Verschiebung ist die Welt „ein Mögliches, bevor sie ein Wirkliches ist"[16], oder anders: sie ist wirklich genau darin, *dass* sie möglich ist, auf dem Spiel steht, „vervollkommnungsfähig" (Leibniz) oder „revolutionierbar" (so die Marx'sche Konsequenz) ist. Und diese *wirkliche Möglichkeit*, in der das Feld der Möglichkeiten weder auf eine bestehende noch auch auf eine vorausgesetzte Wirklichkeit beschränkt ist, verweist zugleich immer auf eine unveräußerliche Involvierung in die Welt (eine *andere* Welt ist nur kraft Veränderung *dieser* Welt möglich, und nicht als Wolkenkuckucksheim) sowie auf die Notwendigkeit einer Selbstveränderung, die neue Möglichkeitsfelder eröffnet (die vormaligen „Geschöpfe" werden selbst zu potenziellen „SchöpferInnen", und zwar nicht zuletzt – und nicht nur unter Dandys – zu SchöpferInnen ihrer selbst).[17]

„Dass es in der Welt oder gar *als* die Welt (unter dem Namen ‚Mensch' oder aber ‚Geschichte', ‚Technik', ‚Kunst', ‚Existenz') einen Einsatz ihres Ursprungs und ihres Endes, ihres Möglich-Seins und somit ihres Seins

---

16 Ebd., S. 70.

17 Schon in Leibniz' letztlich noch in einer theologischen Rahmung verharrendem „monadologischem" Denken finden sich die oben herausgearbeiteten drei Aspekte des Marx'schen Kritikbegriffs sehr klar vorgezeichnet: Involvierung – jede Monade ist eingelassen in ein Monadenall und daher „Spiegelung der Welt" (sie braucht daher auch keine „Fenster", weil sie in sich *perceptio* dieser Eingelassenheit ist); Selbstveränderung – Veränderung ist undenkbar ohne ein „inneres Prinzip der Veränderung", also ohne die Selbstveränderung der Monaden; Fehlen eines bestimmten Zwecks – die Welt ist nicht deshalb die „beste aller Welten", weil sie perfekt (Finalursache) wäre, sondern weil sie *perfectibile* (vervollkommnungsfähig) ist.

sowie des Seins im Allgemeinen gibt“[18] – hierin zeichnet sich nach Nancy eine „noch nie dagewesene Problematik der ‚Schöpfung‘“ ab, die sich weder auf die Register der „Produktion“ herunterbrechen lässt noch auch auf *ein* vorgängiges Subjekt der Schöpfung verweist, sondern vielmehr auf eine „Mannigfaltigkeit der Existenzen“, die in diese Problematik involviert sind. Wir sollten Nancys Aufzählung der verschiedenen Namen, unter denen sich diese Problematik zu erkennen gibt, nicht nur dahingehend ernst nehmen, dass die „Kunst“ sich in ihr nur als ein Element einer Serie darstellt; wir sollten dieser Aufzählung auch den Namen „Kritik“ hinzufügen, insbesondere im Sinne jener praktischen Kritik, die sich beispielsweise bei Marx oder Benjamin artikuliert findet. Kritik ist in diesem Sinn eine Weise (nicht die einzige), eine Tätigkeit auszuüben, die ich hier – um den problematischen und beladenen Namen der „Kreativität“ nicht ungebrochen fortzuschreiben – als *Kre-aktivität* bezeichnen möchte. Die Effekte der Kritik sind entsprechend als *immanente* Effekte dieser Kre-aktivität zu betrachten, das heißt die „Ursache“ dieser Effekte ist ihnen nicht äußerlich, sondern aktualisiert sich in ihnen, insbesondere in Gestalt der Subjektivierungsweisen, die die kre-aktive Tätigkeit (bzw. die kre-aktive Kritik als eine ihrer Ausformungen) hervorbringt. Dementsprechend ließe sich auch die Pointe Walter Benjamins erneut, dieses Mal in Bezug auf die Frage der Kritik, aufgreifen: Die Frage ist nicht, wie man *zu* den Effekten der Kritik steht, sondern wie man *in* ihnen steht.

---

18 Vgl. (auch für die folgenden Zitate) Jean-Luc Nancy, „Über die Schöpfung“, op. cit., S. 72 f.

3. Die Perspektive einer Genealogie der Kre-aktivität

Der „Kunst" kommt vor diesem Hintergrund keinerlei Privileg in Bezug auf die Frage der Kre-aktivität zu. Dennoch ist sie einer ihrer modernen Namen, eine der Formen, unter denen sich Kre-aktivität vollzieht. Gleichzeitig ist, um noch einmal an die Anspielung Valérys zu erinnern, die Geschichte der modernen Verständigungsformen über „Kunst" nicht frei von Fortschreibungen, gewissermaßen säkularisierten Anverwandlungen der onto-theologischen Schöpfungskonstruktion, von der oben die Rede war. Der Reservierung der „säkularen" Krea(k)tivität für Kunstbelange entspricht dabei zumeist eine isoliert-isolierende Betrachtung des künstlerischen Subjekts, die dessen Situierung in einer Mannigfaltigkeit der kre-aktiven Existenzen allenfalls in bestimmten Biographiestilen Rechnung trägt, die erst recht wieder mit der Abhebung eines Sondersubjekts von der es umgebenden Wirklichkeit beschäftigt sind. Als Gegenentwurf dazu lässt sich indes etwa Robert Walsers Text „Poetenleben" lesen, dessen humorvoll-prägnante Prosa von lauter Kontingenzen und ebenso vielen „prosaischen" historisch-sozialen Verortungen des Poetenlebens spricht und das Schaffen des Dichters nicht besser geadelt sieht als jede andere „mit festem Willen weitergetragene Arbeit"[19]; diese Prosa klingt schließlich in Sätzen aus, die die Frage nach dem Geheimnis des Poeten mit sanfter Ironie zu Grabe legen, weil sie von einem Leben – und das heißt nun: einem beliebigen Leben

---

19 Robert Walser, „Poetenleben", in: *Poetenleben* (Original 1918), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 120–130, hier S. 121.

inmitten einer Mannigfaltigkeit von Leben – zu sprechen begonnen haben:

> „Derart lebte er hin.
>
> Was aus ihm wurde, wie es ihm später ergangen sein mag, entzieht sich unserer Kenntnis. Weitere Spuren vermochten wir einstweilen nicht zu entdecken. Vielleicht wird uns das ein anderes Mal gelingen. Was noch irgendwie zu unternehmen sein kann, wird sich zeigen. Wir wollen sehen, und sobald etwas Neues ausfindig zu machen gewesen sein wird, soll es, falls nur auch dafür schon wieder genügend neues gütiges Interesse voraussetzen zu dürfen freundlich gestattet worden wäre, mit Vergnügen mitgeteilt sein."[20]

Walsers Text reiht sich in eine Vielzahl von Dokumenten ein, die in der modernen Geschichte der Künste selbst einer Enttheologisierung der „Kreativität" entgegenarbeiten und somit gewissermaßen eine kre-aktive Kritik der Kreativität artikulieren. Antonin Artauds Auflehnung gegen das „europäische Kunstideal", das darauf abziele, „den Geist auf eine von der Kraft geschiedene Haltung zu verweisen, die deren Überschwang zuschaut"[21], gehört ebenso in diese Geschichte wie beispielsweise die Anarchismen des Dada, die situationistischen Interventionspraxen, die von Augusto Boal lancierten Techniken eines „Theaters der Unterdrückten" und vieles mehr. Der Einsatz dieser kre-aktiven Kritiken lässt sich auf theoretischer Ebene nicht zuletzt an der Romantheorie Michail Bachtins nachvollziehen, die der herkömmlichen

---

20 Ebd., S. 130.

21 Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double* (frz. Original: 1938), München: Matthes & Seitz 1996, S. 13.

Gattungsstilistik vorwirft, sie übersehe „das gesellschaftliche Leben des Wortes außerhalb der Künstlerwerkstatt, auf den Plätzen und Straßen, in Städten und Dörfern, in den Gruppen, Generationen und Epochen", und den sich aus diesem vielfachen Leben speisenden Roman im Gegenzug als „künstlerisch organisierte Redevielfalt"[22] bestimmt: Es geht in all diesen Kritiken, wie im „Poetenleben" Robert Walsers, darum, den „entscheidenden sozialen Ton" (Bachtin) zu Gehör zu bringen, der die Frage der „Kreativität" als Problematik der Kre-aktivität in einer Mannigfaltigkeit von Existenzen zu verstehen gibt (anstatt sie wie Boltanski/Chiapello handstreichartig dem Individualismus einer Boheme zu- und unterzuordnen, was im Endeffekt – ja, im *Effekt* dieser Kritik – nur darauf hinausläuft, die Geschichte der kre-aktiven Kritik der „Kreativität" einmal mehr zu verschütten).

Es wäre daher auch wenig damit gewonnen, ausgehend von den genannten und anderen Namen den bestehenden Kanonisierungen eine weitere hinzuzufügen, die eine bestimmte „Strömung" der Kunstgeschichte(n) festhält. Vielmehr wäre daran gelegen, die Perspektive einer notwendig unabschließbaren *Genealogie der Kreaktivität* zu entfalten, und dies im Übrigen nicht als neue kunstspezifische Disziplin, sondern ebenso gut in Bezug auf die Geschichte der sozialen Protestformen, der Hervorbringung und verschiedenen Gebrauchsweisen von Technologien etc.

Zwei Elemente, die eine solche Genealogie der Kreaktivität unausweichlich zu berücksichtigen hat, seien hier abschließend angesprochen:

---

22 Michail Bachtin, „Das Wort im Roman", in: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/ M.: Suhrkamp 1979, S. 154–300, hier S. 154 u. 157.

1) Die Geschichte dessen, was hier Kre-aktivität heißt, kann nicht unabhängig von den institutionellen und gouvernementalen Formen betrachtet werden, in denen sie sich vollzieht und die sie sich gibt. Dies betrifft, auf die Kunst bezogen, nicht nur offenkundig institutionelle Gebilde wie etwa Museen, sondern auch beispielsweise die Ideen künstlerischer Autonomie, die historisch gesehen – weit entfernt davon, einer tatsächlichen „Selbstgesetzgebung" Ausdruck zu verleihen – im Grunde wenig anderes widerspiegeln als den Kampf um ein bestimmtes kulturpolitisches Modell in der Formierungsphase von so etwas wie Kulturpolitik überhaupt als eigenständigem Bereich der Politikadministration.[23] Und es betrifft nicht nur die Formen der Regierung und Selbstregierung, in denen „Kunst", „Kultur" so wie andere Bereiche des sozialen Lebens situiert sind[24], sondern natürlich

---

23 Vgl dazu die treffende Bemerkung Georg Bollenbecks über jene „Schicht [gemeint ist das deutsche Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts], die [...] dem autoritären Obrigkeitsstaat unter Berufung auf den ‚Kulturstaat' jegliche Einmischung in die Kultur untersagte und ihm zugleich die materielle Verantwortung zur Förderung der ‚Kultur' zusprach". (G. Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne. 1880–1945*, Frankfurt/M.: Fischer 1999, S. 16.)

24 Es gehört zu den unglücklichen Verkürzungen so mancher neuerer Diskurse im kulturellen Feld, die „Gouvernementalisierung" erst mit dem Neoliberalismus einsetzen zu lassen; es genügt, und zwar nicht erst neuerdings, in ein beliebiges Museum zu gehen und die eigenen Selbstverhaltungen zu analysieren, um sich einen Begriff von der – in spezifische historisch-politische Formationen eingebetteten – Gouvernementalität zu machen, die der „Kultur" bzw. dem kulturellen Feld von Anfang an eingeschrieben ist. Dass die politische Ökonomie, wie es bei Foucault heißt, die „wichtigste Wissensform" der Gouvernementalität ist (vgl. *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 162), bedeutet noch nicht, dass sie deren *einzige* Wissensform ist und die historisch unter dem Begriff der „Kultur" firmierenden Formen der symbolischen Vergesellschaftung keiner eigenen Aufmerksamkeit

auch ihre Umformungen in Zeiten des Neoliberalismus sowie die entsprechenden individuellen und kollektiven Selbstpraxen in projektbasierten Zusammenhängen. Diese Umformungen generieren im Übrigen auch einen neuen Institutionstypus, nämlich den der Projektinstitution, die über keinerlei stabile institutionelle Struktur verfügt, was ihr gewisse Beweglichkeiten ermöglicht, auf der anderen Seite aber mit neuen Verzweckungsformen ebenso einhergeht wie mit dem Umstand, dass dieser Institutionstyp der gegenwärtigen Ausbreitung der individuellen wie auch sozialen Prekarität wenig entgegenzusetzen hat.

2) Mit dem letzten Punkt finden wir uns ein letztes Mal auf die eingangs zitierten Sätze Paul Valérys zurückverwiesen: Denn die „Anstrengung", von der Valéry spricht und deren „Empfindung" seine jugendlich-theologische Verstiegenheit gesucht hat, stellt sich auch in der Distanzierungsgeste Valérys noch als die Anstrengung eines isolierten Künstlersubjekts dar, das über seine Kreationstechniken „autonom" entscheiden kann. Dieses Subjekt aber ist so wenig neutral und allgemein, oder umgekehrt, es ist so vorausgesetzt und im Voraus determiniert wie seine Vorgänger der theologischen Tradition und ihre säkularen Anverwandten. Wir brauchen nur die knappe Aussage einer anderen Stimme, der Stimme Virginia Woolfs, neben Valérys Sätze zu stellen, um dies zu sehen, einen Satz, der übrigens nur drei Jahre nach Valérys Vorwort ausgesprochen

---

bedürfen. Vgl. dazu v. a. eine Reihe von Arbeiten Tony Bennetts, z. B. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London / New York: Routledge 1995. Zur Ausdifferenzierung von liberaler und neoliberaler Gouvernementalität auf ökonomischer Ebene vgl. außerdem Isabell Loreys Text in diesem Band.

wurde, nämlich 1928: „[...] eine Frau muss Geld und eigenes Zimmer haben, um schreiben zu können“[25]. Nicht von ungefähr taucht dieser Satz an zentraler Stelle in einem der programmatischen Texte wieder auf, die aus den Kämpfen und Solidarisierungen der französischen Intermittents hervorgegangen sind.[26] Er verweist auf eine diskriminierende Politik und gesellschaftliche Praxis, die bestimmten Tätigkeiten (zumal symbolisch aufgewerteten wie der „Kreativität“) nach wie vor vorzugsweise einen bestimmten Typus von vorausgesetzten (gegenderten, rassifizierten etc.) Subjekten zuordnet und die in der Perspektive einer Genealogie der Kreaktivität ebenso wie jeder aktuellen kreaktiven Kritik im Blick zu behalten ist. Denn die Kre-aktivität im hier entwickelten Sinn hat es nicht mit einer Ordnung der Subjekte zu tun, sondern mit einer Mannigfaltigkeit der Existenzen und den in ihr stattfindenden Subjektivierungsprozessen.

---

25 Virginia Woolf, *Ein eigenes Zimmer*, Frankfurt/M.: Fischer 2001, S. 7.

26 Vgl. Précaires Associés de Paris, „Vorschlagselemente für ein solidarisches Arbeitslosenversicherungssystem für LohnempfängerInnen in diskontinuierlichen Beschäftigungsverhältnissen“, http://transversal.at/transversal/0704/precaires/de; vgl. zur Intermittents-Bewegung auch den Text von Maurizio Lazzarato im vorliegenden Band.

Geopolitik der Zuhälterei

Suely Rolnik

Übersetzung aus dem Portugiesischen:
Krisztina Dér und Gerald Raunig

Scharfe Winde der Kritik fegen wieder über das Territorium der Kunst seit Mitte der 1990er Jahre. Mit unterschiedlichen Strategien, von den am stärksten pamphlethaften und kunstfernen bis hin zu den überzeugendsten ästhetischen, hat diese in der Luft der Zeit liegende Bewegung einen ihrer Ursprünge im Unbehagen an der Politik, die die Prozesse der Subjektivierung regiert, vor allem den Platz der/s Anderen und das Schicksal der Schaffenskraft – jene Politik, die charakteristisch ist für den Finanzkapitalismus, der sich Ende der 1970er Jahre auf dem Planeten etabliert hat.

In Brasilien entfaltete sich diese Bewegung interessanterweise erst um die Jahrhundertwende, durch die Initiative von einigen VertreterInnen einer jungen KünstlerInnengeneration, die damals auch in der Öffentlichkeit sichtbar wurde und sich regelmäßig in so genannten „Kollektiven" organisierte. Noch neuer ist der Dialog zwischen dieser lokalen Bewegung und der seit wesentlich Längerem geführten Diskussion außerhalb des Landes.[1] Heute findet diese Thematik sogar

1 Die Autorin bezieht sich hier auf eine Anzahl politischer Kunstkollektive, die sich vor allem in der Gegend von São Paulo in den letzten Jahren stark vermehrt haben: Contra Filé, Bijari, Cia Cachorra,

in der brasilianischen institutionellen Landschaft Aufnahme, als Folge dessen, was sich außerhalb des Landes ereignet, wo die künstlerische Praxis, die diese Fragen behandelt, zum „Trend" in offiziellen Kreisen wurde – ein der Logik der Medien entsprechendes Phänomen mit seinem Marktprinzip, das einen großen Teil der aktuellen künstlerischen Produktion steuert. In dieser Verschiebung wird die kritische Dichte der betreffenden Fragen in der Regel aufgelöst, um zu einem neuen Fetisch gemacht zu werden, der das institutionelle System der Kunst und die Gier des von ihm abhängigen Marktes nährt. Es stellen sich einige Fragen angesichts des Aufkommens dieser Thematik auf dem Gebiet der Kunst. Was haben Fragestellungen wie diese hier zu suchen? Warum sind sie in der künstlerischen Praxis immer häufiger zu beobachten? Und warum tauchen sie

---

Catadores de Histórias, c.o.b.a.i.a., A revolução não será televisionada, TrancaRua, Frente 3 de Fevereiro etc. Vergleicht man die „sichtbarsten" Momente der Artikulation dieser „lokalen Bewegung" mit ähnlichen Aktivitäten, die außerhalb von Brasilien statthaben – eine Verkettung, auf die sich Suely Rolnik bezieht, ohne sie näher auszuführen –, erhält man ein interessantes Diagramm aktueller Formen einer transnationalen Artikulation von künstlerischen und politisierten Praxen; deren Charakteristiken sind vor allem die Verbindung mit lokalen und translokalen sozialen und politischen Praxen (z. B. die Bewegung Sem Teto do Centro) sowie eine „flexible" Beziehung mit der Kunstinstitution. Vgl. zum Beispiel die Teilnahme von 13 Kollektiven an der IX. Biennale von Havanna unter dem Titel *Territorio São Paulo* (http://www.bienalhabana.cult.cu/protagonicas/proyectos/proyecto.php?idb=9&&idpy=23), die Austellung *Kollektive Kreativität* in Kassel, organisiert vom Zagreber Kollektiv What, How & For Whom (WHW) (http://www.fridericianum-kassel.de/ausst/ausst-kollektiv.html), die Ausstellung *ExArgentina*, koordiniert von Alice Creischer und Andreas Siekmann, in Buenos Aires auch mitorganisiert durch die Gruppe Etcétera (http://www.exargentina.org/participantes.html) und die Ausstellung *Self-Education* im nationalen Kunstzentrum von Moskau, die von Daria Pirkyna und dem Petersburger Kollektiv Chto Delat? (Was tun?) koordiniert wurde [Anm.d.Übers.].

in Brasilien erst jetzt auf? Welche Interessen werden von Institutionen verfolgt, wenn sie sich diese Themen einverleiben? An dieser Stelle werde ich einige denkbare Wege für die Diskussion dieser Fragen skizzieren.

Zumindest zwei Voraussetzungen bestimmen die Entscheidung für diese Wege. Die erste basiert auf der Idee, dass Fragen stets auf der Grundlage von Problemen entstehen, die sich in einem singulären Kontext stellen, so wie sie auch auf unsere Körper einwirken und dabei Veränderungen im Gewebe unserer Sinnesvermögen und in der Folge eine Sinnkrise unserer Referenzen hervorrufen. Es ist die Unruhe der Krise, die die Denkarbeit auslöst – ein Schaffensprozess, der sich auf vielfältige Art und Weise ausdrücken lässt: verbal (theoretisch oder literarisch), aber auch in bildhafter, musikalischer, cinematografischer oder aber in einer rein existenziellen Form. Welche Ausdrucksform auch immer, wir denken/schaffen, weil uns etwas aus unserem Alltagsleben zwingt, neue Formen des Möglichen zu erfinden, um die Veränderung der Sinne, die sich freie Bahn in die Alltagserfahrung verschafft, in die Landkarte der Bedeutung einzufügen. All dies hat nichts mit dem narzisstischen Anspruch zu tun, sich in den „Trend" des Augenblicks einzureihen, um institutionelle Anerkennung und/oder mediales Prestige zu gewinnen.

Die Besonderheit der Kunst als Produktionsmodus des Denkens liegt darin, dass sich die Transformationen des Gefüges der Sinne in der künstlerischen Handlung verkörpern und sich selbst lebendig in ihr präsentieren. Daher die Macht der Ansteckung und der Transformation, deren potenzielle Trägerin diese Handlung ist: Sie bringt die Welt zum Funktionieren und gestaltet ihre Landschaft neu. Es ist also nicht weiter verwunderlich,

dass die Kunst die Gegenwart erforscht und an den Veränderungen, die sich aktuell vollziehen, teilhat. Wenn wir das Denken aus dieser Perspektive verstehen und Kunst als eine Denkform anerkennen, dann kann das Beharren auf diesen Themen im Territorium der Kunst ein Zeichen dafür sein, dass sich die Politik der Subjektivierung – und insbesondere der Beziehung zum/r Anderen und des kulturellen Schaffens – in der Krise befindet und dass auf diesem Gebiet Transformationen im Gange sind. Wollen wir die oben gestellten Fragen beantworten, so können wir die Problematisierung dieser Krise und des Veränderungsprozesses, den sie voraussetzt und mit sich bringt, nicht vermeiden.

Die zweite Voraussetzung ist, dass das Denken dieses problematischen Feldes eine transdisziplinäre Betrachtungsweise erfordert, da hier unzählige Realitätsschichten miteinander verwoben sind, sowohl auf der makropolitischen (Fakten und Lebensstile in ihrer formalen, soziologischen Äußerlichkeit) als auch auf der mikropolitischen Ebene (Kräfte, die die Realität erschüttern, ihre Formen auflösen und andere hervorbringen, in einem Prozess, der Begehren und Subjektivität mit einschließt). Im Folgenden werden Bestandteile der Kartographie dieses Prozesses aufgezeigt, entworfen aus einer im Wesentlichen mikropolitischen Perspektive.

Auf der Suche nach der Verwundbarkeit

Eines der Probleme der Politik der Subjektivierung, mit dem sich die künstlerische Praxis konfrontiert sieht, ist die Betäubung unserer Verwundbarkeit gegenüber dem/r Anderen – eine umso unheilvollere Betäubung, als diese/r Andere in der festgelegten Kartographie als

hierarchisch untergeordnet dargestellt wird, aufgrund seiner/ihrer wirtschaftlichen, sozialen, ethnischen oder irgendeiner anderen Lage. Doch Verwundbarkeit ist die Vorbedingung dafür, dass der/die Andere aufhört, ein einfaches Projektionsobjekt für vorgefertigte Bilder zu sein, um eine lebendige Präsenz zu gewinnen, mit der wir unsere Existenzterritorien und die wechselnden Konturen unserer Subjektivität schaffen. Nun, verwundbar zu sein hängt von der Aktivierung einer spezifischen Fähigkeit der Sinne ab, die über Jahrhunderte unterdrückt wurde und lediglich in bestimmten philosophischen und poetischen Traditionen bestehen bleiben konnte. Diese Traditionen erreichten ihren Höhepunkt in den Kunst-Avantgarden am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die die Kunst im 20. Jahrhundert maßgeblich beeinflussten. Sie wurden dann weitgehend durch das soziale Gewebe verbreitet und hörten vor allem ab den 1960er Jahren auf, ein Privileg der kulturellen Elite zu sein. Nach den neuesten Erkenntnissen der Neurowissenschaft ist jedes einzelne unserer Sinnesorgane Träger einer doppelten Fähigkeit: einer kortikalen und einer subkortikalen Fähigkeit.[2]

---

2 Vgl. Hubert Godard, „Regard aveugle", in: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, Ausstellungskatalog mit demselben Titel, Kuratorinnen: Suely Rolnik & Corinne Diserens, Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes 2005, S. 73–78. Brasilianische Übersetzung: „Olhar cego", in: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo 2006, S. 73–78. Der Text ist die Transkription eines Interviews mit Godard im Rahmen eines Projekts, an dem ich seit 2002 arbeite und das der Schaffung einer lebendigen Erinnerung an die experimentelle Praxis von Lygia Clark sowie den brasilianischen und französischen kulturellen Kontext, in dem diese ihren Ursprung hatte, gewidmet ist. Die bislang fertig gestellten 68 Filme spielten eine zentrale Rolle in der oben erwähnten Ausstellung, die in Frankreich (2005) und in Brasilien (2006) gezeigt wurde.

Die erste entspricht der Wahrnehmung, die uns die Welt in ihren Formen zu verstehen erlaubt, um sodann die uns verfügbaren Repräsentationen auf diese zu projizieren und ihnen einen Sinn zu verleihen. Diese uns vertraute Fähigkeit gehört zum Reich der Zeit, der Geschichte und der Sprache. Mit ihr entstehen die deutlich abgegrenzten Figuren des Subjekts und des Objekts, die eine Beziehung der Äußerlichkeit zueinander aufrechterhalten. Diese kortikale Fähigkeit der Sinne erlaubt uns die Erhaltung der Landkarte der gültigen Repräsentationen, mit deren Hilfe wir uns in einem bekannten Szenario bewegen können, in dem die Dinge auf ihrem richtigen Platz bleiben, mit einem Mindestmaß an Beständigkeit.

Die zweite, die subkortikale Fähigkeit, die uns aufgrund ihrer historischen Unterdrückung weniger bekannt ist, ermöglicht uns, die Welt als ein Kräftefeld zu erfassen, das uns beeinflusst und sich in unserem Körper in Form von Empfindungen bemerkbar macht. Die Ausübung dieser Fähigkeit ist von der Geschichte des Subjekts und der Sprache getrennt. Durch sie wird der/die Andere eine lebendige Präsenz, die aus einer veränderlichen Mannigfaltigkeit von Kräften besteht, welche in unserem empfindlichen Gewebe pulsieren und so ein Teil von uns werden. Hier lösen sich die Figuren des Subjekts und des Objekts auf und mit ihnen auch das, was den Körper von der Welt trennt. Seit den 1980er Jahren, seit dem Buch, das gerade neu aufgelegt wurde[3], bezeichne ich diese zweite Fähigkeit unserer Sinnesorgane als „schwingenden Körper" [*corpo vibrátil*].

---

3 *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, São Paulo: Estação Liberdade 1989 (vergriffen); Neuauflage mit einem neuen Vorwort: Porto Alegre: Sulina 2006.

Es ist unser Körper als Ganzes, der die Macht dieser Schwingungen gegenüber den Kräften der Welt besitzt.

Zwischen der Resonanzfähigkeit unseres Körpers und seiner Wahrnehmungsfähigkeit besteht eine paradoxe Beziehung, denn es handelt sich dabei um Formen des Verstehens von Realität, die ganz und gar unterschiedlichen Logiken unterliegen und nicht aufeinander zurückzuführen sind. Die Spannung dieses Paradoxon mobilisiert und treibt das Potenzial des Denkens/Schaffens in dem Maße an, wie die Empfindungen, die sich in das Gewebe unserer Sinne einfügen, Veränderungen bewirken, die durch die uns verfügbaren Repräsentationen unübertragbar sind, und somit eine Krise unserer Referenzen auslösen. So integrieren wir die uns von der Welt gegebenen Zeichen in unsere Körper, und durch ihren Ausdruck fügen wir sie in unsere Existenzterritorien ein. Bei diesem Eingriff wird eine gemeinsame Landkarte von Referenzen hergestellt, diesmal mit neuen Konturen. Angetrieben von diesem Paradoxon sind wir immerfort zum Denken/Schaffen gezwungen. Die Ausübung des Denkens/Schaffens besitzt also die Macht, in die Realität einzugreifen und an der Steuerung ihres Schicksals teilzuhaben. Sie stellt dadurch ein wesentliches Instrument zur Transformation der subjektiven und objektiven Landschaft dar. Das Gewicht jeder einzelnen dieser Arten von Wissen über die Welt ist, ebenso wie die Beziehung zwischen ihnen, veränderbar. Also ist auch der Platz des/r Anderen veränderbar entlang der Politik der Beziehung zu ihm oder zu ihr. Letztere bestimmt ihrerseits eine Subjektivierungsweise. Es ist bekannt, dass Politiken der Subjektivierung im Rahmen historischer Transformationen verändert werden, denn jedes Regime hängt von einer spezifischen Form

der Subjektivität ab, um im Alltag jedes/r Einzelnen erfahrbar zu sein. Auf diesem Terrain gewinnt ein Regime existenzielle Beständigkeit und Greifbarkeit; darum die Idee von „Politiken" der Subjektivierung. Im speziellen Fall des Neoliberalismus gewinnt jedoch die Strategie der Subjektivierung, der Beziehung zum/r Anderen und des kulturellen Schaffens eine wesentliche Bedeutung, denn sie bekommt eine zentrale Rolle in jenem Prinzip, das die zeitgenössische Version des Kapitalismus regiert. Dieses Regime ernährt sich hauptsächlich von den subjektiven Kräften insbesondere des Wissens und des Schaffens und wird deswegen heute als „kognitiver" oder „kultureller Kapitalismus" bezeichnet.[4] Unter Berücksichtigung dieser Merkmale kann ich jetzt eine Kartographie der Veränderungen entwerfen, die die Kunst dazu gebracht haben, bestimmte Fragestellungen zu thematisieren. Als Ausgangspunkt wähle ich dabei die 1960er und 1970er Jahre.

Geburt einer flexiblen Subjektivität

Bis zu Beginn der 1960er Jahre lebten wir in der Ära des disziplinarischen Fordismus, der seinen Höhepunkt im in der Nachkriegszeit seinen Siegeszug feiernden *american way of life* erreichte. In der Subjektivität herrschten hier die Identitätspolitik und die Ablehnung des schwingenden Körpers vor. Diese zwei Aspekte sind in

---

4 Der Begriff des „kognitiven" oder „kulturellen" Kapitalismus, in den 1990er Jahren vor allem von WissenschaftlerInnen aufgeworfen, die heute der französischen Zeitschrift *Multitudes* nahe stehen, ist eine Weiterentwicklung der Ideen von Deleuze und Guattari, die sich auf den Status der Kultur und der Subjektivität im gegenwärtigen kapitalistischen Regime bezieht.

der Tat untrennbar miteinander verbunden, denn nur in dem Maße, wie wir unsere Verwundbarkeit betäuben, können wir ein beständiges Bild von uns selbst und der/s Anderen – das heißt, unsere vermeintlichen Identitäten – aufrechterhalten. Ohne diese Betäubung sind wir fortwährend deterritorialisiert und werden dazu gezwungen, die Konturen unseres Selbst und unserer Existenzräume neu zu zeichnen. Bis zu diesem Zeitpunkt wirkte die schöpferische Vorstellungskraft hauptsächlich, indem sie an den Rand des Geschehens rückte. Dies endete in den 1960er und 1970er Jahren, als Ergebnis der kulturellen Bewegungen, die das Regime problematisierten und „Fantasie an die Macht" (*l'imagination au pouvoir*) forderten. Diese Bewegungen stürzten die damals vorherrschende Subjektivierungsweise in die Krise. Mit ihr wurde auch die gesamte viktorianische Familienstruktur mitgerissen, die sich auf ihrem hollywoodianischen Höhepunkt befand und bis dahin die Stütze des Regimes gewesen war, das in diesem Moment seine Vormachtstellung zu verlieren begann. Eine „flexible Subjektivität"[5] wird geschaffen, begleitet von einem radikalen Experimentieren mit neuen Formen der Existenz und des Kulturschaffens, um die bourgeoise Lebensart in ihrer Begehrenspolitik

---

5 Der Begriff der „flexiblen Subjektivität" geht ursprünglich auf die Idee des „flexiblen Charakters" zurück, die von Brian Holmes geprägt wurde (vgl. „Der flexible Charakter", http://transversal.at/transversal/1106/holmes/de). Ich habe diesen Begriff in einigen meiner jüngsten Essays aus der Perspektive der Subjektivierungsprozesse weiterentwickelt. Vgl. „Politics of Flexible Subjectivity. The Event-Work of Lygia Clark", in: Terry Smith, Nancy Condee & Okwui Enwezor (Hg.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Durham: Duke University Press 2006; „Life for Sale", in: Adriano Pedrosa (Hg.), *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms*, San Diego/Tijuana: InSite 2005.

mit ihrer Logik der Identität, ihrem Verhältnis zum Anderssein und ihrer Kultur zu zerschlagen. In der daraus entstehenden so genannten „Gegenkultur" werden Ausdrucksformen für den vom Anderssein der Welt betroffenen schwingenden Körper geschaffen, um die Problematiken der Zeit in den Griff zu bekommen. Die so geschaffenen Formen tendieren dazu, die Einverleibung jener Kräfte durch die Subjektivität zu fördern, die das Umfeld erschüttern und die Subjektivität deterritorialisieren. Das Erscheinen dieser Formen ist mit einem Anders-Werden sowohl seiner selbst als auch des eigenen Umfeldes untrennbar verbunden. So kann festgestellt werden, dass die Schaffung dieser neuen Territorien mit dem *öffentlichen Leben* zusammenhängt, und zwar im starken Sinne des Wortes: der kollektiven Realitätskonstruktion, die angetrieben wird von den Spannungen, die die gültige Kartographie destabilisieren, die jedoch genauso den Körper jedes/r Einzelnen beeinflussen und ihren Ausdruck ausgehend von diesen Einflüssen finden. Mit anderen Worten: Was jede/r Einzelne ausdrückt, ist die aktuelle Lage der Welt – ihre Bedeutung, aber vor allem auch ihre Bedeutungslosigkeit –, wie sie sich im Körper lebendig präsentiert. Der einmalige Ausdruck jedes/r Einzelnen hat so am unendlichen Entwurf einer notwendigerweise kollektiven Kartographie teil.

Heute sind diese Veränderungen gefestigt. Das Szenario unserer Zeit ist ein anderes: Wir stehen nicht mehr unter einem Identitätsregime, die Politik der Subjektivierung ist nicht mehr dieselbe. Wir alle verfügen über eine flexible und prozesshafte Subjektivität, wie sie von jenen Bewegungen eingeführt wurde – und unsere Schaffenskraft in all ihrer experimentellen Freiheit

wird nicht nur wahrgenommen und begrüßt, sie wird auch angeregt, gefeiert und oft sogar verherrlicht. Doch es gibt in all dem ein „aber", das keineswegs unwichtig ist: Das häufigste Schicksal dieser subjektiven Flexibilität und der Schaffensfreiheit, die sie begleitet, ist heute nicht die Erfindung ausdrucksvoller Formen, die – angetrieben von Empfindungen – die Auswirkungen der Existenz des/r Anderen in unserem schwingenden Körper betonen. Was uns in der Schaffung von Territorien in unserer postfordistischen Flexibilität anleitet, ist eine fast hypnotische Identifikation mit den Bildern der Welt, die durch Werbung und Massenkultur verbreitet werden.

Wenn nun den Subjektivitäten, die durch die Deterritorialisierung geschwächt wurden, bereits fertige Territorien angeboten werden, dann tendieren diese Bilder dazu, die Unruhe dieser Subjektivitäten zu beruhigen, und tragen so zur Taubheit ihres schwingenden Körpers bei und folglich auch zu einer Unverwundbarkeit gegenüber den Affekten der Zeit, die sich in ihm manifestieren. Doch das ist vielleicht gar nicht der unheilvollste Aspekt dieser Politik der Subjektivierung, sondern viel eher die Botschaft, die von diesen Bildern grundsätzlich übertragen wird, unabhängig von ihrem Stil oder ihrem Zielpublikum. Es handelt sich um die Idee, dass es Paradiese gibt und dass diese sich nun nicht mehr jenseits der Welt befinden, sondern in ihr, und vor allem, dass manche das Privileg hätten, sie zu bewohnen. Und viel mehr noch: Diese Bilder transportieren die Illusion, dass wir eine dieser VIPs sein könnten, wenn wir nur all unsere Lebensenergie investierten – Begehren, Zuneigung, Wissen, Intellekt, Erotik, Vorstellungskraft, Handlung etc. –, um diese virtuellen Zeichenwelten in unserem Dasein zu verwirklichen, und zwar durch den

Konsum von Objekten und Dienstleistungen, die uns dargeboten werden.

Wir stehen vor einem neuen Elan für die Idee des Paradieses in den jüdisch-christlichen Religionen: die Fata Morgana eines beschaulichen und beständigen Lebens unter perfekter Kontrolle. Diese Art der Sinnestäuschung hat ihren Ursprung in der Ablehnung der Verwundbarkeit gegenüber dem/r Anderen und den von ihr ausgelösten deterritorialisierenden Turbulenzen; sowie auch in der Geringschätzung der Zerbrechlichkeit, die notwendigerweise aus dieser Erfahrung folgt. Diese Zerbrechlichkeit ist für uns jedoch unabdingbar, denn sie zeigt die Krise eines gewissen Diagramms der Sinne, seiner Ausdrucksformen und seiner Kartographien der Bedeutung. Durch die Geringschätzung der Zerbrechlichkeit ruft diese nicht mehr das Begehren nach Gestaltung auf; im Gegenteil, sie ruft ein Gefühl der Demütigung und der Scham hervor, was zur Blockierung des Lebensprozesses führt. Mit anderen Worten: Die westliche Idee des gelobten Landes entspricht einer Absage an das Leben in der ihm immanenten Natur als Impuls des fortwährenden Schaffens und der Unterscheidung. In ihrer irdischen Version wird Gott in seinem Amt als Bürge der Verheißung vom Kapital abgelöst, und an die Stelle der Tugend, die uns bislang des Paradieses würdig machen konnte, tritt der Konsum: Dieser wiederum stellt den grundlegenden Mythos des fortgeschrittenen Kapitalismus dar. Angesichts dieses Hintergrundes wäre es zumindest ein Irrtum, zu behaupten, dass es uns heute an Mythen mangelt: Denn durch eben diesen unseren Glauben an den religiösen Mythos des Neoliberalismus werden die von diesem Regime erzeugten Bild-Welten zur konkreten Realität unserer eigenen Existenz.

Die flexible Subjektivität gibt sich ihrem Zuhälter hin

Anders ausgedrückt nimmt der „kognitive" oder „kulturelle Kapitalismus", der ursprünglich als Ausweg aus der Krise gedacht war, die von den Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre ausgelöst worden war, die von diesen Bewegungen entworfenen Seinsformen auf und eignet sich die subjektiven Kräfte an, insbesondere das kreative Potenzial, das gerade im gesellschaftlichen Leben frei wurde. So kam das kreative Potenzial tatsächlich an die Macht, die bereits von den kulturellen Bewegungen gefordert wurde. Heute wissen wir jedoch, dass die Machtergreifung der Vorstellungskraft ein mikropolitischer Vorgang war und darin bestand, ihre Stärke zum Haupttreibstoff einer unersättlichen Hypermaschine der Kapitalproduktion und -akkumulation zu machen – bis zu dem Punkt, an dem von einer neuen Arbeiterklasse gesprochen werden kann, die von einigen AutorInnen als „Kognitariat" bezeichnet wird[6]. Diese zuhälterische Kraft verwandelt den Planeten, und das mit einer exponenziellen Geschwindigkeit, in einen gigantischen Markt und macht seine BewohnerInnen zu hyperaktiven Zombies, integriert oder ausgeschlossen als menschliche Lumpen. In Wahrheit sind diese zwei gegensätzlichen Pole die voneinander abhängigen Früchte ein und derselben Logik, und all unsere Schicksale bewegen sich zwischen ihnen. Das ist die Welt, die gegenwärtig von der Vorstellungskraft geschaffen wird. Und es ist zu erwarten, dass die Politik der Subjektivierung und der Beziehung zum/r Anderen, die in diesem Szenario vorherrscht, eine äußerst armselige sein wird.

---

6 Vgl. Anmerkung 4.

Heute, nach fast drei Jahrzehnten, können wir diese Logik des kognitiven, in der Subjektivität wirkenden Kapitalismus erkennen. Ende der 1970er Jahre jedoch, zu Beginn seines Entstehens, konnte sich das kollektive Experimentieren der vorangegangenen Jahrzehnte, das darauf abzielte, sich vom Muster der fordistischen und disziplinären Subjektivität zu befreien, nur schwer gegen seine Einverleibung in das neue Regime wehren. Die Konsequenzen dieser Schwierigkeit zeigen sich darin, dass das Klonen der von den kulturellen Bewegungen vorgeschlagenen Veränderungen von einem Großteil ihrer ProtagonistInnen gelebt wurde, als Zeichen der Anerkennung und Inklusion: Das neue Regime schien sie nunmehr von ihrer Randexistenz zu befreien, zu der sie in der „provinziellen" Welt, die damals zusammenbrach, verurteilt waren. Auf die ErfinderInnen der Veränderungen vorangegangener Jahrzehnte, die geblendet waren von der Machtergreifung ihrer transgressiven und experimentellen Schaffenskraft, waren jetzt die verherrlichenden Scheinwerfer der Medien gerichtet, sie wurden in die Welt geworfen, ihre Taschen füllten sich mit Dollars, und dabei tappten sie oft in die Falle. Viele von ihnen gaben sich freiwillig der Zuhälterei hin, wurden so die eigentlichen SchöpferInnen, UnternehmerInnen und ErbauerInnen der für den und vom Kapitalismus im neuen Gewand erschaffenen Welt.

Diese Verwirrung ist zweifellos auf die Begehrenspolitik zurückzuführen, die für die Zuhälterei der subjektiven und kreativen Kräfte charakteristisch ist – eine Art von Machtverhältnis, die grundsätzlich durch den Zauber der Verführung entsteht. Der/die VerführerIn ruft in dem/r Verführten eine Idealisierung hervor, die ihn/sie betäubt und dazu bringt, sich mit dem/r VerführerIn zu identifizieren und sich zu unterwerfen: was bedeutet,

sich mit dem/r Angreifenden zu identifizieren und ihm/ihr zu unterwerfen, angetrieben vom eigenen Begehren, in der Hoffnung, dass der/die VerführerIn Anerkennung und Einlass in seine/ihre Welt gewährt. Erst seit kurzem ist man sich dieser Situation bewusst, was in der Regel zum Bruch des Zaubers führt. Dies schimmert in den unterschiedlichen Strategien des individuellen und kollektiven Widerstandes durch, die in den letzten Jahren vermehrt zu beobachten sind, vor allem durch die Initiative einer neuen Generation, die sich nicht vollkommen mit dem vorgeschlagenen Existenzmodell identifiziert und seine Machenschaften erkennt. Natürlich kann die künstlerische Erfahrung – gerade durch ihre Eigenart als Ausdrucksform der Problematiken der Gegenwart, wie sie auch den Körper des Künstlers, der Künstlerin durchströmen – diesen Bewegungen gegenüber kaum gleichgültig bleiben. Ganz im Gegenteil, gerade aus diesem Grund tauchen seit Anfang der 1990er Jahre die bereits angesprochenen Fragen in der Kunst auf. Mit ihren unterschiedlichen Vorgehensweisen vollbringen diese Strategien einen Exodus aus dem Minenfeld, das sich zwischen den gegensätzlichen und einander ergänzenden Figuren von Luxus-Subjektivität und Müll-Subjektivität erstreckt, aus dem Feld, in das sich die menschlichen Schicksale im globalisierten Kapitalismus selbst einschließen. Und inmitten dieses Exodus werden andere Arten der Welt erschaffen.

Rentable Wunde

Doch die Schwierigkeit, der Verführung der Schlange im Paradies in ihrer neoliberalen Version zu widerstehen, wird in den Ländern Lateinamerikas und Osteuropas

noch größer, denn diese lebten wie Brasilien zum Zeitpunkt der Einführung des Finanzkapitalismus in totalitären Regimes. Wir dürfen nicht vergessen, dass die *demokratische Öffnung* dieser Länder, die während der 1980er Jahre erfolgte, zum Teil dem Aufkommen postfordistischer Regimes zu verdanken war, für deren Flexibilität die Starrheit totalitärer Systeme ein Hindernis darstellte.

Würden wir die totalitären Regimes nicht aus der sichtbaren makropolitischen Perspektive behandeln, sondern aus der unsichtbaren mikropolitischen Sicht, so könnten wir feststellen, dass das Charakteristische für diese Regimes die pathologische Verhärtung des Identitätsprinzips ist. Dies trifft sowohl auf den rechten als auch auf den linken Totalitarismus zu, denn aus der Sicht der Politik der Subjektivierung waren diese Regimes gar nicht so unterschiedlich. Um sich an der Macht zu halten, gaben sie sich damit nicht zufrieden, die Ausdrücke des schwingenden Körpers, d. h. die kulturellen und existenziellen Formen einfach zu ignorieren, die – erzeugt in einer lebendigen Beziehung mit dem/r Anderen – die gültigen Kartographien immer wieder destabilisieren und uns deterritorialisieren. Gerade auch deshalb, weil das eigentliche Aufkommen dieser Regimes eine heftige Reaktion auf die Destabilisierung darstellt, wenn diese eine Toleranzgrenze der Subjektivitäten überschreitet, die sich unterwürfig an den Status quo angepasst haben; für sie bedeutet diese Grenze keinen Schaffensdruck, sondern ganz im Gegenteil den Druck, die errichtete Ordnung um jeden Preis zu erhalten. Auf eine zerstörerische Art konservativ, gehen die totalitären Staaten über die pure Nichtbeachtung oder Zensur der Ausdrücke des schwingenden Körpers hinaus: Sie versuchen, diese mit vollem Einsatz zu disqualifizieren und zu

erniedrigen, bis die kreative Kraft, aus der die Ausdrücke entstehen, von diesem Terror so weit traumatisiert ist, dass sie sich selbst blockiert und auf ein Schweigen reduziert. Ein Jahrhundert der Psychoanalyse hat uns gezeigt, dass sich die Zeit der Konfrontationen mit einem Trauma diesen Ausmaßes und seine Verarbeitung über 30 Jahre hinweg ziehen kann.[7]

Es ist leicht vorstellbar, dass die Begegnung dieser beiden Regimes das Szenario gegenüber den Übergriffen des Zuhälters noch verwundbarer macht: Durch sein Eindringen in totalitäre Systeme verschaffte sich der kulturelle Kapitalismus aus der experimentellen Vergangenheit, die in vielen dieser Länder besonders kühn und

---

7 In den Anfängen der Militärdiktatur in Brasilien hielt sich die kulturelle Bewegung mit viel Energie am Leben. Mit der Verhängung des Institutionellen Aktes Nr. 5 im Dezember 1968 verhärtet sich das Regime, die Bewegung verliert an Kraft und verfällt zum Teil in Lähmung. Wie in jedem totalitären Regime waren vielleicht nicht die greifbaren und sichtbaren Auswirkungen wie Haft, Folter, Verfolgung und Zensur am unheilvollsten, sondern eher die anderen, die sich subtiler und unsichtbar vollzogen: die Lähmung der kreativen Kraft und die daraus folgende Frustration der kollektiven Intelligenz, die sich dem Bann der verheerenden Bedrohung durch Strafen, die auch den Tod bedeuten konnten, nicht zu entziehen vermochten. Eine der konkretesten Auswirkungen dieser Blockierung war die große Zahl junger Menschen, die damals psychotische Erfahrungen durchmachten. Viele von ihnen wurden in psychiatrische Anstalten eingewiesen, und nicht wenige erlagen der „Psychiatrisierung" ihres Leidens und kehrten aus dem Reich des Wahnsinns nie mehr zurück. Diese psychotischen Erscheinungen, die zum Teil aus dem Terror der Diktatur resultierten, kamen auch in den für die Bewegung der Gegenkultur charakteristischen Grenzerfahrungen vor, die aus allen Arten von Sinnesexperimenten bestanden und in der Regel auch den Gebrauch von Halluzinogenen mit einschlossen, in einer Haltung des aktiven Widerstands gegen die bürgerliche Politik der Subjektivierung. Die Allgegenwart des Terrors und die daraus folgende Paranoia haben zweifelsohne zum pathologischen Schicksal dieser Erfahrungen der Öffnung der Sinne für ihre Fähigkeit des Schwingens beigetragen.

einmalig war, einen Vorteil; doch auch und vor allem verschaffte er sich einen Vorteil aus den Wunden, die die kreativen Kräfte durch die Schläge erlitten hatten. Das neue Regime zeigt sich hier nicht nur als System, welches das Prinzip der Produktion von Subjektivität und der Kultur der Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre aufnimmt und institutionalisiert, wie es in den USA und in den Ländern Westeuropas der Fall war. In den Diktaturen gewinnt es ein gewisses Mehr an Verführungsmacht hinzu: seine scheinbare Bestimmung als Retter, der die kreative Energie aus ihrem Joch befreit, um sie von ihrer geschwächten Verfassung zu kurieren und es ihr zu ermöglichen, sich zu reaktivieren und erneut zu manifestieren.

Die Macht durch Verführung, wie sie charakteristisch ist für die weltweite Regierung des Finanzkapitals, ist wesentlich „leichtfüßiger" und subtiler als die eiserne Hand der lokalen Regierungen militärischer Staaten, die ihr vorausgingen. Doch ihre Auswirkungen sind nicht weniger zerstörerisch, obwohl sie gänzlich andere Strategien und Ziele verfolgt. So erscheint es wahrscheinlich, dass das Zusammenwirken dieser zwei historischen Faktoren, das sich in den betreffenden Ländern ereignet hat, den Zustand der pathologischen Entfremdung der Subjektivität erheblich verschlechtert hat, insbesondere hinsichtlich der Politik, die die Beziehung zum/r Anderen und zum Geschick der Schaffenskraft regiert.

Anthropophagische Zombies

Wenn wir unseren mikropolitischen Blick auf Brasilien richten, entdecken wir einen sehr spezifischen Zug im Prozess der Einführung des Neoliberalismus und

des Klonens, der innerhalb der Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre wirksam war. Denn diese Bewegungen brachten bereits eine Besonderheit mit, und zwar durch die Reaktivierung einer bestimmten kulturellen Tradition des Landes, die als „Anthropophagie" bekannt wurde. Einige Charakteristiken dieser Tradition sind: das Fehlen einer absoluten und beständigen Identifikation mit jedwedem Repertoire und die Abwesenheit von blindem Gehorsam gegenüber etablierten Regeln, wodurch veränderliche Konturen der Subjektivität entstehen (anstelle von Identitäten); eine Öffnung für die Einverleibung neuer Universen, begleitet von einer Freiheit der Hybridität (anstelle der Aufwertung eines bestimmten Repertoires); eine Gewandtheit im Experimentieren und bei der Improvisation zur Schaffung von Territorien und ihrer jeweiligen Kartographien (anstelle von fixen Territorien, die durch festgesetzte und vorbestimmte Sprachen gekennzeichnet sind) – und all das mit viel Freude, Leichtigkeit und Entspannung.

Diese Tradition wurde ursprünglich in den 1920er Jahren von den brasilianischen ModernistInnen geprägt und benannt, die sich um den „Movimento Antropofágico" – die Anthropophagische Bewegung – versammelten. Wie alle kulturellen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwies der visionäre Geist der brasilianischen ModernistInnen bereits in jenen Jahren kritisch auf die Grenzen der Politik der Subjektivierung, der Beziehung zum/r Anderen und des Kulturschaffens in einem Disziplinarregime, dessen Identitätslogik zu ihrer Hauptzielscheibe wurde. Doch während die europäische Avantgarde versuchte, Alternativen zu diesem Modell zu schaffen, gab es in Brasilien bereits eine andere Form der Subjektivierung und des Schaffens, die sich in

das Gedächtnis der BrasilianerInnen seit der Gründung des Landes eingeschrieben hatte. Vielleicht aus diesem Grund sah Oswald de Andrade, einer der herausragenden Vertreter der Anthropophagischen Bewegung, in dieser Tradition ein „Programm zur Umerziehung der Sinnesvermögen", das als eine „soziale Therapie für die moderne Welt"[8] wirken könne. Der Dienst, den der brasilianische Modernismus der Kultur des Landes erwies, indem er diese Politik hervorhob und benannte, bestand darin, sie aufzuwerten; dies erlaubte wiederum die Bewusstmachung ihrer kulturellen Eigenheit. Sie konnte sich so gegen die Idealisierung der europäischen Kultur behaupten, ein Kolonialerbe, das auf die *Intelligenzija* des Landes maßgeblichen Einfluss ausübte. Es ist wichtig, anzumerken, dass diese unterwürfige Identifikation auch heute noch einen Großteil des intellektuellen Schaffens in Brasilien beeinflusst. In einigen Bereichen wird lediglich das Objekt der Idealisierung durch die nordamerikanische Kultur ersetzt, wie dies vor allem im Kunstbereich der Fall ist.

In den 1960er und 1970er Jahren beschränkten sich die Erfindungen vom Anfang des Jahrhunderts nicht mehr auf die kulturelle Avantgarde; nach einigen Jahrzehnten hatten sie bereits auch die Politik der Subjektivierung angesteckt und bewirkten Veränderungen, die sich am schlagkräftigsten in der nach dem 2. Weltkrieg geborenen Generation zeigen. Für diese Generation wurde die damals auf ihrem Höhepunkt angelangte Disziplinargesellschaft ganz und gar unerträglich, was sie zum Bruch mit diesem Modell veranlasste, das auch

8 Oswald de Andrade, „A marcha das utopias" [1953], in: *A Utopia Antropofágica*, Gesammelte Werke von Oswald de Andrade, São Paulo: Globo 1990.

ihre eigene Alltagsexistenz bestimmte. Die flexible Subjektivität wurde so zum neuen Modell, dem Modell der Gegenkultur. In diesem Prozess wird in Brasilien die anthropophagische Ideenwelt neu belebt, die sich am stärksten in kulturellen Bewegungen wie dem „Tropicalismo" zeigt.[9] Die Aufrufung der Zeichen dieser tief in die Körper der BrasilianerInnen eingeschriebenen Tradition ermöglichte der Gegenkultur des Landes eine besonders radikale Experimentierfreiheit und brachte dadurch künstlerische Arbeiten von großer Kraft und Originalität hervor.

Doch dieselbe Besonderheit, die die Bewegungen der brasilianischen Gegenkultur so gestärkt hatte, verschlimmerte auf der anderen Seite die Auswirkungen des Klonens dieser Bewegungen im Kontext des Neoliberalismus. Das anthropophagische Know-how verleiht den BrasilianerInnen eine besondere flexible Geisteshaltung, die es ihnen erlaubt, sich an neue Zeiten anzupassen. BrasilianerInnen geraten gern in Verzückung dar-

---

9 Die Bewegung der Gegenkultur in Brasilien war besonders radikal und umfassend, wobei der Tropicalismo eine der bedeutendsten Ausdrucksformen dieser Einzigartigkeit darstellte. Die aktive Jugend der damaligen Zeit war in der Gegenkultur oder im politischen Widerstand tätig, und beide waren gleichermaßen der Gewalt der Diktatur ausgeliefert: Haft, Folter, Mord, Exil, neben jenen, die dem Wahnsinn verfielen, wie bereits oben geschildert. Die Gegenkultur wurde jedoch in ihrem politischen Potenzial nie anerkannt, einmal abgesehen vom Militärregime, das alle hart bestrafte, die sich an ihr beteiligten, und die dann in dieselben Zellen gesperrt wurden, die für politische Häftlinge bestimmt waren. Von der brasilianischen Gesellschaft wurde ein abwertendes Bild auf die Gegenkultur projiziert, das einer konservativen Weltanschauung entstammte und unter diesem Aspekt von Rechten wie auch Linken geteilt wurde (einschließlich der politischen AktivistInnen derselben Generation). Diese Ablehnung lebt heute noch in der Erinnerung an diese Zeit, die aber auf der anderen Seite die politisch militante Vergangenheit behütet und lobpreist.

über, wie zeitgemäß sie sind, so vollkommen zuhause auf der Bühne neuer post-identitärer Subjektivitäten, so gut ausgerüstet, um diese postfordistische Flexibilität zu leben (was Brasilien zum Beispiel zum internationalen Werbe-Champion macht und es im Weltranking der Medienstrategien unter die ganz Großen platziert[10]). Das ist die Form, welche für die wollüstige und entfremdete Hingabe an dieses Regime bei seiner Anpassung in Brasilien gewählt wurde und die seine Bevölkerung, insbesondere die urbane, in wahrhaftige anthropophage Zombies verwandelt. Vorhersehbare Charakteristiken in einem Land mit einer kolonialen Vergangenheit? Wie auch die Antwort ausfallen möge, ein offensichtliches Anzeichen dieser pathetischen und unkritischen Identifikation eines Teils der brasilianischen kulturellen Elite mit dem Finanzkapitalismus ist die Tatsache, dass die führenden Kräfte, die sich an der Umstrukturierung des brasilianischen Staates nach der Militärdiktatur beteiligt haben und dem Prozess der Redemokratisierung eine neoliberale Ausrichtung gaben, größtenteils linke Intellektuelle waren, von denen viele während der Diktatur im Exil gelebt hatten.

Die Anthropophagie selbst ist lediglich eine Form der Subjektivierung, die sich allerdings von der Identitätspolitik unterscheidet. Das ist aber keine Garantie, denn jede Form kann mit unterschiedlichen Ethiken eingesetzt werden, von den kritischsten bis hin zu den reaktionärsten, was von Oswald de Andrade bereits in den 1920er Jahren aufgezeigt wurde, wobei er letztere

---

10 Das brasilianische Fernsehen spielt im internationalen Kontext eine wichtige Rolle. Ein deutliches Zeichen dieser Bedeutung ist die Tatsache, dass die „Telenovelas" des Rede Globo heute in mehr als 200 Ländern ausgestrahlt werden.

als „niedrige Anthropophagie“[11] bezeichnete. Was diese Ethiken voneinander unterscheidet, ist dasselbe „aber“, das ich vorhin thematisiert habe, als ich mich auf den Unterschied zwischen der flexiblen Subjektivität der 1960er und 1970er Jahre und seinem durch den postfordistischen Kapitalismus hergestellten Klon bezog. Dieser Unterschied liegt in der Strategie der Schaffung von Territorien und indirekt auch in der Politik der Beziehung zum/r Anderen: Damit dieser Prozess durch eine Ethik der Lebensbejahung geleitet wird, ist die Schaffung von Territorien erforderlich, und zwar anhand der von den Empfindungen – das heißt, den Zeichen der Präsenz des/r Anderen in unserem schwingenden Körper – angedeuteten Dringlichkeiten. Um den Ausdruck dieser Zeichen und ihren Widerhall in den Subjektivitäten, die dieselbe Luft der Zeit atmen, werden sich Formen des Möglichen in der individuellen und kollektiven Existenz eröffnen. Nun ist es aber nicht gerade die Politik der Schaffung von Territorien, die in Brasilien vorherrschte: Der Neoliberalismus mobilisierte das Schlechteste dieser Tradition, die niedrigste Anthropophagie. Die „Flexibilität“ der Grenze zwischen öffentlich und privat, die „Freiheit“ der privaten Aneignung öffentlicher Güter ist – auf die leichte Schulter genommen und stolz zur Schau gestellt – eine ihrer schlimmsten Facetten, die unverkennbar vom Kolonialerbe durchtränkt ist. Und genau auf diese Facette der Anthropophagie machte Oswald de Andrade aufmerksam, als er von der reaktionären Seite der Bewegung sprach. Dieser Stamm vergiftet die brasilianische Gesellschaft, und hier vor allem die wirtschaftliche und politische Elite,

11 Oswald de Andrade, „Manifesto Antropófago“ [1928], in: op. cit.

derart, dass es naiv wäre, anzunehmen, er könne wie durch einen Zauberspruch verschwinden.

Fünf Jahrhunderte anthropophagischer Erfahrung und fast ein Jahrhundert der Reflexion über dieselbe sind vergangen seit dem Moment, als die ModernistInnen sie kritisch abgegrenzt und somit bewusst gemacht haben. Vor diesem Hintergrund kann uns das anthropophagische Know-how – insbesondere durch seine Aktualisierung in den 1960er und 1970er Jahren – heute tatsächlich nützlich sein, aber nicht, um uns die Eintrittskarte ins imaginäre Paradies des Kapitals zu garantieren, sondern um uns im Gegenteil dabei zu helfen, diese unglückliche Verwirrung zwischen den zwei Politiken der flexiblen Subjektivität zu problematisieren – um den Weizen von der Spreu zu trennen. Der grundlegende Unterschied dabei ist der Ort oder Nicht-Ort, den der/die Andere jeweils einnimmt. Dieses Wissen könnte es uns ermöglichen, einen fruchtbaren Beitrag zur Diskussion zu leisten, die auf internationaler Ebene über die Problematisierung des Regimes geführt wird, das heute hegemonial wird. Und wir könnten uns auch an der Erfindung von Strategien des Exodus aus dem imaginären Feld beteiligen, das seinen Ursprung in seinem tödlichen Mythos hat.[12] Die Kunst hat eine

---

12 Zu Beginn der 1990er Jahre begann ich an der Frage der Anthropophagie zu arbeiten, in dem Sinne, wie ich sie auch hier behandle. Diese Arbeit bildet den Gegenstand dreier Texte. Der erste, geschrieben im Jahre 1993, ist „Schizoanalyse et Anthropophagie", in: Eric Alliez (Hg.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Paris: Les empêcheurs de penser en rond 1998, S. 463–476; brasilianische Ausgabe: „Esquizoanálise e Antropofagia", in: *Gilles Deleuze. Uma vida filosófica*, São Paulo: Editora 34 2000, S. 451–462. Der zweite ist „Subjetividade Antropofágica" / „Anthropophagic Subjectivity", in: Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa (Hg.), *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s,* XXIVa Bienal Internacional de São

besondere Berufung zur Verwirklichung solch einer Aufgabe, denn indem sie die Veränderungen der Sinne auf die Ebene des Sichtbaren und Sagbaren bringt, entwirrt sie die Kartographien der Gegenwart, befreit das Leben an seinen Unterbrechungspunkten und gibt ihm die Entfaltungskraft zurück – eine vom makropolitischen Aktivismus gänzlich unterschiedene und mit ihm nicht vereinbare Aufgabe. Letzterer bezieht sich aus der Perspektive der Repräsentation auf die Realität, zeigt die Konflikte auf, die mit der Verteilung der auf der gültigen Kartographie festgelegten Plätze zusammenhängen (Klassenkonflikte, Genderkonflikte, „Rassen"-Konflikte etc.) und kämpft für eine gerechtere Gestaltung. Zwei unterschiedliche und einander ergänzende Perspektiven der Realität, auf die zwei Kräfte der Intervention wirken und in wechselseitiger Ergänzung an der Definition ihres eigenen Schicksals teilhaben. Die Problematisierung der Verwirrung zwischen diesen zwei Politiken der flexiblen Subjektivität, durch die dieses Gebiet substanziell beeinflusst wird und die zum Bruch des Zaubers der Verführung führt, der die neoliberale Macht im Herzen des Begehrens aufrechterhält, bedeutet jedoch unvermeidlich die *Behandlung* der Krankheit, die in Brasilien aus dem unglücklichen Zusammenfließen dreier historischer Faktoren entstand, die sich auf die kreative Vorstellungskraft negativ auswirkten: die traumatische Gewalt der Diktatur, die Zuhälterei des Neoliberalismus

---

Paulo, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo 1998, S. 128–147 (zweisprachige Ausgabe: Portugiesisch/Englisch); neu aufgelegt in: Daniel Lins (Hg.), *Razão Nômade*, Rio de Janeiro: Forense Universitária 2005. Der dritte ist „Zombie-Anthropophagie", in: Ivet Curlin & Natasa Ilic (Hg.), *Kollektive Kreativität*, Kassel: Kunsthalle Fridericianum 2005, S. 192–205.

und die Aktivierung einer niedrigen Anthropophagie. Dieses Zusammenfließen verschärfte die Abnahme der kritischen Urteilskraft sowie die subalterne Identifizierung mit dem neuen Regime.

An dieser Stelle können wir auf die ursprüngliche Frage nach der besonderen Situation Brasiliens auf dem geopolitischen Schachbrett der internationalen Debatte zurückkommen, die seit mehr als einem Jahrzehnt auf dem Territorium der Kunst im Gange ist und Fragen des Schicksals der Subjektivität, ihrer Beziehung zum/r Anderen sowie ihres Erfindungspotenzials unter dem Regime des kulturellen Kapitalismus thematisiert. Das unheilvolle Zusammenfließen der drei historischen Faktoren kann einer der Gründe dafür sein, warum diese Diskussion in Brasilien erst jetzt geführt wird. Natürlich gibt es Ausnahmen, wie etwa den Fall der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark, die bereits ein Jahr nach dem Mai 1968 diese Situation voraussah. So schrieb sie damals: „In dem Moment, in dem der/die KünstlerIn das Objekt verdaut, wird er/sie gleichsam von der Gesellschaft verdaut, die für ihn/sie bereits einen Titel und eine bürokratische Beschäftigung gefunden hat: Er/sie wird der/die zukünftige IngenieurIn der Unterhaltung sein, eine Unternehmung, die das Gleichgewicht sozialer Strukturen in keinster Weise stört. Der einzige Weg, wie der/die KünstlerIn der Vereinnahmung entkommen kann, ist die Entfesselung der allgemeinen Kreativität, ohne psychologische und soziale Grenzen jeglicher Art. Seine/ihre Kreativität wird sich in der gelebten Erfahrung ausdrücken."[13]

---

13 „L'homme structure vivante d'une architecture biologique et celulaire", in: *Robho*, Nr. 5/6, Paris 1971 (Faksimile der Zeitschrift in: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, Ausstellungskatalog, op. cit.); Nachdruck unter dem

Aus dem Inneren dieses neuen Szenarios tauchen Fragen auf, die sich an alle richten, die denken/schaffen – insbesondere die KünstlerInnen –, und zwar in der Bemühung, eine Kartographie der Gegenwart zu entwerfen, um die Punkte der Erstickung im Lebensprozess zu identifizieren und genau an diesen Punkten die Kraft, andere Welten zu schaffen, ausbrechen zu lassen.

Ein erster Frageblock würde sich auf die Kartographie der Zuhälterei beziehen. Wie bearbeitet die Aderpresse, die uns dazu bringt, das Untolerierbare zu tolerieren und es sogar zu wünschen, unsere Lebenskraft? Durch welche Prozesse wird unsere Verwundbarkeit gegenüber dem/r Anderen betäubt? Welche Mechanismen unserer Subjektivität bringen uns dazu, unsere Schaffenskraft der Verwirklichung des Marktes anzubieten? Und unser Begehren, unsere Zuneigungen, unsere Erotik, unsere Zeit? Wie werden all diese Kräfte vom Glauben an die Verheißung des Paradieses durch die kapitalistische Religion eingefangen? Welche künstlerischen Praxen sind diesem Hinterhalt zum Opfer gefallen? Wie können wir sie erkennen? Warum sind sie so zahlreich?

Ein weiterer Frageblock, der in Wirklichkeit vom ersten nicht zu trennen ist, würde sich mit der

---

Titel „(1969) O corpo é a casa", in: *Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: Funarte, coleção Arte Brasileira Contemporânea, herausgegeben von Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira & Vera Bernardes, S. 35–37 (vergriffen); Text verfügbar in einer Neuauflage unter dem Titel: „O corpo é a casa: sexualidade, invasão do ‚território' individual", in: Manuel J. Borja Villel & Nuria Enguita Mayo (Hg.), *Lygia Clark* (Ausstellungskatalog), Barcelona: Fondació Antoni Tàpies 1997 (zweisprachige Ausgaben: Spanisch/Englisch und Französisch/Englisch), S. 247–248.

Kartographie der Exodusbewegungen beschäftigen. Wie kann das Leben aus dieser neuen Sackgasse befreit werden? Was kann unsere Schaffenskraft leisten, um diese Herausforderungen zu meistern? Welche künstlerischen Dispositive können hier erfolgreich sein? Welche von ihnen können das eigentliche Territorium der Kunst *behandeln*, ein Territorium, das von der Zuhälterei immer stärker begehrt (und gleichzeitig auch vermint) wird, die hier eine unerschöpfliche Quelle findet, um den Mehrwert des Schaffens auszupressen und ihre Verführungskraft zu stärken? Kurzum, wie soll heute das der künstlerischen Handlung inhärente politische Potenzial situativ reaktiviert werden; diese Macht, die Veränderungen der Sinne zu verkörpern und an der Umgestaltung der Konturen der Welt teilzuhaben? Antworten auf diese und viele andere Fragen werden sicherlich in unterschiedlichen künstlerischen Kontexten erarbeitet, zusammen mit den Territorien aller Art, die sich Tag für Tag neu erfinden. Es ist nicht möglich, die Auswirkungen dieser subtilen Perforationen in der dichten Masse der herrschenden Brutalität, die heute den Planeten umgibt, vorauszusehen. Das Einzige, was gesagt werden kann, ist, dass alles darauf hindeutet, dass die Landschaft der globalisierten Zuhälterei nicht mehr dieselbe ist; molekulare Strömungen bewegen die Erde. Oder ist es bloß eine Halluzination?

Vom Unwesen des Grundes. Überlegungen zum Motiv

Klaus Neundlinger

Diesen *Fremden* umgibt keine Aura. Er bricht mit einer Überzeugung, die für sich Autorität, Heiligkeit oder Verehrung beansprucht. Es ist die Überzeugung von den funktionierenden Kreisläufen, von der zyklischen Verfasstheit aller Austausch- und Produktionsbeziehungen. Deshalb kann er, dieser Fremde, nicht willkommen geheißen werden. Noch nicht. Zunächst stellt er – von dem wir schon zu viel sagen, wenn wir behaupten, es handle sich um ein männliches Subjekt, ja überhaupt um ein Subjekt – eine Bedrohung dar, eine Erscheinung, die nicht in das *statische* Modell des Zyklus integriert werden kann. In diesem Zyklus ist jedes Bedürfnis auf jedes andere bezogen, jede Schuld von vornherein getilgt, insofern alles, was man *fordert*, dadurch gedeckt ist, dass man zu *geben* hat. Der Fremde, der plötzlich auftauchende rastlose Wanderer, scheint keine Bedürfnisse zu haben und antwortet auf die Frage: „Was dient dir zur Erholung? Nenne es nur: was ich habe, biete ich dir an!", man solle ihm „[e]ine Maske mehr! Eine zweite Maske" geben.[1] Die Ordnung der Bedürfnisse erfährt durch den Versuch, mit diesem Fremden in einen Dialog zu treten, eine Erschütterung. Anstatt der Möglichkeit einer *Entsprechung* tut sich hier der Abgrund einer Nicht-Identität auf, die schwindelerregende Vervielfältigung von Differenzen-zu-sich-selbst. Ein Wuchern, das sich unkontrolliert ausbreitet und kontinuierliche

1 F. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* (1886). KSA 5. Berlin / New York: de Gruyter 1988, § 278.

Ungleichgewichte erzeugt: Werte, die nicht gedeckt sind, werden geschaffen, bereits bestehende vernichtet: „Die Werte der neuen Produkte dagegen stehen geradeso außerhalb des bisherigen Wertsystems, wie die Preise der neuen Produkte in der kapitalistischen Wirtschaft. Sie reihen sich den alten Werten nicht einfach kontinuierlich an, sondern sie sind durch einen Ruck von ihnen getrennt."[2] Darin liegt die Dynamik, die zwischen den *Blick des Eigenen* und den *toten Gegenstand* die Unwägbarkeiten der Entwicklung des Lebens schiebt.[3] Die Reflexion hat sich ihre Kategorien zurechtgelegt, sie interpretiert und konzipiert alles Erscheinende nach den Gesetzen der Logik, der Sprache, des analytischen Denkens. Gerade diese Gesetze verkennen das Unvorhersehbare, die Differenz, das Neue, die mögliche Entwicklung. Das zyklische Modell besagt indes, dass *Entwicklung* nicht nötig ist, dass die einzige „Dynamik", die sich vollzieht, im Prozess des Findens eines neuen Gleichgewichts besteht, im Rückführen des neu auftauchenden Motivs auf die rationale, sprachlich-logische Struktur. Die zyklische Ordnung verbindet Handlungen mit bestimmten Motiven. Sie kann Abweichungen nur schwer integrieren und tendiert dazu, die Ebene der Handlungen von der Ebene der Gründe für diese Handlungen, d. h. der Motive, zu trennen. Ihre Heuristik gegenüber den Gründen des Fremden, der unerwartet auftaucht, besteht in einem Abtasten und Abhören, in einem Zurückführen des Unverständlichen auf bereits Bekanntes. Das Neue, Unbekannte soll also in die

---

2 J. Schumpeter: *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* (1911). Berlin: Duncker & Humblot 1997, S. 223.

3 H. Bergson: *Schöpferische Entwicklung* (1907). Zürich: Coron Verlag 1967.

Autorität der bestehenden Ordnung *integriert* werden. Seine Neuheit wird ihm für kurze Zeit gestundet, doch muss sie früher oder später in den Kreislauf eintreten. Sie muss *symbolisiert* werden können, ihr muss ein *Platz* zugewiesen werden.[4]

Was an diesem Fremden verstört, ist demnach seine Fähigkeit, *aus dem Nichts* zu schaffen. Wir haben es mit einer wesentlich anderen Konzeption des *Motivs* zu tun. Nicht der Grund, das Element der Klärung und Rechtfertigung ist der Gegenstand der Suche, sondern eine unbestimmt auftauchende Gegenständlichkeit, eine rätselhafte Abhebung. Diese ist *Grund einer Veränderung* genauso wie *Veränderung des Grundes*, des gesamten Horizonts, innerhalb dessen sie auftaucht. Der (oder das) Fremde bezieht sich zunächst nicht auf eine bestehende symbolische Ordnung. Seine Motive machen ihn verdächtig, er ist ein typischer „Emporkömmling und traditionslos, daher oft unsicher, anpassend, ängstlich – alles andere als ein Führer – außerhalb seines Bureaus."[5] So beschreibt Joseph Schumpeter in seiner *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* von 1911 den *Unternehmer*. Es ist nicht klar erkennbar, welcher Schicht, welcher Klasse er zugehört, und so setzt er Dinge durch, die jenseits der gewohnten zyklischen Austauschprozesse liegen, *neue Kombinationen*[6] gegebener Kräfte, Mittel, Erwartungen, Wünsche. Er schafft etwas neu, das innerhalb der zyklischen Bewegung höchstens transformiert werden kann: Kaufkraft, *konsumptives Vermögen*. Dieses Neue setzt sich neben das Alte. Daraus ergibt

---

4 G. Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin: Merve 1992, S. 15–20.

5 J. Schumpeter (1911), S. 130.

6 Ebd., S. 100.

sich die „Funktion“ des Unternehmers. Nur über diesen Begriff, nur über sein funktionales Verhältnis zur Gesellschaft, das darin besteht, etwas Zusätzliches zu schaffen, legitimiert er sich zunächst. Die Funktion des Unternehmers führt eine leere Stelle ins symbolische Gefüge ein. Sie besetzt nicht einen bereits bestehenden Platz, sondern steht für den Abstand von Symbolischem und Realem, für die Möglichkeit der Veränderung der symbolischen Ordnung. Mit anderen Worten, er schafft neue Bedürfnisse, neue Motive für Produktion und Konsumption. Er führt *Differenzen* in die Welt des Gebrauchs ein, verspricht zusätzlichen Nutzen in Form von neuen Produkten, Anwendungen und Dienstleistungen. Die theoretische Frage, auf die der Unternehmer stets praktische Antworten finden muss, lautet: Wie lässt sich der wissenschaftlich-technische *Fortschritt* in wirtschaftliche Entwicklung, in *Wachstum* verwandeln? In der marktwirtschaftlichen Perspektive werden die dadurch entstehenden Differenzen im Sinne eines Konkurrenzkampfes zwischen dem Neuen und dem Alten interpretiert. Auf diese Weise wird der technische Fortschritt in das symbolische System der Ökonomie integriert. Deshalb ersetzt das Neue das Alte nicht einfach, sondern es entfaltet sich eine *Übersetzungsleistung*, eine intendierte Verschiebung innerhalb des konsumptiven Vermögens. Allerdings ist dies nur die rationale Interpretation des Einbruchs des Fremden in die zyklische Ordnung. Ihr heuristisches Muster ist gewissermaßen der Glaube an die Linearität des technischen Fortschritts. In diesem Sinne kommt es zu einer ständigen Auseinandersetzung zwischen dem Abweichen von der bestehenden (symbolischen) Ordnung und der Integration „neuer“, auf Besseres, Größeres und Effizienteres

ausgerichteter Vermögen. Eine Differenz muss also auf eine gewisse Resonanz stoßen, auf von vielen geteilte Erwartungen. Sie muss semantisch aufgeladen werden, Erwartungen erzeugen, das Imaginäre anregen. Dazu bedarf es aber einer „Entwicklung" der Semantik (der Sprache der Produkte und Dienstleistungen) selbst, der Einführung von Brüchen, Unstimmigkeiten, neuen Möglichkeiten der Zusammensetzung. Der Fremde akzeptiert eine fundamentale Unterscheidung nicht, nämlich die Aufteilung der Welt in Grund und Folge, in zwei Ordnungen, deren eine für die Motive und deren andere für die Handlungen zuständig ist. Die *Motive* bilden eine Brücke zwischen diesen beiden Ebenen, sie sind nichts Gegebenes, weder im Sinne einer empirischen Gegenständlichkeit, noch im Sinne eines vorausgesetzten Grundes. Innerhalb der zyklischen Ordnung gibt es nämlich nur *ein transzendentales Motiv*, wie wir sehen werden. Der Fremde, der Unternehmer, geht hingegen mit seinem Handeln selbst auf den Grund. Das Vermögen, die transzendentale Ordnung (Sinnlichkeit, Verstand, Vernunft, Urteilskraft), die als Voraussetzung für jeglichen empirischen Akt (Erkennen, Handeln, ästhetisch-teleologisches Urteilen) fungiert, wird durch sein Handeln erweitert, verändert, revolutioniert.

Insofern er die strikte Trennung dieser zwei Ordnungen (transzendental/empirisch, produktiv/konsumptiv) nicht respektiert und insofern sein Vorgehen nicht auf einen Grund zurückgeführt werden kann, der *außerhalb* dieses Handelns liegt, bleibt er selbst der Ordnung fremd. Er ist der einzig wahre *Schuldner* der Volkswirtschaft.[7] Alle Tauschhandlungen, Investitionen, Transaktionen,

7 Ebd., S. 149.

die innerhalb des statischen zyklischen Modells stattfinden, können – wie gesagt – als bereits *beglichen* betrachtet werden. Sie sind es in dem Maße, in dem jeder Wert, der durch sie produziert wird, schon auf einen anderen Wert verweist, der ihn garantiert, ihn stützt, sich an seine Stelle setzen kann. Diese Geschlossenheit bricht der Unternehmer auf, durch das Motiv seines Handelns. Er stellt demnach die Ordnung der Werte infrage. Die Infragestellung der Ordnung erscheint innerhalb dieser als *Schuld*. Er führt die Gefahr, das *Risiko* in die ökonomische Ordnung ein. Wäre sein ökonomisches Handeln mit dem aller anderen innerhalb des zyklischen Modells vergleichbar, so läge in seiner Funktion nichts Spezifisches. Er würde das tun, was alle anderen auch machen: *Güter erwerben*, *um Bedürfnisse zu befriedigen*. Seine Motive jedoch lassen sich nicht auf diese Entsprechung zurückführen: Er ist in seinem Handeln darauf angewiesen, dass ihm die Verfügung über *Produktionsmittel* zugestanden wird. Er kann dieses Handeln nur dadurch rechtfertigen, dass er neue Werte schafft. Die ihm angelastete Schuld wird dadurch in etwas für die zyklische Ordnung selbst *Produktives* verwandelt, allerdings ohne strikte Gewährleistung. Nicht allein die Produkte, sondern die Produktionsmittel, die Verfahren, die Gestalt des Marktes als solche müssen verändert werden. D. h., der Unternehmer will und muss die Produktionsmittel in einem *anderen* Sinn verwenden als zur Befriedigung bereits bestehender Bedürfnisse, sodass ihm mit dieser Verfügungsberechtigung ein Wechsel auf die Zukunft ausgestellt wird: Sein Versprechen ist es, den technischen Fortschritt in ökonomischen Nutzen zu verwandeln. Der Prozess der semantischen Aufladung, der Möglichkeit des Bruchs mit gegebenen Verfahren und

Tauschverhältnissen, bedarf indes nicht nur eines genialen Ideenschöpfers, sondern einer weiteren wichtigen Figur der *Vermittlung*, nämlich des *Bankiers*: „Der Bankier ist also nicht so sehr und nicht in erster Linie *Zwischenhändler* mit der Ware ‚Kaufkraft', sondern vor allem *Produzent* dieser Ware."[8] Der Vermittlungsleistung wird also auf symbolischer Ebene Originalität zugeschrieben. Sie ist nicht die sterile Übersetzung von etwas ohnedies Verständlichem, sondern sie schafft mit dieser Übersetzungsleistung etwas, das es vorher nicht gab: ein Motiv, das entwickelt werden muss, das nicht Grund ist, sondern Handlungsvermögen. Was Bedürfnisse sind, wie sie gestaltet werden, welche wichtiger und welche weniger wichtig sind, das alles vermittelt sich übers Geld. Die Ware Kaufkraft, das Interesse am Konsum, vergegenständlicht sich in Einkommen, in Kredit und Kapital. Darin treffen sich das *Imaginäre* der gesellschaftlichen Begehrensformationen (Ängste, Wünsche, Hoffnungen) und das *Symbolische*, über das diese artikuliert werden (Sprache, Diskurs, Institutionen, Formen der Verhandlung und des Konflikts). Sie treffen sich auch, um dem *Realen* (der materiellen Produktion, den Mitteln, der Technik, der Wissenschaft, der Natur) eine (neue) Form zu geben.[9]

In einer immer stärker auf der unterschiedlichen Wertigkeit von Informationen, Wissen und Kenntnissen

---

8 Ebd., S. 110.

9 In systematischer Form findet sich der Zusammenhang zwischen symbolischer und realer Ökonomie dann bei J. M. Keynes ausgearbeitet: „Wir werden finden, dass eine geldliche Wirtschaft im Wesentlichen eine solche ist, in der wechselnde Anschauungen über die Zukunft nicht nur die Richtung, sondern auch die Menge der Beschäftigung beeinflussen können." (*Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes*. Berlin: Duncker & Humblot 1936, S. VI).

basierenden Ökonomie sind es nicht mehr nur die Bankiers, sondern auch *Broker*, und allgemeiner, Organisationen, welche als Verwalterinnen von Kapital in Form von Schlüsselinformationen, Kompetenzen und Kenntnissen auftreten und auf diese Weise das *konsumptive Vermögen* hervorbringen. Ihnen ist es möglich, *dynamische* Produktzyklen zu planen, Know-how einzukaufen und Innovationen in Form von *Skalenökonomien* in enorme Wertzuwächse zu verwandeln. Dies wäre nicht möglich, wenn sich die aus unternehmerischem Handeln hervorgehenden Innovationen nicht in Algorithmen, Programme, standardisierbare Tools verwandeln ließen. Allerdings setzen diese „immateriellen" Skalenökonomien eine Kostenstruktur voraus, die den Zugang zur Produktion im eigentlichen Sinn einschränkend reguliert: Relativ hohen Fixkosten bei der Produktion stehen geringe variable Kosten bei der Reproduktion (und deshalb variable Erträge) gegenüber.[10] Es dauert lange, bis Wissen in eine standardisierte Form gebracht ist; die zugrunde liegenden Prozesse sind schwer steuerbar und hängen von vielen unsicheren Variablen ab. Informationen, Kenntnisse, Inhalte werden deshalb, sobald sie in eine skalierbare Form verwandelt werden können, selbst zu einem „kognitiven Hebel", wie in früheren Zeiten der Kredit, das (Risiko-)Kapital oder die Verfügung über Aktien.[11] Dadurch werden die semantischen Brüche,

---

10 E. Rullani: *Economia della conoscenza.* Roma: Carocci 2004, S. 188–192.

11 Schumpeter 1911, S. 165: „Das Kapital ist nichts anderes als der Hebel, der den Unternehmer in den Stand setzen soll, die konkreten Güter, die er braucht, seiner Herrschaft zu unterwerfen [...]" E. Rullani (2004, S. 276–281) spricht von einem „kognitiven Hebel", der die gegenwärtige Ökonomie kennzeichnet und zu völlig unterschiedlichem Gewicht spezifischer Kenntnisse innerhalb der kognitiven Kette, also des auf Wissen basierenden Produktionsprozesses, führt.

die durch eine starke Kontextualisierung, eine Betonung des subjektiven, aber auch des kollektiven Aufwandes der Interpretation, Transformation und Neuanordnung von Zeichen und Inhalten gekennzeichnet sind, in mögliche *Quanten-Sprünge* innerhalb der Gewinnbildung verwandelt.[12] Was die immaterielle Ökonomie gegenüber der an der Mechanik orientierten fordistischen Produktion auszeichnet, ist die Tatsache, dass „kleine" Ursachen große, bisweilen katastrophische Wirkungen haben können, während „große" Ursachen mitunter kaum Effekte zeitigen.[13] Die vielen Versuche, die letztlich auf kontingente, nicht vorhersagbare Weise zur Herausbildung gewinnbringender Kenntnisse führen, bleiben jedoch jenseits der zyklischen Ordnung. Es bedarf einer ständigen, vielfältigen Anstrengung des „Lebens", eines kontinuierlichen Schaffens und Herausbildens von neuen, kontextuell gebundenen Formen (*Emergenz*), die später der Standardisierung und De-Kontextualisierung zugeführt werden. Deshalb spielen die *produktive Einbildungskraft* (Fantasie, Kreativität) in ihrer vermittelnden Funktion zwischen abstrakten Verstandeskategorien und konkreten sinnlichen Gestalten und die *reflexive Urteilskraft* in ihrem Vermögen, für konkrete Vielheiten allgemeine Begriffe zu entwickeln (subjektive, diskursive

---

12 C. Marazzi: „Dislessia ed economia". In: *L'azione innovativa: quando cambia una forma di vita. (Forme di vita 2+3/2004)*. Roma: Derive Approdi 2004, S. 104–120. Marazzi beschreibt in diesem Aufsatz, wie die Lernstörung der Legasthenie unter Managern der New Economy gehäuft auftritt, und wie sie diese Schwäche in eine Stärke verwandeln. Innerhalb einer Ökonomie, die im Gegensatz zur fordistischen Produktion von großer Unsicherheit gekennzeichnet ist und innerhalb deren strategisches Denken, interpretative Verdichtung und Imagination von Vorteil sind, können die Manager ihr schnelles und extrem assoziatives Denken gewinnbringend einsetzen.

13 E. Rullani 2004, S. 200–204.

Zweckmäßigkeit ohne objektiven Zweck), eine große Rolle: Dabei handelt es sich um Vermögen, die nicht selbst *Objektivität* herstellen, sondern *Beziehungen* zwischen anderen Vermögen organisieren. Innovation erscheint demnach als eine zutiefst aus dem Gemeinsamen, dem Sozialen und Kollektiven schöpfende Tätigkeit.[14] Andererseits entsteht durch diese Bewegung eine neue Form des *performativen Zyklus*: Die standardisierten Formen des Wissens müssen nämlich wieder bestimmten Kontexten angepasst werden. Die *emergierenden Formen* werden in eine dem kapitalistischen Wirtschaften entsprechende Form (standardisierte Produkte, Software, Programme) gegossen, was dazu führt, dass die *allogenen Motive* (also die Motive, die außerhalb des zyklischen Modells liegen) in andere, der kapitalistischen Aneignung konforme Motive übergeführt werden. Die solcherart abgespaltenen Motive erhalten dadurch im Nachhinein den Anschein „nicht konkurrenzfähiger" Varianten innerhalb eines evolutiven Prozesses und gehen höchstens in die Ordnung des von der Produktion getrennten Konsums ein (ins Imaginäre, aber nicht ins Symbolische oder Reale). Auf diese Weise kommt es zu einer rückwirkenden Rechtfertigung der spezifischen Kostenstruktur: Die „performative" Wirkung des *kognitiven Hebels* besteht darin, dass von den multiplen Versuchen der Wert*bildung* durch Wissen und Kreativität fast ausschließlich die in Skalenökonomien verwandelten Wert*schöpfungs*ketten als „effektiv" erscheinen und deshalb das Recht erhalten, jederzeit auf die anderen Formen (außerhalb der zyklischen Ordnung) zugreifen

14 E. Rullani: „Innovazione e complessità. Antropologia e istituzioni della new economy". In: G. Ardizzo (Hg.): *Ragioni di confine. Percorsi dell'innovazione.* Bologna: Il Mulino 2002, S. 189–252.

zu können, auf die soziale Kreativität, auf die Sprachen, die Verhaltensformen, Wahrnehmungsstile, Beziehungen usw. Die „Mehrwertbildung" verläuft also nicht mehr gemäß einem linearen Zeitmodell[15] (Verhältnis von notwendiger Arbeit und Mehrarbeit), sondern folgt eher Modellen, die sich am Raum[16], an der nicht-euklidischen Mathematik, der Chaos- und der Quantentheorie orientieren.[17]

Wie werden nun diese *allogenen Motive* beschrieben? Wir haben sie strukturell auf zweierlei Weise charakterisiert: Sie unterscheiden sich einerseits vom Einheitsmotiv der statischen zyklischen Wirtschaft, dem *Gütererwerb zum Zwecke der Bedürfnisbefriedigung*. Andererseits, und hier liegt die Radikalität des Schumpeter'schen Gedankens, hebt der Begriff des Motivs die Unterscheidung von Grund und Folge, von transzendentaler und empirischer Ebene, von Vermögen und Akt auf. Er ist die Voraussetzung dafür, dass etwas anderes, nicht graduell, sondern wesensmäßig Verschiedenes geschaffen werden kann.[18] Der Unternehmer handelt nach dem Motto *plus ultra*, und folgende Motivreihen werden für sein Handeln angegeben: (1) der Traum von und der Wille zur „Gründung eines Reichs", woraus sich die konkreten Bestrebungen nach Freiheit und sozialem Aufstieg, nach

---

15 Vgl. P. Virno: *Grammatik der Multitude*. Wien: Turia + Kant 2005, S. 143–155.

16 C. Marazzi: „Il lavoro autnomo nella cooperazione comunicativa". In: S. Bologna / A. Fumagalli: *Il lavoro autonomo di seconda generazione. Scenari del postfordismo in Italia*. Milano: Feltrinelli, S. 43–80.

17 I. Prigogine / I. Stengers: *Das Paradox der Zeit*. München: Piper 1993.

18 Schumpeter 1911, S. 120 (Anmerkung): „[...] es ist ein *andres* Tun, das nicht graduell verschiedene, sondern *andere* Eignungen erfordert als das Durchmessen des Kreislaufs in gewohnter Bahn [...]".

Einfluss und der Hang zum Snobismus ergeben. Des Weiteren spielt (2) der „Kampfes- und Siegeswille" eine Rolle. Dieses Motiv kennzeichnet die Sportler unter den Unternehmern. Schließlich zählt (3) die Freude am Gestalten, die Freude am Werk, „an der Neuschöpfung als solcher" dazu.[19] Die Radikalität des Gedankens erfährt im Verlauf der Analyse nicht nur durch diese Aufzählung der „außerhalb" der Kreislaufwirtschaft angesiedelten Motive einige Einschränkungen. Am Ende wird wieder ein zyklisches Modell stehen, zwar ein dynamisches, doch jedenfalls eines, das die Aktivitäten des Unternehmers in den Wirtschaftskreislauf zu integrieren vermag (das Modell des Konjunkturzyklus). Die Motive selbst sind darauf angelegt, die anfängliche Fremdheit in eine Heuristik der gesellschaftlichen Anerkennung, der Führerschaft im Wirtschaftsleben und der Sinnstiftung zu verwandeln. Sie verhalten sich zwar anfänglich *allogen* zu den Formen der Anerkennung innerhalb der konstituierten gesellschaftlichen Verhältnisse, doch haben sie die Kraft, zunächst symbolisches Kapital („Kredit": Glauben, Vertrauen, Gefolgschaft, Einfluss) und dann reales Kapital (Unternehmergewinn) auf sich zu vereinen. Das Handeln des Unternehmers verwandelt sich in das Schicksal eines tragischen Helden[20], das gemäß dem Ablauf des antiken Dramas den Wendepunkt

---

19 Ebd., S. 137–139.

20 E. Rullani (2002) weist in seinem Aufsatz über Innovation und Komplexität darauf hin, dass die im Frühwerk Schumpeters gezeichnete Figur des Unternehmers anachronistische Züge aufweist. Tatsächlich waren die „großen Pioniere" der industriellen Produktion zu jener Zeit nicht mit punktuellen Innovationen innerhalb einer zyklischen Wirtschaft beschäftigt, sondern orchestrierten fundamentale und dauerhafte Umwälzungen innerhalb der Technostrukturen (Taylor, Ford).

(die „Peripetie“) in einer durch die „Fallhöhe“ gekennzeichneten Handlung bezeichnet.[21] Die Verteilung des symbolischen Kapitals ist also ihrem Ursprung nach keineswegs beliebig, sie verweist auf eine Form von *Distanz*, auf einen *Aufschub* in Bezug auf die tatsächliche Konsumption, die in der „Vornehmheit“ eine exemplarische soziale Figur findet.[22] Die „Distanz“ steht für eine Wandlung in der Konzeption des Vermögens: Nicht mehr die Möglichkeit des Gütererwerbs zum Zwecke der unmittelbaren Bedürfnisbefriedigung steht im Mittelpunkt, sondern die Möglichkeit der Verfügung über die Produktionsmittel.[23] Die Fremdheit des unternehmerischen Handelns verwandelt sich hier in *Distinktion*, in soziale Abgrenzung und Überlegenheit. Je mehr sich das Kreditwesen dann ausbreitet, umso mehr verblasst auch die enge Bindung von symbolischem Kapital an bestimmte soziale Figuren und Lebensstile. Es wird zur *Institution*, zum *performativen* Instrument der Regulierung von Austauschbeziehungen. Je mehr hingegen die Wertschöpfung von „immateriellen“ Faktoren abhängt, also der Gestaltung von Beziehungen, dem Zusammenspiel institutioneller Akteure, informeller Netzwerke und einer Vielzahl an zerstreut agierenden ProduzentInnen (*supply chain*), umso mehr verwandelt sich das symbolische Kapital bestimmter Regionen in einen strukturellen Wettbewerbsvorteil oder -nachteil.

Diese Form der Interpretation der Beziehungen stellt die *De-Regulierung* in den Vordergrund und vertraut auf die „Kräfte des Marktes“. Sie behält sich die

---

21 Ebd., S. 332 f.

22 Vgl. G. Simmel: *Philosophie des Geldes* (1900). *Gesamtausgabe Band 6*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 667–672.

23 G. Simmel 1900, S. 665.

größtmögliche Verfügungsmacht über Ressourcen, Beziehungen, Infrastrukturen usw. vor, indem sie den „Abbau von Schranken" fordert und gleichzeitig mit aller Kraft die umfassende Verwandlung des Öffentlichen ins Private vorantreibt (über die Privatisierung von Ressourcen wie dem Wasser etwa, aber auch über die Patentierung von medizinischen Verfahren, pharmakologischen Entwicklungen, genetischem Material usw.).

Das wichtigste Moment im Übergang vom *allogenen* Motiv zum Antrieb der wirtschaftlichen Entwicklung besteht demnach in der Bestimmung des Kapitals als „Hebel", als Verfügungsberechtigung über die Produktionsmittel (in dem eben angesprochenen, sehr weiten Sinn, der auch die Infrastruktur, die Beziehungen, lokale Kulturen, soziale Vermögen einschließt). In diesem Sinn verdeckt die für die ökonomische Theorie typische Unterscheidung zwischen Planwirtschaft und Marktwirtschaft (also die Frage, wie die Verfügung über die Produktionsmittel gestaltet werden soll) das interessantere Problem nach den *Motivationen* für die Entscheidungsstrukturen und Handlungsfelder, die sich in einem „globalisierten", neoliberalen Setting aufgrund der Machtverteilung angesichts der Verfügungsberechtigung über die Produktionsmittel ergeben. Weniger als die Planwirtschaft, in deren Mittelpunkt das Problem der Verteilung der Güter steht, die aufgrund zentraler und autoritärer Entscheidungsstrukturen produziert werden, scheint in einer *symbolischen Ökonomie*, die ihre Wertbildungsprozesse auf Wissen, Kreativität und Kommunikation stützt, die Frage nach der Möglichkeit eines dezentralen, demokratischen Werdens solcher Formen der *Neukombination* von Interesse zu sein. In diesem Sinn ist die Hebelwirkung ohne die gesellschaftlichen Kräfte

einer ins Werk gesetzten „Kreativität", „Innovation", „Kultur" nicht denkbar. Das Phänomen der *Emergenz* des Fremden, des Neuen, erscheint indes innerhalb der Theorie des Konjunkturzyklus als geglättet: Ein Phänomen, das ursprünglich Störungen verursacht, ja selbst als Störung auftritt, erscheint aufgrund des Rückgriffs auf die antike Dramaturgie letztlich als berechenbar. Dadurch nimmt das plötzliche, unvorhersehbare Auftreten der Unternehmer in Schwärmen[24] eine rationale Form an; es ist möglich, das Entstehen und die Ausbreitung dieses Phänomens auf andere Bereiche und Sektoren vorauszusagen und zu berechnen. Es ist möglich, ein zyklisches Modell für die stets sich entwickelnde Konkurrenzwirtschaft zu etablieren. Die zweite Maske, nach der der rastlos wandernde Fremde zu Beginn verlangt hat, wird zum Charakter, zur Verhärtung, zum Panzer. Der Anspruch auf gesellschaftlichen Aufstieg, auf Führerschaft, die sportliche Lust am Konkurrenzkampf sind dann längst nicht mehr außerhalb der zyklischen Ordnung liegende Willensbekundungen, sondern treten ins Spiel der Marktkräfte ein und dissoziieren sich vom innovativen Handeln. Dieses entwickelt sich gewissermaßen unterhalb der Charaktermasken weiter, es kommt über ein stets sich verformendes, weitere Differenzen erzeugendes Auftauchen von Phänomenen zum Ausdruck.

Die ökonomische Theorie spricht diese Trennung auch offen an, wenn sie jene hohen Kosten, die durch die materielle und immaterielle Produktion entstehen, als *Externalitäten* definiert. Einerseits bedeutet dies, dass der immer höhere Energieaufwand im Rahmen der

---

24 Schumpeter (1911) spricht vom „scharenweisen Auftreten", siehe etwa S. 334, 336.

industriell-technischen Herstellung nicht auf die *realen* Kosten hin bewertet wird, die die Verschwendung von Ressourcen, die ökologischen und sozialen Folgen eines ständigen Wachstums mit sich bringen. Das *Reale*, vor allem in Gestalt der natürlichen Ressourcen, wird gewissermaßen als „uneigentlich" auszubeutende und deshalb ständig zur Verfügung stehende Arbeitskraft im Rahmen der materiellen Produktion dargestellt.[25] Die „uneigentlich" auszubeutende Arbeitskraft im Rahmen der immateriellen Produktion hingegen ist die *menschliche Natur*.[26] Eingebettet ist diese potenzielle „Arbeitskraft" als Gesamtheit der spezifisch menschlichen Vermögen (Denken, Erkennen, Sprache, Logik, Fantasie, Reflexion, Kommunikation usw.) in die *Leiblichkeit* als materielle Grundlage aller geistig-symbolischen Vollzüge. Das Konzept der *Vermittlung* (*Brokerage*) tritt also wieder auf den Plan, zumindest als utopische Möglichkeit: demokratische, dezentrale, partizipatorische, alternative Formen des Einsatzes der natürlichen Ressourcen und menschlichen Fähigkeiten. Es ginge einerseits um die Schaffung stets neuer Formen der *Emergenz,* die sich der Aneignung durch skalenförmige Produktionsprozesse entziehen. Diese sind gerade hinsichtlich ihrer kontextuellen Gebundenheit, hinsichtlich der Widerstände, die sie einer Standardisierung entgegensetzen, interessant.[27] Dabei spielt wohl eine Durchkreuzung der zyklischen

---

25 W. Benjamin: *Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Band V.1.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 455 f.

26 Vgl. P. Virno: *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Torino: Bollati Borinhieri 2003.

27 „Der Gedanke, dass wir für einen neuen Gegenstand einen von Grund auf neuen Begriff, ja dass wir vielleicht eine neue Denkmethode für ihn schaffen müssten, stößt uns im Tiefsten zurück." Bergson 1907, S. 88.

Heuristik (die im Konjunkturzyklus und im Glauben an den technischen Fortschritt ihre letztliche Bestätigung findet) eine große Rolle. Diese betrifft nicht nur die Interpretation ökonomischer Tausch- und Produktionsprozesse, sondern auch rechtliche, institutionelle, kulturelle Verhältnisse. Gegen diese Verhältnisse bringen Formen der Abweichung, aber auch des Kampfes gegen den Ausschluss von Rechten, von Möglichkeiten, vom Zugang zu Kenntnissen und Fähigkeiten neue, fremde Kombinationen ein. Andererseits bestünde die *Vermittlung* wohl auch in der Schaffung von Formen der Kooperation, der Entscheidungsfindung hinsichtlich der angesprochenen *negativen Externalitäten*. Diese sind als Konzepte, als Vorstellungen ja nichts anderes als Phänomene der Abspaltung und deshalb stark von Aggression, Zerstörung, Gewalt geprägt. *Motive* dienen im Gegensatz dazu, sofern sie nicht konkurrenzwirtschaftlich vereinheitlicht werden, der produktiven Bearbeitung des Imaginären, also auch der Abspaltungen, die sich in symbolischen Formen sedimentieren und verdichten (Trennung von Produktion und Konsum, auch hinsichtlich rechtlicher, politischer, sozialer Verhältnisse). Dazu bedarf es symbolischer Vermögen, die imstande sind, *Brücken* zu den abgespaltenen Inhalten zu schlagen und neue Räume der Schaffung, der Aushandlung und des Experimentierens von Lebensformen zu entwickeln. Anstatt den Hebel der Skalierung und Standardisierung gilt es also die Werkzeuge der Gestaltung von Beziehungen, der Verstärkung und Vernetzung von Phänomenen der Emergenz zu verfeinern. Gestaltung bezieht sich, dies gilt es noch einmal hervorzuheben, auf die *Ambivalenz* des Fremden, des Neuen, der Maske hinter der Maske: Die „autokatalytischen Prozesse“,

die das innovative Handeln hervorzubringen imstande ist, erscheinen dann als *willkürlich*, wenn ihnen nachträglich ein bestimmtes Ziel, eine bestimmte Richtung eingeschrieben wird.[28] Der *Zufall* als zentrales Moment der Hervorbringung solcher autokatalytischer Prozesse bedarf aber doch, genauso wie die *Notwendigkeit*, der Verhandlung, der Kreativität im Schaffen von Regeln für seinen Gebrauch, einer Grammatik.[29]

---

28 Dies ist auch die Kritik von Bergson (1907) an einer bestimmten deterministischen, mechanistischen Lesart der Evolutionstheorie. Vgl. etwa S. 269 f.: „Das Leben, so sagen wir, geht hinaus über die Zweckmäßigkeit, wie über alle anderen Kategorien. Dem Wesen nach ist es ein durch die Materie geschleuderter Strom, der aus ihr zieht, was eben er kann. Im eigentlichen Sinn also hat es hier weder Plan noch Absicht gegeben. Und ebenso andererseits ist nur zu offenbar, dass die übrige Natur nicht auf den Menschen angelegt ist; wie die anderen Arten kämpfen wir und haben gegen andere Arten gekämpft. Und endlich, wären der Entwicklung des Lebens andere Zufälle zugestoßen und hätte sich dadurch der Lebensstrom auf andere Art gespalten, wir würden physisch und geistig ganz verschieden von dem sein, was wir sind."

29 Vgl. L. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, *Bemerkungen zu den Grundlagen der Mathematik, Philosophische Grammatik,* usw.

Mehr Wert für die Inhalte: Die Verwertung der Kultur heute

Esther Leslie

Übersetzung aus dem Englischen: Birgit Mennel

Kultur und Wert

In England wie auch anderswo ist Kultur heute das Wundermittel, das mehr gibt als es nimmt. Wie ein wunderliches Öl in einem Grimm'schen Märchen gibt diese magische Substanz unaufhörlich, sie schöpft und steigert den Wert für Staat und Privatpersonen gleichermaßen. Kultur wird als Modus der Wertproduktion postuliert: wegen ihrer die Wirtschaft ankurbelnden und Wohlstand generierenden Effekte; wegen ihrer Eigenschaft zur Regeneration, im Zusammenhang mit der Steigerung der Immobilienpreise und der Einführung neuer, größtenteils auf Dienstleistung basierender Geschäftszweige; und schließlich wegen ihrer Leistungen als eine Art moralische Aufrüstung oder Gefühlstraining; eine Perspektive, die sich hinter dem Modell der „sozialen Inklusion" verbirgt und wonach die Kultur entrechtete Gruppen ansprechen – bzw. herablassend *mit* ihnen sprechen – *muss*. Kultur wird wegen ihrer „wertschöpfenden" Nebeneffekte instrumentalisiert. Um die maximalen Leistungen auszuschöpfen, muss das werterzeugende Ergebnis, die Kultur, industriell gefertigt werden. Demzufolge wird die „Kulturindustrie", über die Adorno mit beißender Kritik schrieb, mit doppelter Kraft als „Kultur- und Kreativindustrien" propagiert und als solche von verschiedensten Institutionen bekräftigt, von Regierungen bis zu suprastaatlichen

Formen, von NGOs bis zu privaten Initiativen. Der Diskurs der „Kreativ- und Kulturindustrien" durchdringt sowohl die nationale als auch die supranationale Ebene. Auf der supranationalen Ebene ist es die UNESCO, die sich selbst beschreibt als „ein Laboratorium von Ideen sowie als eine Instanz, die Standards für die Erarbeitung universeller Übereinkommen zu neuen ethischen Fragen setzt", und die darauf besteht, dass die „Kulturindustrien", die das Verlagswesen, Musik, audiovisuelle Technologien, Elektronik, Videospiele und das Internet umfassen, „Beschäftigung und Wohlstand schaffen", „die Innovation im Produktions- und Vermarktungsprozess fördern" und außerdem „eine wichtige Rolle spielen in der Förderung und Beibehaltung kultureller Vielfalt sowie in der Sicherstellung eines demokratischen Zugangs zu Kultur".[1] Mit ihrem Beharren darauf, dass die Kulturindustrien „die Kreativität – das ‚Rohmaterial', aus dem sie gemacht sind, nähren", treibt die UNESCO das industrielle Gleichnis weiter voran. Kurz gesagt, sie „reichern Inhalte mit Wert an und generieren so Wert für die Individuen und die Gesellschaften". Inhalte haben augenscheinlich keinen immanenten Wert, oder jedenfalls nicht genug Wert, ehe sie der Zauberstab der Industrie berührt. Darüber hinaus schaffen die Kreativindustrien auf geheimnisvolle Weise Werte – aus dem Nichts, aus ihnen selbst. Der Wert ist ein Geschenk der Industrie, nicht eine Qualität der Produkte selbst.

Viele kulturpolitische Dokumente verweisen auf den „kulturellen Wert". In solchen Dokumenten wird Wert zu einem entwerteten Begriff, der lediglich aus einer

1 Alle Zitate der UNESCO wurden der UNESCO-Website, im Besonderen dem Abschnitt zu „Kultur, Handel und Globalisierung" entnommen. Vgl. [http://www.unesco.org/cuture/industries/trade/].

quantitativen Perspektive wahrnehmbar ist, wie z. B. in BesucherInnenzahlen mit statistischen Aufschlüsselungen, die dazu dienen, die soziale Inklusion zu überwachen und Daten für AnzeigenkundInnen und SponsorInnen bereitzustellen. Solcherart wird der Wert ohne Umstände dem ökonomischen Wert untergeordnet. Der Wert, der wertvoller ist als alle anderen, ist ein ökonomischer. Der Bericht zum fünften Jahrestag der Tate Modern Gallery aus dem Jahr 2005 ist eines von mehreren tausend Beispielen dafür. Hier jubelt Chris Smith, der frühere Kulturminister der Regierung, über die magischen Fähigkeiten der Kultur für die Wertschöpfung und erklärt, dass „sich die Kreativindustrien auf weit mehr als 100 Milliarden Pfund an ökonomischem Wert belaufen, mehr als eine Million Menschen beschäftigen und doppelt so schnell wachsen wie die Wachstumsrate der Ökonomie insgesamt".[2] Die Vermarktbarkeit der Kultur muss sichergestellt werden: Kultur ist nur dann wertvoll, wenn sie etwas zur „Ökonomie" beiträgt. Kultur ist quantitativ bestimmt – die grafischen Darstellungen der Weltimporte und -exporte von Kulturgütern auf der UNESCO-Website geben davon Zeugnis. Dies ist eine banale Feststellung. Selbstverständlich produziert eine Industrie in einer kapitalistischen Welt Waren. Diese besondere Industrie produziert jedoch auf verschiedene Weise Kunst als Ware. Der Erwerb von Kunst wird durch die Unterstützung gut gesponserter und vermarkteter Messen für „leistbare Kunst" zur Ware; so wird das Eigentum an kleinen Kunstobjekten verallgemeinert. Das Erfahren von Kunst wird durch finanzielle Unterstützung von Ausstellungen durch

2 Tate Modern, *The First Five Years,* London 2005.

Körperschaften zur Ware, wie außerdem durch die Berechnungen des sozialen Nutzens durch EntscheidungsträgerInnen; ein Nutzen, der sich daraus ableitet, dass man der Kultur ausgesetzt wird. Die Kunstinstitution vermarktet sich selbst als Ware. Kunstgalerien werden als „gewinnorientierter" Raum, in dem die Expertise der KunstarbeiterInnen an die Unternehmen und Ausbildungswesen vermietet wird, neu definiert; bei jeder Gelegenheit werden Handelswaren angeboten, bis hin zu Geschenkartikelläden und digitalen Reproduktionen zum Download. Tate ist in diesem Fall besonders innovativ, da hier B&Q, einem Einzelhändler für Haushaltsfarben und für Heimverschönerung, eine Lizenz für die strategisch entwickelte „Marke" Tate Modern erteilt wurde. Ein anderes Joint Venture der Tate Gallery ist jenes mit dem Telekommunikationsanbieter BT. Eigens dafür in Auftrag gegebene Kunstwerke, die als „limitierte Auflage" die Kleintransporter von BT schmücken, bekräftigen die gemeinsame Argumentation, allen „Kunst zu bringen", indem sie „Kunst buchstäblich auf die Straße bringen".[3] So verstanden wird Kunst zu einer abstrakten Quantität, einem weiteren Produkt, wie *baked beans*; die Sprache der „limitierten Auflagen" ahmt jedoch die der Kunst inhärente Exklusivität nach. Das ist Kunst als Ware, eine weitere Option im Supermarktregal, die zweckdienlich bis an die Haustür geliefert wird oder zumindest vorüberfährt. Kunst soll so eine besondere Substanz bleiben, ein lebenssteigernder Bonus, und zugleich soll sie dennoch auf „der Straße" sein, also vollkommen zugänglich, völlig

3 Die Sprache „der Straßen" wird durch die Leitung der Sponsoring-Stelle auf der Website der BT verwendet und anderswo in Vermarktungswettbewerben und Ähnlichem reproduziert.

alltäglich, sodass sowohl ihre wie auch die Wohltaten, von denen behauptet wird, dass sie vom privaten Telefonnetzwerk der BT kommen, weitestgehend abgesetzt werden können.

Die Unternehmenspartnerschaft in der Kultur – wie etwa die *public-private partnership* im Gesundheitswesen, im Ausbildungssystem und im Transportwesen – ist ein Teil der *désétatisation* (Entstaatlichung), ein französischer Begriff, der sich zwischen „Privatisierung" und dem öffentlichen Sektor in der Welt der Kulturversorgung situiert. Für die *désétatisation* ausschlaggebende Aspekte sind „die Zerschlagung", die freie Übertragung von Eigentumsrechten, der Wechsel vom Staat zu unabhängigen Organisationen, die vertragliche Auslagerung von Reinigung und Catering, der Einsatz von Ehrenamtlichen, die private Finanzierung, die individuelle Schirmherrschaft sowie die finanzielle Unterstützung durch Unternehmen. Wie in anderen staatlichen Sektoren (z. B. Gesundheit und Energieversorgung) trennt diese Verlagerung in der Kulturpolitik die Kulturinstitutionen vom Staat und treibt sie dazu an, private Gelder anzuziehen. Die Privatisierung der Kunstwelt (in der das ökonomische Prinzip im Mittelpunkt steht) ist mit einer Dezentralisierung der Macht verbunden, die einiges an Autonomie und auch Rechenschaftspflicht gegenüber lokalen ManagerInnen mit sich bringt.

In einem für den Neoliberalismus typischen Paradox wurde die zunehmende Privatisierung sowie die Einbeziehung der privaten Industrie als Sponsor im Bereich der Kunst durch eine Abhängigkeit der Kultur von Regierungs- und Staatsinterventionen unter dem Namen Kulturpolitik begleitet. Die logische Folge privater wie insbesondere staatlicher „Kreativindustrien" ist

„Kulturpolitik". Kulturproduktion ist heute eine wichtige Industrie in der globalen Schlacht um Tourismusgelder. Als solche unterliegt sie wie jede andere Industrie der Regierungspolitik. Die Kulturpolitik hat dasselbe Verhältnis zur Kultur*kritik* wie die Kulturindustrie zur Kultur. Sie ist ihre Kommodifizierung ohne Gegenmaßnahme. Die Rhetorik der meisten Kulturpolitik ist im besten Fall propagandistische heiße Luft oder tröstliche Kompensierung; im schlimmsten Fall ist sie eine Partnerin in der ökonomischen Umgestaltung der kulturellen Front, ähnlich der neoliberalen Restrukturierung der Volkswirtschaften durch den Internationalen Währungsfonds. Bemerkenswert ist, dass die Kulturpolitik durch dieselben Kräfte vorangetrieben wird, die sich einst in Kulturkritik übten, in Gestalt der *Cultural Studies* und ihrer Theorie. Wenn die Ideologie der Privatisierung die Industrialisierung der Kultur sowie ihre Aneignung der Produktion von monetären und anderen Werten benötigt hat, dann waren die KulturtheoretikerInnen willige IdeologInnen dieser Umfunktionierung.

Mehrwert: Theorie als Politik

Der weite Aufgabenbereich der Kulturpolitik reicht vom Banalen zum Fatalen. Dieser Rahmen hielt Tony Bennett, den führenden australischen Befürworter der *Cultural Studies*, nicht davon ab, im Jahr 1992 darauf zu beharren, dass die *Cultural Studies* sich zum Praktischen hinwenden und sich in der Politik engagieren sollten, indem sie ManagerInnen und Regierungen beraten, anstatt über ideologische Effekte zu jammern. Die anhaltende Förderung des kulturellen Populismus durch die *Cultural Studies* ging über in eine Rhetorik der Wahl,

die sich selbst als anti-elitär präsentierte. Die Ironie dabei ist, dass die TheoretikerInnen, die einstmals erklärten, einer Art Marxismus anzuhängen, heute für die Kultur als das mildtätige und sich bessernde Antlitz des Kapitalismus werben. Wie konnte dies geschehen? Die *Cultural Studies* stellten einen Mangel in den marxistischen Kulturtheorien fest, der sie zunächst antrieb. Dem Theoretiker der *Cultural Studies* Stuart Hall zufolge sprach der Marxismus nicht über „unsere bevorzugten Untersuchungsobjekte", „Kultur, Ideologie, Sprache, das Symbolische", oder er schien sie nicht zu verstehen.[4] Man beachte, dass Kultur hier unter das Nichtgreifbare, das Immaterielle oder einfach unter das „Kognitive" subsumiert wird. Die Arbeit, die Rolle der Produktion entwischt als theoretisierbarer Bestandteil der Praxis. Der Fokus auf Zielgruppen und die Konsumtion verstärkt diese Abneigung gegen die Produktionssphäre. Die Arbeit der Kulturproduktion verschwindet.

Kaum waren die *Cultural Studies* in „Hörweite" des Marxismus, wie Hall dies nannte, spalteten sie sich schon. Ein Flügel steuerte auf eine Kultursoziologie zu, die in den populären kulturellen Praktiken zirkuliert. Der andere entschied sich für Stil, Oberfläche, Textualität und den Reiz der „Theorie". In beiden Fällen verlagerte sich das Verständnis von Ideologie. Eine zunächst durch Althusser beeinflusste Auffassung der Ideologie und der ideologischen Staatsapparate begriff den Staat und seine Organe als Sinnzusammenhänge, die ein den Klasseninteressen dienendes Denken produziere. Sie konzipierte den Markt als Kontrollmacht, als

4 Stuart Hall, „Das kulturelle Vermächtnis der Cultural Studies", in: Ders., *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften*, Hamburg: Argument Verlag 2000, S. 38.

ideologische Rechtfertigung der Klassenunterdrückung. Diese wird durch eine Umarmung der Kultur – oder der Ideologie – als authentische oder postauthentische Ausdrucksweise von Subjektivität ersetzt: Ideologie ist kein Ausfluss mehr, der problematischerweise unvermeidlich ist, sondern vielmehr der Ort des Vergnügens, des Widerstandes, der Macht und der Gegenmacht. Ideologie ist Kultur, und damit ist Kultur immateriell, reiner *Geist*. Diese Konzeptualisierung ermöglichte die Runderneuerung der *Cultural Studies* als Kulturpolitik. Es ist die angenommene Immaterialität der Kultur, ihre symbolische Betonung, die die Fixierung auf die KonsumentIn begünstigt, die Kultur als Attribut ihrer Identität, als Kennzeichen ihres Geschmacks wahrnimmt. Zahlreiche KulturtheoretikerInnen erfinden sich selbst neu als Möchtegern-EntscheidungsträgerInnen in den „Kulturindustrien". Indem sie immer noch Begriffe aus der von ihnen aufgenommenen Kulturtheorie wiederholen, sprechen sie die Sprache der Marktforschung und des Nischenmarketings, sie sind Werkzeuge des Kapitalismus für die Platzierung von Produkten in wettbewerbsorientierten Industrien.[5] John Holden, Leiter der Entwicklungsabteilung im Think Tank *Demos* und früherer Anlagenbankier mit einem Universitätsabschluss in Recht und Kunstgeschichte, erzählt uns in seinem Essay „Der kulturelle Wert von Tate Modern"[6], dass jene Menschen, die die Tate Modern besuchen, nicht „BetrachterInnen", sondern AkteurInnen sind. Er übernimmt hier eine Version von Walter Benjamins Idee des Kulturpublikums

---

5 Vgl. Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy,* Maidenhead: Open University Press / McGraw-Hill Education 2004, S. 139.

6 Vgl. Tate Modern, op. cit., „The Cultural Value of Tate Modern".

als Produzent. Aber die Bedeutung wird in ihre zeitgenössische Parodie verdreht. Er fährt mit der Behauptung fort, dass: „dies [das Auftreten der MuseumsbesucherIn als AkteurIn] in der Sprache des Marketing erklärt werden kann – Menschen bekräftigen ihre eigene Coolness durch ihr Bündnis mit einer der coolsten Marken Englands, oder man denkt es als etwas Vornehmeres –, das die Identität formt und das Selbst durch eine Interaktion mit etwas ausweitet, das die britische Kulturministerin Tessa Jowell ‚komplexe Kultur' nannte".

Adorno gegen die Industrie

Kunst ist nicht nur ein Teil des *business as usual*. Sie ist das universelle Schmiermittel dafür, dass sich die Zahnräder des Wirtschaftslebens besser drehen und die Gelenke der Gesellschaft weicher ineinander greifen. Adornos Konzept der „Kulturindustrie" – das Steuern des nicht Steuerbaren – ging davon aus, dass die Industrie der Bannfluch der Kultur war. Industrie bedeutet Geschäft, nicht endende Produktion. Für Adorno ist die Kunst ein Platzhalter für die Utopie, aber dies hieß nicht, dass sie irgendetwas mit den technologischen Utopien gemein hatte, die sich fleißig Wege durch und aus dem Kapitalismus vorstellten. Adorno postulierte die Utopie als einen Ort für Trägheit, Nicht-Produktivität, Nutzlosigkeit. In der Kunst geht es nicht um unaufhörliche Produktion, industrielle Fertigung von Artefakten, Werten, Nebenprodukten, Arbeitserträgen, Ergebnissen und Zielen – all das ist notwendig für Subventionsanträge und Kontrollberichte. Kunst ist nicht einmal ein Ort für die Herstellung konkreter Alternativen: „So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren;

nicht einmal negativ."[7] Adorno stellt dies folgendermaßen dar:

> „Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf zu widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt."[8]

In ihrer *Form* schlägt Kunst etwas anderes vor als *business as usual*. Die Kunst bietet einen Ort für die Utopie, ihre Form zeichnet die Kontur der Utopie nach. Aber sie kann diese nicht repräsentieren, stattdessen stellt sie diese zukünftige Zeit negativ vor:

> „Wir mögen nicht wissen, was der Mensch und was die rechte Gestaltung der menschlichen Dinge sei, aber was er nicht sein soll und welche Gestaltung der menschlichen Dinge falsch ist, das wissen wir, und einzig in diesem bestimmten und konkreten Wissen ist uns das Andere, Positive, offen."[9]

Es ist diese negative Vorstellung, die die Kunst vorantreibt. Es ist jedoch immer noch möglich, sich – ohne dabei konkret zu werden – Zukunftsoptionen für und in der Kunst vorzustellen, wie dies Adorno tat, als er das Folgende in der *Ästhetischen Theorie* schrieb:

> „Durch unversöhnliche Absage an den Schein der Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewusstsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie [...] auf

---

7 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973, S. 55.

8 Theodor W. Adorno, „Engagement", in: Ders., *Noten zur Literatur,* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 413.

9 Theodor W. Adorno, „Individuum und Organisation" [1953], in: Ders., *Soziologische Schriften I,* Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 456.

> einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint."[10]

Die Kunst könnte wegen ihrer prekären, ungewöhnlichen Situation in der Warengesellschaft eine nicht anschauliche Beziehung mit der Utopie stützen. Sie kennzeichnet den Ort der „Idee" von Utopie. Angesichts der Kulturindustrie klammert sich Adorno an die Kunst als einzige Zufluchtsstätte für die Utopie und als unsere einzige Aussicht auf ein anderes Leben. Adornos Anschmiegung an die Kunst ist richtig genug, insofern es ohne die Überlegung der Kunst, genau wie ohne den Gedanken der Utopie, keine Alternative zur Industrie gebe. Aber weiter reicht dieser Gedanke nicht.

Nach Adorno: Kulturpolitik als Ästhetisierung der Politik

Die Kunst kann sich nicht in sich selbst von einer dem Industriekapitalismus intrinsischen Situation erholen, durch den sie zu einer Gehilfin des Politischen, verstanden als das Ökonomische, gemacht wurde. Sie kann sich nicht selbst wieder ins „Ästhetische" absondern. Ihre Verwicklung zu verleugnen würde lediglich vorkritische Ideen bekräftigen, so als ob Walter Benjamin, Th.W. Adorno und Guy Debord nie existiert hätten. Kunstbewegungen verschmolzen auf verschiedene Weise mit politischen Angelegenheiten. Politik wurde zu einer Kunst der Darstellung.

Die abschließenden Bemerkungen Walter Benjamins in seinem Kunstwerk-Aufsatz zur „Ästhetisierung der Politik" und der „Politisierung der Kunst" haben eine

---

10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 55 f.

neue Gültigkeit erlangt. Heute kann man überall eine Ästhetisierung der Politik beobachten. Wir leben in einer Welt des vermittelten politischen Spektakels, das Passivität und reflexartige Reaktionen verstärkt. Politik ist eine Show, die wir uns ansehen müssen und in der die „Seiten" im Angebot einfach nur Trennungen innerhalb eines im Wesentlichen Identischen sind. Benjamins Wendung zeigt an, dass sich jenseits der Ästhetisierung politischer Systeme, Figuren und Ereignisse eine noch grundsätzlichere Ästhetisierung (oder Entfremdung) verbirgt: die Ästhetisierung der menschlichen Praxis. Dies läuft auf eine Entfremdung des Spezies-Sein hinaus, die so weit reicht, dass wir unsere eigene Vernichtung akzeptieren und uns an ihrer Betrachtung erfreuen. Benjamin diskutiert die Fragen einer Politisierung der Kunst im Kontext menschlicher Vernichtung. Der Krieg ist zum ultimativen künstlerischen Ereignis geworden, indem er die neuen Bedürfnisse des technologisch runderneuerten menschlichen Sensoriums befriedigt.

Dies war die Vollendung von *l'art pour l'art* oder jener Ästhetisierung, wie sie 1936 gesehen wurde, was bedeutet, dass alles, sogar der Krieg, eine ästhetische Erfahrung ist. Die Menschheit verfolgt aufmerksam eine technische Zurschaustellung von Schreckens- und Ehrfurchtsverhältnissen, was ihrer eigenen Folter gleichkommt.

Sie schwelgt darin. Die wahre Politik – die rationale Handhabung von Technologien, die demokratische Inkorporierung der AnwenderInnen dieser Technologien, die Enthüllungen über die Anteile am Eigentum, die das System antreiben – verlangt nach eigener Handlung: der Autor als Produzent, das Publikum als Kritiker, wie

Benjamin es ausdrückt.[11] Desgleichen ist die durch den Kommunismus politisierte Kunst nicht die bekannte und geerbte (für den passiven Genuss verdinglichte) Kunst, sondern vielmehr, schon wieder, eine Möglichkeit für die eigene Handlung. Dies ist eine dialektische Aufhebung, keine Negation. Oberflächlich betrachtet mag es scheinen, als ob die Politisierung der Kunst in einer umfassenden Weise in die „künstlerische Gemeinschaft" eingegangen wäre. Ausstellungen lenken oft die Aufmerksamkeit auf „politische" Fragen von Armut, Geschlecht, Ethnizität, Globalisierung und Krieg. Dies ist jedoch nicht der Sieg der Benjamin'schen Idee einer Politisierung der Kunst. Tatsächlich handelt es sich um ein weiteres Symptom der Ästhetisierung der Politik. Denn das, was durch die wahre Politisierung der Kunst produziert wird, ist nicht das, was wir in Galerien zu sehen gewohnt sind – eine politisch korrekte Kunst, die sich mit und in der Galerie und dem Subventionssystem begnügt und die innerhalb der Bedingungen der Kreativ- und Kulturindustrien in einem Wettbewerb steht. Im Gegenteil, die Politisierung der Kunst bedeutet die vollständige Ablehnung des Systems der Zurschaustellung, der Produktion, der Überwachung und der Inklusion gleichermaßen wie die Ablehnung des Elitismus und der Exklusion, da sich die Kunst in der alltäglichen Praxis auflöst und politisch wird, das heißt, als Praxis und Stoff für Kritik für alle demokratisch verfügbar ist.

Karl Marx merkt an, dass die menschliche Aktivität die Wirklichkeit durch die Praxis konstituiert und die Wahrheit durch den Prozess der Selbstentwicklung ge-

---

11 Vgl. Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent" (1934), in: Ders. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

wonnen wird. Er formuliert dies bekanntermaßen so: In der kommunistischen Gesellschaft ist das vervollständigte Individuum morgens ein Jäger, nachmittags ein Fischer und nachts ein kritischer Kritiker, ohne je gesellschaftlich als Jäger, Fischer oder Kritiker definiert zu werden. Es ist eine Eigenschaft der mangelnden Freiheit in der Klassengesellschaft, dass manche Menschen mit der Aufgabe betraut sind, KünstlerInnen zu sein und diese soziale Rolle zu ertragen, während andere davon ausgeschlossen bleiben. Anders ausgedrückt ist die künstlerische Praxis heute, zerstört durch die Kommodifizierung, eine Entstellung der sinnlichen Entfaltung des Selbst, die die wahre menschliche Gemeinschaft kennzeichnet. Die Verdinglichung der menschlichen Handlung in getrennte Bereiche von Arbeit und Spiel, Ästhetik und Politik beeinträchtigt alle und muss überwunden werden. Das Ästhetische muss aus dem Ghetto der Kunst gerettet und ins Zentrum des Lebens gestellt werden.

Was ich letztlich sagen will, ist Folgendes: Keine der Kritiken an den Kultur- und Kreativindustrien macht Sinn, solange man nicht darauf vorbereitet ist, das kapitalistische Industriemodell als ein Ganzes zu kritisieren, wo immer es auftaucht, für die Herstellung welcher Ziele auch immer. Adorno mag Recht haben damit, dass die Kunst eine besondere Form der Arbeit ist, die die kritischen Punkte des Systems enthüllt. Soweit sie jedoch industrialisiert wurde, zeitigt sie dieselben Effekte wie jede Arbeit – es ist Scheiße, sie zu machen, sie ist entfremdet und langweilig. Dies sollte unser Ausgangspunkt sein – die Arbeitsbedingungen, wo auch immer wir ihnen begegnen, nicht nur das spezifische Leid der KünstlerInnen. Das bedeutet, danach zu fragen, wa-

rum die „soziale Inklusion“ von vornherein notwendig ist und warum die Klassengesellschaft die Kunst sowohl braucht wie auch nicht braucht.

2. INDUSTRIEN DER KREATIVITÄT

Kreativindustrie als Massenbetrug

Gerald Raunig

Übersetzung der zuerst in englischer Sprache veröffentlichten Version des Textes: Jens Kastner

Das Kulturindustrie-Kapitel aus der *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno trägt die Überschrift „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug". Als Horkheimer und Adorno Anfang der 1940er Jahre ihren Essay verfassten, richteten sie sich damit gegen den wachsenden Einfluss der Unterhaltungsindustrie, gegen die Kommerzialisierung der Kunst und gegen die totalisierende Vereinheitlichung „der Kultur", vor allem im Land ihrer Emigration, den USA. Ihre skeptische Haltung zu den neuen Medien Rundfunk und Film veranlasste die beiden Autoren dazu, in wortgewaltigem Stil mit kulturpessimistischen Untertönen ein breites Spektrum des kulturellen Feldes mit einem Konzept zu fassen, das in kulturellen Sphären kaum fremder scheinen konnte: Sie bezeichneten die Kultur als Industrie.

Die Thesen Horkheimers und Adornos blieben fast zwei Jahrzehnte lang, auch nach der Übersiedlung nach Europa, ein eher nur im Umkreis des Instituts für Sozialforschung verhandelter Geheimtipp. Im Laufe der 1960er Jahre begann die Wirkungsgeschichte sich jedoch langsam zu entfalten, um sich in der Aktualisierung der Medienkritik in den 1970er Jahren vollends zu etablieren: Die *Dialektik der Aufklärung* wurde ein Eckpfeiler der Literatur nicht nur zur Ambivalenz der Aufklärung, sondern auch und vor allem zur rigorosen

Zurückweisung einer „Ökonomisierung der Kultur". Und im kulturellen Feld, in dem nach wie vor die Mythen des Genies, der Originalität und der Autonomie nicht unwesentliche Anknüpfungspunkte darstellen, ist „Industrie" auch heute, 60 Jahre nach der späten Veröffentlichung der *Dialektik der Aufklärung,* nicht viel mehr als ein Schimpfwort. Es fragt sich daher, wie es passieren konnte, dass mit einer einfachen Verschiebung vom Singular zum Plural, von *Kulturindustrie* zu *Creative* und *Cultural Industries*, gerade diese Begriffsmarke heute zu so etwas wie einem universellen Heilsversprechen umgedeutet werden konnte – und zwar nicht nur für ein paar PolitikerInnen[1], sondern auch für viele AkteurInnen des Feldes selbst.

Eine mögliche Erklärung für dieses Paradox erschließt sich aus der genaueren Betrachtung der Subjektivierungsweisen in den Feldern, Strukturen und Institutionen, die mit den Begriffen Kreativ- und Kulturindustrie(n) beschrieben wurden und werden. Ich möchte diese Subjektivierungsweisen und die spezifischen Institutionen des Feldes diskutieren, indem ich vier Komponenten des Kulturindustrie-Konzeptes untersuche und sie dann in gegenläufiger Reihenfolge von vier bis eins mit ihren aktualisierten Gegenstücken innerhalb der heutigen Creative Industries vergleiche.

---

1 Im kulturpolitischen Zusammenhang liegt die Deutung nahe, dass im Zuge der europaweiten Etablierung des Begriffs Creative Industries in kulturpolitischen Programmen Mittel staatlicher Kunstfinanzierung von der Förderung kritischer/devianter Positionen zunehmend zur Förderung von kommerziellen Unternehmen verschoben werden sollen.

1. Das Kulturindustrie-Kapitel bezog sich in erster Linie auf die wachsende Film- und Medienindustrie, vor allem das Hollywood-Kino und die privaten Radiostationen in den USA. Ganz anders als ihr Kollege Walter Benjamin oder auch Bertolt Brecht, die beide eher ambivalente Sichtweisen hinsichtlich der Probleme und Möglichkeiten vertraten, die die technische Reproduzierbarkeit, die Massenmedien und die mannigfaltigen Aspekte der Produktion und der Rezeption unter neuen Bedingungen mit sich brachten, bewerteten Adorno und Horkheimer die Kulturindustrie durchgehend negativ: als zunehmend totalisierende Spirale aus systematischer Manipulation und dem „rückwirkenden Bedürfnis", sich immer stärker diesem System anzupassen. „Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen."[2] In der Interpretation des Instituts für Sozialforschung ist diese einstimmige Form der Kulturindustrie die institutionelle Struktur für Subjektivierungsweisen, die das Individuum der Macht und der Totalität des Kapitals unterwerfen. Die erste Komponente des Konzepts der Kulturindustrie nach Horkheimer und Adorno besteht also darin, dass sie ihr Publikum totalisiert und einem permanent wiederholten und doch unerfüllt bleibenden Versprechen aussetzt: „Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht."[3] Dieser endlose Kreislauf des Versprechens, das einen Wunsch erzeugt und ihn zugleich andauernd in einer unproduktiven Art von Schwebe

---

2 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Fischer 1990, S. 128.

3 Ebd., S. 148.

hält, macht den Kern der Idee von der Kulturindustrie als Instrument des Massenbetrugs aus. Für Horkheimer und Adorno sind die Produkte der Kulturindustrie sämtlich so beschaffen, dass sie jegliche Vorstellungskraft, Spontaneität, Fantasie und jedes aktive Denken auf Seiten der ZuschauerInnen leugnen oder gar verhindern. Diese ultrapassive Form des Konsums korreliert mit der Tendenz der Kulturindustrie, ihr Publikum peinlich genau zu registrieren und statistisch zu verarbeiten: „Die Konsumenten werden als statistisches Material auf der Landkarte der Forschungsstellen, die von denen der Propaganda nicht mehr zu unterscheiden sind, in Einkommensgruppen, in rote, grüne und blaue Felder, aufgeteilt."[4]

Die KonsumentInnen erscheinen als Marionetten des Kapitals, gezählt, gerastert, gefangen im gekerbten Raum der Kulturindustrie. „Die Konsumenten sind die Arbeiter und Angestellten, die Farmer und Kleinbürger. Die kapitalistische Produktion hält sie mit Leib und Seele so eingeschlossen, daß sie dem, was ihnen geboten wird, widerstandslos verfallen. Wie freilich die Beherrschten die Moral, die ihnen von den Herrschenden kam, stets ernster nahmen als diese selbst, verfallen heute die betrogenen Massen mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs. Sie haben ihre Wünsche. Unbeirrbar bestehen sie auf der Ideologie, durch die man sie versklavt."[5] Im Bild von den dem anonymen kulturindustriellen Verführungsapparat verfallenen KonsumentInnen zeigt sich freilich die Spitze und zugleich die Beschränkung des Ansatzes von Horkheimer

4 Ebd., S. 131.

5 Ebd., S. 141 f.

und Adorno: Die Figur der „betrogenen Massen" viktimisiert diese als passiv, fremdbestimmt, betrogen und versklavt.

2. Als zweite Komponente in Horkheimers und Adornos Konzept der Kulturindustrie lässt sich auch ein spezifisches Bild der Produktion ausmachen: Erweisen sich die Positionen der KonsumentInnen und ProduzentInnen in der Darstellung der beiden Autoren auch klar getrennt, so ist diese Trennung aber nicht als dualistische Figur von aktiven und passiven Subjekten der Kulturindustrie gedacht. Stattdessen sind beide in einer merkwürdig parallelen Heteronomie ineinander verstrickt. Wie die KonsumentInnen erscheinen auch die ProduzentInnen als unterjochte, passive Funktionen des Systems. Im Gegensatz zu Benjamins Theorie der Autorschaft und der neuen Medien, in der sich AutorInnen durch Veränderung des Produktionsapparates in ProduzentInnen verwandeln können, und auch im Gegensatz zu Brechts Lehrstück-Theorie und -Praxis der frühen 1930er Jahre, in der es von Haus aus statt einem konsumierenden Publikum nur noch AutorInnen und ProduzentInnen gibt, zeigt Horkheimers und Adornos starres Bild nur eigentümlich passive ProduzentInnen, die selbst in der Totalität der Kulturindustrie gefangen sind. Soziale Unterwerfung bleibt die einzig denkbare Subjektivierungsweise, auch auf Seiten der Produktion. Das prägnanteste Beispiel im Kulturindustrie-Kapitel zeigt die AkteurInnen in Radiosendungen als „zur Unfreiheit verhaltene" Funktionen des Betriebs: „Sie beschränken sich auf den apokryphen Bereich der ‚Amateure', die man zudem noch von oben her organisiert. Jede Spur von Spontaneität des Publikums im Rahmen des offiziellen Rundfunks

aber wird von Talentjägern, Wettbewerben vorm Mikrophon, protegierten Veranstaltungen aller Art in fachmännischer Auswahl gesteuert und absorbiert. Die Talente gehören dem Betrieb, längst ehe er sie präsentiert: sonst würden sie nicht so eifrig sich einfügen."[6] In der Tat erweist sich das Bild der nur scheinbar protagonistischen StatistInnen angesichts seiner Aktualisierung in Reality-TV, Doku-Soaps und Casting-Shows heute plausibler denn je: Vor dem Hintergrund eines weiteren Begriffes von ProduzentInnen, die nicht nur materialisierte Kulturwaren, sondern Affekte und Kommunikation her- und bereitstellen, wird das Bild eines totalisierenden Systems, das jede Bewegung und jede Stimmung determiniert, nur noch düsterer.

Diese Verdunkelung wird schon von Horkheimer und Adorno antizipiert, allerdings in merkwürdig feminisierter Form: „Die Art, in der ein junges Mädchen das obligatorische date annimmt und absolviert, der Tonfall am Telefon und in der vertrautesten Situation, die Wahl der Worte im Gespräch, ja das ganze nach den Ordnungsbegriffen der heruntergekommenen Tiefenpsychologie aufgeteilte Innenleben bezeugt den Versuch, sich selbst zum erfolgsadäquaten Apparat zu machen, der bis in die Triebregungen hinein dem von der Kulturindustrie präsentierten Modell entspricht."[7] Dem Apparat der Kulturindustrie korrelieren die Menschen-Apparate. Sowohl KonsumentInnen als auch ProduzentInnen erscheinen als SklavInnen der Totalität und der Ideologie, von einem abstrakten System geformt und bewegt. Als Apparate

---

6 Ebd., S. 130.

7 Ebd., S. 176.

sind sie nichts als Rädchen in einem noch größeren Getriebe, Teil einer Institution mit dem Namen Kulturindustrie.

3. Als Effekt der Beziehung zwischen dem Getriebe und seinen Rädchen ergibt sich die dritte Komponente des Kulturindustrie-Konzeptes. Sie besteht darin, dass die AkteurInnen, die KulturproduzentInnen, als Angestellte Gefangene der Institution(en der) Kulturindustrie sind. Die institutionelle Form, in der sich die Kulturindustrie nach Horkheimer/Adorno entwickelt, ist jene des riesigen Musik-, Unterhaltungs- oder Medienkonzerns. Die Kreativen finden sich eingeschlossen innerhalb eines Institutionengefüges, in dem ihre Kreativität durch die Form abhängiger Arbeit unterdrückt wird.

In der *Dialektik der Aufklärung* wird dieser Zusammenhang von die Kreativität einschließender Anstellung und sozialer Unterwerfung allgemein so beschrieben: „Im Grunde geht es dabei um die Selbstverhöhnung des Mannes. Die Möglichkeit, zum ökonomischen Subjekt, Unternehmer, Eigentümer zu werden, ist vollends liquidiert. Bis hinab zum Käseladen geriet das selbständige Unternehmen, auf dessen Führung und Vererbung die bürgerliche Familie und die Stellung ihres Oberhaupts beruht hatte, in aussichtslose Abhängigkeit. Alle werden zu Angestellten, und in der Angestelltenzivilisation hört die ohnehin zweifelhafte Würde des Vaters auf.“[8]

Wie also aussichtslose Abhängigkeit und soziale Kontrolle in der Welt der Angestellten im Allgemeinen vorherrsche, so wird selbst die letzte Zufluchtsstätte der

8 Ebd., S. 162.

Autonomie (und hier spiegelt sich schon früh der Romantizismus der künstlerischen Autonomie aus Adornos Spätwerk, der *Ästhetischen Theorie*[9]), die Produktion von Kreativität, als gerastert, strukturiert und klassifiziert beschrieben, die große Zahl ihrer ursprünglich als widerständig verstandenen AkteurInnen am Ende als Angestellte zivilisiert. Gemäß der anthropologischen Institutionendefinition würde die Institution im Gegenzug die Angestellten mit Sicherheit versorgen und ein gewisses Maß an Handhabe unauflösbarer Widersprüche versprechen. Auch wenn die spezifischen Institutionen der Kulturindustrie nicht ewig währen, sollen ihre Apparate genau aufgrund ihrer Apparathaftigkeit diesen Eindruck erwecken und auf diese Weise die Subjekte entlasten. Für Horkheimer und Adorno ist aber selbst diese Vorstellung allein dem Effekt geschuldet, dass „betriebswissenschaftliche Kameradschaftspflege [...] noch die letzte private Regung unter gesellschaftliche Kontrolle" bringt.[10]

4. Als vierte und letzte Komponente ist die Entwicklung der Kulturindustrie als Ganzes nach Horkheimer und Adorno als *verspätete* Transformation des kulturellen Feldes zu betrachten, die jene Prozesse nachholt, welche in der Landwirtschaft oder in dem, was landläufig Industrie genannt wird, zum Fordismus geführt haben.

---

9 Gegen Adornos Substanzialisierung der Autonomie bürgerlicher Kunst gewandt, konnte allerdings schon lange eingewendet werden, dass gerade diese als totale, heteronomisierende und hierarchisierende Praxis wirkt und den Raum der Produktion wie der Rezeption kerbt: Der vielstufige Produktionsapparat des bürgerlichen Theaters etwa oder die extreme Disziplin in klassischen Orchestern korreliert den Rezeptionsgewohnheiten in beiden Feldern.

10 Ebd., S. 159.

Im Gegensatz zu den mächtigsten Sektoren der Industrie – Stahl, Öl, Strom und Chemie – seien die Kulturmonopole allerdings schwach und abhängig. Auch noch die letzten Reste des Widerstands gegen den Fordismus wären – auch hier wieder ein Anklang an die ehemals heroische Funktion der autonomen Kunst – zu Fabriken geworden. Die neuen Kreativitätsfabriken, das Zeitungswesen, das Kino, das Radio und das Fernsehen, passten sich den Kriterien der fordistischen Fabrik an. Der Fließbandcharakter ordnete demnach die Kreativitätsproduktion der Kulturindustrie auf ähnliche Weise, wie er es zuvor mit der Landwirtschaft und der Metallverarbeitung getan hat: durch Serialisierung, Standardisierung und die totale Beherrschung der Kreativität. „Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, dass er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst."[11] Die Funktion der Kreativitätsfabriken besteht also nach Horkheimer/Adorno einerseits in der mechanisierten Herstellung von Unterhaltungsgütern und andererseits – über die herkömmlichen Produktionsbereiche hinaus – in der Festlegung und Kontrolle der Reproduktion, wobei die Reproduktion den Produktionsweisen in einer Fabrik mehr und mehr angeglichen wird.

* * *

4. Anstatt die Kulturindustrie als etwas zu betrachten, das im kulturellen Feld die bürgerliche Kunst und die

11 Ebd., S. 145.

Avantgarden ersetzt und ein im Außen der Kultur entwickeltes, fordistisches Modell ins kulturelle Feld übersetzt, fragt der postoperaistische Philosoph Paolo Virno nach der Rolle, der der Kulturindustrie bei der *Überwindung* des Fordismus und des Taylorismus zukommt. Seinen Ausführungen in der *Grammatik der Multitude* gemäß „hat sie das Paradigma der postfordistischen Produktion in ihrer Gesamtheit auf den Punkt gebracht. Insofern bin ich auch der Ansicht, dass die Verfahrensweisen der Kulturindustrie von einem bestimmten Zeitpunkt an exemplarischen Charakter angenommen haben und in alle anderen Bereiche eingedrungen sind. In der Kulturindustrie, auch in jener von Adorno und Benjamin untersuchten archaischen Form, findet sich die Vorwegnahme einer Produktionsweise, die sich dann mit dem Postfordismus allgemein durchsetzt und zum Rang eines *Kanons* aufsteigt."[12] Hier findet sich eine fruchtbare Umkehrung der Interpretation als verspätet industrialisiertes und seiner Freiheit beraubtes Feld, wie sie von der Kritischen Theorie konzeptualisiert wurde: Während Horkheimer und Adorno die Kulturindustrie als störrische Nachzüglerin der fordistischen Transformation beschreiben, fasst Virno sie als Antizipation und Paradigma postfordistischer Produktionsweisen.

Für Horkheimer und Adorno bildeten die Institutionen der Kulturindustrie moderne kulturelle Monopole und dennoch zugleich einen ökonomischen Bereich, in dem die Sphäre liberaler Zirkulation – neben der unternehmerischen und trotz der Desintegration anderswo – teilweise noch überleben kann. Innerhalb der vorgeblichen

---

12 Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien: Turia + Kant 2005, S. 76 f.

Totalität der Kulturindustrie tauchen so zwar kleine Räume von Differenz und Widerstand auf, aber auch diese Differenz ist schnell wieder in jene Totalität integriert, wie Horkheimer und Adorno nicht zögern zu erklären: „Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu wie der Bodenreformer zum Kapitalismus."[13]

In dieser Beschreibung ist die Differenz im Dienste der Erreichung neuer Produktivitätsstufen nichts mehr als ein Überbleibsel der Vergangenheit, das die allgemeine Fordisierung der Kulturindustrie als Rest abwirft. Aus Virnos Perspektive „scheint nun, dass man diese angeblichen Überbleibsel, wenn man die Dinge aus heutiger Sicht betrachtet, unschwer als äußerst zukunftsträchtig identifizieren kann (ein gewisser Raum, der dem Informellen, dem Unvorhergesehenen, dem Nicht-Programmierten zugestanden wird). Es handelte sich demnach nicht um Reste, sondern um Vorahnungen, um Vorwegnahmen. Das Informelle am kommunikativen Handeln, die typisch konkurrenzbasierte Interaktion einer Redaktionssitzung, die plötzliche Änderung, die den Verlauf eines Fernsehprogramms beleben kann, in einem allgemeinen Sinn das, bezüglich dessen es nicht sinnvoll gewesen wäre, wenn man es über ein bestimmtes Maß hinaus festgelegt und reglementiert hätte, ist heute, in der postfordistischen Epoche, zum Wesenszug der *gesamten* gesellschaftlichen Produktion geworden. Nicht nur der heutigen Kulturindustrie, sondern auch der Fiat-Fabrik in Melfi."[14] Aus der Sicht postoperaistischer Theorie ist

---

13 Horkheimer/Adorno, a. a. O., S. 140.

14 Virno, a. a. O., S. 78.

die Kulturindustrie nicht nur ein schwacher und verspäteter Industriezweig im Prozess der Fordisierung, sondern auch ein Zukunftsmodell und eine Vorwegnahme der weiten Verbreitung postfordistischer Produktionsweisen: Informelle, nicht programmierte Räume, Offenheit für Unvorhergesehenes, kommunikative Improvisationen sind darin weniger Rest denn Kern, weniger Rand denn Mitte.

3. Die Medien- und Unterhaltungskonzerne der Kulturindustrie erwiesen sich nach Horkheimer und Adorno als institutionelle Struktur für die Unterwerfung des Individuellen unter die Kontrolle des Kapitals, damit als Orte reiner sozialer Unterwerfung. Selbst wenn wir diese einseitig strukturalistische Sichtweise für frühe Formen der Kulturindustrie gelten lassen, scheint sich hier seit der Mitte des 20. Jahrhunderts etwas verändert zu haben. Diese Veränderung lässt sich einerseits mit Begriffen fassen, die Gilles Deleuze und Félix Guattari in den 1970ern entwickelt haben: Hier ging es vor allem um die unten weiter ausgeführte Erkenntnis, dass jenseits sozialer Unterwerfung sich eine zweite Linie entwickelt, die neben strukturellen Faktoren die aktive Involvierung und die Subjektivierungsweisen betont. Deleuze und Guattari nennen diese zweite Linie in Abgrenzung zur sozialen Unterwerfung [*assujettissement social*] „maschinische Indienstnahme" [*asservissement machinique*].[15] Neben dieser Problematisierung auf begrifflicher Ebene lässt sich andererseits für heutige Phänomene fragen, welche Subjektivierungsweisen in den

15 Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve 1992, S. 633–636.

neuen institutionellen Formen der Kreativindustrie im Entstehen begriffen sind. Denn was heute – nicht nur in den Diskursen neoliberaler Kulturpolitik und Stadtplanung – *Creative Industries* genannt wird, unterscheidet sich in Form und Funktion beträchtlich von der Kulturindustrie alter Schule.

Gerade wenn wir uns der dritten, die institutionelle Form betreffenden Komponente zuwenden, wird offensichtlich, dass die unter *Creative Industries* gelabelten Gefüge nicht mehr in Form riesiger Medienunternehmen strukturiert sind, sondern hauptsächlich als Kleinbetriebe selbstständiger KulturproduzentInnen in den Bereichen neue Medien, Mode, Grafik, Design, Pop, im Idealfall als Anhäufung solcher Kleinbetriebe, also Clusters. Wenn wir nach den Institutionen der *Creative Industries* fragen, scheint es angemessener zu sein, von *Nicht*-Institutionen oder *Pseudo*-Institutionen zu sprechen. Während die Modellinstitutionen der Kulturindustrie große und langfristig bestehende Unternehmen waren, erweisen sich die Pseudo-Institutionen der Creative Industries zeitlich begrenzt, ephemer und projektbasiert.

Diese „Projektinstitutionen“[16] scheinen den Vorteil zu haben, sich auf Selbstbestimmung und die Ablehnung der rigiden Ordnung fordistischer Regimes zu gründen. In den letzten beiden Abschnitten dieses Textes werde ich diskutieren, wie überzeugend dieses Argument ist. An dieser Stelle jedoch möchte ich unter Bezugnahme auf die oben erwähnte, im Hinblick auf die Bewältigung von Widersprüchen entlastende Funktion

16 Zum Begriff der Projektinstitution vgl. den Beitrag Stefan Nowotnys in diesem Band.

der Institutionen hervorheben, dass diese Projektinstitutionen der Creative Industries, anstelle der alten institutionellen Aufgabe der Entlastung und Verwaltung von Widersprüchen nachzukommen, ganz im Gegenteil viel eher Prekarisierung und Unsicherheit fördern. Denn die Idee der „Projektinstitutionen" zeichnet sich ja durch einen schreienden Widerspruch aus: Auf der einen Seite legt sie es auf die langfristige Entlastung an, die das Konzept der Institution impliziert, und auf der anderen Seite beruht der Begriff des Projektes gerade darauf, dass er nicht ohne zeitliche Begrenzung zu denken ist. Um noch einmal ein Motiv aus Paolo Virnos *Grammatik der Multitude* aufzugreifen und auf das Phänomen der „Projektinstitution" zu beziehen: Die Widersprüchlichkeit der Institution als eines Projekts führt unweigerlich zu jener von Virno beschriebenen vollständigen Überlappung von Angst und Furcht, von relativer und absoluter Sorge und letztlich zu einer totalen Ausbreitung dieser Sorge über die Arbeit hinaus auf alle Bereiche des Lebens.[17] Wenn Horkheimer und Adorno noch darüber lamentierten, dass den Subjekten der Kulturindustrie als Angestellten die Möglichkeit vorenthalten blieb, freischaffende UnternehmerInnen zu werden, so erscheint dieses Problem in der gegenwärtigen Situation vollständig umgekehrt. Der/die selbstständige UnternehmerIn ist zum Mainstream geworden, egal ob er oder sie nun als Teilzeitbeschäftigte/r von Projekt zu Projekt hechelt oder einen Kleinbetrieb nach dem anderen aufbaut. Und selbst die Nachfolger der Kulturindustrie des 20. Jahrhunderts, die großen Medienkonzerne, betreiben unter der Flagge der Entrepreneurship

17 Vgl. Virno, a. a. O., S. 38 f.

eine Politik des Outsourcing und der ausgelagerten Subunternehmen. In diesen neueren Medienkonzernen mit ihrer Konvergenz vom Printbereich über audiovisuelle Medien bis zum Internet bleiben in vielen Fällen – und das gilt selbst für öffentlich-rechtliche Medien – nur noch einige Kernbereiche in der Administration für Festangestellte übrig. Dagegen arbeiten die meisten, die als Kreative bezeichnet werden, freischaffend und/oder als selbstständige UnternehmerInnen mit oder ohne begrenzte(n) Verträge(n). Zynisch ließe sich sagen, dass sich Adornos Melancholie über den Verlust der Autonomie in den Arbeitsbedingungen der Creative Industries auf perverse Weise realisiert: Die Kreativen werden in eine spezifische Sphäre der Freiheit, Unabhängigkeit und der Selbstregierung entlassen. Hier wird die Flexibilität zu einer despotischen Norm, die Prekarisierung der Arbeit zur Regel, die Grenzen zwischen Arbeitszeit und Freizeit verschwimmen ebenso wie jene zwischen Arbeit und Arbeitslosigkeit, und die Prekarität dringt von der Arbeit in das gesamte Leben vor.

2. Aber woher rührt diese universelle Prekarisierung? Ist die Kreativindustrie wie die Kulturindustrie ein System, das seine Subjekte unterwirft? Oder gibt es eine spezifische Form der Involvierung der AkteurInnen in diesen Prozess der Prekarisierung? Um die zweite Komponente zu diskutieren, die gegenwärtigen Modi der Subjektivierung im kulturellen Feld, möchte ich auf Isabell Loreys Ausführungen über biopolitische Gouvernementalität und Selbstprekarisierung[18] zurückkommen. Lorey

18 Isabell Lorey, „Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen“, in diesem Band.

spricht von Prekarisierung als einer Kraftlinie innerhalb der liberalen Gouvernementalität und biopolitischer Gesellschaften. Diese weit in die Neuzeit zurückreichende Kraftlinie wurde in spezifischer Art und Weise durch die Lebens- und Arbeitsbedingungen aktualisiert, die im Kontext der Neuen Sozialen Bewegungen der 1970er Jahre und auf Grundlage der Prinzipien der Post-68er-Generation entstanden waren: selbst zu entscheiden, was und mit wem und wann man arbeiten will, und die selbstbestimmte Entscheidung zu prekären Lebens- und Arbeitsverhältnissen. An dieser Stelle entwickelt Lorey den Begriff selbstbestimmter Prekarisierung oder „Selbstprekarisierung": Schon unter Bedingungen liberaler Gouvernementalität mussten Menschen eine kreative und produktive Beziehung zu sich selbst entwickeln; diese Praxis der Kreativität und die Befähigung, sich selbst zu gestalten, war Teil gouvernementaler Selbsttechnologien seit dem 18. Jahrhundert. Aber was sich mit Lorey nun verändert hat, ist die *Funktion* der Prekarisierung: Aus einem immanenten Widerspruch innerhalb der liberalen Gouvernementalität wurde eine Funktion der Normalisierung in der neoliberalen Gouvernementalität, aus einer inklusiven Ausschließung an den Rändern der Gesellschaft ein Prozess in ihrem Zentrum. Im Laufe dieser Entwicklungen – und das erklärt auch die Transformationen der von Horkheimer und Adorno beschriebenen Phänomene bis zu heutigen Formen der *Creative Industries* – waren die Experimente der 1970er Jahre zur Entwicklung selbstbestimmter Arbeits- und Lebensformen als Alternativen zum normalisierten und reglementierten Arbeitsregime besonders einflussreich. Mit der souverän gedachten Emanzipation aus dem räumlich und zeitlich rigide gerasterten Alltag

entstand auch eine Verstärkung jener Linie, die Subjektivierung jenseits von sozialer Unterwerfung nicht mehr nur als emanzipatorisch denken lässt: „[...] genau diese alternativen Lebens- und Arbeitsverhältnisse [sind] immer stärker ökonomisch verwertbar geworden, weil sie die Flexibilisierung begünstigten, die der Arbeitsmarkt forderte. So waren Praktiken und Diskurse sozialer Bewegungen in den vergangenen dreißig, vierzig Jahren nicht nur dissident und gegen Normalisierung gerichtet, sondern zugleich auch Teil der Transformation hin zu einer neoliberalen Ausformung von Gouvernementalität."[19]

Damit sind wir also in der Gegenwart angelangt: in einer Zeit, in der die alten Ideen und Ideologien von Autonomie und Freiheit des Individuums (insbesondere des Individuums als genialen Künstlers) samt spezifischer Aspekte von Post-68er-Politik sich in einen hegemonialen neoliberalen Modus der Subjektivierung verwandelt haben. Selbstprekarisierung bedeutet, zur Ausbeutung jedes Aspekts des Lebens, inklusive der Kreativität, ja zu sagen. Dies ist das Paradox der Kreativität als Selbst-Regierung: „[...] sich zu regieren, sich zu beherrschen, zu disziplinieren und zu regulieren bedeutet zugleich, sich zu gestalten, zu ermächtigen und in diesem Sinne frei zu sein."[20] Hier klingt vielleicht auch die begriffliche Differenz durch, die den Unterschied zwischen dem Branding von Kultur- und Kreativindustrie ausmacht: Während Kulturindustrie noch die abstrakt-kollektive Komponente der Kultur hervorzuheben schien, ereignet sich in den Creative Industries eine

19 Ebd.

20 Ebd.

ständige Anrufung der Produktivität des Individuums. Einen solchen Unterschied zwischen dem Kollektiven und dem Individuellen gibt es allerdings nur auf der Ebene der Anrufung; die Industrien der Kreativität zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie quer zu diesem Dualismus stehen.

1. Rufen wir uns nun zuletzt die erste Komponente von Horkheimers und Adornos Konzept in Erinnerung, die Kulturindustrie totalisiere das Individuum und unterwerfe die KonsumentInnen vollständig der Herrschaft des Kapitals. Mithilfe von Isabell Loreys Thesen dürfte eine Erweiterung des Blickfelds möglich geworden sein: von der Beförderung reduktionistischer Totalitäts- und Heteronomiekonzepte hin zu einem Fokus auf die spezifische Eingebundenheit von Praktiken des Widerstands gegen die Totalisierung der Kreativität, die wiederum zu den gegenwärtigen Subjektivierungsweisen geführt haben. Die Kulturindustrie erzeugt „Vorbilder für die Menschen, die sich selbst zu dem machen sollen, wozu das System sie bricht“[21]. Wenn auch logisch widersprüchlich, deutet sich hier – wie auch an anderen Stellen in der *Dialektik der Aufklärung* – eine Ambivalenz an, die selbsttätige Indienstnahme *und* fremdbestimmte Unterwerfung durch ein totalisierendes System wenn schon nicht miteinander verbindet, so immerhin gleichen Rechts nebeneinander setzt. Für Deleuze und Guattari sind Indienstnahme und Unterwerfung gleichzeitig vorhandene Pole, die sich in denselben Dingen und denselben Ereignissen aktualisieren. Im Regime der sozialen Unterwerfung konstituiert eine höhere Einheit

21 Horkheimer/Adorno, a. a. O., S. 162.

den Menschen als Subjekt, das sich auf ein äußerlich gewordenes Objekt bezieht. Im Modus der maschinischen Indienstnahme sind Menschen keine Subjekte, sondern wie Werkzeuge oder Tiere Teile einer Maschine, die das Ganze übercodiert. Gerade am Phänomen der Creative Industries lässt sich das Zusammenwirken der beiden Regimes gut sehen, zweier Teile, die einander unaufhörlich verstärken, wobei die Komponente der maschinischen Indienstnahme durch ein Mehr an Subjektivierung an Bedeutung gewinnt. „Muss man also von einer freiwilligen Knechtschaft sprechen?", fragen Deleuze und Guattari, und ihre Antwort ist: Nein. „Es gibt eine maschinische Indienstnahme, und man könnte jeweils sagen, dass sie nur als schon vollendete erscheint und dass sie ebenso wenig ‚freiwillig' wie ‚erzwungen' ist."[22]

Aus der Perspektive der doppelten Bewegung der Unterwerfung unter eine soziale Einheit und der Indienstnahme innerhalb einer Maschine lässt sich an Horkheimers und Adornos Idee von einem System auf der einen Seite, das als Totalität funktioniert, und den passiven Individuen auf der anderen Seite, nicht festhalten. Die Subjektivierungsweisen rekonstruieren vielmehr immer und immer wieder Totalität, sie sind weder freiwillig noch erzwungen eingebunden in die Prozesse der sozialen Unterwerfung und der maschinischen Indienstnahme. Und hier finden wir schließlich auch eine Antwort auf die eingangs gestellte Frage: Wie konnte es passieren, dass diese kleine Verschiebung von *Kulturindustrie* zu *Creative* und *Cultural Industries* nicht nur für PolitikerInnen, sondern auch für viele AkteurInnen innerhalb des Feldes zu einer Marke universeller Erlösung wurde?

---

22 Deleuze/Guattari, a. a. O., S. 638, Übersetzung mod.

Es konnte genau dadurch geschehen, dass die Subjektivierungsweisen der maschinischen Indienstnahme sowohl mit Begehren als auch mit Anpassung verbunden sind und die AkteurInnen der Creative Industries die Anrufung derart deuten, dass sie immerhin die Entscheidung zur Selbstprekarisierung selbst getroffen haben. Insofern und um auf den Titel dieses Textes zurückzukommen, ist es angesichts der Involvierung der AkteurInnen in den Modus der maschinischen Indienstnahme kaum angemessen, von „Massenbetrug" zu sprechen – und ich möchte bezweifeln, ob es überhaupt jemals sinnvoll war. Im Kontext der Kreativindustrie wäre es daher passender, von „massenhaftem Selbstbetrug" als einem Aspekt der Selbstprekarisierung zu sprechen. Und diesem „Selbstbetrug" wäre auch die Möglichkeit des Widerstands hinzuzufügen, der sich auf der Immanenzebene dessen aktualisiert, was heute noch als Creative Industries gelabelt wird.

Die Los-Angelesierung von London
Drei kurze Wellen in den Kreativitäts- und Kultur-Mikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien

Angela McRobbie

Übersetzung aus dem Englischen: Birgit Mennel

In diesem Text wird angeregt, dass die jüngsten Entwicklungen der Kreativökonomie in Großbritannien, was kleinunternehmerische Aktivitäten betrifft, heute als drei aufeinander folgende kurze Wellen verstanden werden können. Es handelt sich dabei nicht um Aktivitäten, die auf einer Unternehmens- oder Organisationsebene ausgeübt werden, sondern um unabhängigere Tätigkeiten junger Menschen in Großbritannien sowohl aus der (gehobenen) ArbeiterInnenklasse wie auch der (unteren) Mittelschicht, die aus verschiedenen sowohl historischen wie sozio-strukturellen Gründen von den Sphären der Kultur und Kreativität angezogen und aus der Beschäftigung in groß angelegten sozialen Institutionen individualisiert und ausgeschlossen wurden und damit einer aktualisierten Version der Bourdieu'schen Kategorie von KulturvermittlerInnen entsprechen (Bourdieu 1982). Wir könnten das gewiss auch andersherum formulieren und die regulative Dynamik des postfordistischen Beschäftigungsumfelds betrachten, das seine Wirkung zeitigt, indem es eine bestimmte Klassenschicht junger Menschen als nunmehr vollständigere AkteurInnen ihres eigenen Beschäftigungsschicksals adressiert, wo sie in der Vergangenheit sicherlich noch als Subjekte staatlicher oder institutioneller Beschäftigung angerufen worden wären oder sonst (Bourdieu oder eigentlich Ulrich Beck folgend) eine gebildetere Schicht arbeitsloser junger Menschen wären. Tatsächlich muss ich im

Sinne dieser kurzen Intervention voraussetzen, dass die LeserInnen mit der Bedeutung der Bourdieu'schen und Foucault'schen Dynamik in dieser Debatte vertraut sind. Ich möchte mich hier allerdings damit beschäftigen, was tatsächlich passiert, wenn solche Subjekte zum Handeln motiviert werden, und wodurch ihre Aktivitäten beeinträchtigt werden. Dem folgt eine parallel verlaufende Analyse, wie die New-Labour-Regierung auf die Idee der Kulturökonomie eine Strategie der raschen Antwort entwickelte. Die Kulturpolitik-Agenda von New Labour ist sowohl radikal wie auch weitreichend, und sie basiert auf einer Folgerung, die zwar hinsichtlich der sich abzeichnenden Beschäftigungen und Existenzgrundlagen nebulös oder unbegreiflich ist, jedoch einleuchtend hinsichtlich der Logik, sowohl den Staat wie auch die UnternehmerInnen von der Erfüllung gesetzlich vorgeschriebener Verpflichtungen gegenüber Angestellten zu entlasten.

Beginnen möchte ich mit der Bemerkung, dass es vor zwanzig Jahren tatsächlich noch möglich war, über Hochkultur, hohe Künste, Oper, Ballett, bildende Kunst, klassische Musik, große Literatur usw. auf eine Weise zu sprechen, als wären diese gänzlich abgesondert von der *low culture*, d. h. Popmusik oder subkulturellen Aktivitäten wie Graffiti und *style*, *black expressive cultures* wie Rap und Hip Hop und natürlich auch populäre Unterhaltung, einschließlich Film und Fernsehen. Und selbstverständlich sagten uns sowohl diese Unterscheidung wie auch die daraus folgenden Konsummuster einiges über die Funktionsweise sozialer Hierarchien der Klasse, „Rasse", Sexualität und des Geschlechts in Großbritannien. Ich erhebe hier nicht Anspruch darauf, dass es keine derartige Trennung zwischen *high* und

low culture mehr gibt – tatsächlich mag man zu einem gegebenen Moment wünschen, eine Diskussion darüber zu führen, wie als Antwort auf die Herausbildung neuer, flüssigerer und instabilerer Arbeitsplätze in kulturellen Arbeitsmärkten neue Mikrounterscheidungen hinsichtlich der Hierarchien von Kunst und Kultur produziert werden. Im Moment jedoch müssen wir uns damit begnügen, auf einen solchen Prozess lediglich anzuspielen. Wenn Kunst und Kultur *per se* zum Kristallisationspunkt für Kapitalisierung werden (die Logik des Spätkapitalismus, wie die berühmte Formulierung von Frederic Jameson lautet), wenn die Kultur ganz allgemein zum absoluten Imperativ der Ökonomiepolitik und Stadtplanung wird, wenn die Kunst derart instrumentalisiert wird, dass sie ein Modell für Arbeitsleben und Arbeitsabläufe wird, und wenn die Regierung, wie im Jahr 2001, ein Grünbuch mit den Worten „Jeder ist kreativ" eröffnet[1], dann wird offensichtlich, dass das, was in der Vergangenheit für das Tüpfelchen auf dem I gehalten wurde, sich heute in eine der wichtigsten Zutaten des Kuchens verwandelt hat. Und was in der Vergangenheit sich selbst überlassen wurde, wie z. B. Subkultur und *style*, *black expressive culture* oder die Punk-Avantgarde, wurde im Laufe der Jahre der Finsternis entrissen und wird heute in den Schaufenstern von Selfridges und Harrods beinahe jede Saison unter der herrschenden Logik des Revivals mit einer ermüdenden Regelmäßigkeit als ein führendes Kennzeichen des britischen Beitrags zur neuen globalen Kulturökonomie vermarktet. Unsere imaginäre Gemeinschaft und die zur Marke

---

1 Vgl. The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Culture and Creativity*. London 2001.

geratene nationale Identität werden heute durch Praktiken konstituiert, die als kreativ verstanden werden. Dieser Appell wird sodann in Politiken umgesetzt, die „kreative Partnerschaften“[2] und dergleichen in Schulen im ganzen Land einführen, um eine Art dritten Sektor der Erziehung und Ausbildung zu begründen, der weder technisch noch rein akademisch ist und in den eine beträchtliche Anzahl junger Menschen gesteckt werden. Wir haben immer noch keine klare Vorstellung davon, wie sich dies auf längere Sicht auswirken wird und welche Karrieretypen sich daraus entwickeln werden, aber diese Idee einer kreativen Erziehung entpuppt sich als modernisierende und mobilisierende Strategie, die die bestehenden Neigungen junger Menschen für Kunst, Populärkultur und zeitgenössische Medien anzapfen wird. Das ist es also, worin die Investition getätigt wird: ein merkliches Eintauchen, eine Verbindung hinein in das Feld von Medien und Kultur.

Was nun ansteht, ist eine narrative Beschreibung dieser Entwicklung, die sich weder auf die großen Medienindustrien und Kommunikationsunternehmen bezieht, noch auf die Rolle der Regierung sowie die finanziellen Mittel, die immer schon dem Nationaltheater, den großen Orchestern, der Oper und dem Ballett zukamen, vielmehr ein Narrativ, das die innovativen Jugendsubkulturen berücksichtigt, welche hauptsächlich jene junge Menschen umfassen, die in Bezug auf Bildungs- sowie kulturelles Kapital prekäre Positionen innehaben. In den 1990er Jahren führte ich eine Untersuchung zu Kleinunternehmen von ModedesignerInnen in Großbritannien durch. Ich konzentrierte mich auf Mode, weil

---

2 Vgl. http://www.creative-partnerships.com/.

dies ein von Frauen dominierter Sektor war, der weder seitens der Modeäquivalente der Musikindustrie gestützt wurde, wie dies für junge Menschen in Bands der Fall war, noch über das mit der bildenden Kunst verbundene Prestige und kulturelle Kapital verfügte; selbst wenn dies bedeutete, einen Hungerlohn zu verdienen und als ums Überleben kämpfende BildhauerIn oder bildende KünstlerIn völlig unbekannt zu bleiben, so brachte es doch mehr (üblicherweise männliches) Ansehen mit sich, als eine ModedesignerIn zu sein (McRobbie 1998). Daher interessierte mich an den populären, femininen und subkulturellen Aspekten des Modedesigns weniger die Konsumption als die Produktion. Diese Forschung führte meine frühere Jugendkulturforschung weiter. Ich war fasziniert von der Art und Weise, wie diese Formen im Kontext der britischen Nachkriegsgesellschaft heranreiften. Bis in die späten 1980er schienen sie ihre eigenen informellen Arbeitsmärkte zu schaffen. In einem kurzen Text untersuchte ich die Arbeit subkultureller UnternehmerInnen, junger Menschen, die durch das auf Punk folgende „Do-it-yourself"-Ethos beeinflusst waren und die nicht eine „alternative Kulturökonomie" im Sinn der späten 1960er entwickeln wollten, sondern vielmehr eine „Indie-", eine unabhängige Ökonomie (McRobbie 1989/1994). Sarah Thornton prägte sodann den Begriff des subkulturellen Kapitals, der zeigte, wie diese Formen ihre eigenen Mikroökonomien und Mikromedien entwickeln konnten (Thornton 1995). Tatsächlich tauchte das, was später die absolute Besonderheit des britischen Modedesigns werden sollte, inmitten der Welt von Kleidermärkten und Second-Hand-Kleidern auf, es war, so schien es, eine fruchtbare und zufällige Überschneidung zwischen dem modischen Streben

junger Frauen am Rande der Subkulturen und der breiten Palette an Modedesignkursen, die – dank der Arbeit großartiger viktorianischer Administratoren, sozialer Reformer und Verteidiger des Kunsthandwerks im 19. Jahrhundert sowie später der PionierInnen von Kunst und Mode im 20. Jahrhundert – in jeder Kunstschule und in jedem kleinen Kunstcollege im Land angeboten wurden. In der Tat wurden Möglichkeiten zur Schulbildung, zur praktischen Ausbildung und Qualifikation für einen großen Ausschnitt der weiblichen Bevölkerung sowohl aus der gehobeneren ArbeiterInnenklasse wie auch aus der unteren Mittelschicht besonders in den großen Industriestädten wie London, Manchester, Birmingham und Glasgow in großem Umfang bereitgestellt. Dieses Angebot wurde zwar in den 1980er und den frühen 1990er Jahren in den britischen Kunstschulen und Universitäten bedeutend erweitert (mehr als 5000 AbsolventInnen in Fächern wie Modedesign und Ähnlichem pro Jahr), richtete sich jedoch immer noch an die weniger privilegierten SchulabgängerInnen, einschließlich junger Frauen aus migrantischen Familien sowie jener Mädchen, deren Eltern – meist Mütter – sie in einem Büro-Job oder in einem semiprofessionellen/professionellen Umfeld sehen wollten, an dem sie Spaß hatten.

Die erste Welle selbstgenerierter subkultureller Unternehmerinnen, die man dabei beobachten konnte, wie sie eifrig Modestile erfanden, in ihren eigenen Küchen nähten und das von ihnen Hergestellte dann auf Wochenend-Straßenmärkten verkauften, gewährleisteten das, was wir heute als Experimentierstätten der kreativen Selbstbeschäftigung bezeichnen würden. Diese „erste Welle“ hatte meiner eigenen Analyse zufolge nachdrückliche Bedeutung in der Form von jungen

Pionierinnen in Kleinunternehmen während der Jahre 1985 bis 1995; durch enge Verbindungen mit neuen, ebenfalls aus der Jugendkultur hervorgegangenen Magazinen wie den einflussreichen Zeitschriften *Face* und *iD* (nebenbei erwähnt waren alle unbezahlt, die daran arbeiteten), erlangten sie den nötigen Bekanntheitsgrad, um hunderte „kleiner Labels" auf Basis von Heimarbeit zu lancieren, was sich in dem Satz „I was knitting away night and day" [„ich strickte Tag und Nacht"] zusammenfassen lässt. Dieser Ausbruch einer bunten Aktivität hatte zwar auf der Ebene von Presse- und Medienaufmerksamkeit Erfolg, war jedoch finanziell nicht ergiebig und führte zu Bankrott und Verschuldung. Die kleinen Labels blieben immer unterkapitalisiert und erhielten nur sehr wenig Unterstützung von der Regierung, so waren sie z. B. nicht teilnahmeberechtigt an den für die bildenden Künste vorgesehenen Preisen. Während der Thatcher-Jahre traten sie aus dem Schatten der Arbeitslosigkeit hervor, und das Höchste, was diese jungen Designerinnen erwarten konnten, war ein kleines, mit geringen Zinsraten rückzahlbares Bankdarlehen. Da sie ihre Produkte buchstäblich vom Küchentisch in die kleinen Geschäfte oder Outlets brachten, konnten sie keine Auslandsverkäufe bewerkstelligen, die Arbeit vieler von ihnen wurde von Geschäftsketten gekauft, jedoch lediglich, um von den Einzelhändlern in Haupteinkaufsstraßen sowie von bekannteren Designerlabels in Europa und den USA kopiert zu werden.

Nichtsdestoweniger gab es in dieser Zeit diese unglaubliche Blase der Kreativität, und zwischen den Welten der Mode und der Populärmusik wurde viel Energie und auch gegenseitiger Einfluss wirksam. Auch dies war ein von Frauen dominierter Sektor, und die von

mir interviewten Frauen profitierten gleichfalls von der Wirkung des Feminismus an den Schulen und Colleges, in dem Sinne, dass sie eine selbstständige Laufbahn ausüben konnten und, was gleichermaßen wichtig war, Eltern oder Mütter hatten, die sie in ihrer Idee, einer sinnvollen oder lohnenden Arbeit nachzugehen, bestärkten. Meist aus der unteren Mittelschicht oder der gehobenen ArbeiterInnenklasse kommend, war dies jener Bevölkerungsteil, für den die durch die Eltern weitergegebene Idee der „Verweigerung der profanen Arbeit" am deutlichsten sichtbar war. Maurizio Lazzarato beschreibt diese Verweigerung einer langweiligen, repetitiven, ausbeuterischen und profanen Arbeit im Zuge der ArbeiterInnenkämpfe in den 1970er Jahre heute als inter-generationell ausgedehnte Haltung (Lazzarato 2007). Wir können seinem Argument, zumindest für Großbritannien, eine doppelte Wendung hinzufügen: Erstens eine feministische Dynamik, die es erlaubt, unterbezahlte Frauenarbeit zu verweigern und diese durch selbstständiger definierte Arbeit, auch als Quelle der Selbstverwirklichung, zu ersetzen. Seitens der Mütter gibt es hier auch die Hoffnung auf ein besseres Arbeitsleben für ihre Töchter. In Bezug auf diese jungen Frauen könnten wir festhalten, dass die neuen Formen der Arbeit (das, was Lazzarato als „immaterielle Arbeit" bezeichnet) für diese jungen Frauen zu Stätten „leidenschaftlicher Hinwendung" werden. Kreative Arbeit ist ein Raum romantischer Idealisierung, die vielleicht sogar lohnender ist als persönliche Beziehungen. Und zweitens könnten wir hier ein sehr interessantes Argument entwickeln, das Lazzaratos Beschreibung einer Verweigerung profaner Arbeit als Vektor des Klassenkampfs mit den in Birmingham durchgeführten CCCS-

Analysen der Jugendkulturen der ArbeiterInnenklasse in dem Sinne verbinden würde, dass diese tatsächlich auch auf einer symbolischen Ebene den sublimierten Klassenkampf zu Ende spielen, den die Kultur der Eltern sowohl verdrängt wie gleichermaßen auf die Kinder übertragen hatte (Hall und Jefferson 1976). Wenn die letztere Analyse (Althusser folgend) eine Darstellung des subkulturellen Stils in seinen spektakulären Modalitäten bereitstellte, dann wirft erstere auf hilfreiche Art Licht auf die produktiven Merkmale dieser Mikroökonomien. Dies fügt den existierenden Analysen eine Logik des inter-generationellen Klassenkampfes hinzu, die sich im von mir selbst beschriebenen Fall natürlich untrennbar mit dem Geschlecht überkreuzt.

Zwar dauerte dieser Moment der ersten Welle nicht an, aber ihr Ethos verteilte sich anschließend über einen viel größeren Ausschnitt der jungen Bevölkerung. Tatsächlich scheiterte es, weil die Regierung wollte, dass dieser Sektor die freien Marktkräfte und den Wettbewerb verstehen lernt. Sie sollten ihre Lektion auf die harte Weise bekommen, trotz FürsprecherInnen, die sich um bessere Unterstützung und Investitionen bemühten. Dieser Einsatz einiger Menschen, wie etwa auch meiner Person, war zu dieser Zeit ein eher einsames Unterfangen, da die alte Linke und die GewerkschafterInnen sich nicht für derartige Kleinsttätigkeiten interessierten. Sie hatten ihre Zweifel daran, dass aus diesen Formen der Selbstbeschäftigung irgendwelche fortschrittlichen Politiken hervorgehen würden, und betrachteten eine derartige Arbeit tatsächlich als auf irregeleitete Erfolgsphantasien gegründete Selbstausbeutung oder gar als kleine, unbedeutende bürgerliche Geschäftspraktiken ohne eine Politik der Solidarität, die sich außerdem

im Verhältnis zu den räuberischen Haupteinkaufsstraßen und den großen Modeeinzelhändlern äußerst unrealistisch positioniert hatten. Auch die auf Arbeit und Beschäftigung spezialisierten akademischen Feministinnen waren nicht besonders interessiert, da sich ihre Aufmerksamkeit ausnahmslos auf Frauen aus der ArbeiterInnenklasse in traditionellen Beschäftigungsverhältnissen sowie deren Arbeitsbedingungen konzentrierte. Daher erhielten diese Experimentierstätten wenig Unterstützung, von Mitte der 1990er Jahre an lösten sie sich auf und wurden durch die „zweite Welle" der MultitaskerInnen ersetzt.

In meinem Text *Club to Company* aus dem Jahr 2002 zeichne ich die Merkmale der zweiten Welle junger Kreativer in der „beschleunigten" britischen Kulturökonomie nach, die direkt vom Wachstum der neuen Medien sowie von der schwebenden Präsenz von RisikokapitalistInnen profitiert, wie sie in den Clubbingräumen der Netzwerksozialität zusammenkommen (McRobbie 2002, Wittel 2002).[3] Diese Merkmale umfassen a) Entspezialisierung, b) hybride Arbeitsbezeichnungen, wie z. B. EventorganisatorInnen oder KunstberaterInnen, c) Praktika, Gratisarbeit und Arbeitsbeschaffung über unbezahlte Tätigkeiten, d) die Nachtökonomie, die den Lebensunterhalt für den Tag durch das Wachstum der Freizeitkultur, des Clubbings und der Partyökonomie hervorbringt, e) die Ausdehnung der Netzwerk- und Freelance-Kultur angesichts von Institutionen, die große organisatorische Änderungen vornehmen und erst die Arbeitskräfte loswerden, um sie dann als Selbstständige wieder aufzunehmen, f) das Wachstum von

---

3 Vgl. http://www.nelp.de/beitraege/02_farbeit/mcrobbie_e.htm.

London und anderen globalen Städten als kreative Zentren für Kunst und Kultur, als Anziehungspunkte für den Finanzsektor und den Tourismus und mithin die gesteigerte Arbeitsmarktnachfrage nach anpassungsfähigen, mehrfach qualifizierten jungen Menschen, g) die Verringerung von Möglichkeiten der Assoziierung und Kollektivität angesichts der beschleunigten Ökonomie neuer Medien sowie des Internets, deren Ablösung durch die Netzwerksozialität, z. B. die informelle Job-Gerüchteküche im Club, in der Bar oder in den Stadtbezirken des Kultursektors. Dies diskutierte ich als ein durch und durch neoliberalisiertes Modell. Es besteht hier kaum Notwendigkeit, sich mit Bürokratie zu befassen, und in Umgehung der geltenden Anti-Diskriminierungsgesetzgebungen geschieht es, dass die alten, elitäreren und sozial ausschließenden Muster wieder auftauchen und die Welt der zweiten Welle kleiner Kreativökonomien kennzeichnen. Fragen der Rasse und Ethnizität, des Geschlechts und der Sexualität haben keinen Artikulationsraum, weil in diesem kulturellen Feld entweder angenommen wird, dass solche Angelegenheiten schon zur Genüge behandelt wurden und Gleichheit als gegeben gilt, oder andernfalls eine dermaßen wettbewerbsorientierte Individualisierung vorliegt, dass kein Forum, kein Raum und keine Zeit für die öffentliche Darlegung solcher Belange bleibt. Daraus folgen eine Re-Internalisierung von Angst, privatisierte Modi von Wut oder Enttäuschung, das *Must-try-harder*-Ethos, Muster der Selbstbezichtigung in einer hyperindividualisierten Umgebung (wie sie Bauman beschreibt), und außerdem bringt es das Fehlen von Schutz mit sich, dass auch neue Formen von Eigenständigkeit [*self reliance*] erfunden werden müssen (Formen, in denen es normal

ist, sagen wir mal, gleichzeitig zumindest vier Projekten nachzugehen, solange mindestens eines dieser Projekte auf einem Vertrag mit einer Organisation im öffentlichen Sektor bzw. mit einer Staatsagentur beruht, da dies zumindest einige minimale Anspruchsberechtigungen aus dem Arbeitsrecht, z. B. Kranken- oder Urlaubsgeld garantiert). Derart sind die Vorstellungen von Sicherheit nicht an eine Vollzeitbeschäftigung, sondern an eine Teilbeschäftigung bzw. eine gestückelte Beschäftigung gebunden.

Die dritte Welle tritt in den letzten fünf Jahren in Erscheinung. Sie trägt alle Kennzeichen der Periode Blair. Sie charakterisiert sich weder durch das Post-Punk-Ethos der ersten Welle noch durch das Party- oder NachtunternehmerInnentum der zweiten Welle, sondern vielmehr durch den Hollywood-Effekt: „*the winner takes all*". In der Tat, wenn Großbritannien in Bezug auf den Krieg die Führung der USA akzeptierte, dann orientieren wir uns auch im Feld der Kultur und Kreativität an den USA und der globalen Unterhaltungsindustrie als Quelle für die Modellierung der Arbeitsleben, für die *Los-Angelesierung* Londons und die Auswirkungen, die das auf andere Regionen Großbritanniens sowie auf die britische Isolationspolitik im Kontext der europäischen Kulturpolitik hat. Bezeichnenderweise sind auch die Rationalisierungen der USA von großem Interesse für die Verschiebung hin zum Konzept der Kreativität und dessen Rolle in der Ökonomie.[4] Blairs Alleingang-Agenda spiegelt sich auch in der neuen Kreativökonomie. Diese

---

4 Kim Allen (Goldsmiths College University of London) arbeitet derzeit an einer PhDArbeit zur von der New-Labour-Regierung vorangetriebenen Implementierung US-amerikanischer Kreativitätstheorien in der Schule, der Ausbildung und am Arbeitsplatz.

dritte Welle ist noch nebulöser und schwieriger zu definieren, teils, weil sie so sehr an tiefgreifende soziale Transformationen gebunden ist, in denen es um eine Neubestimmung von Begriffen der Individualität [*selfhood*] geht und die noch ausgedehntere Formen der Eigenständigkeit anregen. Diese neuen, noch flexibleren Formen der Individualität sind institutionell verankert in der Erziehung, und zwar durch pädagogische Modelle sowie durch die Veränderung des Curriculums. Eigenständigkeit in den Künsten, den Medien und der Kultur korrespondiert mit Modellen der projektbasierten Arbeit.

Die dritte Welle, die ich hier beschreiben möchte, bringt es mit sich, dass man ein einziges Projekt als eigene Arbeit verfolgt, eine Art magischer Karte, von der man erhofft, dass sie eines Tages Früchte trägt. Zwischenzeitlich stützt man sich jedoch auf drei oder vier weitere profane Projekte, die mit Einkommen verbunden sind. Die der dritten Welle zugrunde liegende Logik ist die Idee des einen großen Treffers. Wenn die typische von der Universität abgehende AbsolventIn der Künste oder der Geisteswissenschaften lernen muss, sich ihren Weg in der Welt der finanziell unterstützten Projekte zu bahnen, um so ihren Lebensunterhalt zusammenzusetzen (z. B. indem sie zwei Tage ein Online-Modemagazin editiert, weitere zwei Tage als StylistIn in einer Modeagentur und einen Tag in der Woche an der Rezeption einer Galerie arbeitet), dann wird sie auch eine Menge Zeit damit zubringen, Netzwerke aufzubauen und Türen offen zu halten, wenn Projekte zu Ende gehen und neue beginnen. Was sie jedoch wirklich will, ist, ihren eigenen großen Treffer tatsächlich zu landen, etwas, das es ihr erlaubt, sich selbst noch

nachhaltiger und nachdrücklicher in diesem wettbewerbsorientierten Kreativarbeitsmarkt zu positionieren. Am Wochenende und abends widmet sie sich üblicherweise dem, was sich auf ihre eigene Arbeit bezieht. Ein einzelner großer Treffer ist das, was sich beinahe alle innerhalb der Kreativökonomie wünschen, denn möglicherweise zeitigt er einen verändernden Effekt und enthebt damit das Individuum aus dem Druck des Multitaskings und der ganzen damit zusammenhängenden erschöpfenden Netzwerkerei. Der eine große Treffer schafft auch eine erleichternde Verbindung zwischen den kleinunternehmerischen Aktivitäten, die durch die selbstständige ProduzentIn ohne größere Investition abgewickelt werden können, und dem großen Unternehmenssektor, der das Kapital zur Verfügung stellen kann, um das kleine Original in ein globales Produkt zu verwandeln. Dieser beabsichtigte Durchlauf von Mikroaktivitäten, die zu Hause oder am Küchentisch ausgeübt werden können, zu Makroaktivitäten, die SpielmacherInnen der globalen Kulturindustrie involvieren, hat auch die Funktion eines weiteren Modus der Selbstdisziplinierung. Am deutlichsten wird dies in den Ermunterungen von Seiten der Regierung, das eigene Potenzial freizulegen und die besonderen Qualitäten der Kreativität aufzuspüren, die wir sicherlich alle besitzen. Dieses Ethos ist ein Hauptmerkmal der so genannten talentbasierten Ökonomie. Die Verlagerung hin zu einer Kulturarbeit der dritten Welle stützt sich auf die vollständige Mobilisierung des Selbst, damit jedes Quäntchen Potenzial in einen nutzbaren ökonomischen Gebrauch überführt werden kann. Es erfordert ein überhöhtes Maß an Selbstvertrauen, das sicherlich nicht aufrechtzuerhalten ist. Der eine große Treffer kann eine Menge bedeuten,

aber im Wesentlichen bewirkt er einen wellenförmigen Effekt hinsichtlich sich öffnender Optionen und Möglichkeiten und steigert außerdem den Status wie gleichermaßen die Macht des Siegers in der Kulturökonomie. Für eine ModestudentIn im letzten Jahr ist die Diplomschau, die ein Angebot für einen Kurzzeitvertrag mit einem französischen, amerikanischen oder italienischen Modehaus bringt, ein großer Treffer, im Fernsehen ist ein großer Treffer üblicherweise eine einzige große Idee, die eine Nische oder ein Genre etabliert, in der Musik ist es ein einzelner Titel, der es nicht einmal bis an die Spitze der Charts schaffen muss, aber dennoch erfolgreich ist, wenn er vom Dancefloor direkt in den Soundtrack einer Fernsehwerbung (z.B. *Shake Your Ass* von Groove Armada) oder als Hintergrundlied für irgendeine Sendung von Fernsehprogrammen für Gartengestaltung oder andere Verschönerungen übergeht (wie z. B. das allgegenwärtige Gotan Project).

Obwohl der Traum des großen Treffers immer schon existierte (worauf Adorno in seinem berühmten Text über die Kulturindustrie hinwies), wurde er in den letzten Jahren normalisiert und mitten im Herzen des Diskurses der Kulturindustrie platziert. So wie London eine „Ein-Unternehmen-Stadt" zu werden scheint, verschmilzt der große Treffer im Kreativsektor mit dem Starprinzip als Mittel der Markenbildung eines nationalen und internationalen Städteimages in ganz Großbritannien (so wird z. B. Edinburgh vermarktet durch seine Verbindung mit J. K. Rowling und *Harry Potter*, Irvine Welsh und *Trainspotting*, Ian Rankin und seinem Detektivheld Rebus). Der am meisten gesuchte große Treffer ist oft ein Roman oder ein Tagebuch (anschließend an den Durchbruch von *Bridget Jones – Schokolade zum*

Frühstück oder neuerdings *Der Teufel trägt Prada*), das zuerst verlegt und dann verfilmt wird. Manche Beispiele waren derart unerwartet, dass die AutorIn sich in ein Arbeitsumfeld katapultiert sah, das sich von dem, das sie kannte, völlig unterschied, wie es etwa Lionel Shriver, Autor des Romans *Wir müssen über Kevin reden,* vor kurzem beschrieb.[5]

Lassen sie mich nun zu einer Schlussfolgerung kommen zu dieser Diskussion über die Normalisierung des außergewöhnlich großen Treffers sowie darüber, wie die Suche nach dem jeweils eigenen Talent heute das Schlüsselelement dessen ist, was man einst Arbeitsdisziplin nannte. Zumindest für Großbritannien gilt, dass das Aufspüren der eigenen Kreativität, als eine Art inneres Selbst, ein herrschendes Merkmal der gegenwärtigen Gouvernementalität ist. Im Bezugssystem der für diese Praxis kultureller Governance maßgeblichen Subjekte, definiert sich das neue Selbst vor allem als produktives und kreatives, wobei die beiden untrennbar miteinander verbunden sind, und Letzteres, das kreative Selbst, die zur Erschöpfung führenden Dynamiken des Ersteren kompensiert.

Die dritte Welle der Kreativökonomie drängt auch in bürokratischeren, starren oder scheinbar unflexiblen und professionellen Institutionen wie der Universität auf einen Wandel. Und obwohl sie von Personen unter 45 Jahren auf direktere Weise erfahren wird, wirkt sie sich zunehmend auf alle Altersgruppen von Beschäftigten aus. Das Modell des einen großen Treffers ist außerdem äußerst leicht zu exportieren; in Projekten über

---

5 Vgl. verschiedene Interviews mit Lionel Shriver im *UK Guardian* und *Independent*.

verschiedene Institutionen hindurch kann es ein unerwarteter Gewinn sein oder die Garantie einer verlängerten Lebenszeit für eine Reihe von Aktivitäten in privaten und öffentlichen Mikro- und Makroorganisationen. Das wettbewerbsorientierte Ethos, das der Argumentation für den einen großen Treffer zugrunde liegt, wird auf verschiedene Bereiche als Teil eines sich verändernden Regimes von Rechenschaftspflicht und Buchprüfung angewandt. Im Kontext kleiner selbstständiger Projekte, selbst jener, die letztendlich durch staatliche finanzielle Mittel gefördert werden, normalisiert dieses Modell Prekarität und Unsicherheit und macht formelle soziale Beziehungen im Arbeitsleben einschließlich der statutarischen Verpflichtungen gegenstandslos; es erlaubt somit, die alte Ordnung sowie die schützende und antidiskriminatorische Gesetzgebung zu umgehen, die mit dem früheren sozialdemokratischen und wohlfahrtsstaatlichen Regime verbunden war. Die Umgehung wird damit zu einem Instrument der neoliberalen Reform, die unter der Rubrik dessen, was Blair Modernisierung nennt, tatsächlich das Feld statutarischer Verpflichtungen im Arbeitsleben ausmustert (oder zumindest unbedeutend macht oder einfriert).[6] Diese Strategie kann in einem Großteil jener Bereiche beobachtet werden, in denen die Regierung eine Rolle spielt. Die Auswirkung des amerikanischen Denkens auf den Ort der Kreativität in der gegenwärtigen Ökonomie ist deutlich sichtbar; diese Arbeit bildet sich in betriebswirtschaftlichen Fakultäten heraus, in denen anstelle von Soziologie ein Fokus auf Psychologie und Kognitionswissenschaften gerichtet

6 Dies ist eine Polemik meinerseits, um dem Bedürfnis einer weiteren Ausführung, einer Neugesetzgebung zur Erfassung der Teilzeitarbeit und der Rolle des Arbeitsgerichtssytems Rechnung zu tragen.

wird. Es ist dagegen das Kennzeichen des äußerst innovativen Ansatzes von New Labour, diese Ideen den herkömmlichen, zur Verminderung von Nachteilen entworfenen Sozialpolitiken anzunähern. Zum Beispiel überschneidet sich die Prämie des Finanzministers für 16-Jährige aus armen Haushalten (£ 30 pro Woche), die sicherstellen soll, dass sie bis zum Alter von 18 Jahren in der Schule verbleiben und die für die Universität oder das College benötigten Qualifikationen erwerben, mit anderen Initiativen im Erziehungssystem, die Kunst und kreative Ausbildung zu einem sehr viel bedeutsameren und etablierteren Bestandteil des Curriculums werden lassen; in der Tat ein guter Grund, in der Schule zu bleiben.[7] Auch andere Aktivitäten und Vorschläge leisten einen Beitrag zur Verbindung von Künsten, Unternehmen und der Aufwertung innerhalb des Bildungsfeldes, z. B. Scottish Enterprise, die mögliche Erhöhung des Schulabgangsalters auf 18 Jahre, die Rolle „kreativer Partnerschaften" in höheren Schulen und die Einführung von neuen Medien sowie Kunstqualifikationen.

Diese unterschiedlichen Programme und Vorschläge konstituieren eine intensive Aktivität von Seiten der Regierung, und damit beginnen wir langsam eine Art theatralischen Effekt wahrzunehmen. Junge Menschen bekommen eine Ausbildung wie für die Bühne, selbst wenn sich ihr Arbeitsleben weit weg von der Theater-Fettschminke abspielen wird. Aber selbst David Brent, die Hauptfigur in Ricky Gervai's *The Office*, auch ein globaler Erfolg des BBC-TV, richtet sein Verlangen auf etwas,

---

7 Vgl. hier nochmals die PhD-Arbeit von Kim Allen, insbesondere die Vermehrung von Kunstakademien, Ausbildungsgängen in darstellender Kunst und Medienkunst in allen Bereichen des britischen Bildungssystems betreffend.

das jenseits der Eintönigkeit des von ihm gemanagten Slough-Papierunternehmens liegt. Es ist seine (nicht so erfolgreiche) nächtliche Karriere als Stegreifkomiker, die ihn über die beschränkten Horizonte der Büroarbeit hinausführt. Die qualifikationssteigernde Kurve verwandelt auch traditionell schlecht bezahlte Tätigkeiten bzw. Routinetätigkeiten in etwas Spektakuläreres.

Die jüngsten Veröffentlichungen und die konkreten politischen Pläne der britischen Regierung in kulturellen und ökonomischen Angelegenheiten sehen ein beträchtliches Wachstum im Kreativsektor voraus und liefern außerdem überzeugende Argumente für die Produktion einer komplexen Kultur gegen die Gefahren einer „geistig zur Verblödung führenden" Unterhaltung.[8] Betrachtet man dies neben der im Bildungssystem durchgeführten kulturellen (eher als sozialen) Technik zur Aufwertung der Fähigkeiten junger Menschen, die andernfalls scheitern könnten, dann zielt diese Strategie außerdem darauf, die Mittelschichten auszudehnen und selbstgenügsamer zu machen, was aus Sicht von New Labour zum gegenwärtigen Zeitpunkt ein hinreichendes Ergebnis sein könnte. Dies würde gleichermaßen eine Art Bewältigung der langfristigen, permanent übergangsweisen Arbeit mit sich bringen, ein größeres Maß an Selbstverantwortung und die Internalisierung und Individualisierung des Scheiterns bedingen sowie jene Arbeitsethiken aus der Vergangenheit verdrängen, die, wie Sennett aufgezeigt hat, den Prozess, die Geschicklichkeit, die Solidarität sowie die Muster des gewöhnlichen Arbeitstags positiv bewerten (Sennett

---

8 Vgl. The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Government and the Value of Culture*. London 2004.

2005). Es würde aus uns allen wenn schon nicht SängerInnen, TänzerInnen und Spice Girls, so doch zumindest Individuen oder Subjekte machen, für die beispiellose Grade an Selbstvertrauen nötig sein werden, um ein Leben in der neuen Welt der prekären kreativen Arbeit zu ertragen.

Dieser Theatralisierungseffekt charakterisiert sich durch einen nebulösen oder sogar opaken Sinn für das Ergebnis. Regierungsberichte sind beinahe biblisch, wenn es um den zu erzielenden Nutzen des neuen kreativen Ethos in Ausbildung und Beschäftigung geht, aber es herrscht Stille hinsichtlich der tatsächlichen Arbeitsmöglichkeiten, die durch diese ganzen Bemühungen auf politischer Ebene geschaffen werden. Des Weiteren zeichnet sich der Kreativitätsdiskurs durch seine Vorliebe für die Sprache der US-Psychologie aus sowie durch die Umgehung von Forschung und kritischen Vokabularien, die mit der europäischen einschließlich der britischen Soziologie und natürlich mit den Cultural Studies verbunden sind.

Obwohl der neoliberale Effekt, wenn es um die oben angeführten Umgehungsmechanismen geht, nur unschwer zu erkennen ist, würde ich sagen, dass es sich hinsichtlich der Kategorie der Arbeit und der produktiven Aktivität um eine wesentlich größere Revolution handelt, als dies durch das deutlich abschätzige Etikett neoliberal nahegelegt wird. Weiter oben in diesem Text erwähnte ich bereits Lazzaratos Vorschlag, demzufolge das Begehren nach sinnvoller Arbeit aus dem Kontext früherer Generationen des Klassenkampfes hervorgeht. Dem könnten wir eine stärker durch Foucault geprägte Bedeutung des Begehrens nach einer neuen lohnenderen Arbeit hinzufügen als Variante der Selbstästhetisierung,

eine Körperpolitik, die auf der Ebene der erneuten Orchestrierung verfügbarer, in die gegenwärtigen Praxen der Gouvernementalisierung eingeschriebener Selbsttechnologien gestaltet wird.

Sich auf dieses Gelände zu konzentrieren würde dann bedeuten, diese Stätten der Kreativität und der produktiven Aktivität hinsichtlich der Selbstbeschäftigung als mikrologische Stätten des Konflikts und der Spannung zu begreifen. Was vom Klassenkampf bleibt, wird heute auf dieses Feld der Prekarität verlagert. Das deutlichste Anzeichen des Erfolgs von New Labour in Großbritannien ist die Umgehung der „*old labour*" und ihres Orts der Anspruchsberechtigung sowie des Schutzes; außerdem die neu gestaltete Landschaft mentaler Arbeit als Stätte der Mehrwertgenerierung in einem Umfang, wie es sich die früheren TheoretikerInnen des Arbeitsprozesses niemals erträumt hätten, die mit dem zusätzlichen Vorteil einhergeht, dass dies nun die Aufhebung von Kritik in der Hoffung, ja Erwartung umfasst, dass es eine greifbare Entlohnung in einer solchen gleichermaßen Status wie Sicherheit versprechenden Form geben wird.[9] Was in diesem neuen Diskurs kreativer Selbstrealisierung gleichermaßen umgangen wird, ist die intellektuelle Landschaft der kritischen Ästhetik, die, freilich verbunden mit der marxistischen philosophischen Tradition, den Mythos des Genies anfocht, die Ideologie individueller Kreativität unterminierte

---

9 Hier ein Beispiel aus der Akademie: Schreibe die Abschlussarbeit für die Verleihung des PhD, dann verwende alle Forschungsergebnisse, um einen Roman zu schreiben. Wenn dies gelingt, wie dies bei der Autorin Sarah Waters der Fall war, die mehrere Bücher, darunter auch *Fingersmith* und *Tipping the Velvet,* veröffentlichte, dann können die Einkünfte aus BBC-Fernsehadaptionen gewaltig sein.

und tatsächlich in darauf folgenden Schriften von Bourdieu bis Barthes und von Foucault bis Derrida die Aufmerksamkeit auf den überhöhten Ort der AutorIn oder KünstlerIn als Feld säkulären Glaubens lenkte, was unter anderem eine bestimmte Ethik der Zusammenarbeit wie auch eine Politik der Kritik entwertete. Demnach steht im neuen Feld der mentalen Arbeit die Rolle und die Bedeutung intellektueller Arbeit auf dem Spiel, die gegenwärtig im Gegensatz zu den kreativen Energien der neuen KulturproduzentInnen als veraltet betrachtet wird. In solch einem Kontext verdeckt dieser Unterstützungsprozess neuer Formen kreativer Bildung (z. B. das Lebensprojekt, die Verbindungen zur Industrie, die *Internships*, die Rolle kreativer Partnerschaften) auch den Ort der Theorie und den Raum kritischer Pädagogik.

Literatur

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.

The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Culture and Creativity*. London 2001.

The Department for Culture, Media and Sport (DCMS), *Government and the Value of Culture.* London 2004.

Stuart Hall, Tony Jefferson (Hg.), *Resistance Through Rituals*. London: Hutchinson 1976.

Maurizio Lazzarato, „Die Missgeschicke der ‚Künstlerkritik' und der ‚kulturellen Beschäftigung'". In: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*. Wien: transversal texts 2015 (in diesem Band).

Angela McRobbie, *Second Hand Dresses and the Role of the Ragmarket in Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge 1989/1994.

Angela McRobbie, *British Fashion Design: Rag trade or Image Industry?* London: Routledge 1998.

Angela McRobbie, „Club to Company". *Cultural Studies,* Jg. 16, no. 4, 2002, S. 516–532.

Richard Sennett, *Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin Verlag 2005.

Sarah Thornton, *Club Culture*. Cambridge: Polity Press 1995.

Andreas Wittel, „Towards a Network Sociality". *Theory, Culture and Society,* Jg. 18, no. 6, 2001, S. 51–77.

Gouvernekreativität, oder: Die Creative Industries in Österreich

Monika Mokre

Einleitung

Ebenso wie in zahlreichen anderen Ländern von Finnland bis Indien und insbesondere in allen großen Städten werden zurzeit auch in Österreich die Creative Industries (CI) als wirtschafts- und kulturpolitisches Hoffnungsgebiet gehandelt.[1] Der Hype dieses Konzeptes begann mit dem Regierungswechsel 2000, bei dem eine Koalition der konservativen Volkspartei und der rechtsradikalen Freiheitlichen Partei an die Macht kam und damit zum ersten Mal seit 1970 eine österreichische Regierung ohne Beteiligung der sozialdemokratischen Partei gebildet wurde. Dieser Regierungswechsel führte im Allgemeinen zu einer neoliberalen Wende der österreichischen Politik gepaart mit politischer Repression gegenüber kritischen politischen Kräften, nicht zuletzt im Kunstfeld. Im Rahmen der Kulturpolitik allerdings schlossen die konservativ/rechtspopulistischen Regierungskonzepte in vielerlei Hinsicht an die sozialdemokratische Politik der 1980er und 1990er an: Die

1 Siehe etwa das aktuelle Regierungsprogramm (Bundeskanzleramt 2007): „Der Bereich der Kreativwirtschaft an der Schnittstelle von Wirtschaft und Kultur ist für die kulturelle Produktion in Österreich von besonderer Bedeutung. In kultureller und in ökonomischer Hinsicht kommt den österreichischen Kreativleistungen ein wichtiger Stellenwert zu. Zur Stärkung des Kreativstandorts Österreich und zur Förderung österreichischer Kreativleistungen sind in den verschiedensten Bereichen Initiativen und Förderprogramme auszubauen."

Kommerzialisierung von Kunst und Kultur begann mit der zunehmenden Festivalisierung des Kulturbetriebs in den 1980er Jahren und setzte sich in Debatten über die ökonomische Relevanz von Kunst und Kultur in den 1990ern fort. Und auch gegenwärtig ist die sozialdemokratische Wiener Stadtregierung mindestens so aktiv in ihren Bemühungen um die CI wie die (bis vor kurzem konservativ/rechte) Bundespolitik. Trotzdem erscheint es plausibel, das wachsende politische Augenmerk auf die CI im Kontext der internationalen Hegemonie des Neoliberalismus zu sehen, die in Österreich mit dem Regierungswechsel 2000 voll zum Tragen kam.[2]

Die Form, in der die CI in Österreich propagiert werden, entspricht dem internationalen Trend.[3] Narrative über die CI beginnen mit der eher trivialen Feststellung, dass Kreativität ein wichtiger Wirtschaftsfaktor ist. Im Anschluss werden möglichst breite Definitionen der CI angeboten. Aufgrund der behaupteten maximalen Breite des Sektors wird statistisch die wirtschaftliche Bedeutung der CI nachgewiesen, und es werden ihnen beinahe unbegrenzte Zukunftsmöglichkeiten zugeschrieben. Alle Länder und Städte, die eine CI-Politik betreiben, behaupten zusätzlich, besonders günstige Rahmenbedingungen für die Entwicklung dieses Wirtschaftssektors aufbieten zu können, und entwickeln Politiken, die diese Situation noch verbessern sollen. Schließlich werden positive Konsequenzen einer weiteren Entwicklung der CI in Hinblick auf Beschäftigung,

---

2 Die neuerliche sozialdemokratische Regierungsbeteiligung seit Jänner 2007 lässt allerdings keine Änderung dieser Orientierung erwarten.

3 Siehe etwa Florida 2004, Landry 2000, European Commission 1998; MKW 2001, für Österreich: IKM/KMU 2003; kritisch zusammenfassend: Mayerhofer 2002.

Wirtschaftswachstum und Erfolg im Standortwettbewerb prognostiziert. Falls Arbeitsbedingungen in diesen Narrativen überhaupt eine Rolle spielen, werden den Kreativen finanzieller Erfolg und hohe Arbeitszufriedenheit prognostiziert.

Dieser internationale Diskurs überlappt allerdings mit spezifischen nationalen Diskursen, und konkrete Bedingungen für die CI ergeben sich aus diesem Zusammenspiel, für das im konkreten Fall die lange Tradition der österreichischen Kulturpolitik eine wesentliche Rolle spielt.

Eine kurze Geschichte der österreichischen Kulturpolitik[4]

Bis vor kurzer Zeit war es in Österreich weitgehend unumstritten, dass Kunst und Kultur eine gesellschaftliche Verantwortung sind und daher in erster Linie durch die öffentliche Hand finanziert werden müssen. Die Wurzeln dieser speziellen Beziehung zwischen Politik und Kunst lassen sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen; dieses Verständnis ist also ein Erbe der Habsburger Monarchie. Der Reichtum der Habsburger Monarchie und die dadurch mögliche großzügige Förderung der Kunst ermöglichten einerseits eine lang anhaltende Blüte der Künste und führten andererseits zu deren Abhängigkeit von staatlicher Förderung. Dieses Grundmuster hoher finanzieller Zuwendungen an die Kunst und starker Abhängigkeit der Kunst von der Politik überlebte das Ende der Habsburger Monarchie ebenso wie die zentralistische Struktur der Kunst- und Kulturförderung. Bis zum

4 Vgl. zu diesem Kapitel: Mokre 1996, Wimmer 2006.

Ende des 20. Jahrhunderts war also die österreichische Kulturpolitik stark von der Tradition der Monarchie geprägt – es ist daher auch wenig erstaunlich, dass der Löwenanteil öffentlicher Kulturförderung für das kulturelle Erbe (historische Gebäude, Museen, Opern und große Theater) ausgegeben wurde und wird. Allerdings ist auch die gesamte Höhe der öffentlichen Kulturausgaben in Österreich nach wie vor im internationalen Vergleich beachtlich.

Selbstverständlich kam es im Rahmen dieser allgemeinen Orientierung der österreichischen Kulturpolitik immer wieder zu neuen Schwerpunktsetzungen. Von besonderer Relevanz waren hier die gesellschaftlichen Veränderungen im Gefolge der 1968er-Bewegung und die sozialdemokratische Alleinregierung Anfang der 1970er. Zu dieser Zeit fanden erstmals nach Ende des Zweiten Weltkriegs auch zeitgenössische Kunstformen Beachtung in der österreichischen Kulturpolitik und wurden in Förderprogrammen berücksichtigt. Die Finanzierungshöhen blieben im Vergleich zum kulturellen Erbe stets verschwindend, reichten aber zur Entwicklung einer gewissen Dynamik im Bereich zeitgenössischer Kunst aus.

Die Förderung zeitgenössischer Kunst durch die Sozialdemokratie lässt sich zwar zum Teil aus politischen Zielsetzungen erklären, war aber auch wesentlich von der Notwendigkeit bestimmt, die konservative kulturelle Hegemonie zu brechen. Trotzdem blieb die sozialdemokratische Politik in diesem Bereich halbherzig und ohne konzises Programm. Kulturpolitik wurde als Teil einer generellen Wohlfahrtsorientierung konzipiert – in den Worten des „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs" von 1975: „Heute in einer Zeit der Wachheit und lebhaften Diskussion hinsichtlich noch bestehender

Verteilungsungerechtigkeiten muss sich Kulturpolitik als eine Variante von Sozialpolitik verstehen" (Bundesministerium für Bildung und Kunst 1975). Diese Forderung wurde in erster Linie als Öffnung der Hochkultur für breitere und auch eher bildungsferne Publikumsschichten operationalisiert. In diesem Konzept verband sich ein traditionelles Verständnis der erzieherischen Bedeutung von Kunst und Kultur mit egalitären Ansprüchen. Es bedurfte nur einer sehr kleinen Akzentverschiebung, um daraus in den 1980ern die Forderung nach Kommerzialisierung abzuleiten: Ging es ursprünglich darum, den ungebildeten Massen Wertschätzung für die Hochkultur beizubringen, so wurde später verlangt, dass sich Kunst und Kultur an den Wünschen des potenziellen Publikums orientieren sollten.

Aus normativ-demokratischer Sicht erscheinen beide kulturpolitischen Konzepte problematisch – die paternalistische öffentliche Hand wird von der unsichtbaren Hand des freien Marktes abgelöst.[5] In Hinblick auf die politische Umsetzung ist zudem anzumerken, dass die Kommerzialisierung von Kunst und Kultur in Österreich mit steigenden öffentlichen Kulturausgaben einherging. Zwei Beispiele illustrieren diesen erstaunlichen Sachverhalt:

In den frühen 1980ern wurde das Musical „Cats" in allen größeren europäischen Städten über längere Zeit hinweg en suite aufgeführt – Wien war aber wohl die einzige Stadt, in der diese Aufführungen hoch subventioniert waren. In einem österreichischen Bundesland wurden die Förderungen für darstellende Kunst in positiver Relation zu den Einnahmen aus Kartenverkauf und

5 Ausführlicher zur Demokratiefrage: Mokre 2005 und 2006.

Sponsoring berechnet; die kommerziell erfolgreichsten Produktionen erhielten folgerichtig die höchsten öffentlichen Förderungen.

Diese widersprüchlichen und häufig kontraproduktiven Formen der Kunstfinanzierung erklären sich aus dem Aufeinandertreffen verschiedener Traditionen und neuer Entwicklungen: Zwar folgte die österreichische Kulturpolitik dem internationalen Trend der Kommerzialisierung, zugleich wurde aber die traditionelle Abhängigkeit vom staatlichen Handeln im Bereich Kunst und Kultur beibehalten. Die Kommerzialisierung führte damit nicht zu ökonomischem Erfolg, sondern zu – nach wie vor staatlich subventionierter – Popularisierung. Während die kulturpolitische Agenda der Sozialdemokratie also widersprüchlich und letztendlich wenig einflussreich war, prägte die prononcierte Umverteilungspolitik die gesellschaftliche Entwicklung und politische Kultur des Landes entscheidend. In Österreich entstand ein außerordentlich starker und erfolgreicher Wohlfahrtsstaat mit einem hohen Maß an sozialer Sicherheit, der durch das System der Sozialpartnerschaft stabilisiert wurde und länger als in vielen anderen Ländern erhalten werden konnte. Das österreichische Wohlfahrtsmodell orientierte sich – wie die meisten dieser Modelle – an großen Industrien (die sich zu einem nicht unerheblichen Teil in Staatseigentum befanden), Vollbeschäftigung und geregelten Langzeitarbeitsverhältnissen. Doch während das dichte soziale Netz tatsächlich für die gesamte Bevölkerung von Relevanz war, wurde mehrfach empirisch bewiesen, dass Arbeitsplatzsicherheit in regulären Arbeitsverhältnissen stets nur auf einen Teil der Arbeitskräfte zutraf, nämlich auf männliche, inländische Beschäftigte in den großen Industrien.

Frauen und MigrantInnen waren stets von Prekarisierung bedroht – wie auch diejenigen KünstlerInnen, die nicht in den großen Prestigeinstitutionen des kulturellen Erbes beschäftigt waren[6]. Unabhängige KünstlerInnen leben auch in Österreich seit langer Zeit prekarisiert und werden daher heutzutage euphemistisch als Avantgarde der neuen kreativen Entrepreneurs bezeichnet. Trotzdem stellte das politische Ziel von sozialer Sicherheit und Vollbeschäftigung einen mindestens diskursiven Fixpunkt dar, der Kritik an bestehenden Verhältnissen ermöglichte. Auch führten kontinuierliche Debatten über die stark ungleiche Verteilung staatlicher Förderungen dazu, dass die geringen Subventionen für freie Kunstprojekte immerhin parallel zu den Finanzierungen für die großen Institutionen gesteigert wurden.

Zusammenfassend erscheinen folgende Charakteristika für die traditionelle Kulturpolitik in Österreich prägend:
– Kunst und Kultur werden als öffentliche Aufgabe verstanden und daher fast ausschließlich öffentlich finanziert;
– Kunst und Kultur werden in erster Linie als kulturelles Erbe verstanden;
– Populärkultur findet kaum öffentliche Anerkennung;
– Kulturpolitik entwickelt weder Programme noch politische Ziele für ihre Aktivitäten;
– ein Wohlfahrtsmodell, das auf regulären Arbeitsverhältnissen beruht, prägt den sozialpolitischen Diskurs.

---

6 Wobei andererseits die Arbeitsschutzbestimmungen in diesen Institutionen geradezu absurd rigide und unflexibel waren und etwa dazu führten, dass jede Verlängerung einer Probe oder Aufführung am Wiener Burgtheater zu einer Kostenexplosion führte, da Überstunden für die gesamte Schicht von BühnenarbeiterInnen auch dann anfielen, wenn nur ein oder zwei ArbeiterInnen benötigt wurden.

Die Creative Industries in Österreich

Vor diesem Hintergrund erscheint es kaum erstaunlich, dass die ersten Versuche, das Konzept der CI in Österreich einzuführen, von Hilflosigkeit und Verwirrung geprägt waren. Wenn im Jahr 2000 der damals frisch gebackene Staatssekretär Franz Morak von den CI sprach, war offensichtlich, dass er nicht wirklich wusste, wovon er redete, und hoffte, dass die österreichischen CI aufgrund ihrer bloßen Erwähnung in seinen Reden entstehen würden. Sieben Jahre später lässt sich konstatieren, dass diese Rechnung bis zu einem gewissen Grad aufgegangen ist und tatsächlich eine Entwicklung der CI durch Moraks Interesse eingeleitet wurde. Politische Reden sind performative Sprechakte (Austin 1962), deren Effektivität nicht von ihren Inhalten abhängt, sondern von der Macht, die hinter ihnen steht.

Die Inhalte dieser Reden waren allerdings tatsächlich erstaunlich dürftig: Morak teilte mit, dass jede/r kreativ ist, dass Kreativität Teil fast jeder Aktivität ist, dass Kreativität wirtschaftlich relevant ist. Er zitierte dass Weißbuch der Europäischen Kommission (Europäische Kommission 1998) mit seinen beeindruckenden Beschäftigungszahlen und Wachstumsprognosen (und er erwähnte nicht, dass das Weißbuch weder angibt, wie diese Zahlen erhoben wurden noch auf welche Wirtschaftszweige sie sich konkret beziehen), er bezog sich auf die CI-Programme in UK[7], und er führte

---

7 Creative Industries Mapping Document, https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998, das zweite wurde 2001 publiziert, siehe unter https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001.

das einzige außerordentlich erfolgreiche österreichische Unternehmen an, das sich als Teil der CI verstehen lässt – *Swarovski Glas*, Produzent von Schmuck und Dekorationsgegenständen aus Kristallglas. In der Folge entstand eine Reihe von Studien (IKM/KMU 2003, Kulturdokumentation et al. 2004, FORBA 2005), die Österreich und insbesondere Wien ausgezeichnete Rahmenbedingungen für die CI bescheinigten und, ebenso wie das Weißbuch, eine Fülle von Zahlen zu Wachstumschancen produzierten, deren empirische Relevanz unklar blieb. Schließlich entwickelten sowohl die Republik Österreich als auch die Stadt Wien Maßnahmen zur Förderung der CI, auf die in der Folge näher eingegangen werden soll.

Quartier 21

Das wohl bekannteste und auch umstrittenste Beispiel für politische Aktivitäten in Bezug auf die CI war die Schaffung eines CI-Clusters im MuseumsQuartier Wien, also an einem sehr zentralen und prominenten Ort[8]. Das Wiener MuseumsQuartier wurde nach jahrzehntelangen Diskussionen im Jahr 2001 eröffnet und stellt in erster Linie ein Konglomerat verschiedener Museen dar. Es verdankt seine Gründung (1) der Tatsache, dass sich nahe dem Wiener Zentrum historische Gebäude befanden, die neu genutzt werden mussten, und (2) dem Platzbedarf einiger großer Museen. Da die Ansiedlung mehrerer Museen in einem historischen Gebäudekomplex wenig zeitgemäß und attraktiv erschien, wurde ein Feigenblatt benötigt, um das MuseumsQuartier als

8 Zur Geschichte des Museumsquartiers: Roodhouse/Mokre 2004.

lebendiges Kulturareal des 21. Jahrhunderts zu verkaufen – und dieses Feigenblatt ist das „Quartier 21", in dem Räume für zeitgenössische künstlerische und kulturelle Produktion und insbesondere für die CI zur Verfügung gestellt werden. Auf diese Art kann das MuseumsQuartier von sich behaupten, dass es sich nicht nur der Repräsentation von Kunst widmet, sondern auch ihrer Produktion, dass es nicht nur ein Ort des kulturellen Erbes ist, sondern zugleich einer der zeitgenössischen künstlerischen Aktivität.

Die konkrete Umsetzung dieser Idee zeigt einerseits die Ungebrochenheit des paternalistischen Top-down-Zugangs der österreichischen Kulturpolitik und andererseits die Schwierigkeiten, aus dieser Tradition heraus einen adäquaten Umgang mit den CI zu entwickeln: Die Verwaltungsgesellschaft des Museums-Quartiers (die sich im Eigentum der öffentlichen Hand befindet) will mit dem „Quartier 21" Profite erzielen und verlangt daher Mieten für die dort zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten. Diese Mieten sind wiederum staatlich gestützt; da Mietpreise in diesem Teil von Wien sehr hoch sind, übersteigen sie aber trotzdem die finanziellen Möglichkeiten kleiner, neu gegründeter Firmen mit hohem Risikopotenzial. Daher mussten viele der Mikrounternehmen, die in einer ersten Welle der Euphorie in das „Quartier 21" einzogen, ihre Räumlichkeiten wieder aufgeben, und sehr bald wurde das einzige Kriterium für die Auswahl der MieterInnen ihre Fähigkeit, die Miete zu bezahlen. Dies führte dazu, dass sich im „Quartier 21" eine Fülle sehr unterschiedlicher Organisationen befindet, zwischen denen sich kaum Synergien entwickeln. Das „Quartier 21" folgt damit derselben Logik wie das gesamte MuseumsQuartier: Die großen

Museen, die sich in diesem Gebäudekomplex befinden, sind an Kooperationen weitgehend uninteressiert, da sie ausschließlich aufgrund ihres Platzbedarfs und der guten Lage eingezogen sind; ebenso erwarten sich die MieterInnen des „Quartier 21" nicht eine Zusammenarbeit mit ihren NachbarInnen, sondern individuelle Geschäftserfolge in einem viel besuchten Kulturareal. Allerdings ist auch dies zweifelhaft, da sich aufgrund der Anordnung der Gebäude kaum je zufällige BesucherInnen in das „Quartier 21" verirren.

Finanzielle Unterstützung für die CI

Die Republik Österreich wie auch mehrere österreichische Bundesländer und insbesondere die Stadt Wien haben mittlerweile Programme zur finanziellen Unterstützung der CI entwickelt. Eines der wichtigsten dieser Programme ist die Agentur „departure", die von der Stadt Wien finanziert wird. „departure" „richtet sich an kreativ tätige Menschen, die ihre Ideen und Entwicklungen (auch) im Rahmen klassischer wirtschaftlicher Tätigkeit nutzen und etablieren wollen, mit dem Ziel, auf kreativen Ideen und Innovationen basierende Produkte und Dienstleistungen erfolgreich anzubieten"[9].

Förderanträge bei „departure" sind allerdings kompliziert und zeitaufwändig und daher für die EinzelunternehmerInnen und Mikrounternehmen, die einen Großteil der Wiener CI ausmachen, kaum zu bewältigen. Daher werden viele der von „departure" geförderten Projekte von größeren und bereits in der Vergangenheit erfolgreichen Firmen durchgeführt, die vermutlich

9 Siehe die departure-Homepage: http://www.departure.at/.

ihre Produkte auch ohne öffentliche Förderung entwickeln könnten. Diese Bevorzugung größerer und bereits erfolgreicher Unternehmen scheint dabei durchaus beabsichtigt (obwohl dies selbstverständlich offiziellen Stellungnahmen widerspricht): Alle Studien zu den österreichischen CI haben gezeigt, dass die Unternehmen in diesem Bereich eine unterkritische Größe haben. Die Lösung, die die Stadt Wien für dieses Problem anstrebt, scheint nun nicht darin zu bestehen, Kleinstunternehmen in ihrer Entwicklung zu unterstützen, sondern eine Marktbereinigung durch Förderung der größeren Unternehmen und Ausscheiden der kleineren herbeizuführen. Allerdings widerspricht diese Strategie dem generellen Ziel, die CI als Wirtschaftssektor zu fördern, da auf diese Art nicht viele der CI Unternehmen überleben werden.

Ein zweites Problem der Förderstruktur von „departure" besteht darin, dass ausschließlich Projekte gefördert werden, sodass FördernehmerInnen keine Langzeitperspektive aufgrund dieser finanziellen Unterstützung entwickeln können. Auch dieses Prinzip entspringt einer (problematischen) österreichischen Tradition: Während die großen Institutionen mit langfristig gesicherten Budgets operieren können, mussten unabhängige KünstlerInnen stets mit Projektfinanzierungen überleben, was selbstverständlich jede Form längerfristiger Arbeits- und Lebensplanung unmöglich macht.

Zusätzlich ist anzumerken, dass die Förderstruktur von „departure" nicht einmal den Konzepten der ApologetInnen der CI entspricht: Der US-amerikanische Bestsellerautor Richard Florida (2004) etwa geht bekanntlich davon aus, dass nur durch die Ansiedlung von Kreativen Städte wirtschaftlich prosperieren können;

daher tritt er für die öffentliche Finanzierungen von Infrastruktur ein, die für diese Kreativen von Interesse ist – singuläre Projektförderungen lassen allerdings keine Infrastrukturen entstehen.

Gouvernekreativität

Zusammenfassend lässt sich aus dem bisher Gesagten schließen, dass die österreichische Kulturpolitik zwar die österreichischen CI erfunden hat, in ihren konkreten Maßnahmen zu deren Förderung aber versagt. Daraus zu schließen, dass es in Österreich keine CI gibt, wäre allerdings ein Fehler. Insbesondere in Wien werden laufend kleine Unternehmen gegründet, die den CI zugerechnet werden können und sich zum Teil in Clustern zusammenfinden – zwar nicht im MuseumsQuartier, aber in billigeren Gebäuden rund um dieses Prestigeobjekt oder auch in still gelegten Industriegebäuden. Diese Cluster entstehen weitgehend ohne öffentliche Förderung, und zwar aufgrund von Eigeninitiativen. Der Fortbestand dieser Cluster ist ständig gefährdet und die Arbeits- und Lebensbedingungen der dort Arbeitenden sind zu einem hohen Grad prekarisiert – üblicherweise sind längerfristige geschäftliche Planungen nahezu unmöglich und Investitionen in das eigene Unternehmen noch schwieriger zu bewerkstelligen. Die Tatsache, dass die kreativen Entrepreneurs üblicherweise jung und kinderlos sind, liegt zumindest nicht ausschließlich darin begründet, dass die CI so hip sind, sondern auch darin, dass die dort vorhandenen Jobs zur Erhaltung von Familien nicht ausreichen. Trotzdem – und durchaus internationalen Trends entsprechend – schätzen viele der Kreativen ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen,

fühlen sich unabhängiger als in regulären Arbeitsverhältnissen und nehmen das Avantgarde-Image an, das ihnen politisch zugewiesen wird (Mayerhofer/Schiffbänker 2003, FORBA 2005).

Diese Form des Selbstverständnisses ist leicht als Teil neoliberaler Gouvernementalität erkennbar, die auf Eigenverantwortung, Risikobewusstsein und Flexibilität beruht. Verstärkt wird diese Haltung durch Erfahrungen mit der paternalistischen österreichischen Kulturpolitik, die zu Abhängigkeitsverhältnissen nicht nur in einem eher abstrakten Sinn (abhängig von „dem Staat"), sondern in konkreten Formen führt – nicht selten wird der Erfolg von Förderansuchen von den Sympathien bestimmter PolitikerInnen oder BeamtInnen bestimmt. Zu dieser Form der Entmündigung bieten die CI mindestens scheinbar eine attraktive Alternative.

Das Paradigma des ökonomischen Erfolgs durch Kreativität überträgt sich auch zunehmend auf den Bereich der Kunst im engeren Sinn. Zwar wird offiziell stets vertreten, dass die Kunstförderung durch die CI nicht beeinflusst wird, doch finden sich sowohl fließende Übergänge im Förderwesen als auch eine zunehmende Orientierung von KünstlerInnen an kommerziellem Erfolg, die umso erstaunlicher ist, als künstlerische Qualität in Österreich bis vor relativ kurzer Zeit durch Nichtverkäuflichkeit und die Notwendigkeit öffentlicher Finanzierung definiert wurde.

Zumindest in Hinblick auf die diskursive Durchdringung der österreichischen Gesellschaft mit neoliberalen Paradigmen (die sich dann in Reduktionen öffentlicher Finanzierungen manifestiert) kann also der österreichischen CI-Politik, trotz ihrer konkreten Fehlleistungen, erheblicher Erfolg bescheinigt werden.

Was tun?

Was lässt sich aus diesem Länderbefund in Bezug auf die Kritik der Creative Industries ableiten? Welche konkreten Strategien für die österreichische Situation können entwickelt werden?

Gouvernementalität wird manchmal oberflächlich und falsch in einer ähnlichen Art verwendet wie der marxistische Begriff des „falschen Bewusstseins". Doch kann es selbstverständlich kein „richtiges Bewusstsein" geben, wenn jegliche Form des Verständnisses unserer selbst wie der Gesellschaft, in der wir leben oder leben wollen, durch hegemoniale Diskurse geprägt ist.[10] Daher ist es einerseits nötig, die CI als Teil des herrschenden ökonomischen und politischen Paradigmas des Neoliberalismus zu entlarven und die Konsequenzen dieses Paradigmas deutlich zu machen, andererseits aber gilt es, die Bedürfnisse derjenigen, die in den CI arbeiten, ernst zu nehmen. Und während selbstdefinierte Arbeitsaufgaben und flexible Arbeitsorganisation sicherlich zu den Attraktionen dieses Sektors zählen, stellen fehlende soziale Sicherheit und ungenügende materielle Ausstattung Probleme dar, die von den Betroffenen selbst klar wahrgenommen werden. Hier können neue Formen der Solidarisierung und Vernetzung ansetzen, die durchaus auch den Anspruch auf öffentliche Leistungen erheben (dazu ausführlicher: Mayerhofer/Mokre 2007). Zwar stehen die starre Organisation des österreichischen Wohlfahrtsstaates in Parteien und Interessenvertretungen einerseits und die Abneigung der

10 Vgl. zum Begriff der Gouvernementalität etwa Foucault 1979 und 1988, Gordon 1991 sowie den Beitrag Isabell Loreys in diesem Band.

kreativen Entrepreneurs gegen diese Institutionen andererseits einer solchen Entwicklung entgegen, doch lässt sich vielleicht die internationale Verbreitung der CI auch dazu nutzen, neue Formen des Widerstands mindestens gegen die größten Auswüchse des Neoliberalismus international zu entwickeln. Würde es auf diese Art gelingen, die historischen Entwicklungslinien österreichischer Kulturpolitik zu durchkreuzen, so hätte der Hype der CI zumindest in dieser Hinsicht positive Konsequenzen.

Literatur

Austin, J. L. (1962): How to do things with words? Oxford.

Bundeskanzleramt Österreich (2007): Regierungsprogramm 2007–2010 (Regierungsprogramm für die XXIII. Gesetzgebungsperiode). Wien. http://www.austria.gv.at/DocView.axd?CobId=19542.

Bundesministerium für Bildung und Kunst (1975): Kunstbericht. Wien

European Commission (1998): Culture, the Cultural Industries and Employment. Brüssel.

Florida , Richard (2004): The Rise of the Creative Class [2002]. New York.

FORBA (2005): Branchenanalysen zu Arbeit und Beschäftigung in Wiener Creative Industries: Architektur, Design, Film/Rundfunk, Software/Multimedia und Werbung. Bericht 1: Hubert Eichmann; Sybille Reidl; Helene Schiffbänker; Markus Zingerle. Wien, http://www.forba.at/data/downloads/file/203-FB%201-05%20CI%20Bericht%201.pdf.

Foucault, Michel (1988): Technologies of the Self. In: Technologies of the Self: a Seminar with Michel Foucault. Ed. Luther H. Martin et al. Amherst: U of Massachusetts. 16–49.

Foucault, Michel (1979): Discipline and Punish. The Birth of the Prison. New York: Vintage.

Gordon, Colin (1991): Governmental rationality: an introduction. In: Burchell, Graham/Gordon, Colin/Miller, Peter (Eds.): The Foucault Effect. Studies in Governmentality, London. 1–51.

Institut für Kulturmanagement (IKM)/KMU Forschung Austria (2003): Erster Österreichischer Kreativwirtschaftsbericht. Wien.

Kulturdokumentation et al. (2004): Untersuchung des ökonomischen Potenzials der „Creative Industries" in Wien. Wien.

Landry, Charles (2000): The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators. London, Sterling/VA.

Mayerhofer, Elisabeth (2002): Creative Industries – mehr als eine politische Requisite? Creative Industries, Cultural Districts und das Wiener Museumsquartier. Ein internationaler Vergleich. http://www.fokus.or.at/fileadmin/fokus/user/downloads/paper_mayerhofer.pdf.

Mayerhofer, Elisabeth / Mokre, Monika (2007): The Creative Industries in Austria. In: Lovink, Geert / Rossiter, Ned (Hg.): MyCreativity Reader. Amsterdam.

Mayerhofer, Elisabeth; Schiffbänker, Helene (2003): Künstlerische Dienstleistungen im Dritten Sektor. Teil 1: Ausgangslage: Kunst – Kultur – Beschäftigung. Joanneum Research, Wien. http://www.joanneum.at/uploads/tx_publicationlibrary/img2415.pdf.

MKW GmbH et al. (2001): Exploitation and development of the job potential in the cultural sector in the age of digitalisation. München.

Mokre, Monika (2005): Kann und soll ein demokratischer Staat Kultur fördern? In: Zembylas, Tasos / Tschmuck, Peter (Hg.): Der Staat als kulturfördernde Instanz. Innsbruck.

Mokre, Monika (2006): Deregulation and Democracy. The Austrian Case. The Journal of Arts, Management, Law, and Society. Vol. 35 (2006), No. 4, 305–316.

Mokre, Monika (1996): Austrian theatres cost too much! The European Journal of Cultural Policy. Vol. 2 (1996), No. 2. 289–302.

Roodhouse, Simon / Mokre, Monika (2004): A Global Ma nagement Challenge: The MuseumsQuartier, Vienna. Inter-

national Journal of Applied Marketing. Vol. 3 (2004), No. 2, 115–142.

Wimmer, Michael (2006): Konservative Kulturpolitik seit 2000: Eine Radikalisierung aus dem Geist der austriakischen Restauration. Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft. 2006/3, 287–309.

Unberechenbare Ausgänge

Marion von Osten

Übersetzung der zuerst in englischer Sprache veröffentlichten Version des Textes: Jens Kastner

Wie korrespondiert der gegenwärtige hegemoniale Diskurs über Kreativität, Creative Industries und den Künstler / die Künstlerin als Role Model für die New Economy mit dem Feld der KulturproduzentInnen und KulturaktivistInnen und welche Differenzen artikulieren sich zwischen ihnen? Um die Problemlage zu fokussieren, möchte ich vorab in Frage stellen, ob es die sogenannte „Creative Industries", mit denen wir uns theoretisch und politisch beschäftigen und gegen deren Durchsetzung wir kämpfen, bereits gibt oder ob wir nicht eher ein Feld politischer Visionen betrachten, die zwar den kulturellen Sektor in jeder Hinsicht privatisieren wollen, es aber noch nicht zu Wege gebracht haben, eine Industrie als solche zu errichten. Ich denke, dies ist weder in Großbritannien der Fall, wo der Diskurs über Creative Industries entstanden ist und Kulturproduktion neu organisiert und positioniert wurde, noch in Deutschland, wo Kanzler Schröder mit unterschiedlichen Erfolgen eine Transformation in Richtung einer Kulturalisierung der Ökonomie und damit verbunden eine Ökonomisierung der Kultur in Gang gesetzt hat. Sind wir also an einem Punkt angelangt, an dem soziale Interaktionen und Formen autonomer Arbeit einen selbstorganisierten Weg ermöglichen, das eigene Leben zu meistern, die aber zugleich als immaterielle Ressourcen durch das Kapital ausbeutbar sind? Oder befinden wir uns innerhalb eines Transformationsprozesses, in

dem die Ergebnisse diverser Interaktionen im kulturellen Feld teilweise industriell erzeugt und mehr und mehr ausschließlich von Kapitalinteressen dominiert werden? Oder gibt es, wie viele KritikerInnen seit Adorno behaupten, sowieso einen unüberbrückbaren Widerspruch in der Industriewerdung kultureller Produktionen, und zwar insofern, als „Kreativität" mit der ökonomischen Sphäre schlicht nichts zu tun hätte?

Da ich davon ausgehe, dass wir uns *inmitten* all dessen befinden, möchte ich vorschlagen, unseren Diskurs zu reflektieren, denn inmitten zu sein bedeutet auch, dass es immer noch einen Raum gibt, den Diskurs zu beeinflussen oder zu verändern, auch unseren eigenen. Zudem möchte ich in Opposition zu einigen Positionen Kreativität nicht als unschuldigen, sondern als diskursiven Begriff diskutieren, der eine Genealogie im Prozess der Säkularisierung und innerhalb der Entstehung des modernen Subjektes innehat und dem eine zentrale Rolle innerhalb der sozialen Form kapitalistischer Gesellschaften zukommt. Auch die Vorstellung, dass die Massenproduktion kultureller Güter unmittelbar zu deren Verflachung beitrage, wird nicht Teil meiner Argumentation sein. Vielmehr interessiert mich die symbolische Funktion der Debatte um Kreativität und Creative Industries für eine kulturalisierte Darstellung politischer, ökonomischer und sozialer Prozesse. Zudem denke ich nicht, dass es die sogenannten „Creative Industries" bereits gibt. Was es allerdings gibt, ist ein internationaler Wille, sie möglichst bald zu realisieren, und einen Diskurs über sie, an dem wir uns kritisch beteiligen, von dem wir also Teil sind.

Hinsichtlich des Begriffes „Industrie" lässt sich seit einigen Jahren ein qualitativer Wandel erkennen, in

dem das Soziale und das Kulturelle teilweise in Prozesse der Industrialisierung und der Technologie transformiert werden können, sofern wir nicht intervenieren. Beispiele dafür geben die aktuellen Debatten zu kognitiven Fähigkeiten oder Befähigungen im Allgemeinen, welche die neuen Arbeitssubjekte in postfordistischen Gesellschaften erlernen oder bereits besitzen sollen, wie soziale Kompetenz, Kreativität und Intelligenz, die heutzutage mehr und mehr als voneinander getrennte, abstrakte Einheiten diskutiert und dargestellt werden. Die Frage, was und warum und für wen etwas mit diesen Befähigungen erreicht werden kann, scheint dabei nicht relevant zu sein. Soziale und kognitive Befähigungen werden als Wert und als Ressource an sich behandelt, als Ressource, die hergestellt und durch Trainingsmethoden verbessert oder vom Kapital ausgebeutet werden kann. Aber dies kann nur geschehen, wenn diese Befähigungen als nicht-relationale und von einander getrennt konzeptionalisiert werden, wenn sie von wissenschaftlichen und populären Standpunkten aus als Entitäten hervorgehoben und repräsentiert werden. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Anforderung an ein „lebenslanges Lernen", das als Prozess isoliert und als Wert an sich herausgestellt wird. Das Konzept des „lebenslangen Lernens" fragt nicht mehr, was und warum gelernt werden soll, stattdessen wird der Prozess des Lernens selbst, was immer das auch sein soll, positiv gewertet. Es geht also nicht um das Lernen für etwas, sondern um das Erlernen einer Lernbereitschaft, deren Subjekt als am Markt orientiertes, sich den Veränderungen der Bedingungen immer wieder anpassendes gedacht wird. Das Subjekt, das so konzeptualisiert ist, ist eines, das in Abhängigkeit zur jeweiligen Situation sich

in Bereitschaft hält und so lange „trainiert", bis es seine Befähigungen zum richtigen Zeitpunkt rational einsetzt. Es ist kontingent und kontextabhängig, gleichzeitig soll es aber autonom handeln und entscheiden.

Zeitgleich zu dieser Neukonzeption des Arbeitssubjekts werden fragmentierte Pakete kognitiver Prozesse geschnürt, die künftig industriell behandelt werden können. Dieser Prozess der Abstraktion und die Etablierung von Technologien zur Verbesserung und Optimierung kognitiver Kapazitäten kann durchaus analog zu den Schlüsselprozessen und -technologien der Industrialisierung betrachtet werden, die während der Formierung des Industriezeitalters entwickelt worden sind. Hier wurden die Bewegungen des Körpers abstrahiert und fragmentiert, und der Körper des Arbeiters / der Arbeiterin wurde mit der Maschine synchronisiert, wobei eben nur eine oder einige wenige Bewegungen für die maschinellen Abläufe notwendig waren. Bewegungsabläufe wurden trainiert und erforscht. Nachdem das Körper-Maschinen-Management des Taylorismus vollständig realisiert war, also die Beziehung zwischen Körper, Maschine, Management und Wissenschaft international standardisiert war, erlebten das industrielle Zeitalter und die Massenproduktion ihre Blütezeit. Eine Zeit allerdings, in der auch Arbeitskämpfe erfolgreicher zu werden begannen. Die marxistische Analyse des Kapitals und seiner Beziehung zur Arbeitskraft wurde ebenso in den Alltag übersetzt, wie sie sich in den Erfahrungen am Arbeitsplatz und in den Organisationen und Parteien wiederfand.

Der Creative-Industries-Diskurs, der postuliert, dass Prozesse der Industrialisierung sich auf Formen selbst- oder partikulär organisierter Wissens- und

Kulturproduktion anwenden ließe, wäre vor diesem Hintergrund vielleicht eher als eine Technologie zu denken, die nicht allein spezifisch kulturelle Sektoren zu kapitalisieren und zu mobilisieren versucht, sondern ein neues Verhältnis der Arbeitssubjekte zur Verwertung, Optimierung und Beschleunigung denkt. Denn was in den Debatten um Creative Industries oft vergessen wird, ist, dass die Rede von Kreativität und kultureller Arbeit einen Einfluss auf das Verstehen und die Konzeptualisierung von Arbeit, Subjektivität und Gesellschaften als Ganze hat. Mit dem Vokabular der Kreativität und der Bezugnahme auf das Leben und die Arbeitsbiografien der Boheme findet eine Transformation der Gesellschaft statt, die konkrete politische Programmatiken ebenso betrifft wie das allgemeine Feld des Politischen – inklusive unserer Kritik.

Schöpfer neuer Ideen

Das Künstler-Subjekt, die Intellektuellen und Bohemiens sind spezifisch europäische Konstrukte. Erst seit dem 16. Jahrhundert wurde das Schöpferische, Kreative, Welt-Hervorbringende nicht länger nur als eine göttliche, sondern (auch) eine menschliche Fähigkeit verstanden und auf eine spezifische Produktionsweise bezogen, die intellektuelle und manuelle Fähigkeiten miteinander in Beziehung setzt und sich von rein handwerklichen Tätigkeiten unterscheidet. Der Begriff „Kreativität" schließt in diesem Verständnis Reflexivität, die Kenntnis von Techniken und das Bewusstsein der Kontingenz des schöpferischen Prozesses ein. Im 18. Jahrhundert wurde Kreativität als zentrale Eigenschaft des Künstlers definiert, der als autonomer „Schöpfer"

die Welt immer wieder neu hervorbringen würde. In der sich herausbildenden kapitalistischen Gesellschaftsform verbanden sich die Konzepte „Eignung" und „Eigentum" mit dieser männlich konnotierten Vorstellung eines genialen Ausnahmesubjekts. „Schöpferische Begabung", „Schöpferisch-Sein" dienen seither dem bürgerlichen Individualismus als allgemeinere Umschreibung für kreatives Denken und Handeln im kulturellen und ökonomischen Sinne.

Die Kulturalisierung von Arbeit und Produktion basiert daher ebenso auf eurozentristischen Diskursen der „kreativen Schöpfung" wie auch auf Formen der Bildproduktion, die sich auf spezifische Blickregime beziehen. Diese haben sich innerhalb institutioneller Rahmen wie Museen und Galerien herausgebildet und standen im Kontext zentraler kultureller Diskurse der Nationalstaatsideologien im 19. Jahrhundert.

Die Figur des Künstlers / der Künstlerin als Ausnahmefigur, als SchöpferIn von Innovationen hinsichtlich Produktion, Konzepten der Autorschaft oder Lebensformen zirkuliert in verschiedenen gegenwärtigen Diskursen über den gesellschaftlichen Wandel. Darüber hinaus fungierte das Ausnahmesubjekt der Moderne – KünstlerInnen, MusikerInnen, NonkonformistInnen und Bohemiens – ebenfalls als Role Model in den aktuellen Debatten der Europäischen Union zur Arbeits- und Sozialpolitik. Insbesondere und zuerst in Großbritannien, aber auch in Deutschland und der Schweiz. Angela McRobbie schreibt dazu in ihrem einflussreichen Text „Everyone is Creative: artists as new economy pioneers?": „One way to clarify the issue is to examine the arguments presented by this self-consciously ‚modern' government, which since 1997 has attempted

to champion the new ways of working as embodying the rise of a progressive and even liberating cultural economy of autonomous individuals – the perfect social correlative of post-socialist ‚third way' politics."

In der politischen Debatte scheint die Figur des Künstlers / der Künstlerin – oder der „cultural-preneurs", wie Anthony Davis sie genannt hat – die erfolgreiche Kombination einer unbegrenzten Bandbreite von Ideen, einer Kreativität auf Abruf und einer gescheiten Selbstvermarktung zu verkörpern, die heute von allen verlangt wird. Diese Subjektpositionen außerhalb des Arbeitskräfte-Mainstreams werden als selbst motivierende Quellen von Produktivität dargestellt und als SchöpferInnen neuer subversiver Ideen und innovativer Arbeits- und Lebensstile (inklusive leidenschaftlicher Hingabe an diese) gefeiert. Einer von mehreren Gründen für diesen Wertewandel ist die Tatsache, dass einst stabile institutionelle und organisationelle Spezifikationen dereguliert wurden und die stereotypen, männlichen Langzeitarbeitsbiografien erodiert sind. Dadurch wird es schwierig – aus der Sicht jener an stabilen Langzeitbiografien orientierten Gruppen wie bürgerlicher oder Arbeiterparteien, – festzulegen bzw. festzustellen, wie, wann und warum zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit zu unterscheiden ist. Der Künstler / die Künstlerin scheint die Bezugsfigur dafür zu sein, diese Beziehung zu verstehen, oder zumindest dient er/sie als Signifikant dafür, ein neues Verständnis des Lebens einem größeren Publikum zu vermitteln.

In den allgemeinen politischen Debatten in Großbritannien oder Deutschland wird die Unterstützung für Angestellte oder Arbeitslose von ihrer Bereitwilligkeit abhängig gemacht, Arbeitszeit und Lebenszeit an der

erforderten „Produktivität“ auszurichten. Einst als privat erfahrene Aktivitäten werden nun auf ihre ökonomische Funktion hin bewertet. Der/die „Arbeits-UnternehmerIn“ muss zugleich KünstlerIn seines/ihres eigenen Lebens sein. Es ist genau diese Mystifizierung der Ausnahme, welche die Arbeit des Künstlers / der Künstlerin als selbstbestimmt, kreativ und spontan wahrnimmt, auf denen die Parolen der gegenwärtigen Diskurse über die Arbeit basieren. Dies lässt sich gut an der Rhetorik der Hartz-Kommission in Deutschland zeigen, in der die Arbeitslosen als sich selbst motivierende Freelancer und KünstlerInnen auftauchen und JournalistInnen und andere selbstständig oder ohne feste Verträge Beschäftigte als „die Professionellen der Nation“ (Hartz-Kommission) bezeichnet werden. Das klassische Ausnahmesubjekt – inklusive seiner/ihrer prekären Beschäftigungssituation – ist im gegenwärtigen ökonomischen Diskurs in die Rolle einer/s ökonomischen AkteurIn verwandelt worden. In den Managerdiskursen, den Assessments, Trainings, Consultings und ihrer Literatur wird kreatives Handeln und Denken nicht länger bloß von KünstlerInnen, KuratorInnen und DesignerInnen erwartet. Die neuen flexiblen und zeitlich begrenzt Angestellten sind die KundInnen des wachsenden Kreativitätswerbemarktes, ausgerüstet mit den einschlägigen Beratungsbroschüren, den Seminaren, der Software etc. Diese Bildungsprogramme, Lerntechniken und Werkzeugbeschaffungsmethoden entwerfen zugleich neue potenzielle Formen des Seins. Ihr Ziel besteht darin, das erwünschte Selbst zu „optimieren“. Kreativitätstraining „fördert und fordert“ ein Freisetzen kreativen Potenzials, ohne dabei existierende soziale Bedingungen zu berücksichtigen, die dafür ein Hindernis darstellen könnten.

Einerseits erscheint Kreativität in diesem Zusammenhang als die demokratische Variante des Genies: Die Befähigung ist jedem und jeder gegeben. Andererseits ist jeder und jede genötigt, sein/ihr kreatives Potenzial zu entwickeln. Der Ruf nach Selbstbestimmung und Partizipation markiert so nicht länger nur eine emanzipatorische Utopie, sondern auch eine soziale Verpflichtung. Die Subjekte kommen diesen neuen Machtbeziehungen offensichtlich aus freiem Willen nach. In den Worten von Nicolas Rose sind sie „verpflichtet, frei zu sein", dazu gedrängt, mündig, autonom und für sich selbst verantwortlich zu sein. Ihr Verhalten soll nicht durch eine disziplinäre Macht reguliert sein, sondern durch „gouvernementale" Techniken, die auf der neoliberalen Idee des sich selbst regulierenden Marktes basieren. Diese Techniken zielen eher darauf ab, zu mobilisieren und zu stimulieren als zu disziplinieren und zu bestrafen. Das neue Arbeitssubjekt soll ebenso kontingent und flexibel wie der Markt selbst sein.

Die Anforderung oder der Imperativ, kreativ zu sein und sich selbst in die Marktbeziehungen einzupassen, steht in enger Beziehung zu einem sehr traditionellen Verständnis künstlerischer Produktion, dass nämlich das einzig mögliche Einkommen des Künstlers / der Künstlerin daraus resultiert, dass er/sie Produkte auf dem Kunstmarkt verkauft (ein Mythos, der sich heutzutage wieder vehement zu bestätigen scheint). Aber es gibt in dieser Hinsicht einen wichtigen Unterschied zum Feld des Manager-Diskurses. Und zwar wird das Versagen auf dem Markt anders gewertet als im künstlerischen Feld. Der/die am Markt erfolglose KünstlerIn kann immer noch andere Subjektpositionen geltend machen und das Versagen förmlich verwandeln. Die

Figur des nicht anerkannten Künstlers oder der unentdeckten Künstlerin kann insofern noch in jedem Moment des ausbleibenden Erfolgs mobilisiert werden, als dass das Versagen mit Motiven wie „die Zeit ist noch nicht reif", aber „Qualität wird sich letztlich durchsetzen", oder „Anerkennung kann eben spät kommen" (spätestens nach dem Tod) legitimiert wird. Und dieser Mythos vom unerkannten, erfolglosen, aber talentierten und missverstandenen Künstler (oder einer ebensolchen Künstlerin) ist nicht gerade leicht in den Manager-Diskurs zu integrieren. Und auf das Unternehmen, das erst einige Jahre nach seinem Tod/Bankrott zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung wird, werden wir wohl noch einige Zeit warten müssen. Oder auch darauf, dass einer/m hoch engagierten, motivierten, flexiblen und mobilen, aber erfolglosen Arbeitslosen oder einer/m Arbeitslosen, der/die auf dem Arbeitsmarkt zeit seines/ihres Lebens chancenlos geblieben ist, posthum eine Retrospektive im MOMA samt Katalog und schließlich ein Platz in der Hall of Fame gewidmet wird – nach seinem oder ihrem Tod.

Dennoch ist die Subjektivität der Nicht-Anerkennung in die Selbstbeschreibung der immateriellen ArbeiterInnen integriert. Der/die KünstlerIn als Modell der Selbstbeschreibung der neuen flexiblen Arbeitskraft war in verschiedenen, kürzlich erschienenen Studien in Deutschland zu finden, insbesondere in der Medien- und IT-Geschäftswelt. So hat beispielsweise eine Studie von T-Mobile Deutschland gezeigt, dass die Einschränkungen durch begrenzte Zeit oder die Demütigung eines schlecht bezahlten Jobs von vielen Angestellten nur als Übergang interpretiert werden, als Kurzzeiterfahrung, die bald

überwunden sein wird und letztlich in den eigentlich erwünschten Job mündet – mag der Weg dorthin auch hart sein, das Ziel ist klar formuliert. Hier bilden sich kontingente Subjektivitäten, welche die Fehlfunktionen des freien Marktes als positive individuelle Erfahrungen verkörpern, und es finden Privatisierungen und strukturelle Veränderungen der sozialen, politischen und ökonomischen Felder statt, die als persönliche Herausforderung behandelt werden.

Die Mythologie des künstlerischen Produktionsprozesses entwirft darüber hinaus heute die Vorstellung eines metropolitanen Lebensstils, bei dem Leben und Arbeiten am selben Ort stattfinden – im Café oder auf der Straße – und mit der ebenfalls illusorischen Möglichkeit verbunden sind, zudem das Vergnügen der Muße genießen zu können. Der Gedanke von Flexibilität und Mobilität geht historisch tatsächlich genau auf diese Tradition der AussteigerInnen zurück und – wie Elisabeth Wilson in ihrem Buch *Bohemians. The Glamourous Outcasts* gezeigt hat – auf jene Generation von KünstlerInnen, die versucht hatten, dem modernistischen Diktum von Disziplin und Rationalismus zu entkommen. Der soziale Status und das kulturelle Kapital, die am Bild des Künstlers / der Künstlerin hängen, verweisen aber auch auf eine höhere, gewissermaßen ethische Form der Arbeit, die den Zwang der Disziplinarregime verwerfen kann und für etwas „Besseres" bestimmt ist. Das Atelier wurde zum Synonym für die Verbindung von Arbeits- und Lebenszeit und für Innovation und Vielfalt von Ideen. Auf diesem Wege konnte sich die neoliberale Ideologie hinsichtlich ihrer ästhetischen Dimension, die gegenwärtig die Büro- und Wohnungsgestaltung beherrscht und aus

ihnen „Lebensräume“ macht, vollkommen realisieren. Subjekte werden in neue Umgebungen platziert und die damit zusammenhängenden Gelegenheiten für Lebensstile wuchern nur so vor sich hin. Auf diese Weise wird auch geteilte ästhetische Erfahrung zu einem Instrument der Initiation. Der ursprünglich dem Künstler / der Künstlerin zugeschriebene Arbeits- und Lebensstil verspricht in ganz Europa eine „neue urbane Lebenserfahrung“. Heutzutage denkt man bei einem Loft nicht nur an ein KünstlerInnen-Atelier in einer ehemaligen Fabrikhalle oder einem Dachgeschoss, sondern Loft beschreibt einen bestimmten Wohnungstypus, einen offenen Grundriss, der vom Atelier abgeleitet wurde.

Im europäischen Wettbewerb um lokale (Standort-) Vorteile auf dem globalen Markt ist das kulturalisierte Vokabular aus der Umstrukturierung der Arbeitsmärkte und der Verschönerung der Stadtteile in den 1990er Jahren nicht wegzudenken. Medienmetropolen – als spezialisierte Form der Global Cities –, in denen vor allem die „jungen Kreativen“ mobilisiert werden sollen, sind zudem im weltweiten Vergleich vor allem in EU-Europa angesiedelt. Hier wird aber auch eine neue geographische Hierarchie deutlich: Die Kulturalisierung der Ökonomie basiert auf eurozentrischen Diskursen, die Privilegien sichern helfen sollen. Gleichzeitig wurden die Budgetkürzungen in den sozialen und kulturellen Feldern mit dem Paradigma der „Selbstverantwortung“ und der „Selbst-Organisation“ der KulturproduzentInnen als UnternehmerInnen legitimiert. Dies ist das Kernkonzept der Creative-Industries-Ideologie im Rahmen der Vorstellung von Ökonomie, die auf „Talent“ und Eigeninitiative gründet.

Widerstandsfiguren

Die oben erwähnten Diskurse sind nicht marginal. Sie haben Konsequenzen für die gesamte Gesellschaft. Denn sie verschleiern zugleich die realen Produktionsbedingungen in den übrig gebliebenen Teilen der industriellen Produktion sowie die anderer prekärer Arbeitsverhältnisse im Dienstleistungssektor wie auch im Feld von Kunstproduktion und im Design. Die Realität der unter dem Konstrukt der „Kreativen" (selbstständig arbeitende KünstlerInnen, Medienschaffende, Multimedia-, Sound- und Graphik-DesignerInnen) zusammengefassten Produktionsverhältnisse werden in diesen optimistischen Diskursen allerdings komplett ausgeblendet bzw. idealisiert. Gerade aber diese Mythisierungen des mit einer spezifischen Arbeitsrationalität verkoppelten Images des Ausnahmesubjekts „artist" oder der mit „ihm" assoziierten Methoden der Selbstverantwortung, Kreativität und Spontaneität transformieren zum Stichwortgeber für den heutigen Arbeitsdiskurs, wie man es an der Rhetorik der Hartz-Kommission in Deutschland ablesen kann, in der Erwerbslose zu motivierten „Freelancern" mutieren sollen.

Während aber Unterbezahlung und eine unstete Auftragslage in der Graphik-, Kleinlabel-, Mode- und Kunstszene weiterhin als „normal" gelten können, dient die Vorstellung von prosperierenden „Creative Industries" dazu, wie der Soziologe Andreas Boes schreibt, die Arbeitsverhältnisse und Arbeitsbeziehungen der IT- und Medienindustrien durch Anleihen bei der Boheme aufzuwerten. Trotz ihres ökonomischen Zusammenbruchs üben IT-Branche und Medienindustrie, die sich permanent auf das Image des Künstlers beziehen, einen ähnlich

zentralen Einfluss auf die Modelle der Arbeit aus, wie einst die tayloristische und fordistische Autoindustrie es tat. Wie sich im Nacheifern bohemistischer Lebensstile durch die IT-Industrie herausstellt, bleibt bei der Übernahme der „Sprache des Kulturellen" im Diskurs über die Arbeit allerdings einiges zu lernen: über die alltägliche Zirkulation der Diskurse, die Effekte, die sie auf die Subjektformationen zeitigen und über die Beziehung zwischen Anpassung, Scheitern und Widerstand. Denn bis heute ist die Erosion des alten Paradigmas der Produktion ebenso wie die neuen Arbeitsbedingungen und ihre Bezugnahmen auf die „künstlerischen Praktiken" fast ausschließlich aus der Logik der „industriellen Arbeit" heraus oder im Hinblick auf stabile Arbeitsbiografien analysiert worden, die sich wiederum nur auf weiße Männer, die so genannten Ernährer oder Brotverdiener, innerhalb der westlichen Gesellschaften bezogen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen hat es bislang kaum Bestrebungen gegeben, die oben genannten Phänomene in Begriffen ihrer kulturellen Grundprinzipien und Effekte zu untersuchen. Die tatsächlichen Produktionsverhältnisse, die in das Konstrukt der „kreativen Produktion" verstrickt sind und es ausmachen, werden im oben beschriebenen, optimistischen Diskurs letztlich ausgeblendet und/oder idealisiert. Auch den AkteurInnen, ihren Motiven und ihren Wünschen wurde kaum Aufmerksamkeit gewidmet.

Mit diesen Überlegungen im Hinterkopf haben ich und befreundete Kolleginnen seit 2001 eine Serie von Studien und Projekten begonnen, in denen Interviews mit KulturproduzentInnen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen eine entscheidende Rolle gespielt haben – vgl. dazu etwa die Arbeit von kpD/kleines

postfordistisches Drama (Kuster/Lorey/Reichard/von Osten) und die Initiativen, die wir 2004 als kpD im Rahmen des Projektes „Atelier Europa" in den Münchner Kunstverein eingeladen haben, oder den derzeit aktiven Preclab Forschungsverbund Hamburg u. a. Eine erste Untersuchung, auf die ich mich im Folgenden beziehen werde, konnte ich in Zürich am *Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst* durchführen, und zwar im Rahmen des Forschungs- und Ausstellungsprojektes „Be Creative! Der kreative Imperativ", das im Jahr 2002 realisiert wurde. Dort begann ich, Gespräche zur kulturellen Arbeit im selbstorganisierten Design- und Multimedia-Sektor zu führen, die in ein Filmprojekt mündeten, das für die Ausstellung produziert wurde. Die Untersuchung folgte bereits durch ihre kulturelle und qualitative Methode weniger dem politischen Diskurs über die Transformation der Lohnarbeit, als dass sie den Versuch unternahm, es genau anders herum anzugehen. Für die Entwicklung einer Theorie des Sozialen, die sich klar vom Gedanken der akkumulativen Produktivität der materialistischen Tradition abhebt, schien mir diese Herangehensweise notwendig: Statt zu belegen, wie das gesamte Leben ökonomisiert wird, versuchte ich gemeinsam mit den „Untersuchten" herauszufinden, was kulturelle Akteure und Akteurinnen an einem spezifischen Ort (aus)probieren, welche Taktiken oder Strategien sie entwickeln, um sich diesem dominanten Diskurs zu widersetzen.

Ich begann im Frühjahr 2002 mit Gesprächen über gegenwärtige Produktionsbeziehungen in „Atelier-/Büro-Blocks", in denen eine hybride kulturelle Produktion zwischen Kunst, Grafik, Journalismus, Fotografie, Multimedia und Musikproduktion die Norm ist. Das

Gebäude, das im Fokus der Untersuchung stand, gehörte dem Swisscom-Unternehmen, bevor es Ende der 1990er Jahre an verschiedene Gruppen von KulturproduzentInnen verpachtet wurde. Das Stockwerk wurde Ende der 1990er Jahre kollektiv von einer Gruppe von KünstlerInnen, JournalistInnen und Electronic-MusikerInnen betrieben, die sich den Namen k3000 gegeben hatten. Das war eine Aneignung des Namens einer großen Schweizer Supermarktkette, die nicht mehr existiert, aber für ihre günstigen Produkte bekannt war. Das k3000-Kollektiv vermietete die Etage an verschiedene andere ProduzentInnen weiter, darunter Multimedia- und Grafik-DesignerInnen, SozialwissenschaftlerInnen wie auch Sound- und Video-KünstlerInnen. Einer der Büroräume wurde „Labor k3000" genannt, darin wurde Multimedia-Equipment zur Verfügung gestellt und das Wissen der Praxis kollektiv geteilt. Labor k3000 war als Gruppe (der ich angehöre) seit 1997 in Sachen kritischer Kunstpraxis und kultureller Produktion aktiv.

Im Jahr 1998, als die Anmietung der Räume des ehemaligen Swisscom-Bürokomplexes begonnen hatte, war die Trennung zwischen bildenden KünstlerInnen, Multimedia- und Grafik-DesignerInnen noch deutlich, selbst wenn viele gemeinsame Partys gefeiert wurden, unterschieden sich beide Gruppen in ihrer politischen Positionierung und dem Verhältnis zu Theorie. Gemeinsam war allerdings der Bezug zu elektronischer Musik, Moden und Styles, also zur Partykultur der 1990er Jahre. Erst in den letzten fünf Jahren wurde es immer üblicher, dass kritische KünstlerInnen gemeinsam mit AktivistInnen und TheoretikerInnen Multimediaprojekte durchführen, Mailinglisten organisieren oder Zeitungen, Videos, Ausstellungsprojekte, Aktionen und

Veranstaltungen machen. Im konkreten Fall wurde dies erst durch die räumliche und soziale Struktur des Bürogebäudes ermöglicht, in der FreundInnen und KollegInnen aus den jeweils anderen Produktionsfeldern in die Projekte mit einbezogen waren und ihre Ideen und jeweiligen Fertigkeiten einbringen konnten (vgl. z. B. Projekte wie MoneyNations, Transit Migration, MigMap etc.). Diese Zusammenarbeit basiert auf einer konzeptuellen und praktischen Kooperation zwischen den unterschiedlichen AkteurInnen, die ihr Ziel gerade konträr zu den Ansprüchen der Creative Industries formulierten, denn im Gegensatz zur Anforderung von Kreativität und Intelligenz, lebenslangem Lernen usw. wurden genau diese Ansprüche in „Be Creative! Der kreative Imperativ" mit Leuten aus der Etage kritisch und praktisch bearbeitet, einem Projekt, das 2002 im Herbst im Museum für Gestaltung Zürich stattfand und eine große Öffentlichkeit erreichte.

Auch auf Grund dieser Erfahrungen kam ich im Zuge meiner Forschungen dazu, einige meiner früheren Thesen über die Veränderungen in den Produktionsbedingungen zu revidieren, in denen ich die Position vertreten hatte, dass die Felder von Multimedia- und Grafik-Design perfekt in die Kulturalisierung der Ökonomie passen würden, mehr noch als die kritische Kunstpraxis. Ich musste mich insofern selbst korrigieren, als die Leute, die in den Produktionsfeldern von Grafik-Design oder Multimedia arbeiteten, bereits die unterschiedlichsten Arbeitsbiografien als Freelancer und selbstständig Beschäftigte aufwiesen, die sehr verschiedene Ergebnisse gezeitigt hatten, sehr unterschiedliche Ausgangspunkte und Ausgänge also. Und diese Transformationen konnten nicht allein auf die ökonomische

Situation zurückgeführt werden, die sich durch den Crash der New Economy ergeben hatte.

Zuallererst erstaunte mich, dass die Konzepte und Vorstellungen von Büro und Atelier als Orten der Produktion sich bereits dermaßen vermischt hatten, dass es nach 20 Jahren Personal-Computer-Kultur in der Design- und Kunstszene Zürichs vor allem das Atelier war, das, im Gegensatz zum Büro, als Modell für die selbstständige Produktion überlebt hatte. Gerade Multimedia-ProduzentInnen und Grafik-DesignerInnen tendierten immer mehr zum Atelierbegriff, der auch habituell gepflegt wurde oder sich in der Einrichtung der Räume widerspiegelte. Dahingegen benutzten die bildenden KünstlerInnen Begriffe wie „Laboratorium" oder „Büro", um einen mehr kollektiven und multimedial orientierten Produktionsmodus zu beschreiben. Auch wenn beide Gruppen innerhalb eines Gebäudes zusammenarbeiteten, waren diese Benennungen sowohl für die Gruppe der kritischen KünstlerInnen als auch für die der DesignerInnen jeweils strategische Entscheidungen.

Die Akteure und Akteurinnen, mit denen ich gesprochen habe, waren allerdings fast ausschließlich (die KünstlerInnen eingeschlossen) von Mitte bis Ende der 1990er Jahre im Bereich der Multimedia-Anwendungen für multinationale Konzerne tätig oder jobbten in der Werbe-Branche. Es war sehr erstaunlich, zu erfahren, dass im Jahr 2002, also nur ein paar Jahre später, diese Erfahrung im „Business" zu der allgemeinen Übereinstimmung auf der Etage führte, dass man es überhaupt vermeiden sollte, in diesem kapitalisierten Feld der Bildproduktion zu arbeiten. Eine weitere Veränderung bestand darin, dass KundInnen, wer auch immer sie sein mochten, nicht mehr in das Gebäude eingeladen

wurden, um hier Verträge abzuschließen oder Ähnliches. Wenn man etwas zu verhandeln hatte, tat man dies im Café. Die Etage positionierte sich nun diametral in Opposition zu den noch Mitte der 1990er Jahre üblichen Verhaltensweisen, nun wollten alle ganz grundsätzlich etwas Anderes sein als ein Bürohaus, etwas Anderes als eine reine Produktionsstätte für den Markt und seine Verwertungsinteressen.

Darüber hinaus ergab sich zu meiner Überraschung aus den Gesprächen, dass innerhalb der Grafik-Design- und Multimedia-Szene, im Gegensatz zu deren kooperativen Images, temporäre, kollektive Netzwerke keinesfalls mehr üblich waren. Die Produktion auf der Etage funktionierte überhaupt nicht wie die einer „Fabrik", ganz im Gegensatz zu dem, was beispielsweise Maurizio Lazzarato in seinem kanonischen Text zur „Immateriellen Arbeit" behauptet. In Lazzaratos Essay werden die Verbindungen zwischen den neuen Produktionsbedingungen im Postfordismus und der künstlerisch-kulturellen Arbeit klar herausgestrichen. Lazzarato unterstellt, dass die Merkmale der sogenannten postindustriellen Ökonomie, sowohl was ihre Produktionsweise als auch was die Lebensverhältnisse in der Gesellschaft insgesamt betrifft, in den klassischen Formen „immaterieller Arbeit" zum Ausdruck kommen. Selbst wenn sie in voll realisierter Form in den Bereichen der audiovisuellen Industrien, der Werbung und des Marketings, der Mode, Computer-Software, Fotografie und der künstlerisch-kulturellen Arbeit im Allgemeinen auftreten und als Agenten und Repräsentanten der „klassischen Formen immaterieller Arbeit" erscheinen, möchte ich vorschlagen, auf ihre impliziten Widerstandspotenziale abzuheben, und die alltäglichen

Taktiken gegen Prozesse der Ökonomisierung unterstreichen.

In den Gesprächen stellten sich für mich die Einzelnen auf der Etage eher als geschlossene Gruppe von Atelier-Monaden dar, die bewusst die Zusammenarbeit mit der Werbe-Branche und den Marketingabteilungen vermieden bzw. ihr widerstanden oder nur dann mit ihnen kooperierten, wenn sie Geld brauchten. Musste die Miete bezahlt werden oder stand ein Urlaub an, dann wurde eben auch mal „so ein Job" gemacht. Die Gruppe hatte aber gar keine politische Strategie, sie diskutierte nicht über ihre Arbeitsverhältnisse im Allgemeinen und auch nicht darüber, eine Gewerkschaft zu gründen oder die Gesellschaft intentional zu verändern. Aber sie hat Wege er- und gefunden, ihr Leben in dieser selbst organisierten und zum Teil freischaffend tätigen Form einzurichten. Die selbstständig beschäftigten DesignerInnen funktionierten eben gerade nicht in einer Form neuer Industrie, sondern eher im Sinne einer „alternativen Ökonomie", die allerdings extrem abhängig ist von alternativen kulturellen Räumen, kritischen Magazinen, Kunstprojekten und Lehraufträgen, mit denen sie ihr kleines, aber annehmbares Einkommen erwirtschaften. Die alternativen Räume sind zudem fast ausschließlich jene, die Anfang der 1980er Jahre in den Jugendunruhen durch die Kämpfe um alternative Kulturräume in der Schweiz erschlossen wurden. Selbst wenn die Leute, mit denen ich gesprochen habe, sich politisch an diesen Kämpfen nicht beteiligt haben, waren diese Orte ein Bezugspunkt für eine andere Lebensweise auch noch zwanzig Jahre nach den Straßenkämpfen und Besetzungen.

In den Gesprächen betonten zudem fast alle, dass sie 9-to-5-Jobs nicht nur deshalb ablehnen würden, weil

ihnen das Zeitregime zu paternalistisch erschiene. Ihre Ablehnung „geregelter Arbeitsverhältnisse" gründete vor allem darauf, dass sie die Unternehmenskultur und ihre sozialen Dynamiken weder ertragen noch stützen wollten und zudem die Vorstellung ablehnten, sich einer hierarchischen Arbeitsbeziehung unterwerfen zu müssen. Wie ich in den Gesprächen herausfand, bieten Multimedia- und Designjobs auch soziale Aufstiegsmöglichkeiten für junge Männer nicht nur aus Mittelstandsfamilien. Im Gegensatz dazu scheinen solche Jobs aber keine nennenswerten Transformationen innerhalb der Gender-Dynamiken in Gang zu setzen, auch wenn das in den Diskussionen über Arbeitsmarktpolitik immer wieder angeführt wird. Das mag einerseits auf das traditionell unterschiedliche Verhältnis von Frauen und Männern zur Technik zurückzuführen sein, hat aber andererseits sicherlich auch mit den anachronistischen Vorstellungen vom Künstler als einem „einsamen männlichen Genie" zu tun. Denn auch das Selbstbild von Grafik-DesignerInnen gleicht sich auf der Ebene der Produktion immer mehr dem der KünstlerInnen (als einzelnen AutorInnen) an. Diese Annäherung des Selbstverständnisses ermöglicht es ihnen dann, das Bild der DesignerInnen als erfolgsorientierter HandwerkerInnen, die nur den Forderungen der AuftraggeberInnen gehorchen, zurückzuweisen. Dies lässt sich ebenfalls in der Kunstszene beobachten, in der es eine Menge AkteurInnen gibt, die das Bild des Künstlers nicht aus Gründen ökonomischen Nutzens übernehmen, sondern als Möglichkeit sozialer Mobilität, die nicht allein an Geld gebunden ist, sondern einen anderen sozialen Status beschreibt. Innerhalb der Grafik-Szene zielt die Verschiebung des Selbstbildes zur/zum KünstlerIn insgesamt

eher auf das Gegenteil von ökonomischem Erfolg und vielmehr auf die Tradition des scheiternden und missverstandenen künstlerischen Subjektes und seiner subkulturellen Varianten mit relativ geringer Bezugnahme auf die Verwertbarkeit dieses Modells durch das Kapital.

Die zitierten Beweggründe für einen bohemistischen Lebensstil werden nicht bloß in den Diskursen über die Arbeitsmarktpolitiken und über ökonomische Erfolgsmodelle aufgeführt und verhandelt, sondern sie tauchen auch im Feld der angewandten Künste auf. Darin werden sie benutzt, um sich vom gewöhnlichen Geschäft und Unternehmertum abzugrenzen. Bei diesen „jungen Kreativen" sind prekäre Arbeitsverhältnisse nicht bloß Ausdruck ökonomischer Verhältnisse, sondern sie basieren auch auf der Wahl eines Lebensstils. Mit anderen Worten, unabhängige Arbeit als Freelancer wird viel eher mit einem angenehmen Leben in Verbindung gebracht und entspricht dem Wunsch nach einem nicht durch andere vorstrukturierten Leben viel mehr als ein permanentes Beschäftigungsverhältnis: Ein Leben, das nicht nur prekär ist und niemals zu großem Reichtum führen wird, sondern in dem der soziale Status nicht dadurch erreicht wird, dass man international berühmt wird, sondern schlicht ein bequemes Leben führt. Dies ist ein großes Privileg, das die meisten Menschen im globalen Maßstab nicht teilen – und das auch viele von uns gestressten TheoretikerInnen nicht kennen.

Diese kulturelle Nischenökonomie existiert nur durch eine noch existierende alternative Kultur-Szene und alternative Institutionen-Netzwerke, die durch die Riots in Zürich oder in anderen Städten etabliert werden konnten. Sie existiert, weil es in Zürich noch Arbeitslosengeld für junge Leute nach dem Ende ihrer

Ausbildung gibt, und natürlich, weil ein Netzwerk von KulturproduzentInnen vorhanden ist, das mit dieser alternativen Welt und ihren Bars, Cafés und Clubs, ihren politischen Initiativen, Zeitarbeitsjobs und selbstinitiierten Projekten in Beziehung steht und immer wieder Mittel und Wege findet, irgendwo Geld zu verdienen und wiederum andere Leute in die eigenen Etagen oder Gebäude und in ihre kleinen, aber nicht abreißenden Geldflüsse einzubinden. An diesem Punkt wird die Nischenökonomie zum beschriebenen Schlüsselfaktor für Kulturpolitiken und lokale Standortfragen.

Schluss

Selbst wenn das Selbstverständnis und die Selbstorganisation des „künstlerischen Subjektes" als historisches Zitat bestens mit den Phantasien von ArbeitsmarktentwicklerInnen und Creative-Industries-ApologetInnen zu korrespondieren scheint, bleibt der Erfolg dieser Verknüpfung doch sowohl in theoretischer als auch in epistemologischer Hinsicht fragwürdig. Künstlerische Lebens- und Arbeitsformen beinhalten Stärken, die nicht komplett kontrollierbar sind, weil sie ihre eigenen Bedingungen nicht nur mit erzeugen, sondern stets auch an deren Auflösung beteiligt sind. Darüber hinaus werden die Mythen künstlerischer Lebensweisen keineswegs ausschließlich von den ManagerInnen der Humanressourcen verwendet. Diese Mythen können ebenfalls von sozialen Gruppen be- und genutzt werden, die ansonsten innerhalb existierender Machtstrukturen dem Verschweigen und Verstummen ausgesetzt wären. Die historische Anrufung künstlerischer Subjekte und ästhetischer Lebensweisen kann nicht vollständig in

den Erfordernissen des ökonomischen Diskurses nach messbaren Daten aufgehen, denn die Produktion eines Gleichklangs von ökonomischen und anderen spezifischen Lebensformen ist eine Reduktion ihrer inhärenten Vielschichtigkeiten und Antagonismen. In ihrer Funktion als Ideologie jedoch gelingt es ihr, diese Unzulänglichkeiten zu verschleiern.

Literatur

BLUTNER, Doris / Brose, Hanns-Georg / Holtgrewe, Ursula (2002): Telekom – wie machen die das? Die Transformation der Beschäftigungsverhältnisse bei der Deutschen TeleKom AG. Konstanz.

BRÖCKLING, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) (2000): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt/M.

DAVIES, Antony / Ford, Simon (1999): Art Futures. In: Art Monthly, no. 223, Feb. 1999.

DELEUZE, Gilles (1993): Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Gilles Deleuze, Unterhandlungen 1972–1990. Frankfurt/M., S. 254–262.

FOUCAULT, Michel (2004a): Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesungen am Collège de France 1977–78. Frankfurt/M.

FOUCAULT, Michel (2004b): Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesungen am Collège de France 1978–79. Frankfurt/M.

HARDT, Michael / Negri, Antonio (1997): Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne. Berlin.

HARDT, Michael / Negri, Antonio (2000): Empire. Die neue Weltordnung. Frankfurt/M. / New York.

HOFMANN, Justin / von Osten, Marion (Hg.) (1999): Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie. Berlin.

KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA/kpD (2005a): Prekäre Subjektivierung. Interview. In: Malmoe, Nr. 7, S. 20.

KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA/kpD (2005b): Prekarisierung von KulturproduzentInnen und das ausbleibende „gute Leben". In: arranca! für eine linke Strömung, Nr. 32, Sommer 2005, S. 23–25.

KUSTER, Brigitta (2006): Die eigenwillige Freiwilligkeit der Prekarisierung. In: Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte, Nr. 18.

LAZZARATO, Maurizio (1998): Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus. In: Negri, Toni / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin, S. 39–52.

LEADBEATER, Charles / Oakley, Kate (1999): The Independents – Britain's new cultural entrepreneurs. London.

LOREY, Isabell (2006): Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen. http://transversal.at/transversal/1106/lorey/de.

LOREY, Isabell (2007): Als das Leben in die Politik eintrat. Die biopolitisch gouvernementale Moderne, Foucault und Agamben. In: Atzert, Thomas / Karakayali, Serhat / Pieper, Marianne / Tsianos, Vassilis (Hg.): Empire und die biopolitische Wende. Frankfurt/M. / New York.

MCROBBIE, Angela (2002): „Jeder ist kreativ". Künstler als Pioniere der New Economy? In: Jörg Huber (Hg.): Singularitäten – Allianzen. Interventionen 11. Wien / New York, S. 37–60.

MCROBBIE, Angela / von Osten, Marion (2004): Atelier Europa, Kunstverein München. http://www.ateliereuropa.com.

PANAGIOTIDIS, Efthimia (2005): DenkerInnenzelle X. Prekarisierung, Mobilität, Exodus. In: arranca! für eine linke Strömung; Nr. 32, Sommer 2005, S. 12–14.

PÜHL, Katharina (2003): Der Bericht der Hartz-Kommission und die „Unternehmerin ihrer selbst": Geschlechterverhältnisse, Gouvernementalität und Neoliberalismus. In: Marianne Pieper, Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.): Gouvernementalität. Ein sozialwissenschaftliches Konzept im Anschluss an Foucault. Frankfurt/M. / New York, S. 111–135.

ROTHAUER, Doris (2005): Kreativität und Kapital. Kunst und Wirtschaft im Umbruch. Wien.

SPILLMANN, Peter / von Osten, Marion (2002): Be Creative! – Der kreative Imperativ. Museum für Gestaltung Zürich. http://www.k3000.ch/becreative.

VON OSTEN, Marion (2007): Irene ist Viele. Oder was die Produktivkräfte genannt wird. In: Atzert, Thomas / Karakayali, Serhat / Pieper, Marianne / Tsianos, Vassilis (Hg.): Empire und die biopolitische Wende. Frankfurt/M. / New York.

VON OSTEN, Marion (Hg.) (2003): Norm der Abweichung. Zürich, Wien.

VOSS, Günter / Pongratz, Hans J. (1998): Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft? In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 50, 1998, S. 131–158.

WAGNER, Gabriele (2005): Die Kunst der Grenzziehung. Subjektivität zwischen Anspruch, Norm und Anforderung. In: Drinkuth, Andreas / Kels, Peter / Menz, Wolfgang / Rau, Alexandra / Vormbusch, Uwe (Hg.): Ökonomie der Subjektivität – Subjektivität der Ökonomie. Berlin.

3. PREKARISIERUNG

Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen

Isabell Lorey

Matthias Horx, der „Trend- und Zukunftsforscher", spricht im Herbst 2006 in einer Beilage der *Süddeutschen Zeitung* mit dem Titel „Warum Kreativität Ihre Zukunft bestimmt!" im Anschluss an Richard Florida von einer neuen Klasse, der er eine Menge zutraut: der „Kreativen Klasse". „Ihr Produktionsmittel" sei „Kreativität in allen Formen" und sie sei „durchaus zur Dominanz" fähig. Diese Klasse könne sogar zu einer „kulturdominanten Macht" werden, meint Horx. Zähle man zum „superkreativen Kern", zu dem natürlich die so genannten „Künstlerprofis" (darunter auch Starköche) gehören, die Kommunikationsbranche und zusätzlich all diejenigen, die als RechtsanwältInnen oder WissenschaftlerInnen eine mediale Präsenz haben, komme diese „Kreative Klasse" in Deutschland auf 18 Prozent. Mit ihr kristallisiere sich nun der Prototyp für neue Arbeits- und Lebensweisen heraus. Mit solchen Positionen reiht sich Horx nicht nur in Regierungsverlautbarungen seit Ende der 1990er Jahre ein, nachzulesen bereits im „Schröder-Blair-Papier".[1] Deutlicher als die beiden Regierungschefs verlautbart Horx, dass der Mehrwert der

1 Gemeinsam von Gerhard Schröder und Tony Blair verfasstes Papier mit dem Titel „Der Weg nach vorne für Europas Sozialdemokraten", veröffentlicht am 8. Juni 1999. Ehemals online zu finden unter: http://www.spd.de/politik/erneuerung/perspektiven/index.htm, einige Jahre nach der Veröffentlichung ist eine der wenigen online-Dokumentationen des Papiers noch durch die KPÖ zu finden unter: http://www.kpoe.at/vs/0001.html.

„Kreativen Klasse" für die meisten nicht darin bestehe, „sehr viel Geld zu verdienen", sondern „mit wenig Geld eine hohe Lebensqualität" zu erreichen. Drei bis vier zunehmend selbstständige Berufe im Leben würden normal werden. Fazit: „Damit legen wir endlich das Joch ab, das uns die alte, die industrielle Arbeit geschraubt hat. Das ist fast so etwas wie eine Utopie. Und wie alle Utopien erfordert sie harte Arbeit – an uns selbst!"

In diesem diskursiven Zusammenhang lassen sich ebenso die Reaktionen auf die Studie der SPD-nahen Friedrich-Ebert-Stiftung und deren Klassifizierung eines „abgehängten Prekariats"[2] im Herbst 2006 lesen, welches der SPD-Vorsitzende Kurt Beck als „Unterschicht" bezeichnet hatte[3]. Heinz Bude (2006), streitbarer Soziologe aus Kassel, schrieb nun wenige Tage nach der ersten Veröffentlichung der Ergebnisse der Studie Mitte Oktober wiederum in der *Süddeutschen Zeitung*: Das Problem beim „abgehängten Prekariat" sei, „dass sich die Betreffenden aussortiert *fühlen* und *sich* im sozialen Aus *sehen*." Das heiße, „ein wachsender Teil unserer Gesellschaft [habe] den Anspruch aufgegeben [...], ein Leben in eigener Regie zu führen. Es [handele] sich um ‚gebrochene Existenzen', an denen Anforderungen zur Weiterbildung und Zumutungen von Eigenverantwortung abprallen." „Definierend für diese Gruppe", so Bude weiter, sei „ein *verfestigtes Exklusionsempfinden*, das

---

2 Zu den Basis-Daten der Studie siehe den Bericht von Rita Müller-Hilmer unter http://www.fes.de/inhalt/Dokumente/061017_Gesellschaft_im_Reformprozess_komplett.pdf. Die Umfrage beruht auf einer Stichprobe der „wahlberechtigten Bevölkerung, Deutsche ab 18 Jahren" (S. 2).

3 Von einem „Unterschichten-Problem" sprach Kurt Beck erstmals gegenüber der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 8. Oktober 2006.

sich in dem *Gefühl* ausdrückt, dass es auf den Einzelnen nicht mehr ankommt." Es gäbe folglich einen Bruch in Deutschland zwischen denen, „die in der Welt der Chancen leben", also drinnen, und denen „die *sich* in die Welt des Ausschlusses geworfen *sehen*". (Herv. I. L.)

Nicht nur in diesem Artikel, sondern in der gesamten „Unterschichts"-Diskussion ging es nicht um Ausschlusspraktiken der Mehrheitsgesellschaft, vielmehr nur um vermeintlich *gefühlte* Ausschlüsse der Betroffenen und in der Folge um Selbst-Ausschließungen. Der Ausschluss und das Abgehängtsein, welches die Studie feststellt, erscheinen somit als selbst verschuldet, selbst gewollt und damit natürlich selbst zu verantworten. In diesem Diskurs verschränkt sich im bürgerlichen Feuilleton zum ersten Mal in einer negativen Weise der Begriff des „Prekariats" mit neoliberalem selbstgewähltem Verlierertum. Nicht von widerständiger Verweigerung ist hier die Rede, sondern es geht um eine Kategorisierung von Personen, die aufgrund einer unverantwortlichen Selbstverantwortung zunehmender staatlicher Kontrolle unterstellt werden müssen, da sie sich offensichtlich nicht neoliberal regieren lassen.[4] Man könnte

4 Dieser Effekt entstand durch die zeitgleiche mediale und politische Diskursivierung von mehreren tödlichen Kindesmisshandlungen in armen, „verwahrlosten" „Problemfamilien". Am 16. Oktober titelte die *SZ*: „6,5 Millionen Menschen zählen zur sozialen Unterschicht. Neue Armut alarmiert die Koalition. Nach dem SPD-Vorsitzenden Beck fordert auch Unionsfraktionschef Kauder Hilfe für Kinder und Arbeitslose". Armut wird hier verlinkt mit Arbeitslosigkeit und dem „abgehängten Prekariat" sowie mit „Verwahrlosung" (Kauder), statt Armut als quer zu allen Schichtzugehörigkeiten und Qualifikationen zu begreifen. Armut, Verwahrlosung und Arbeitslosigkeit werden hier in historisch traditioneller Weise verschränkt, um Ausgrenzung und Regulierung als selbstverschuldet zu legitimieren (s. Geremek 1991). Zwei Tage später, als Budes Artikel im Feuilleton erschien, titelte die *SZ*: „Frühwarnsystem gegen Misshandlungen: Stoiber für

eine solche Diskursivierung als Zuschreibung einer negativen Form von Selbst-Prekarisierung bezeichnen, um verstärkte staatliche Kontrolle zu legitimieren.

Dagegen arbeitet die „Klasse", von der Horx spricht, hart an sich selbst, obwohl auch sie zum Teil prekarisiert ist. Sie allerdings ist glücklich, weil sie ihre Kreativität ausleben kann. Es geht mir im Folgenden in einem spezifischeren Sinn um kreativ Arbeitende, nämlich um „KulturproduzentInnen" und *ihre* Weisen der Selbst-Prekarisierung, die allerdings *keine* verstärkte staatliche Kontrolle nach sich ziehen, weil sie vielleicht sogar vorbildlich in die Horx'sche populistische Anrufung einer „Kreativen Klasse" hineinpassen.

„KulturproduzentInnen" ist als paradoxe Bezeichnung zu verstehen, denn sie verweist zum einen darauf, dass hier Subjekte glauben, etwas zu produzieren, nämlich Kultur, wobei dieses Produzieren wiederum von Phantasien der Selbst-Gestaltung und Selbst-Verwirklichung untrennbar zu sein scheint. Solche Selbst-Gestaltungsphantasien im Feld des Kulturellen sind mitsamt den damit verbundenen Subjektivierungsweisen gleichzeitig Instrumente des Regierens, mithin funktionale Effekte biopolitisch gouvernementaler Gesellschaften der abendländischen Moderne.

KulturproduzentInnen sind wiederum nicht auf ein eng verstandenes künstlerisches Feld zu reduzieren,

---

Pflichtuntersuchung von Kindern. Bayern und Hessen wollen die medizinische Vorsorge auch im Alleingang gegen den Bund durchsetzen". Die Kategorisierung des „abgehängten Prekariats" wird hier diskursiv verwoben mit der von misshandelnden, armen und devianten Vätern und Müttern, die aufgrund ihrer Unverantwortlichkeiten den kontrollierenden und reglementierenden „starken Staat" (Stoiber) auf den Plan rufen, „um die Kinder zu schützen" (*SZ*, 18.10.2006). Vgl. dazu auch Steinert 2006.

sondern bezeichnen eine Ansammlung vielfältiger Tätigkeiten, die nicht mehr mit klassischen Berufsbezeichnungen zu beschreiben ist. Von besonderem Interesse sollen hier diejenigen sein, die sich in ihren unterschiedlich bezahlten Projekttätigkeiten, ihren verschiedenen Honorarjobs durchaus als *gesellschaftskritisch* verstehen. Lange Zeit wollten viele von ihnen keine festen Jobs haben, mittlerweile wissen sie, dass sie häufig nur noch von solchen träumen können. Dennoch gehen sie davon aus, dass sie ihre Lebens- und Arbeitsverhältnisse selbst gewählt haben, gerade um relativ frei und autonom ihre größtmögliche Entfaltung zu gewährleisten. Bei diesen KulturproduzentInnen spreche ich von Selbst-Prekarisierung, und zwar im Unterschied zur Unterstellung des Selbstauschlusses eines konstruierten „abgehängten Prekariats": Die ‚selbst gewählte' Form der Selbst-Prekarisierung betrifft diejenigen, die von sich sagen, sie hätten sich für ihre prekären Lebens- und Arbeitsverhältnisse als KulturproduzentInnen freiwillig entschieden, und gleichzeitig die damit verbundenen Zwänge weitgehend unreflektiert gelassen.

Viele dieser selbst-prekarisierten KulturproduzentInnen würden sich auf eine bewusste oder unbewusste Geschichte ehemals alternativer Existenzweisen beziehen, auch wenn sie keinen direkten politischen Bezug zu dieser Geschichte haben. Sie sind mehr oder weniger irritiert über ihre Verschiebung hin in die gesellschaftliche Mitte, also dorthin, wo sich das Normale und Hegemoniale reproduziert. Das heißt allerdings nicht, dass ehemals alternative Lebens- und Arbeitstechniken gesellschaftlich hegemonial werden. Es verhält sich eher genau anders herum: Die massenhafte Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen wird mit der Verheißung, die eigene

Kreativität zu verantworten, sich nach den eigenen Regeln selbst zu gestalten, für all diejenigen, die herausfallen aus dem Normalarbeitsverhältnis, als zu begehrende, vermeintlich normale Existenzweise erzwungen.

In welcher Weise hängen aber solche Vorstellungen von Autonomie und Freiheit konstitutiv mit hegemonialen Subjektivierungsweisen in westlichen, kapitalistischen Gesellschaften zusammen? Inwiefern werden durch ‚selbst gewählte' Prekarisierung die Voraussetzungen dafür mitproduziert, aktiver Teil neoliberaler politischer und ökonomischer Verhältnisse werden zu können? Mit einer solchen Fragestellung lassen sich nicht nur die historischen Kraftlinien[5] moderner bürgerlicher Subjektivierung verdeutlichen, Kraftlinien, die noch immer unmerklich hegemonial sind und normalisierend wirken. Damit hängt auch die Frage zusammen, auf welche Weise diese noch nicht genügend verstandenen Kraftlinien möglicherweise „Gegen-Verhalten"[6], das heißt Widerständigkeit blockieren.

Wenn ich zunächst auf Michel Foucaults Konzepte von ‚Gouvernementalität' und ‚Biopolitik' zurückgreife, werden nicht die Brüche und Risse der Linien bürgerlicher Subjektivierung fokussiert, sondern ihre strukturellen und sich transformierenden Kontinuitäten mitsamt den Verstrickungen in gouvernementale Techniken moderner westlicher Gesellschaften bis heute. Mit der

---

5 Unter Kraftlinien verstehe ich Formationen von Handlungen oder Praktiken, die sich über die Jahrzehnte oder Jahrhunderte hinweg in Raum und Zeit homogenisiert und normalisiert haben und letztlich Hegemonieeffekte sind (vgl. hierzu auch Foucault 1983, 115 f.; Deleuze 1992, 106).

6 Mit diesem Begriff, im Französischen „contre-conduite", bezeichnet Foucault Kämpfe gegen solche Regierungsweisen, die er ‚Gouvernementalität' nennt. Vgl. Foucault 2004a, 292 f.

Genealogie der Kraftlinien bürgerlicher Subjektivierung werde ich im Laufe des Textes zwischen Prekarisierung als Devianz, folglich als *Widerspruch liberaler* Gouvernementalität einerseits und Prekarisierung als *hegemonialer Funktion neoliberaler* Gouvernementalität andererseits unterscheiden, um schließlich das Verhältnis zwischen beiden am Beispiel der ‚freien' Entscheidung zum prekären Leben und Arbeiten zu verdeutlichen.

Biopolitische Gouvernementalität

Michel Foucault hat mit dem Begriff ‚Gouvernementalität' die strukturelle Verstrickung zwischen der Regierung eines Staates und den Techniken der Selbstregierung in westlichen Gesellschaften bezeichnet. Diese Verstrickung zwischen Staat und Bevölkerungssubjekten kann als *der* politische und ökonomische Paradigmenwechsel hin zur westlichen Moderne verstanden werden. Denn erst im Laufe des 18. Jahrhunderts, als Liberalismus und Bürgertum hegemonial wurden, trat die Bevölkerung in den Fokus der Macht und mit ihr ein Regieren, das am Leben und Besser-Leben ‚der Menschen' orientiert war. Die Stärke des Staates hing nun nicht mehr allein von der Größe eines Territoriums ab oder von der merkantilistischen, autoritativen Reglementierung der Untertanen[7], sondern vom ‚Glück' der Bevölkerung, von deren Leben und Immer-besser-Leben.

Regierungsmethoden wandelten sich im Laufe des 18. Jahrhunderts immer weiter hin zu einer politischen Ökonomie des Liberalismus: einer Selbstbegrenzung

7 Der Merkantilismus orientiert sich zwar bereits am Wachstum der Bevölkerung, aber eher hinsichtlich quantitativer Aspekte als auf die Lebensqualität ‚der Menschen' hin orientiert.

von Regierungstechniken zugunsten eines freien Marktes einerseits und Bevölkerungssubjekten andererseits, die in ihrem Denken, in ihrem Verhalten auch an wirtschaftliche Paradigmen gebunden waren. Diese Bevölkerungssubjekte waren nicht einfach durch Gehorsam unterworfen, sondern wurden regierbar, wie Foucault in seinen Vorlesungen zur Gouvernementalität schreibt, indem ihre Anzahl, „ihre Lebenserwartung, ihre Gesundheit, ihre Verhaltensweisen sich in vielschichtigen und verwickelten Beziehungen zu diesen Wirtschaftsprozessen befinden" (Foucault 2004b, 42). Liberale Regierungsweisen stellten die Grundstruktur moderner Gouvernementalität dar, die immer biopolitisch war.[8] Oder anders: Der Liberalismus war ebenso der ökonomische und politische *Rahmen* von Biopolitik, wie diese als „ein unerläßliches Element bei der Entwicklung des Kapitalismus" (Foucault 1983, 168) auftrat.

Die Stärke und der Reichtum eines Staates hingen zum Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr auch von der Gesundheit seiner Bevölkerung ab. Eine daran orientierte Regierungspolitik bedeutet im bürgerlich liberalen Rahmen bis heute, Normalität fest- und herzustellen und dann zu sichern. Dazu wurde zunächst eine große Menge an Daten benötigt: Man stellte Statistiken auf, berechnete Wahrscheinlichkeiten von Geburten- und Sterblichkeitsraten, Krankheitshäufigkeiten, Wohnverhältnissen, Ernährungsweisen etc. Das genügte allerdings nicht. Um den Gesundheitsstandard einer Bevölkerung herzustellen und zu maximieren, benötigte

---

8 Zu einer der wenigen Stellen, an denen Foucault auf die Untrennbarkeit von moderner Gouvernementalität und Biopolitik hinweist: siehe Foucault 2004b, 43. Zu biopolitischer Gouvernementalität als gesellschaftstheoretisches Konzept siehe Lorey 2007.

diese produktive, das Leben fördernde biopolitische Regierungsweise ebenso die aktive Teilnahme jedes einzelnen Individuums, das heißt dessen Selbst-Regierung.

In *Der Wille zum Wissen* schreibt Foucault: „Der abendländische Mensch *lernt* allmählich, was es ist, eine lebende Spezies in einer lebenden Welt zu sein, einen Körper zu haben sowie Existenzbedingungen, Lebenserwartungen, eine individuelle und kollektive Gesundheit, die man modifizieren und einen Raum, in dem man sie optimal verteilen kann." (Foucault 1983, 170, Herv. I.L.) Er beschreibt hier zwei Dinge, auf die es mir ankommt: Der moderne Mensch muss lernen, einen Körper zu haben, der nicht unabhängig von bestimmten Existenzbedingungen ist. Und zweitens muss er lernen, zu sich selbst ein Verhältnis zu entwickeln, das kreativ und produktiv ist, eines, in dem der ‚eigene' Körper, das ‚eigene' Leben, das ‚eigene' Selbst gestaltbar wird. Philipp Sarasin hat gezeigt, wie im Kontext des abendländischen Hygienediskurses des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts „der Glaube, dass es der oder die Einzelne weitgehend selbst in der Hand habe, über Gesundheit, Krankheit oder gar den Zeitpunkt des Todes zu bestimmen", überhaupt erst entstanden ist (Sarasin 2001, 19). Und diese Vorstellung von Gestaltbarkeit entsteht nie unabhängig von gouvernementalen Dispositiven.

Im Kontext liberal gouvernementaler Selbst-Techniken bedeutet das Attribut ‚eigen' stets einen „Besitzindividualismus" im Sinne Macphersons (1973). Allerdings gelten solche, an der Imagination des Eigenen orientierten Selbstverhältnisse zunächst nur für die bürgerliche Klasse, zum Ende des 19. Jahrhunderts allmählich dann für die gesamte Bevölkerung. Nicht der Rechtsstatus eines Subjekts ist hier Thema, sondern

strukturelle Bedingungen von Normalisierungsgesellschaften: Man muss in der Lage sein, sich selbst zu führen, sich als Subjekt einer Sexualität zu erkennen und zu lernen, einen Körper zu haben, der durch Achtsamkeit (durch Ernährung, Hygiene, Wohnen) gesund bleiben oder durch Unachtsamkeit krank werden kann. In diesem Sinne muss die gesamte Bevölkerung zu biopolitischen Subjekten werden (vgl. Lorey 2007).

In Bezug auf die Lohnarbeitenden bedeuten solche imaginären Selbstverhältnisse[9], dass der eigene Körper zum Besitz des Selbst konstituiert wird, zu einem ‚eigenen' Körper, den man als Arbeitskraft verkaufen muss. Auch in dieser Hinsicht ist das moderne ‚freie' Individuum dazu gezwungen, sich durch machtvolle Selbstverhältnisse derart mitzuproduzieren, dass es seine Arbeitskraft gut verkaufen kann, um leben, immer besser leben zu können.

Die „Kunst des Regierens" – wie Foucault Gouvernementalität auch genannt hat – besteht in modernen Gesellschaften also nicht in erster Linie darin, repressiv zu wirken, sondern in ‚nach innen verlagerter' Selbstdisziplinierung und Selbstbeherrschung.[10] Analysiert wird

---

9 Diese imaginären Selbstverhältnisse sind in Anlehnung an Louis Althussers Überlegungen nicht von den „wirklichen Lebensbedingungen", hier den gouvernementalen Techniken zur Regierung der Bevölkerung zu trennen, die sich beispielsweise in der Konstituierung von Körpern materialisieren.

10 Ich gehe davon aus, dass sich Selbstführung nicht erst im Neoliberalismus nach ‚innen' verlagert und dann ein regulatorisches Prinzip einsetzt. Regulation und Kontrolle sind keine Techniken, die sich gegen die Disziplin erst im Neoliberalismus durchsetzen (anders Deleuze 1993; Hardt/Negri 2000). Gerade wenn mit Hygiene und Gesundheit den Reproduktionstechniken eine zentrale biopolitische Produktivität von (vergeschlechtlichten und rassifizierten) Körpern zugestanden wird, müssen diese Subjektivierungspraktiken mit dem Beginn der Moderne, spätestens zum Ende des 18. Jahrhunderts für das Bürgertum angesetzt werden.

eine Ordnung, die den Menschen, den Körpern, den Dingen nicht nur aufgezwungen wird, sondern von der sie gleichzeitig aktiver Teil sind. Nicht die Frage nach der Regulierung autonomer, freier Subjekte steht im Mittelpunkt der Problematisierung gouvernementaler Regierungstechniken, sondern die Regulierung und Produktion gesellschaftlicher Verhältnisse, durch die sogenannte autonome und freie Subjekte überhaupt erst zu solchen werden.

Bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schreibt John Locke in seinen *Zwei Abhandlungen über die Regierung*, dass „[der Mensch] Herr seiner selbst ist und Eigentümer seiner eigenen Person und ihrer Handlungen oder Arbeit" (Locke 1977, 227). Sowohl für den bürgerlichen Mann als Voraussetzung seiner formalen Freiheit als Staatsbürger, als auch für den Arbeiter, der mit der Freiheit der Lohnarbeit seine Arbeitskraft besitzt und diese verkaufen muss, erlangte das Eigentum zu Beginn der Moderne eine vermeintlich „anthropologische Bedeutung" (Castel 2005, 24). Dies wiederum schien die Voraussetzung, von der aus das Individuum unabhängig werden und sich aus dem traditionellen System von Unterordnung und Absicherung lösen konnte. Mit einer biopolitisch gouvernementalen Perspektive überschreitet die Bedeutung von Eigentum allerdings die begrenzten Ebenen von Staatsbürgerschaft, Kapital und Lohnarbeit und ist tatsächlich in aller Allgemeinheit zu verstehen. Denn körperliche Eigentumsverhältnisse gelten als gouvernementale Selbstregierung in einem biopolitischen Dispositiv für die gesamte Bevölkerung, nicht nur für den Bürger

oder Arbeiter.[11] Der moderne Mensch konstituiert sich demnach über besitzindividualistische Selbstverhältnisse, die grundlegend für historisch spezifische Ideen von Autonomie und Freiheit sind. Moderne Selbstverhältnisse basieren daher strukturell, auch über eine ökonomische Anrufung hinaus, auf einem Verhältnis zum eigenen Körper als Produktionsmittel.

In diesem breit verstandenen Sinn von Ökonomie und Biopolitik reichen die Linien der ArbeitskraftunternehmerInnen als Subjektivierungsweise bis zu den Anfängen moderner liberaler Gesellschaften zurück und sind kein gänzlich neoliberales Phänomen.[12] Eine solche Genealogie überspringt freilich die Zeit des Sozialen, des Wohlfahrtsstaates seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, und verknüpft die im gegenwärtigen Um- und Abbau des Sozialstaates sich meist erzwungenermaßen konstituierenden UnternehmerInnen ihrer selbst mit grundlegenden liberal gouvernementalen Subjektivierungsweisen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts.

---

11 Diese biopolitische Subjektivierung ist wiederum durch Vergeschlechtlichung, Rassifizierung, Klassenzugehörigkeit, Religion und Heteronormativität ausdifferenziert, was ich hier nicht ausführen kann. Generell fokussiert der Text allein diese Kraftlinie bürgerlicher Subjektivierungen. Es geht nicht um eine umfassende Problematisierung von Subjektivierungsweisen.

12 Foucault 2004b spricht im Gegensatz dazu nur im Zusammenhang der Herausbildung neoliberaler Gouvernementalität in den USA vom Unternehmer seiner selbst; so auch die an ihn anschließende Forschung (u. a. Bröckling 2000; Pieper/Gutiérrez Rodríguez 2003). Lemke u. a. (2000) argumentieren beispielsweise, dass erst als sich die liberale Regulierung der „natürlichen Freiheit" in die einer „künstlichen Freiheit" transformierte, ein „unternehmerisches Verhalten der ökonomisch-rationalen Individuen" festzustellen sei (15). Was aber soll diese „natürliche Freiheit" sein, wenn nicht Effekt gouvernementaler Regierungstechniken und sozialer Kämpfe? Und was ist im Verhältnis dazu die „künstliche Freiheit"? – Zur „Unternehmerin ihrer selbst" siehe Pühl 2003.

Mit einer solchen Perspektive scheint sich gegenwärtig über die Anrufung, eigenverantwortlich zu sein, etwas zu wiederholen, was bereits im 19. Jahrhundert nicht funktionierte, nämlich das Primat des Eigentums und die damit verbundene Konstruktion von Sicherheit. Eigentum wurde am Beginn bürgerlicher Herrschaft als Schutz gegen die Unwägbarkeiten der sozialen Existenz angeführt, als Sicherheit gegen die Verletzbarkeit durch die säkularisierte Gemeinschaft und die Herrschaft der Fürsten und Könige. Dies galt letztlich nur für wenige, und der Nationalstaat musste Ende des 19. Jahrhunderts für viele die soziale Absicherung garantieren. Daraus lässt sich allerdings nicht automatisch folgern, dass heute der Staat wieder eine umfassendere soziale Schutz- und Sicherheitsfunktion einnehmen müsste (so bspw. Castel 2005). Denn dies würde schnell den äußerst flexiblen, westlich nationalstaatlichen Nexus von Freiheit und Sicherheit mit strukturell ähnlichen Ein- und Ausschlüssen reproduzieren, statt ihn zu durchbrechen.

Normalisierte freie Subjekte

Die Anrufung zur Selbstgestaltung entspricht einer elementaren Regierungstechnologie moderner Gesellschaften und ist kein gänzlich neues neoliberales oder postfordistisches Phänomen. Mit der Aufforderung, sich am „Normalen" zu orientieren – was bürgerlich, heterosexuell, christlich, männlich weiß, weiblich weiß, national sein konnte –, mussten schon im Zuge der Moderne *alle* ein Verhältnis zu *sich* entwickeln, den eigenen Körper, das eigene Leben kontrollieren, indem sie sich selbst regulierten und so selbst führten. Untrennbar von dieser Selbst-Führung sind Ideen der *Eigen*tlichkeit, der Authentizität.

So glauben wir bis heute beispielsweise, der Effekt von Machtverhältnissen sei das Wesen unseres Selbst, unsere Wahrheit, unser eigener, eigentlicher Kern. Diese normalisierende Selbst-Regierung basiert auf einer Imagination von Kohärenz, von Einheitlichkeit und Ganzheit, die auf die Konstruktion eines männlichen, weißen bürgerlichen Subjekts zurückgeht.[13] Und Kohärenz wiederum ist eine der Voraussetzungen moderner Souveränität. Derart imaginierte ‚innere, natürliche Wahrheiten', solche Konstruktionen von Eigentlichkeit nähren bis heute Vorstellungen davon, sich selbst und sein Leben frei, autonom und nach eigenen Entscheidungen gestalten zu können oder zu müssen. Solche Machtverhältnisse sind auch deshalb nicht leicht wahrzunehmen, da sie häufig als eigene, freie Entscheidung, als persönliche Einsicht daherkommen und bis heute das Begehren danach produzieren, zu fragen ‚Wer bin ich?' oder ‚Wie kann ich mich selbst verwirklichen?'. Der im Zuge neoliberaler Umstrukturierungen so häufig gebrauchte Begriff der „Eigenverantwortung" funktioniert nur über diese alte liberale Technik der Selbstregierung.

Im Grunde findet gouvernementale Selbstregierung in einem scheinbaren Paradox statt. Denn sich zu regieren, sich zu beherrschen, zu disziplinieren und zu regulieren bedeutet zugleich, sich zu gestalten, zu ermächtigen und in diesem Sinne frei zu sein. Nur in dieser Ambivalenz findet die Regierbarkeit souveräner Subjekte statt. Denn gerade weil Techniken des Sich-selbst-Regierens aus der Gleichzeitigkeit von Unterwerfung und Ermächtigung entstehen, aus der Gleichzeitigkeit von Zwang

---

13 Zur Verbindung von imaginärer Ganzheit und Weißsein siehe Lorey 2006.

und Freiheit, werden die Individuen nicht lediglich zu einem unterworfenen, sondern zu einem bestimmten modernen, ‚freien' Subjekt. Solchermaßen subjektiviert, (re)produziert dieses Subjekt die Bedingungen für Gouvernementalität immer wieder aufs Neue mit, da in diesem Szenario überhaupt erst Handlungsfähigkeit entsteht. Trotz aller bis heute geschehenen Veränderungen ist diese Kraftlinie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine derjenigen, durch die Subjekte in westlichen Gesellschaften regierbar werden.

Die normalisierte souveräne männlich-weiße heterosexuelle Subjektivierung brauchte im Liberalismus zudem die abgrenzende und verwerfende Konstruktion des anormalen und devianten Anderen, das heißt des marginalisierten Prekären. Auch auf der kollektiven Ebene des Sozialstaats, welcher die Sicherung der modernen Unsicherheit gewährleisten sollte, waren nicht nur Frauen als Ehefrauen durch das am Mann orientierte Normalarbeitsverhältnis strukturell prekarisiert, sondern ebenso weiterhin all diejenigen, die aus dem nationalstaatlichen Kompromiss zwischen Kapital und Arbeit als Anormale, Fremde und Arme ausgeschlossen waren.[14] Als immanenter Widerspruch liberaler Gouvernementalität ver/störte solch prekarisierte Devianz immer wieder die stabilisierende Dynamik zwischen Freiheit und Sicherheit und war häufig Auslöser für kollektives Gegen-Verhalten und Kämpfe.

Im Neoliberalismus verschiebt sich nun die Funktion der Prekarisierten hin in die gesellschaftliche Mitte und wird normalisiert. Damit kann sich auch die Funktion

---

14 Zu einem solch breiten Verständnis von Prekarisierung siehe auch: kpD 2005a + b, Mecheril 2003 und Karakayali 2006. Zur Selbst-Prekarisierung im Kontext von Migration, auch jenseits von ‚kulturproduzierenden' Praktiken, siehe Kuster 2006 und Panagiotidis 2005.

der bürgerlichen Freiheit transformieren: weg von der Abgrenzung vom prekären Anderen hin zur subjektivierenden Funktion in der normalisierten Prekarisierung. Diese verwandelt sich demzufolge im Neoliberalismus vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Allerdings behält ein prekäres Anormales, das Prekäre jenseits eines neoliberalen Konsenses, sein bedrohliches und gefährliches Potenzial.

Ökonomisierung des Lebens und ausbleibendes Gegen-Verhalten

Die in den vergangenen Jahren häufig angestimmte Rede von der „Ökonomisierung des Lebens" liefert nicht nur wegen ihrer totalisierenden Rhetorik, sondern auch aufgrund der damit verbundenen Proklamation eines vermeintlich neuen Phänomens nur sehr eingeschränkte Erklärungen neoliberaler Transformationsprozesse. Mit „Ökonomisierung des Lebens" sind meist die vereinfachten Thesen gemeint, nicht mehr nur die Arbeit, sondern auch das Leben falle wirtschaftlichen Verwertungsinteressen anheim, eine Trennung zwischen Arbeit und Leben sei nicht mehr möglich und im Zuge dessen fände zudem eine Implosion der Trennung zwischen Produktion und Reproduktion statt. Solche totalisierenden Implosionsthesen reden allerdings eher einem kollektiven Opferstatus das Wort und verstellen eine Perspektive auf Subjektivierungsweisen, auf Handlungsfähigkeit und letztlich auf Gegen-Verhalten.

Dabei macht die These von der „Ökonomisierung des Lebens" aus einer biopolitisch gouvernementalen Perspektive durchaus Sinn. Sie verweist auf die Macht- und Herrschaftsverhältnisse einer bürgerlich liberalen

Gesellschaft, die sich seit mehr als zweihundert Jahren um die Produktivität des Lebens herum konstituiert. Das Leben war in dieser Perspektive nie die andere Seite der Arbeit. Die Reproduktion war in der westlichen Moderne immer Teil des Politischen und des Ökonomischen. Nicht nur die Reproduktion, sondern das Leben generell war nie außerhalb von Machtverhältnissen. Vielmehr ist das Leben gerade in seiner Produktivität, das heißt Gestaltbarkeit immer deren Effekt. Und diese Gestaltbarkeit, diese kreativen Effekte, sind konstituierend für das vermeintliche Paradox moderner Subjektivierungen zwischen Unterordnung und Ermächtigung, zwischen Regulierung und Freiheit.

In diesem Sinne ist die zurzeit viel beklagte „Ökonomisierung des Lebens" kein gänzlich neoliberales Phänomen, sondern eine Kraftlinie biopolitischer Gesellschaften, die gegenwärtig auf eine neue Weise intelligibel wird. Die damit verbundenen Subjektivierungen sind indes in ihren biopolitisch gouvernementalen Kontinuitäten noch kaum begriffen.

Aktuelle Lebens- und Arbeitsverhältnisse verweisen nicht zuletzt auf eine Genealogie zu den sozialen Bewegungen seit den 1960er Jahren.[15] Die durchaus dissidenten Praktiken alternativer Lebensweisen, die Wünsche nach anderen Körpern und Selbstverhältnissen (in feministischen, ökologischen, linksradikalen Kontexten) wollten sich immer auch vom Normalarbeitsverhältnis

---

15 Boltanski/Chiapello (2001) gehen im Unterschied dazu von einer Aneignung aus. Ihrer Untersuchung zufolge seien die Veränderungen des Kapitalismus seit den 1960er Jahren auf eine spezifische Integration und strategische Umformulierung einer ‚künstlerischen Kritik' zurückzuführen, einer Kritik, die die Gleichförmigkeit einer Massengesellschaft, mangelnde individuelle Autonomie und den Verlust authentisch sozialer Beziehungen beklagte.

und den damit verbundenen Zwängen, Disziplinierungen und Kontrollen abgrenzen. Generell war die bewusste, die freiwillige Aufnahme prekärer Beschäftigungsverhältnisse auch Ausdruck für ein Bedürfnis, die moderne, patriarchale Aufteilung in Reproduktion und Lohnarbeit anders zu leben als innerhalb des Normalarbeitsverhältnisses.

In den vergangenen Jahren sind jedoch genau diese alternativen Lebens- und Arbeitsverhältnisse immer stärker ökonomisch verwertbar geworden, weil sie die Flexibilisierung begünstigten, die der Arbeitsmarkt forderte. So waren Praktiken und Diskurse sozialer Bewegungen in den vergangenen dreißig, vierzig Jahren nicht nur dissident und gegen Normalisierung gerichtet, sondern zugleich auch Teil der Transformation hin zu einer neoliberalen Ausformung von Gouvernementalität.

Die „VirtuosInnen“[16] dieser Ambivalenz lassen sich mit ein paar Parametern weiter beschreiben. Sie gehen befristeten Tätigkeiten nach, leben von Projekten und Honorarjobs, von mehreren gleichzeitig und einem nach dem anderen, meist ohne Kranken-, Urlaubs- und Arbeitslosengeld, ohne Kündigungsschutz, also ohne oder mit minimalen sozialen Absicherungen. Meist sind sie kinderlos. Arbeit und Freizeit lassen sich nicht mehr trennen. In der nicht bezahlten Zeit findet eine Anhäufung von Wissen statt, welches wiederum nicht extra honoriert, aber selbstverständlich in die bezahlte Arbeit eingebracht und abgerufen wird. Das permanente Kommunizieren in Netzwerken ist überlebenswichtig.

---

16 Den Begriff entlehne ich den Überlegungen von Paolo Virno (2005), die ich im fünften Kapitel meines Buchs *Die Regierung der Prekären* weiterentwickelt habe.

Dies ist keine „Ökonomisierung des Lebens", die etwa von Außen kommt, übermächtig und totalisierend. Es geht hier vielmehr um Praktiken, die sowohl mit Begehren als auch mit Anpassung verbunden sind. Denn diese Existenzweisen werden immer wieder auch in vorauseilendem Gehorsam antizipiert und mitproduziert. Die nicht existierenden oder geringen Bezahlungen, im Kultur- oder Wissenschaftsbetrieb zum Beispiel, werden allzu häufig als unveränderbare Tatsache hingenommen, anderes wird gar nicht erst eingefordert. Verhältnisse von Ungleichheit werden nicht wahrgenommen. Mit der Notwendigkeit, anderen, weniger kreativen, prekären Beschäftigungen nachzugehen, um sich die eigene Kulturproduktion finanzieren zu können, wird sich abgefunden. Diese erzwungene und gleichzeitig selbst gewählte Finanzierung des eigenen kreativen Schaffens stützt und reproduziert genau die Verhältnisse immer wieder, unter denen man leidet und deren Teil man zugleich sein will. Vielleicht sind diese kreativ Arbeitenden, diese ‚selbst gewählt' prekarisierten KulturproduzentInnen deshalb so gut ausbeutbare Subjekte, weil sie ihre Lebens- und Arbeitsverhältnisse wegen des Glaubens an die eigenen Freiheiten und Autonomien, wegen der Selbstverwirklichungsphantasien scheinbar unendlich ertragen. Sie sind in einem neoliberalen Kontext dermaßen ausbeutbar, dass sie mittlerweile nicht mehr nur von staatlicher Seite als Prototypen für neue Lebens- und Arbeitsweisen angeführt werden.[17]

---

17 Nach dem „Schröder-Blair-Papier" von 1999 erging auch im Zuge der deutschen Hartz-IV-Reformen die Anrufung unter anderem an JournalistInnen, WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen, als „Profis der Nation" zu fungieren.

Mit Selbst-Prekarisierung sind Erfahrungen von Angst und Kontrollverlust verbunden, Gefühle von Verunsicherung durch Verluste an Sicherheiten, sowie Angst vor und die Erfahrung von Scheitern, sozialem Abstieg und Armut. Auch deshalb sind ‚Loslassen' oder Formen des Ausstiegs und Abfallens vom hegemonialen Paradigma schwierig. Man muss ‚on speed' bleiben, sonst könnte man rausfallen. Die Bedrohung sitzt immer im Nacken. Klare Zeiten für Entspannung und Erholung gibt es nicht. Solche Reproduktion hat keinen klaren Ort, was eine unerfüllte Sehnsucht und ein fortwährendes Leiden an diesem Mangel zur Folge hat. Das Begehren nach Entspannung, danach, ‚zu sich selbst zu kommen', wird unstillbar. Derart reproduktive Praktiken müssen meist neu erlernt werden. Sie entbehren jeder Selbstverständlichkeit und müssen gegen sich und andere hart erkämpft werden. Das macht diese Sehnsucht nach Reproduktion, nach Regeneration wiederum so überaus vermarktbar.

Im gegenwärtigen Kontext von prekarisierter, meist individualisierter Arbeit und ebensolchem ‚Leben' verändert sich folglich die Funktion von Reproduktion. Sie wird nicht mehr nur auf andere, vornehmlich Frauen ausgelagert. Individuelle Reproduktion und Generativität, die Produktion des Lebens individualisiert und verlagert sich nun zum Teil „in" die Subjekte selbst hinein. Es geht um Regeneration jenseits von Arbeit, auch *durch* Arbeit, aber immer noch sehr häufig jenseits von angemessen bezahlter Lohnarbeit. Es geht um Regeneration, um Erneuerung, Aus-sich-selbst-Schöpfen, sich selbst aus eigener Kraft eigenverantwortlich wieder herstellen. Die Selbstverwirklichung wird zur reproduktiven Aufgabe für das Selbst. Arbeit soll die Reproduktion des

Selbst gewährleisten. Traditionelle Reproduktion transformiert hier zur Selbst-Reproduktion.[18]

Die Subjektivierung prekarisierter KulturproduzentInnen findet demnach offenbar in einem Widerspruch statt: in der Gleichzeitigkeit von *Prekarisierung* zum einen – verbunden mit Angst, dem Gefühl von Schutzlosigkeit und Fragmentierung – und auf der anderen Seite einer Kontinuität der *Souveränität*. Diese Kontinuität moderner Souveränität scheint in erster Linie auf der ‚freien' Entscheidung zur Prekarisierung, mithin zur Selbst-Prekarisierung zu beruhen. Das wiederum könnte ein zentraler Grund dafür sein, dass die strukturelle Prekarisierung als tendenziell gesamtgesellschaftliches, neoliberal gouvernementales Phänomen, dem kaum eine freie Entscheidung zugrunde liegt, derart schwer gesehen werden kann, Kritik noch kaum zu hören ist und individuelles wie kollektives Gegen-Verhalten im deutschsprachigen Raum weitgehend ausbleibt.

Offenbar kann mithilfe einer souverän-prekären Subjektivierung die Imagination aufrechterhalten werden, sich noch immer in einer devianten, nicht normalisierten Positionierung zu bewegen. Dabei werden fortwährend Macht- und Herrschaftsverhältnisse unsichtbar und Normalisierungsmechanismen als selbstverständliche und autonome Entscheidung des Subjekts naturalisiert. Dazu trägt die totalisierende Rede von der „Ökonomisierung des Lebens" bei, da Hegemonieeffekte und damit Kämpfe und Widersprüche aus dem Blick geraten.

---

18 Gleichzeitig bestehen die traditionellen gesellschaftlichen und ökonomischen Bereiche mitsamt geschlechtsspezifischer Segmentierung weiter. Zur neoliberalen Neufassung der Geschlechterverhältnisse zwischen „Re-Traditionalisierungstendenzen" und „flexibilisierte[n] Geschlechterbilder[n]" siehe Pühl/Sauer 2004.

Die eigenen Imaginationen von Autonomie und Freiheit werden nicht in der gouvernementalen Kraftlinie moderner Subjektivierung reflektiert, andere Freiheiten nicht mehr vorgestellt und so die Perspektive auf mögliches Gegenverhalten zur hegemonialen Funktion von Prekarisierung im Kontext neoliberaler Gouvernementalität verstellt. Ohne ihre neoliberale Funktion zu begreifen, übernehmen selbst-prekarisierte KulturproduzentInnen zunehmend die Rolle von OpportunistInnen und KonformistInnen.

Die gesellschaftliche Position des Nonkonformen dagegen, des Devianten und Anormalen, in die sich manche vielleicht noch hineinphantasieren, bekommen längst diejenigen zugeschrieben, die als selbst-prekarisierte Unterschicht diskursiviert werden. Diese Unterschichtskonstruktion ist interessanterweise nicht mehr zwangsläufig mit Armut und Niedriglöhnen verbunden. Denn arm können auch die Horx'sche Kreative Klasse oder die beschriebenen KulturproduzentInnen sein, obwohl sie in der normalisierenden Mitte der Gesellschaft angekommen sind. Das neue Kriterium für gesellschaftlichen Ausschluss scheint in diesen neoliberalen Diskursen und Praktiken allein die Frage danach zu sein, wie optimal die eigene Subjektivierung auf Kreativität und Eigenverantwortlichkeit und damit auf neoliberale Regierbarkeit ausgerichtet ist. Das ist die hegemoniale Funktion der Prekarisierung. Die alte liberale Prekarisierung, die völlig unromantisch als ein bedrohlicher Stachel des Devianten verstanden werden kann, ist zudem weiterhin in diffusen Abstiegsängsten präsent, zur Zeit diskursiviert in der Konstruktion des „abgehängten Prekariats". Diese Verweigerer des neoliberalen Konsenses der Eigenverantwortlichkeit, diese Aufkündiger eines

demokratischen und – auch dieses Wort fällt – zivilisatorischen Übereinkommens, diese Monster scheinen offensichtlich noch immer als sozialpolitisches Bedrohungsszenario notwendig zu sein, um die Mitte vor ihren eigenen Ängsten zu bewahren und wieder einmal neu zu konstituieren.

Literatur

Boltanski, Luc / Chiapello, Eve (2001): Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel. In: *Berliner Journal für Soziologie*. 11. Jg., S. 459–477.

Bröckling, Ulrich / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas (Hg.) (2000): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen.* Frankfurt/M.

Bude, Heinz (2006): Abhanden gekommen. Was ist los mit der Unterschicht? Die Debatte führt ins Zentrum der deutschen Gesellschaft. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 18. Oktober, S. 13.

Castel, Robert (2005): *Die Stärkung des Sozialen. Leben im neuen Wohlfahrtsstaat*. Hamburg.

Deleuze, Gilles (1992): *Foucault*. Frankfurt/M.

Deleuze, Gilles (1993): Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Gilles Deleuze: *Unterhandlungen 1972–1990.* Frankfurt/M., S. 254–262.

Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M.

Foucault, Michel (2004a) *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesungen am Collège de France 1977–78*. Frankfurt/M.

Foucault, Michel (2004b): *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesungen am Collège de France 1978–79*. Frankfurt/M.

Geremek, Bronislaw (1991): *Geschichte der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa* [1978]. München.

Hardt, Michael / Negri, Antonio (2000): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt/M. / New York.

Horx, Matthias (2006): Produktionsmittel Kreativität. Ein Interview. In: *Berufsziel. Eine Verlagsbeilage der Süddeutschen Zeitung. „Warum Kreativität Ihre Zukunft bestimmt!"* Nr. 2, S. 44.

Karakayali, Serhat (2006): Mobilität und Prekarität als Ressource in den Kämpfen um Migration. In: NGBK (Hg.): *Prekäre Perspektiven. Informationen aus der Tiefe des unsicheren Raumes.* Reader zur Diskussionsreihe organisiert von Claudia Burbaum u.a. Berlin 2006, S. 136–143.

KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA/kpD (2005a): Prekäre Subjektivierung. Interview. In: *Malmoe*, Nr. 7, S. 20.

KLEINES POSTFORDISTISCHES DRAMA/kpD (2005b): Prekarisierung von KulturproduzentInnen und das ausbleibende „gute Leben". In: *arranca! für eine linke Strömung*, Nr. 32 (Sommer), S. 23–25.

Kuster, Brigitta (2006): Die eigenwillige Freiwilligkeit der Prekarisierung. In: *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte*, Nr. 18. http://www.grundrisse.net/grundrisse18/brigitta_kuster.htm.

Lemke, Thomas u.a. (2000): Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. In: Ulrich Bröckling / Krasmann, Susanne / Lemke, Thomas. (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen.* Frankfurt/M., S. 7–40.

Locke, John (1977): *Zwei Abhandlungen über die Regierung* (§44). Hrsg. u. eingeleitet von Walter Euchner, Frankfurt/M.

Lorey, Isabell (2006): Der weiße Körper als feministischer Fetisch. Konsequenzen aus der Ausblendung des deutschen Kolonialismus. In: Martina Tißberger u. a. (Hg.): *Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus.* Frankfurt/M. et al., S. 61–84.

Lorey, Isabell (2007): Als das Leben in die Politik eintrat. Die biopolitisch gouvernementale Moderne, Foucault und Agamben. In: Marianne Pieper / Thomas Atzert / Serhat Karakayali / Vassilis Tsianos (Hg.): *Empire und die biopolitische Wende*. Frankfurt/M. / New York.

Lorey, Isabell (2012): *Die Regierung der Prekären*. Wien.

Macpherson, Crawford Brough (1973): *Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke*. Frankfurt/M.

Mecheril, Paul (2003): *Prekäre Verhältnisse. Über natio-ethno-kulturelle Mehrfachzugehörigkeit*. Münster / New York / München / Berlin.

Panagiotidis, Efthimia (2005): DenkerInnenzelle X. Prekarisierung, Mobilität, Exodus. In: *arranca! für eine linke Strömung*, Nr. 32 (Sommer), S. 12–14.

Pieper, Marianne; Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hg.) (2003): *Gouvernementalität. Ein sozialwissenschaftliches Konzept im Anschluss an Foucault*. Frankfurt/M. / New York.

Pühl, Katharina (2003): Der Bericht der Hartz-Kommission und die ‚Unternehmerin ihrer selbst': Geschlechterverhältnisse, Gouvernementalität und Neoliberalismus. In: Pieper/Gutiérrez Rodríguez, S. 111–135.

Pühl, Katharina / Sauer, Birgit (2004): Geschlechterverhältnisse im Neoliberalismus. Konstruktion, Transformation und feministisch-politische Perspektiven. In: Helduser, Urte et al. (Hg.): *under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*. Frankfurt/M. / New York, S. 165–179.

Sarasind, Philipp (2001): *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt/M.

Steinert, Heinz (2006): Prekariat, Kaloriat, sexy Berlin und die Unterschicht. http://www.links-netz.de/pdf/T_steinert_prekariat.pdf.

Virno, Paolo (2005): *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit*. Übersetzt von Klaus Neundlinger. Wien 2005 (in der Übersetzung von Thomas Atzert lautet der Untertitel: „Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen". Berlin 2005).

Experiences Without Me, oder: Das verstörende Grinsen der Prekarität

Brigitta Kuster / Vassilis Tsianos

I.

Wir beginnen mit einer Geschichte, die in der Weise vielen bereits einmal selbst widerfahren sein dürfte. Sie betrifft die soziale Bedeutungsproduktion durch Adressierung. Eine Person bewirbt sich als Freelancer/in um einen Job als Korrektor/in für eine Publikation. Die Auftraggeber sind ihr nicht bekannt, der Job wurde netzwerkartig über verschiedene persönliche Kontakte weitergegeben, und unsere Person tätigt nun den Anruf, bei dem sie ihre Arbeitskraft einer, wie sie annimmt, nicht in letzter Instanz entscheidungsbefugten Vertreter/in des Redaktionsteams einer Publikation zu einem akademischen Kongress anbietet. Sie stellt sich vor und spricht diese Vertreter/in per „du" an. Die Antwort darauf von der anderen Seite stockt, hält inne und ihre Adressierung wird per „Sie" zurückgeworfen. Es entsteht das Moment einer kurzen Vermittlungskrise in der Kommunikation, aber unsere Bewerber/in fasst sich schnell und wechselt – selbstverständlich ohne Problematisierung – ebenso zum „Sie" über. Sie unterwirft sich damit ihrer Gesprächspartner/in, die ihre Adressierung distanziert hat. Das Angebot dieser Freelancer/in auf ein „du" antizipierte, wie sich sagen ließe, jene Vertrauensressource, jenen Anteil an der Informalität der Arbeit, um die sie sich bewarb, die ihrer Erfahrung gemäß bei solchen Jobs eine gängige Anforderung darstellt. Was sie abliefern soll, ist ein nicht standardisierbares

Endprodukt, denn niemand wird nachkontrollieren können, ob sie die Korrektur gut gemacht hat. Was sie dagegen ‚als gute Arbeitskraft' auszeichnet – und das wird sich höchstens durch ein zukünftiges, reaktualisiertes Arbeitsverhältnis erweisen können –, ist, dass sie den Job in einer Weise erledigt, die sich aus der Sicht ihrer Auftraggeber/in als vertrauenswürdige und kompetente Selbstverantwortlichkeit beschreiben ließe. Der Anspruch auf Egalität mit einer potenziellen Arbeitgeber/in, den diese Arbeitnehmer/in durch ihre Adressierung aktualisierte, stellt geradezu eine unabdingbare Voraussetzung dar für die Art und Weise, in der die Arbeit Einzelner innerhalb der Projektzusammenhänge, in denen die meisten Wissens- und Kulturarbeiter/innen tätig sind, produktiv wird. Mehr noch, die Arbeitsbedingungen in diesen Bereichen setzen ein lockereres Verhältnis zwischen nicht-zweckgebundener Produktion und standardisierten Formen der Verwertung als ‚normal' voraus: Die Personen sind in den Bereichen kundig und tätig, in denen ihre Arbeitskraft punktuell verwertet wird.

Die krisenhafte Verhandlung zwischen dem „du" und dem „Sie" in dieser Geschichte schien uns interessant. Denn sie verweist auf die Instabilität, die Beweglichkeit, die Umarbeitbarkeit, aber auch auf das Risiko einer ‚falschen', einer unangemessenen oder möglicherweise ineffektiven Adressierung, vor der es scheinbar kein Entkommen gibt: Und zwar deshalb, weil sie immer *gleichzeitig* sowohl auf die Intaktheit der durch diese Adressierungen angebotenen sozialen Plätze und Verhältnisse verweist, als auch darauf, dass allein mit ihnen bei diesen Arbeitsanforderungen nicht mehr operiert werden kann: Ein „du" unter Gleichen oder aber ein

„du", das sich nach oben richtet und eine Kampfansage markiert – dagegen stehend ein „Sie" als eine Anrede in einer bestimmten oder unbestimmten sozialen Situation, die eine radikale Differenz von Gleichen ermöglicht. – Jemand kann mich nämlich siezen und gerade darüber markieren, wie sehr er mein Chef ist.

Die Zurückweisung dessen, dass ein Chef sie siezt und stattdessen der Versuch, ein „du" als eine Adressabilität unter Gleichen zu verallgemeinern, den unsere Freelancer/in kennzeichnet, ließe sich in einem erweiterten Narrationskontext der Geschichte von Adressierungen bei der Arbeit als eine Kritik an den starren Hierarchien des Fordismus und der von ihnen angebotenen Plätze in Institutionen der so genannten Normalarbeits- und Lebensverhältnisse fassen. Das „du" als eine Umgangsform, die die Produktionsbedingungen betrifft, ist inzwischen insbesondere in der Kultur- oder Wissensproduktion weitestgehend etabliert. Seltsam unberührt davon scheinen hingegen die dortigen Institutionen selbst zu bleiben. Sogar die Antwort per „Sie" der Vertreter/in des Redaktionsteams am Telefon, die mit der Stimme eines institutionellen Platzes sprach, besetzte diesen Platz – was ihre Autorität, etwa einen Arbeits- oder Honorarvertrag zu unterzeichnen betraf – faktisch gar nicht. Das „du", so unsere These, bezeichnet ein neues Produktivitätsparadigma, das aber andererseits auch nicht in einem externen Verhältnis zu den Institutionen steht: Die Anforderung an die Fertigkeiten und Fähigkeiten der Subjekte sind unmittelbar und gleich; sie *sind* „du" und stellen insofern auch *‚mehr'* dar als die Anforderungen an ein „Sie". In gewisser Weise beinhaltet das performative „du" unserer Freelancer/in Aspekte dessen, was man als eine instituierende Praxis

bezeichnen könnte, bei der die Ebene der Anerkennung nicht aus einem in Aussicht gestellten Platz (in einer Institution) besteht, sondern eine Anerkennung ‚als gleich' durch Produktivitätssteigerung und Aktivierung der eingesetzten Fähigkeiten ist, indem die Freelancer/in etwa wieder angerufen oder anderswohin weiterempfohlen wird und so im Netz der Aufträge als jederzeit aktualisierbare Potenzialität zirkuliert. An dieser Potenzialität setzt auch die implizite Drohung an, die in der Vermittlungskrise zwischen „du" und „Sie" bzw. in dem distanzierenden „Sie" mitschwingt: Sie artikuliert bereits die Möglichkeit eines Ausschlusses – und zwar auf der Ebene des Nicht-Mehr-Vorgekommen-Seins als „du" – einer zukünftigen Vergangenheit, die das Präsens bestimmt. Die instituierende Praxis unserer Freelancer/in trägt also nicht bloß Züge von Produktivität, Vermögen und Versprechen, sondern auch die Sorgenfalten einer Furcht, die von ihrer Suche nach einer schützenden Nähe im „du" herrührt.

Wenn wir also mit dieser Geschichte die These auslegen, dass sich innerhalb der intakten und gleichzeitigen Anrufungen als „du" *und/oder* „Sie" eine Art Formel des Krisenhaften der Subjektivierung in der Prekarität zeigt, dann kann die Frage nach dem Ort der instituierenden Praxen nicht *zwischen* der Selbst-Prekarisierung oder Selbst-Ausbeutung auf der einen Seite und möglichen widerständigen oder aber auch affirmativen Formen der Selbst-Instituierungen auf der anderen Seite entscheiden, sondern sie muss genau das *Arrangement* adressieren, welches das „du" und das „Sie" *gleichermaßen* erfasst und eine zwanghaft begehrliche Subjektivierung in der Prekarisierung ermöglicht.

II.

Spinoza lässt sich verdächtigen als ein Vordenker der Prekarität, wenn er die Adressabilität des Subjekts als eine Affizierbarkeit denkt, die sich ebenso als eine Lust wie als eine Unlust erweisen kann; sie sind Affekte, die zum einen beide *gleichermaßen* unbestimmt sind und zum anderen an das Projekt gebunden, dem das Subjekt verhaftet ist. Mit Spinoza lässt sich die *Gleichursprünglichkeit* von Hoffnung und Furcht in der Prekarität als eine soziale Taktung des Verhältnisses zwischen Lust und Unlust denken: „Hoffnung ist nämlich nichts anderes als unbeständige Lust, entsprungen aus der Vorstellung eines zukünftigen oder vergangenen Dinges, über dessen Ausgang wir im Zweifel sind. Furcht dagegen ist unbeständige Unlust, ebenfalls entsprungen aus der Vorstellung eines zweifelhaften Dinges." (S. 297) Unsere Idee hier ist es, die Prekarisierung als eine infame Unbestimmtheit zu begreifen, d. h. als Schwanken der Affektion zwischen der Adressierung als „du" einer möglichen Lust an der Zukunft und/oder Vergangenheit Gleicher und einer durch eben diese Vergangenheit oder antizipierte Zukunft immer schon eingeholten Unlust am „Sie" als ein Moment der Furcht, die das „du" ergreift. Dessen Lust ist jedoch längst in das Produktionsparadigma des Postfordismus eingeschrieben. Weniger beachtet hingegen ist seine Unlust und ihre produktive Einschreibung. Es lässt sich beobachten, dass sie sofort weg- oder rekodiert wird als eine Lust. Unlust ist der Zwang, die Lust artikulierbar zu machen, verwertbar und distinguierbar und sogar zu vermehren. Sie ist etwa zu vermerken, wenn mich der Zweifel über den guten Ausgang einer Sache befällt, die ich aber nicht

mehr vermeiden kann; oder wenn das, was ich mit Lust mache, nicht angemessen honoriert wird und ich trotzdem so tue, als ob es angemessen honoriert wäre, weil ich keinen Nerv habe, den Konflikt zu artikulieren.

Auf eine geheimnisvolle Weise scheint die Unlust Produktionsabläufe der subjektivierten Arbeit offenbar anreizend zu begleiten. Das Schwankende, Unbestimmte der Prekarität ist, so meinen wir, mit einer Politik der Unlust, ja der Furcht verbunden, die sich als Debatte um die Sicherheit zeigt: Das Skandalöse an der Prekarisierung, so die meisten kritischen Diskurse, liege in der Entgarantierung von Plätzen. Diese Form der Kritik ist eine Vereindeutigung – du oder Sie –, weil sie die Unbestimmtheit reduziert. Wir plädieren ebenso für eine Bestimmung, eine Vereindeutigung, aber in exakt entgegengesetzter Richtung der Skandalisierung. Sie betrifft weniger die Unlust, also die ängstliche Beschäftigung mit der Sicherheit, sondern vielmehr die Lust, die sich mit der Furcht einen unsicheren Weg bahnt. Denn wir glauben, dass das Fürchten, im Kontext der Sicherheit betrachtet, mehr Furcht erzeugt.

Nochmals Spinoza, der kein Melancholiker war und die Unbestimmtheit des Affekts, also der Lust und der Unlust, in Modalitäten der Zeit dachte. „Weil es nun aber häufig vorkommt, dass Menschen, die viele Erfahrungen gemacht haben, schwanken, solange sie ein Ding als zukünftig oder vergangen betrachten und über den Ausgang der Sache häufig in Zweifel sind“ – also etwa genau dort sind, wo unsere Erfahrung mit der Prekarisierung gegenwärtig steht –, „so kommt es, dass die Affekte, die aus solchen Vorstellungen der Dinge entstehen, nicht sehr anhaltend sind, sondern häufig von den Vorstellungen anderer Dinge verdunkelt werden“ – also

etwa Vorstellungen einer Möblierung, die den unbestimmten Raum der Prekarisierung wohnlicher machten – „bis die Menschen über den Ausgang der Sache Gewissheit erlangt haben." (S. 297)

III.

Im Rückgriff auf die Unterscheidungen zwischen Furcht und Angst bei Kant und Heidegger stellt Paolo Virno die These auf, dass gegenwärtig die von diesen Autoren aufgeworfene Differenz zwischen einer spezifischen, gesellschaftsimmanenten Furcht *vor* etwas und einer absoluten Angst, die mit dem In-der-Welt-Sein an sich verbunden sei, verschwindet, weil die Erfahrung im Postfordismus mit einer veränderten Dialektik von Furcht und Sicherheit einhergeht, wie Virno sagt. Als Indikatoren für diese Transformation ortet er das Ineinanderfließen von Furcht und Angst in einer Furcht, die „immer angsterfüllt (ist)" (2005a, S. 19) und in einem „Leben, das viele Züge dessen (annimmt), was man einst den Schrecken zuschlug, die einen außerhalb der Mauern der Gemeinschaft erwarten" (S. 20). – Ein geradezu mythisches Bild der Furcht wirft der Film „The Village" von M. Night Shyamalan auf. Er handelt von dem Dorf Covington in einer unbestimmt gehaltenen Zeit, die jedoch atmosphärisch an die frühe US-amerikanische Kolonialzeit erinnert. Mitten im Wald, abgeschnitten von möglichen anderen Dörfern oder bewohnten Zonen, lebt eine Gemeinschaft ein einfaches, autarkes Leben.

Anhand dieses Films möchten wir das Ineinanderfließen zwischen Furcht und Angst genauer in den Blick nehmen, nämlich als eine Differenzierung der Art und Weise, wie Furcht und Angst in verschiedenen

Momenten der Transformation der Gesellschaftlichkeit dieses Dorfes sich widerstrebend fügen.

Die Reproduktion der Regeln im Dorf verläuft über die Angst vor den so genannten Unaussprechlichen, die den Wald bewohnen, der das Dorf umgibt. Sie sind das bedrohliche Außen der Gemeinschaft, mit dem ein Pakt geschlossen wurde: Solange kein/e Dorfbewohner/in den Wald betritt, greifen die Unaussprechlichen das Dorf nicht an. Das Dorf kennt soziale Formen der Sorge, Umgangsweisen mit der Furcht, aber auch Subjektivierungen des Muts, etwa wenn die jungen Männer mit dem Rücken gegen den Waldrand stehend ihre Arme öffnen. Die erste dramaturgische Wendung des Films besteht nun aus der Entstehung der Furchtlosigkeit: Sie erwächst aber nicht etwa einer Verletzung der Regeln, sondern aus deren subjektiven Verkörperungen, die diese bloß leicht verfehlen.

Lucius Hunt ist ein Dorfmitglied, das die Regeln sogar übererfüllt: Er ist so sehr und so ernsthaft mit ihnen beschäftigt, dass daraus sein Wunsch aufkommt, aus dem Dorf wegzugehen, die Begrenztheit der Gemeinschaft zu überwinden. Das Argument, das er diesbezüglich gegenüber dem herrschenden Ältestenrat anführt, ist die Verletzbarkeit innerhalb der Community: Er gibt an, Medikamente zur Heilung eines anderen Dorfmitgliedes, Noah Percy, in der Stadt jenseits des Waldes besorgen zu wollen. Sein Wunsch qualifiziert die Grenze zum Wald als eine instabile. Lucius ist ihr gegenüber furchtlos, indem er glaubt, durch die Verkörperung gemeinschaftsimmanenter Regeln der Furcht entgegenzuwirken, ‚rein' und unangreifbar zu sein.

Die zweite Figur der Furchtlosigkeit ist Noah. Für ihn wäre die beabsichtigte Heilung vorgesehen. Er wird

aber nicht eigentlich als krank gezeichnet, sondern vielmehr als einer, der ‚anders' ist, als jemand, der aus einem nicht definierten Grund eher das Monströse der Regeln des Dorfes verkörpert und offenlegt: Anders als alle anderen fürchtet er die Unaussprechlichen nicht, sondern scheint vielmehr geradezu auf deren Ankunft zu warten. Die Farbe Rot ist ein verbotener Code, die Farbe der Unaussprechlichen. Alles, was mit dieser Farbe zu tun hat, wird im Dorf sorgsam vermieden, weil es – so die Regel – die Unaussprechlichen anziehe; schützend dagegen wirke die Farbe Gelb. Noah durchstreift den Zwischenraum zwischen Wald und Dorf und sammelt dabei rote Beeren, die er lustvoll, auch im Dorf, insgeheim bei sich trägt. Er lacht verzückt, wenn die anderen zittern.

Die dritte Figur der Furchtlosigkeit ist Ivy, die Tochter des Dorfvorstehers. Sie ist blind, aber sie kann Farben fühlen. Sie hat eine Sicht auf das, was verborgen bleibt. Sie sinniert: „Manchmal tun wir Dinge nicht, die wir eigentlich tun wollen, damit andere nicht wissen, dass wir sie gerne tun würden."

Das Exposé des Filmes, das diesen unterschiedlichen Verkörperungen der Furchtlosigkeit folgt, zeigt, dass die Politik der Angst alles andere als reibungslos funktioniert. Die Furchtlosigkeit ist das intime Band, das Lucius, Noah und Ivy verbindet. Sie ist ruhelos und unbeängstigt, erzeugt jedoch auch keine Angst. Die drei Figuren sind alle potenzielle Grenzverletzer, die aber die Matrix des Dorfes nicht angreifen. Als zweite dramaturgische Wendung bricht nun ein Ereignis ein. Es entsteht aus einer Reterritorialisierung der Intimität der Bande zu dritt: Aus drei wird zwei, durch die angekündigte Heirat von Lucius und Ivy. Sie beschreibt das Moment, das Noah klar macht, dass er ab dann

allein sein würde mit seiner Matrix der Furchtlosigkeit. Er versucht, Lucius mit einem Messer zu töten. In der Folge der lebensgefährlichen Verletzung Lucius' ist es Ivy, die sich gezwungen sieht, dessen Projekt, aus dem Dorf wegzugehen, in anderer Weise fortzusetzen. Sie will weggehen, um Lucius mit Medikamenten zu heilen. Die Vorzeichen ihres Weggangs haben weder mit dem Exodus, dem Wunsch, sich der Einschreibung in die Dorfgemeinschaft zu entziehen, zu tun, noch mit dem, was Noah affiziert. Ihr Projekt ist funktional und wird schrittweise geformt durch die in Gang gebrachten Ereignisse. An dieser Stelle scheint es, dass das dramaturgische Geheimnis des Filmes und damit der Dorfgemeinschaft gelüftet werden muss. Gerade Ivys Vater, der Dorfvorsteher, der das Prinzip der Abgeschiedenheit des Dorfes am meisten verkörpern soll, ist konfrontiert mit dem Scheitern der Sicherheit – insbesondere jener seiner Tochter –, welche sich durch die Politik der Angst gewährleisten lässt. Er sieht sich gezwungen, Ivy gegenüber das schreckliche Geheimnis über die Unaussprechlichen auszusprechen, damit sie sich auf dem Weg in die Stadt nicht zu fürchten braucht: Die Unaussprechlichen existieren gar nicht bzw. sie sind nämlich rote Kostüme, von Mitgliedern des Ältestenrates getragen, um Schrecken zu erzeugen und den Exodus zu verhindern. Ivy wird durch diese Offenbarung ihres Vaters ein Subjekt des Wissens der Eingeweihten. Und sie erhält die sichere Wegbeschreibung in die Stadt. Ihre Furchtlosigkeit ist aufgeklärt.

Die dritte dramaturgische Wendung betrifft nun den Auftritt der Angst. Ivy befindet sich im Wald, nach allen Regeln des Plans – und es kommt auf sie zu, das Unaussprechliche, das es nicht gibt, wie sie weiß. Sie

sagt sich: Das ist nicht real. Hier ist nicht Furcht, sondern Angst. Und doch gibt es keine andere Praxis gegenüber dem Nichtrealen als ein überaus reales, haptisches Handeln. „Wirklich beängstigend", so Virno, „ist eine gewisse Art, der Angst zu begegnen." (S. 22) Sie kämpft mit dem Unaussprechlichen und lässt es in ein Erdloch fallend tödlich verunglücken. Während Ivy für ihren Gang durch den Wald eingeweiht worden war, hat Noah – per Zufall – das rote Kostüm entdeckt, das er sich anlegt, wodurch er selbst zum Unaussprechlichen wird. Er verkörpert den Gründungsmythos der Gemeinschaft, er bejaht ihre Furcht, er ist sie. Damit hat er sich auf den Weg in den Wald gemacht, um Ivy zu begegnen.

Die Unmöglichkeit Ivys, sich im Moment der Begegnung mit dem Unaussprechlichen zu fürchten, ist beängstigend. Von diesem Zeitpunkt an geht sie nicht mehr, sondern sie flieht. Ihre Flucht ist aber nicht einfach eine Praxis der Angst, sondern hier fließen die Furcht und die Angst ineinander. Die Wegbeschreibung ist weiterhin gültig, sie folgt ihr aber angstgetrieben, auf der Flucht. Mit Virno gesprochen ist das die Prekarität. Für die Fusion von Angst und Furcht schlägt er den Begriff des *Verstörenden*[1] vor. Mit unserem Filmbeispiel gedacht, lässt sich sehen, dass dieses verstörende Fliehen eine *Waffe* der Prekarität darstellt. Auf dem kodierten

---

1 Die beiden deutschen Übersetzungen (vgl. Virno 2005a, b) differieren hier in der Begriffsverwendung. Der im Originaltext verwendete Ausdruck „perturbante", der im Deutschen meist mit „erschütternd" und „verstörend" übertragen wird, kennzeichne in italienischen Übersetzungen auch den Freudschen Begriff des *Unheimlichen*, auf dessen Bedeutungsfeld Virno an der Stelle ebenso rekurriere: Für diesen Hinweis danken wir Klaus Neundlinger, der Virnos *Grammatica della moltitudine* ins Deutsche übertragen und mit einer Einleitung versehen hat. Vgl. Virno 2005a.

Weg fliehend trifft Ivy auf eine Mauer, über deren Existenz sie nicht informiert worden ist – eine weitere Begrenzung also, die aber unbegründet bleibt. Indem sie fliehend befähigt ist, diese Mauer zu durchbrechen, rüttelt sie an den Festen der infamen Unbestimmtheit der Prekarität, wie sich sagen ließe. Mit diesem Durchbruch vereindeutigt die filmische Narration von „The Village" ihre Unbestimmtheit und bestimmt sie als eine zeitliche, chronologische Verwirrung: Wir befinden uns nämlich gar nicht im 19. Jahrhundert, in der Vergangenheit des Dorfes, sondern in der Gegenwart. Die schreckliche Wahrheit ist, das Dorf ist nichts anderes als ein Reservat, gegründet zum Schutz vor Gewalt und von Security-Personal bewacht. Diese Bestimmung in der Narration des Filmes endet mit einem Happy End. Der Stachel des Verstörenden, den Ivys Geschichte der Flucht trägt, wird befriedet, die identitätsstiftende Politik der Angst des Dorfes wird bewahrt, die Regeln der Dorfgemeinschaft werden auf einer neuen Ebene reproduziert. – Man könnte sich aber auch vorstellen, dass die Rückkehr ins Dorf von einem verstörenden Lächeln oder sogar Grinsen auf Ivys Gesicht begleitet wäre, in dem sich die Möglichkeit, etwas anderes zu sein, abzeichnet.

Am Ende ihres Textes zur „Subjektivation nach Althusser" erkundet Judith Butler die Begrenzungen der Subjektivierung und wirft mit Rekurs auf Giorgio Agamben die Frage nach den Fluchtlinien des Begehrens auf, die Abstand halten gegenüber identitätsverlockenden Bestimmungen des Seins. Es geht ihr um eine Bereitschaft, *nicht* zu sein, die eine Form des sprachlichen Überlebens annehmen kann, um sich ihrer selbst zu versichern, wie sie sagt und Agamben zitiert:

„Es gibt in der Tat etwas, was Menschen sind und zu sein haben, aber das ist kein Wesen und kein Ding im eigentlichen Sinn: *Es ist die einfache Tatsache der eigenen Existenz als Möglichkeit oder Potenzialität*." In diese Behauptung von Agamben schreibt Butler mit ihrem Kommentar ein Begehren ein: „Man kann hier die Behauptung herauslesen, dass diese Möglichkeit sich in etwas auflösen muss, ohne jedoch ihren eigenen Status als Möglichkeit durch eine solche Lösung überwinden zu können." (S. 123)

Unser Dank für die inspirierenden Diskussionen im Vorfeld dieses Textes geht an Efthimia Panagiotidis, Frank John und Isabell Lorey.

Literatur

Butler, Judith (2001): Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt a.M.

Shyamalan, M. Night (2004): The Village. USA, 108 min.

Spinoza, Benedictus (1977): Die Ethik. Stuttgart.

Virno, Paolo (2005a): Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen. Wien.

Virno, Paolo (2005b): Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen. Berlin.

Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus, oder: Wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?

Vassilis Tsianos / Dimitris Papadopoulos

Übersetzung aus dem Englischen: Hito Steyerl

A. Einleitung

Es gibt eine Annahme, die den gegenwärtigen Debatten über die Klassenzusammensetzung im Postfordismus zugrunde liegt: die Annahme, dass immaterielle Arbeit und die ihr korrespondierenden sozialen Subjekte den Schwerpunkt in den neuen turbulenten Kampfzyklen rund um lebendige Arbeit darstellen. Der vorliegende Text untersucht die theoretischen und politischen Implikationen dieser Annahme, ihre Versprechen und Ausschlüsse. Ist immaterielle Arbeit die Bedingung, aus der eine radikale soziopolitische Transformation des gegenwärtigen postfordistischen Kapitalismus entstehen kann? Wer fürchtet sich heute vor immateriellen ArbeiterInnen?

B. Immaterielle Arbeit und Prekarität

In ihrem Versuch, die Entstehung des Konzeptes des General Intellect zu historisieren, haben viele TheoretikerInnen (z. B. Hardt / Negri, 2002; Virno, 2005) uns daran erinnert, dass der General Intellect nicht einfach nur als soziologische Kategorie verstanden werden kann. Wir glauben, dass wir dieselbe Vorsicht anwenden sollten, wenn es um den Begriff der immateriellen Arbeit geht. Das ist vor allem der Fall, wenn die

Untersuchungen, die den soziologischen Tatbestand der immateriellen Arbeit zur Kenntnis nehmen, zunehmen, wie etwa jene Forschung in der Mainstream-Soziologie der Arbeit, welche die atypischen Beschäftigungen und die Subjektivierung der Arbeit untersucht (z. B. Lohr / Nickel 2005; Moldaschl / Voss 2003) oder die Begriffe der immateriellen Arbeit im Kontext der Wissensgesellschaft (z. B. Gorz 2004). Ein rein soziologisches Verständnis der Figur der immateriellen Arbeit reduziert sich auf eine vereinfachende Beschreibung der Verbreitung von Eigenschaften wie affektiver Arbeit, Networking, der Zusammenarbeit, der Wissensgesellschaft, auf das, was in der Wissenschaft Netzwerkgesellschaft genannt wird (Castells 1996). Was eine rein soziologische Beschreibung von einer operativen politischen Begriffsbildung der immateriellen Arbeit unterscheidet, die sich in militanter Untersuchung und politischem Aktivismus verortet (Negri 2006), ist die Suche nach einem Verständnis der Machtpotenziale der lebendigen Arbeit in postfordistischen Gesellschaften.

Das Konzept der immateriellen Arbeit ist dazu in der Lage, eine Diagnose der Gegenwart der Produktion bereitzustellen, aber wer fürchtet sich vor soziologischen Beschreibungen der Gegenwart, vor allem, wenn sie beginnen, Allgemeinplätze im öffentlichen Diskurs und in den Sozialwissenschaften des Mainstream zu werden? Um eine weitere apolitische soziologische Kategorie zu vermeiden, müssen wir uns auf die Brüche, Blockierungen, Fluchtlinien konzentrieren, die der Konfiguration der immateriellen Arbeit immanent sind. Anstatt anzunehmen, dass die heutigen, im Entstehen begriffenen sozialen Subjektivitäten einfach die Verbreitung immaterieller Arbeit spiegeln, müssen wir die Subjektivität als

Zusammenspiel zwischen der Wertschöpfung in und mit der immateriellen Arbeit und dem Ergebnis der Inkonsistenzen, der Formen der Unterdrückung und Herrschaft, die sie betreffen, begreifen. Es ist irreführend zu behaupten, dass Subjektivität durch die soziologischen Eigenschaften der immateriellen Arbeit konstituiert wird, wie etwa Kooperation, Kreativität, linguistischen Austausch, Affektivität usw. Die entstehenden Subjektivitäten überschreiten eher die Produktionsbedingungen der immateriellen Arbeit, wenn immaterielle ArbeiterInnen mit den Sackgassen ihrer Lebensumstände konfrontiert werden, mit der List der Mikrounterdrückung und Ausbeutung (Ronnenberger 2006; Atzert 2005). In anderen Worten wird die Subjektivität produziert, wenn das gegenwärtige Regime der Arbeit verkörperte Erfahrung wird. Wenn die Subjektivität das Hemd der Mainstream-Soziologie anzieht, wird ihr Fleisch zersetzt, werden ihre Knochen offen gelegt. Die Subjektivität der immateriellen ArbeiterInnen spiegelt nicht den Produktionsprozess der immateriellen Arbeit: Sie ist die diabolische Explosion ihrer kontingenten Intensitäten und Brüche. Subjektivität ist keine Faktizität, sondern ein Ausgangspunkt.

Auf diese Weise sind die neuen Subjektivitäten, die das Meer der postfordistischen Produktion durchqueren, nicht identisch mit den Bedingungen der immateriellen Produktion; die Subjektivität der immateriellen Arbeit bedeutet eher, die neue Ordnung der Ausbeutung der immateriellen Arbeit zu erfahren. Die heutige Komposition der lebendigen Arbeit ist die Antwort auf die Risiken, die durch die immaterielle Arbeit auferlegt werden. Was die neuen politischen Subjektivitäten hervorbringt, sind nicht die Produktionsbedingungen,

die der immateriellen Arbeit immanent sind – wie etwa Lazzarato (1998) behauptet –, sondern die verkörperte Erfahrung der neuen Anordnungen der Ausbeutung in postfordistischen Gesellschaften. Prekarität stellt diese neue Anordnung der Ausbeutung der lebendigen Arbeit im fortgeschrittenen Postfordismus dar.

Prekarität ist der Punkt, an dem die immaterielle Produktion auf die Krise der sozialen Systeme trifft, die auf dem national-sozialen Kompromiss der Regelbeschäftigung basierten. Weil Arbeit – um produktiv zu werden – als Nicht-Arbeit verkörpert wird, ereignet sich die Ausbeutung der ArbeiterInnenschaft jenseits der Grenzen der Arbeit; sie wird über den gesamten Lebensraum und die gesamte Lebenszeit verteilt (Neilson / Rossiter 2005). Die Prekarität bedeutet die Ausbeutung des Kontinuums des Alltags, nicht nur der Arbeitskraft (Panagiotidis 2005). In diesem Sinn ist Prekarität eine Form der Ausbeutung, die vor allem auf der Ebene der Zeit operiert. Dies, weil sie die Bedeutung dessen ändert, was Nicht-Produktivität ist. Die Regulierung der Arbeit im Fordismus wurde in antizipatorischer Weise gesichert, unabhängig von ihrer unmittelbaren Produktivität (Adolphs / Karakayli 2006). Die protektionistische Funktion des Wohlfahrtsstaats ist ein Zeitmanagement: Es funktioniert durch Antizipation und Sicherung der Zeitspannen, in denen jemand unproduktiv wird (Unfall und Krankheit, Arbeitslosigkeit, Alter). Im Postfordismus verschwindet diese Form des Zeitmanagements. Nicht nur, weil die Zukunft nicht garantiert ist, sondern auch, weil die Zukunft schon in der Gegenwart angeeignet wird. Vom Standpunkt der ArbeiterIn aus findet die Arbeit in der Gegenwart statt, die aber in ihre oder seine gesamte Lebensspanne als ArbeiterIn inkorporiert

ist. Und genau diese lebenslange Perspektive wird in der Prekarität zerstört: Vom Standpunkt des subsumtiven Kapitals wird die gesamte Lebensspanne einer prekären ArbeiterIn in aufeinander folgende, ausbeutbare Einheiten der Gegenwart zerlegt. Prekarität ist jene Form der Ausbeutung, die nur auf die Gegenwart wirkt, gleichzeitig aber auch die Zukunft ausbeutet.

Wie wird dieser Zusammenbruch des nationalen Kompromisses der Regelarbeit und die Neuordnung der Zeit unter prekären Lebensbedingungen durch die einzelne ArbeiterIn erlebt? Wenn wir die verkörperte Erfahrung der Prekarität verstehen, unterbrechen wir auch den Reduktionismus der Begriffsbildungen der Mainstream-Soziologie der immateriellen Arbeit. Wir haben schon beschrieben, dass neue soziale Subjektivitäten nicht so sehr die Eigenschaften der immateriellen Arbeit spiegeln, sondern die prekären Modi der Ausbeutung, die sich in ihnen verbreiten. Prekarität ist die verkörperte Erfahrung der Ambivalenzen der immateriellen Produktion im fortgeschrittenen Postfordismus. Die verkörperte Erfahrung der Prekarität wird charakterisiert durch: (a) Verletzlichkeit: die ständige Erfahrung der Flexibilität ohne jegliche Form des Schutzes; (b) Hyperaktivität: den Imperativ, sich ständig verfügbar zu halten; (c) Gleichzeitigkeit: die Fähigkeit, zur selben Zeit verschiedene Geschwindigkeiten und Rhythmen multipler Aktivitäten zu bewältigen; (d) Rekombination: die Kreuzungen zwischen verschiedenen Netzwerken, sozialen Räumen, und verfügbaren Ressourcen; (e) Postsexualität: die/den Anderen als Dildo; (f) flüssige Intimitäten: die körperliche Produktion nicht determinierter Geschlechterverhältnisse; (g) Unruhe: dem Überfluss an Kommunikation, Kooperation und

Interaktivität ausgesetzt zu sein und zu versuchen, damit umzugehen; (h) Unbehaustheit: die kontinuierliche Erfahrung der Mobilität über verschiedene Räume und Zeitlinien hinweg; (i) affektive Erschöpfung: emotionale Ausbeutung oder Gefühle als wichtiges Element der Kontrolle der Verwendbarkeit und multipler Abhängigkeiten; (j) List: die Fähigkeit, zu täuschen, penetrant, opportunistisch, ein Trickster zu sein.

Diese Phänomenologie verweist auf die Potenzialitäten politischer Artikulation der verkörperten Erfahrung der Prekarität. Wir begannen diesen Text mit der Frage, wer sich vor immateriellen ArbeiterInnen fürchtet. Es ist offensichtlich schwer, sich vorzustellen, dass es heute jemanden gibt, der sich vor immateriellen ArbeiterInnen fürchtet. Und das hat sicherlich nichts mit den Schwierigkeiten zu tun, den Neologismus „immaterielle Arbeit" zu verstehen. Wir haben schon argumentiert, dass die neuen sozialen Subjekte der immateriellen Arbeit nicht mit den Bedingungen identisch sein können, in denen sie sich befinden. Dies, weil sie einen Überschuss an Soziabilität und Subjektivität produzieren, der politisch ist und der zur selben Zeit nicht an der gegebenen politischen Repräsentation partizipiert. Die Logik, die nun Subjektivität als identisch mit der Position einer bestimmten Gruppe von Menschen im Produktionsprozess begreift (in diesem Fall immaterielle ArbeiterInnen), mündet darin, diese Subjektivität als vorgängig zu ihrer verkörperten Materialisierung zu konstruieren. Diese Logik entwirft Subjektivität als bereits existierenden aber unsichtbaren Teil der Gesellschaft (d. h. als Andersheit). Diese politische Logik versucht, diese Andersheit in die Totalität der politischen Repräsentation zu integrieren. Subjektivität wird zu einem noch

nicht eingeschlossenen Teil reduziert (Rancière 1998; Stephenson / Papadopoulos 2006). Die Einschließung der Subjektivität in die politische Repräsentation revitalisiert die demokratische Politik, neutralisiert auf der anderen Seite aber auch gleichzeitig den politischen Überschuss der Subjektivität immaterieller ArbeiterInnen und reduziert sie auf einen kontrollierbaren Teil der existierenden politischen Regulierung. Nur auf der Basis eines regulatorischen oder egalitären Prinzips eingeschlossen zu werden, weist darauf hin, dass einige Teile der Gesellschaft bei ihrer Regierung keine Rolle spielen. Das Ergebnis ist, dass die Gesellschaft so scheint, als bestünde sie aus absolut identifizierbaren, evidenten Subjekten – das heißt, aus Leuten, die den Raum einnehmen, der ihnen durch ihren Platz im Produktionsprozess zugewiesen wurde, und durch sonst nichts.

Und genau das Subjekt, das als Anderes oder als vorher ausgeschlossener Teil in politische Herrschaft eingeschlossen wird, ist und war nie ein beängstigendes Subjekt für die bestehende politische Ordnung. Mehr noch, es ist nicht nur nicht Furcht erregend für die bestehende Ordnung, sondern es ist auch ein verängstigtes und furchtsames Subjekt. Und mit Spinoza wissen wir, dass ein Mob, der verängstigt ist, auch keine Furcht erregt (Balibar 1994). Dies führt uns dazu, zu sagen, dass ein Subjekt nur dann Furcht einflößt, wenn es nicht willens ist, an der Inklusionspolitik teilzunehmen. Und es ist Furcht erregend, weil es an der Totalität durch seine Singularität und Unwahrnehmbarkeit teilnimmt, nicht als wiedererkennbarer und repräsentierbarer Teil. Das bedeutet, dass es Furcht erregend ist, weil es überall ist, weil es jedeR ist (Deleuze / Guattari 1992). Ein neues soziales Subjekt, das aus den Bedingungen

immaterieller Arbeit entsteht, kann nur eines sein, das nicht durch seine Stellung im Produktionsprozess bedingt ist, sondern dasjenige, das seine Identität dadurch herausfordert, dass es an seinen immanenten, situierten und verkörperten Erfahrungen arbeitet. Wir haben bereits darauf hingewiesen: Subjektivität ist kein Tatbestand, sondern ein unwahrnehmbarer Aufbruch. Und der Punkt des Aufbruchs des neuen sozialen Subjekts ist nicht die immaterielle Produktion, sondern ihre Materialisierung im Fleisch des Subjekts (Negri 2003b).

C. Furcht erregende Subjekte

Bevor wir die Bedeutung der verkörperten Erfahrung der Prekarität für die Artikulation des politischen Projekts eines Exodus untersuchen, möchten wir drei alternative Formen Furcht erregender Aktion ins Gedächtnis rufen, die Teil der sozialen Geschichte der Subjektivität sind. Kann irgendeine dieser drei Formen ein gangbarer Weg sein, immaterielle ArbeiterInnen in Furcht erregende politische AkteurInnen zu verwandeln?

I. Die Form der Partei. Geschichtlich war eines der ersten Furcht erregenden politischen Subjekte in der langen Geschichte der Organisation der Subjektivität von ArbeiterInnen die revolutionäre Partei. Die Haupteigenschaft dieser organisierten Subjektivität ist ihr militanter Charakter. Die Partei verwandelt die Subjektivität der ArbeiterInnen in eine Kriegsmaschine. Die Materialisierung der Revolution hat als ihr erstes Ziel die Abschaffung antagonistischer Beziehungen. Der wichtige Punkt ist, dass diese Abschaffung nicht nur auf der Ebene der Produktionsverhältnisse stattfindet, sondern auch auf der Ebene ihrer institutionellen

Manifestationen. Die Abschaffung des antagonistischen Charakters sozialer Beziehungen führt zur Auslöschung jener zwei bestimmten Momente, die liberale Nationalstaaten regulieren, nämlich der Rechte und der Repräsentationen (zu einer ausführlichen Diskussion dieser Frage s. Papadopoulos / Tsianos 2006). Dies war der erste und wesentlich radikalere Versuch, die liberale politische Matrix der westlichen Nationalstaaten zu überwinden. Aber die Krux dieses Versuchs war der Moment, die liberale Matrix der Rechte und Repräsentation von oben zu überwinden. Dies geschah, weil die Transzendenz der liberalen Matrix, die durch die Organisation der Subjektivität der ArbeiterInnen freigesetzt wurde, durch die vertikale Organisation der Parteiform wieder angeeignet wurde. Die aufrührerische Kreativität der Subjektivität der ArbeiterInnen, die von der liberalen Matrix abwich, endete in der Tatsache der Herrschaft der Partei über die Gesellschaft (Negri 1999). Eine Herrschaft, die in einer rein vampirischen Form den Impuls der Subjektivität der ArbeiterInnen absorbierte, seine Verbreitung in die Gesellschaft verhinderte und dann in das Baumaterial einer vertikalen Organisation verwandelte, die von oben aufgezwungen wurde.

II. Die Form der Gewerkschaft. Eine andere Furcht erregende Form der Geschichte der Subjektivität von ArbeiterInnen beginnt direkt mit der unmittelbaren Beziehung der ArbeiterInnen zur Produktion. Ihr Unterschied von der Form der Partei ist, dass der Zusammenstoß mit dem Kapital nicht vermittelt war und durch einen Angriff auf ihre institutionelle Manifestation erleichtert wurde, die vor allem durch den kapitalistischen Staat als Ganzen dargestellt wurde, sondern direkt in dem Raum stattfand, in dem Klassenherrschaft

erlebt wurde, nämlich in der Fabrik. Die Genealogie der Gewerkschaftsform weist eine parallele Bewegung zur Parteiform auf, eine, die in vielen historischen Momenten in direktem Widerspruch zur Parteiform stand. Im Unterschied zur Partei organisierte die Gewerkschaftsform die Subjektivität der ArbeiterInnen als eine Gruppe mit gemeinsamen Interessen in Bezug auf das System der Produktion. Wenn die Parteiform an militanter Politik beteiligt war, beteiligt sich die Gewerkschaftsform an einer Politik der Protektion, d. h. dem Syndikalismus. Wenn die Parteiform durch eine Radikalität ohne historische Präzedenz charakterisiert wird, so wird die Gewerkschaftsform durch eine Kameradschaft und Solidarität geprägt, die historisch ohne Vorbild sind. Die Form der Gewerkschaft basiert auf dem Prinzip des Syndikalismus, d. h. einer kämpferischen Sozialität – kämpferisch gegenüber dem Kommando des Kapitals und sozialbel und schützend gegenüber ihren Mitgliedern. Aber der protektionistische Charakter der Sozialität der Gewerkschaft wurde im Versuch ins Spiel gebracht, die asymmetrische Beziehung zwischen Kapital und Arbeit zu verändern. Dies führt dazu, dass die traditionelle ArbeiterInnenbewegung ihre Interventionen auf den Bereich des Staates beschränkt und sich in einem rein produktivistischen Denken verschließt. Die politische Logik der Gewerkschaftsform war der Reformismus, weil Teile der arbeitenden Klasse ihre Interessen allmählich auf der Seite des Staates verorteten. Die Gewerkschaftsform war die Form, die den Überschuss der Sozialität der Subjektivität von ArbeiterInnen in institutionalisierte Formen des Schutzes durch den Staat übersetzte. Natürlich war diese Institutionalisierung der Sozialität nicht gleichmäßig über verschiedene

Gruppen von ArbeiterInnen verteilt. Der Etatismus der Gewerkschaftsform verwandelte das Wesen des kapitalistischen Nationalstaates radikal. Die Protektion der Arbeit wurde zum untrennbaren Element des modernen Staates und erschuf ein Triptychon: sozialer Protektionismus, institutionalisierte Regulierung, Wohlfahrtsstaat.

III. Die mikropolitische Form. Die letzte und jüngste Form einer Furcht erregenden sozialen Subjektivität steht mit der Radikalisierung der Politik des Alltags in Verbindung. Wir finden hier einen Abschied von einer politischen Subjektivität vor, die primär durch ihr Verhältnis zum Produktionsprozess bestimmt ist. Die mikropolitische Form kehrt zur unmittelbaren Ebene des sozialen Lebens zurück, die in der Erfahrung unter die Haut geht und materialisiert wird und das Selbst und Andere affiziert. Es gibt nichts Außergewöhnliches in dieser Funktion des Alltags. Wie Lefebvre (1987) sagt, ist das der Bereich, aus dem alle außerordentlichen, spezialisierten Aktivitäten eliminiert worden sind. Feminismus, Bürgerrechtsbewegung, Identitätspolitik, urbaner Aktivismus, Antirassismus beginnen alle mit der verkörperten Erfahrung des Ausschlusses auf der Ebene des Alltags und haben auf diese Weise vor, ihn zu verändern und Differenz als ein konstitutives Moment des Alltags einzuführen. Das ist der Moment, in dem die Alltagserfahrung zu ihrer eigenen radikalen Kritik wird (Debord 1981). Der Alltag ist nicht identisch mit sich selbst, er ist das Ziel und der Ursprung der Veränderung. Politik der Differenz.

In anderen Worten versuchte die mikropolitische Form, neue soziale Subjektivitäten in den etablierten Sozialkompromiss des Staates zu inkorporieren – der

entlang der Kategorien von *whiteness*, Heteronormativität, Lohnarbeit und Eigentum organisiert war –, indem sie versuchte, die dominanten Bedingungen der Repräsentation zu ändern (Laclau / Mouffe 1985). Die Mikropolitik der Differenz ist der Kampf um Repräsentation. Diese politische Strategie findet ihr institutionelles Äquivalent im Konzept der erweiterten *citizenship* (Honig 2001). Die Logik der Politik der Differenz ist, dass sie mit einer radikalen Äußerlichkeit arbeitet, die in das institutionalisierte Repräsentationssystem der Gesellschaft integriert werden soll. Von Orten außerhalb der dominanten *citizenship* aus fordert die Politik der Differenz faktische Formen der Repräsentation heraus und schafft die Bedingungen transversaler Repräsentation. Anders als die Parteiform, die die militante Zersetzung des Staates als Ganzes zum Ziel hat, anders als die Gewerkschaftsform, die versucht, bestehende Asymmetrien im Bereich des Staates zu vermindern, positioniert sich die mikropolitische Form auf dem vernachlässigten Bereich des Alltags – einem Gebiet, das traditionell vom Staat im Stich gelassen wurde – und greift von dieser bestimmten Position aus die etablierten Moden der Zugehörigkeit an, die von staatlichen Institutionen reguliert werden. Aber auf diese Weise gelangt sie wieder zum Staat zurück (Stephenson / Papadopoulos 2006). In diesem Sinne ist die Subjektivität, die mit dem Ereignis der Repräsentation verknüpft ist, weder ein Aufbruch, noch eine Tatsache, sie ist eine Ankunft.

Die Frage für uns ist dann: Könnte irgendeine dieser politischen Formen das Vehikel der Transformation der Subjektivität prekärer ArbeiterInnen in ein Furcht erregendes soziales Subjekt sein?

D. Exzessive Soziabilitäten

Die Antwort ist: nein. Dies weil, wie wir argumentieren werden, die Subjektivität prekärer ArbeiterInnen einen Überschuss an Soziabilität produziert, der nicht in die drei existenten Formen integriert werden kann, ohne neutralisiert und normalisiert zu werden. Es gibt zwei Gründe dafür: Zuerst, dass die verkörperte Erfahrung der Prekarität der immateriellen ArbeiterInnen, wie sie vorher beschrieben wurde, radikal von den Erfahrungen abweicht, die historisch die Basis bildeten, auf denen sich die drei Formen der Organisation entfalten konnten. Zweitens, weil das Kontrollregime, das durch die Furcht erregende Subjektivität der immateriellen ArbeiterInnen herausgefordert werden soll, sich radikal von den Regimes unterscheidet, die von den drei erwähnten Formen in jeder bestimmten historischen Periode herausgefordert wurden. Warum kann also die prekäre Subjektivität nicht in Form der Partei, der Gewerkschaft oder der Mikropolitik Furcht erregend werden?

I. „Ich habe keine Zeit …" Dies ist vielleicht das erste Mal in der Geschichte der Subjektivität von ArbeiterInnen, dass der Satz „Ich habe keine Zeit" ein explizites politisches Statement darstellt. Es ist ein explizites politisches Statement, das eine Form kollektiver Subjektivität bezeichnet, die sich radikal von der überregulierten Subjektivität der Parteiform unterscheidet. Und der Grund dafür ist, dass dieser Satz sich nicht auf eine individualisierte Art des persönlichen Zeitmanagements bezieht, sondern in emblematischer Weise die kollektive Erfahrung konzentriert, dass die Zeit schon vollständig angeeignet wurde. Die verkörperte Erfahrung einer

rastlosen Bewegung zwischen multiplen Zeitachsen verweist auf die existenzielle Bedingung der prekären lebendigen Arbeit, die sich entlang der kontinuierlichen Lebenszeit organisiert (erinnern wir uns an das Thema – das mittlerweile so verbreitet ist – der Vermischung von Produktion und Reproduktion, Arbeit und Nicht-Arbeit, Arbeit und Freizeit, des Öffentlichen und des Privaten). Der Satz „Ich habe keine Zeit" ist die paradigmatische Figur der subjektiven Internalisierung der Nicht-Verfügung über die eigene Arbeitskraft.

Wenn die prekäre Erfahrung durch die Dominanz einer produktiven Timeline strukturiert wird, die den Satz „Ich habe keine Zeit" so offensichtlich macht, ist die Befreiung von der Dominanz der Zeit über die Subjektivität der ArbeiterInnen in der postfordistischen Produktion die Fähigkeit, die Zeit hinauszuzögern (Stephenson / Papadopoulos 2006; Theunissen 1991). Das bedeutet nicht, sich der Zeit einfach hinzugeben, sondern verschiedene Geschwindigkeiten in die verkörperte Erfahrung der Zeit einzuführen. Die Zeit hinauszuzögern konstituiert den Moment der Wiederaneignung der Produktionsmittel der immateriellen Arbeit (dies weil die Produktionsmittel der immateriellen Arbeit die gesamte lebendige Arbeit jedes Individuums ist). In anderen Worten ist dies der Moment, in dem die Subjektivität der immateriellen ArbeiterInnen nicht als Mittel der Produktivität konstituiert wird, sondern den unmittelbaren Fluss der Zeit unterbricht; sie wird Furcht erregend, weil sie der Dominanz der immateriellen linearen Chronokratie entkommt. Was für uns hier wichtig ist, ist, dass das Hinauszögern der Zeit selbst ohne Zweck ist, kein Objekt hat, nicht organisierbar ist, die Regulierbarkeit herausfordert. Das Verzögern der Zeit ist rei-

ne *potentia*, reiner Aufbruch. In diesem Sinne ist dies der machtvollste Weg, die Logik der Prekarität in Frage zu stellen: Er bringt den Imperativ kreativ zu sein zur Implosion. Wenn die Befreiung von der Produktion, also die Erholung vom Druck der Gleichzeitigkeit und Rastlosigkeit, als Bruch mit der Organisation konstituiert wird, wird offensichtlich, warum die Parteiform, die vor allem auf eine Überdeterminierung und Überregulierung der Zeit fixiert ist, unter gegenwärtigen Bedingungen obsolet wird. Die Befreiung von der Zeit der prekären ArbeiterInnen und das Programm der Befreiung in der Parteiform entfalten sich entlang zweier inkompatibler Zeitlinien.

II: Die Form der Gewerkschaft ist auf dem Gebiet der verkörperten Erfahrung der Prekarität einfach nicht anwendbar – und damit meinen wir, dass sie kein Furcht erregendes soziales Subjekt fabrizieren kann –, weil die konstitutiven Bedürfnisse der prekären ArbeiterIn definitionsgemäß von der Struktur des nationalen Kompromisses ausgeschlossen sind, auf den sich die Gewerkschaftsform bezieht. Dies, weil die Krise der sozialen Wohlfahrtssysteme nichts anderes als das Ende einer sonderbaren Liaison zwischen der normalen Lohnarbeit und dem Interventionismus des Staates darstellt, der durch Gewerkschaften gehegt wurde. Wie wir wissen, sind die immaterielle Arbeit und die verkörperte Erfahrung der Prekarität ein Exodus aus dem System der Lohnarbeit. Gleichzeitig wissen wir, dass der neue neoliberale Staat sich diesen Exodus gewaltsam aneignete, um eine Zwangsaktivierung der individuellen Arbeit jenseits der staatlichen Regulierung zu vollziehen. Dies bedeutet, dass die beiden grundlegenden Momente des

klassischen gewerkschaftlichen Reformismus, d. h. der Reformismus der Arbeit und der Interventionismus des Staates, auf dem Gebiet der Prekarität abwesend sind.

Wenn wir die Unterschiede zwischen der Gewerkschaftsform und der verkörperten Erfahrung der Prekarität ausbuchstabieren wollen, müssen wir von den grundlegenden Bedingungen der immateriellen Arbeit ausgehen. Sie ist auf raumübergreifende Art geordnet. Wenn die Gewerkschaftsform vom unmittelbaren Raum der Produktion ausgeht und die ArbeiterInnen entsprechend ihrer gemeinsamen räumlichen Interessen anordnet, werden für einen klassischen Syndikalismus das Haupthindernis gegenüber Prekarität die raumübergreifenden Bewegungen der prekären ArbeiterInnen sein.

Wir haben oben zwei der Haupteigenschaften der verkörperten Erfahrung von Prekarität beschrieben, Hyperaktivität und Unbehaustheit. Die Verkörperung der unaufhörlichen Bewegung und Verantwortlichkeit an verschiedenen Orten zerstört die Möglichkeit der klassischen Form gewerkschaftlicher Organisation, die auf einem einzigen Ort beruht.

Zur selben Zeit erschafft der Exodus der Subjektivität der LohnarbeiterInnen in die Subjektivität der neoliberalen unternehmerischen und sich selbst managenden Individuen eine neue Beziehung zwischen dem Staat und der lebendigen Arbeit. Die klassische Gewerkschaftsbewegung basiert auf der Artikulation eines Gleichgewichts zwischen Teilen der ArbeiterInnenklasse und Teilen des Staates. Ziehen wir zum Beispiel den staatlichen Interventionismus in Erwägung, der die Rechte der männlichen Arbeiterschaft schützt und eine hierarchische Ordnung der Arbeit errichtet.

Auf der untersten Ebene der Hierarchie waren die weibliche und die migrantische „Drecksarbeit" (Hausarbeit, illegalisierte Arbeit, ungelernte Beschäftigungen; s. a. Anderson 2000). Historisch waren die Versuche der Gewerkschaften, die Machtasymmetrie zwischen der Arbeit und dem Kapital zu reduzieren, als hierarchische Ordnung zwischen verschiedenen Arten der Subjektivierung von Arbeit angeordnet. Dadurch operierten die überrepräsentierten Subjektivitäten der Gewerkschaftsbewegung der ArbeiterInnenklasse entlang eines Partikularismus, der de facto die Alltagssoziabilität der lebendigen Arbeit in verschieden wichtige Gruppen fragmentierte.

Die neoliberale Politik der 1970er vertiefte diese Fragmentierung des Sozialen, brachte die traditionellen Konzepte des Protektionismus zum Zusammenbruch und unterminierte systematisch die Rolle der Gewerkschaften im nationalen Kompromiss zwischen Arbeit und Kapital. Das neoliberale Projekt verstärkte diesen Bruch; es erhob die Fragmentierung der lebendigen Arbeit de facto in den Rang eines neuen Regimes der primären Akkumulation. Die Bedingung, der wir heute begegnen, ist, dass die Gewerkschaftsform die Arbeit nicht effektiv schützen kann und dass das neoliberale Projekt es nicht länger beschützen will. Die Gewerkschaftsform kann keine Furcht erregenden Subjekte im Kielwasser der neoliberalen Attacke gegen die lebendige Arbeit erschaffen.

Wir befinden uns in einem Vakuum des Schutzes. Die verkörperte Erfahrung der Prekarität reflektiert dieses Vakuum sehr stark: die fast existentielle Bedingung der Verletzlichkeit, die als konstanter Zustand in jedem Moment des Alltags verspürt wird. Die verkörperte Erfahrung der Prekarität erfordert eine neue

Art des Schutzes, der nicht durch die klassische Form des gewerkschaftlichen Syndikalismus abgedeckt wird. Das Einkommen der LohnarbeiterInnen wurde im Verhältnis zur individuellen Arbeitskraft bemessen. Dieses Maß war garantiert und wurde durch kollektive gewerkschaftliche Verhandlungen geschützt. Aber dies gilt nicht mehr. Einfach weil man durch kollektive Verhandlungen nichts beschützen kann, was nicht messbar ist.

Es gibt kein gemeinsames Äquivalent der Arbeitsproduktivität jeder individuellen immateriellen ArbeiterIn. Die singuläre Produktivität der immateriellen ArbeiterIn ist nicht mehr quantifizierbar (Negri 2003a). Dies führt uns dazu zu sagen, dass immaterielle ArbeiterInnen, die in prekären Bedingungen leben, eine andere Form des Schutzes brauchen, eine, die ihnen ermöglicht, ihren alltäglichen Produktions-/Reproduktionsaktivitäten nachzugehen, und die ihnen zur selben Zeit eine existentielle Sicherheit gewährt, wenn sie von neoliberaler Ausbeutung betroffen sind. Neue soziale Bewegungen gegen die Prekarität (z. B. das EuroMayDay-Netzwerk, http://www.euromayday.org) betonen diese Notwendigkeit und verlangen ein Grundeinkommen als bedingungslosen Schutz vor der Prekarität der lebendigen Arbeit (Fumagalli / Lucarelli 2006). Die Vorbedingung für diese Forderung ist die Radikalisierung der klassischen Gewerkschaften, da diese keine Forderungen jenseits der Logik der Lohnarbeit integrieren können. Die Logik der Lohnarbeit ist inkompatibel mit der Forderung nach einem Grundeinkommen, da dieses eine Entkoppelung des Lohns von der Arbeit verlangt (d. h. vom Verdienst für die geleistete Arbeit). In diesem Sinne wird eine neue Form des Syndikalismus nötig, die von der verkörperten Erfahrung der lebendigen Arbeit ausgehend die Be-

grenzungen der Gewerkschaftsform überschreitet: der Biosyndikalismus.

Der Biosyndikalismus als mögliche Herangehensweise für die Organisation prekärer Subjektivitäten könnte verschiedene zeitgenössische Experimente kollektiver Organisation mit einer neuen Form der Gewerkschaft zusammenbringen (z. B. Precarias a la Deriva, http://sindominio.net/karakola/precarias.htm; s.a. die precarity map, http://www.precarity-map.net). Diese neue Form der Gewerkschaft operiert auf transnationaler Ebene (sie folgt dem Fluss der Mobilität der Arbeit), sie ist raum- und felderübergreifend (d. h. sie repräsentiert nicht einen partikularen Sektor oder einen partikularen Ort im Zyklus der Produktion), sie ist nicht-identitär (d. h. sie stellt die vorherrschende Identität der ArbeiterInnenschaft als männlich und weiß in Frage), und schließlich, und das ist am wichtigsten, sie adressiert die Lebenserfahrung der Prekarität (d. h. sie stellt die Zentralität der Arbeitszeit in der Entwicklung des Lebens der ArbeiterInnen in Frage). Ein Syndikalismus dieser Art wird die wertvollsten und unersetzlichsten Vorteile der historischen Form der Gewerkschaft – d. h. Fürsorge, Solidarität und Kooperation – bewahren und sie in eine komplexere Form der Organisation erheben (s. a. Chesters / Welsh 2006). In diesem Sinne wird er ein Syndikalismus sein, der wirklich lebensorientiert ist (Biosyndikalismus), da er sich auf der unmittelbaren Ebene der gemeinsamen Lebenserfahrungen befinden wird. Dennoch bleibt die Frage, ob diese neuen Formen des experimentellen Syndikalismus dazu beitragen können, ein Furcht erregendes soziales Subjekt gegen die Prekarität zu erschaffen. Dies kann durch die Erinnerung an eine historische Analogie beantwortet werden: Das

Grundeinkommen für prekäre ArbeiterInnen ist heute, was der Achtstundentag für die ArbeiterInnenklasse vor dem Anbruch des letzten Jahrhunderts war. Es war nur die Ankündigung der Furcht.

III: Wir haben beschrieben, dass die mikropolitische Form sich vor allem mit den Bedingungen der Repräsentation befasst; sie stellt den Kampf gegen dominante Formen der Repräsentation dar und den Kampf für die Ausweitung der Repräsentation. Die Frage ist dann, ob dieser primäre Fokus der mikropolitischen Form in der Lage ist, die verkörperte Erfahrung der Prekarität anzusprechen. In welchem Ausmaß kann das Konzept der Repräsentation zur Erschaffung eines Furcht erregenden sozialen Subjektes der immateriellen ArbeiterIn beitragen? Wir werden hier behaupten, dass dies fast unmöglich ist, weil die verkörperte Erfahrung der Prekarität die Repräsentation überschreitet, und in diesem Sinne wird sie von der mikropolitischen Form nicht abgedeckt, trotz – und dies ist hier besonders wichtig – der fast natürlichen Nähe zwischen der (Bio-)Politik der prekären ArbeiterInnen und der mikropolitischen Form (vgl. Pieper 2006). Diese Nähe kommt von der gemeinsamen Beschäftigung mit dem Thema der Sichtbarkeit. Die verkörperte Erfahrung der Prekarität wird in ihrem Wesen unterminiert und leidet stark unter ihrer Unsichtbarkeit.

Es gibt drei Gründe für diese unmittelbare Nähe zwischen der Mikropolitik und der prekären Politik und ihrer gemeinsamen Strategie gegen die Unsichtbarkeit: Zuerst, weil sowohl die immaterielle Arbeit wie auch die prekäre Erfahrung von der offiziellen Agenda der Arbeiterbewegung und ihrer Institutionen gestrichen wurde. Sie war zur Unsichtbarkeit verdammt oder eher der Kate-

gorie des Dienstleistungssektors untergeordnet, oder sie wurde als Synonym für New Economy, Humankapital oder im besten Fall als Wissensarbeit verdrängt. Zum Zweiten, weil eine integrale Komponente der verkörperten Erfahrung der Prekarität, die „Drecksarbeit" (wie wir sie oben beschrieben haben), im öffentlichen Diskurs mit der Schattenökonomie verknüpft war und als kontraproduktiv oder zumindest irrelevant für nationale Ökonomien angesehen wurde. Den sozialen Kämpfen der MigrantInnen und feministischen Bewegungen ist es zu verdanken, dass das Thema der „Drecksarbeit" sichtbar wurde. Die gemeinsamen Kämpfe der prekären Bewegungen und der sozialen Bewegungen der 1970er und 1980er bleiben eine wichtige und unersetzliche strategische Koalition für jegliche Form des Aktivismus, der sich heute auf Prekarität bezieht. Drittens entsteht die Nähe zwischen der mikropolitischen Form und der verkörperten Erfahrung der Prekarität aus der gemeinsamen Situiertheit im Alltag. Beide, die mikropolitische Form und die Bewegungen gegen die Prekarität, beginnen und arbeiten auf dem immanenten Terrain des Alltags (und hier sollen wir auch die Foucault'sche Idee der Biopolitik nicht vergessen, die gleichermaßen für beide Strömungen wichtig war).

Trotz all dieser Gemeinsamkeiten und strategischen Allianzen gibt es eine unüberwindliche Differenz zwischen den beiden, eine, die einer mikropolitischen sozialen Bewegung nicht erlaubt, eine Furcht erregende soziale Akteurin zu werden. Dieser Unterschied bezieht sich auf das Scheitern der Politik der Repräsentation (Stephenson / Papadopoulos 2006). Das Thema der Repräsentation ist heute der Stoff, aus dem der Postfordismus seinen eigenen (Contra-)Exodus aus der Blockade

des existierenden nationalen Kompromisses distributiver Rechte vollzieht – wir nennen diese Transformation postliberale Souveränität (Papadopoulos / Tsianos 2006). Um diese Blockade zu rekonstruieren, müssen wir die Beziehung zwischen der Produktivität (als wertschöpfender Arbeit) und dem Eigentum (als Akkumulation von Wert) im Postfordismus neu überdenken.

Die Produktivität der immateriellen Arbeit fordert die Systeme der Verteilung von Wert heraus. Um produktiv zu werden, erfordert immaterielle Arbeit einen unlimitierten Zugang zu den immateriellen Ressourcen der Produktion (d. h. zur Netware, den Netzwerken, den Datenbanken, visuellen Daten, zu Gesundheit, Zirkulation, Bewegungsfreiheit). In diesem Sinn wird immaterielle Arbeit produktiv, indem sie das kapitalistische Eigentumsprinzip blockiert. Natürlich ist die Produktivität der immateriellen Arbeit essenziell für das neoliberale Projekt. Es ist daher eine andere Lösung notwendig, eine, die einerseits nicht die Produktivität, Soziabilität und Kreativität der immateriellen ArbeiterInnen unterdrückt, und auf der anderen Seite eine, die ein neues Regime der Verteilung des Reichtums installiert – die auf der Produktion und Verdinglichung von Netware beruht (Moulier Boutang 2001). Aber das Eigentumsregime der Netware hat eine besondere Eigenschaft: Es gründet nicht auf dem Eigentum an den Produktionsmitteln, sondern nur auf dem an den Produkten (i. e. Patente intellektueller Güter, das Leben und die Biodiversität; das Copyright; Einschränkungen im Herauf/Herunterladen von Daten; die Privatisierung der Gesundheit; die Kontrolle der Mobilität usw.). Dies, weil die Mittel der netzwerkbasierten Produktion und der verkörperten Produktivität die singuläre Kreativität,

Affektivität und die Soziabilität der immateriellen ArbeiterInnen sind. Ein neues Eigentumssystem entsteht, das eher die Produkte der Subjektivitäten der immateriellen ArbeiterInnen kontrolliert als die Produktionsmittel, die die Subjektivität der immateriellen ArbeiterInnen als solche ist (der Konsumkapitalismus ist zu einem großen Teil das Resultat dieser Entwicklung).

Ein Teil der neuen Netware, die im Postfordismus zirkuliert, sind die Risiken der lebendigen Arbeit als solche. Die Monetarisierung und Verdinglichung des Lebensrisikos immaterieller ArbeiterInnen ist ein essentieller Bestandteil der verkörperten Erfahrung der Prekarität. (Wir haben oben die Aspekte der Verletzlichkeit, der affektiven Erschöpfung und der Rekombination beschrieben, die exakt dem Druck entsprechen, der von der Subjektivierung der Risiken in prekären Lebensbedingungen kommt.) Die produktive Subjektivität der immateriellen Arbeit wird als prekäre Subjektivität neu aufgelegt. Die Prekarisierung des Lebens enthüllt die Grenzen des nationalen Kompromisses distributiver Rechte. Prekarität bedeutet, den Rechten auf die Beteiligung an den etablierten nationalen Kompromissen Beschränkungen aufzuerlegen. Gleichzeitig erschafft dieser partielle Ausschluss die konstitutive Bedingung, um die Politik der Repräsentation auszuagieren. Die mikropolitische Unternehmung (d. h. Studien der Gouvernementalität) versucht zu verstehen, wie das neoliberale Projekt multiple soziale AkteurInnen aktiviert, und versucht auch, ihre Inklusion in ein neues System der Rechte zu initiieren. Dies ist der mikropolitische New Deal neoliberaler Gesellschaften. Es ist klar, dass es trotz der Zentralität der Mikropolitik in den zeitgenössischen Bewegungen gegen die Prekarität nicht viel gibt,

das auf ein Furcht erregendes soziales Subjekt hindeuten könnte. Dies weil die Subjektivität der Mikropolitik selbst verängstigt und furchtsam ist.

Die Kodifizierung des mikropolitischen New Deal im neoliberalen Staat nimmt die Form der *citizenship* an. Die Idee der flexiblen *citizenship* fängt den Moment ein, in dem die Politik sich mit der Krise der nationalen Souveränität und dem nationalen Kompromiss zwischen Arbeit und Eigentum konfrontiert sieht, wie das in den vorhergehenden Absätzen beschrieben wurde. Flexible *citizenship* verschiebt den Blick von einer hermetischen und exklusiv strukturierten Form der nationalen Herkunft zur Form einer Residenzzugehörigkeit jenseits der destabilisierten Dominanz der nationalen Identität (z. B. Sassen 2005) und optiert für eine neue ausgedehntere Grundlage der Demokratie (z. B. Honig 2001). Sie zieht die neuen sozialen AkteurInnen in Betracht, die an transnationalen, postwohlfahrtstaatlichen Repräsentationen partizipativer Rechte arbeiten (z. B. Mezzadra 2001).

Aber das Problem mit diesem Verständnis von politischer Repräsentation und der flexiblen *citizenship* – trotz ihrer enormen Bedeutung für die politische Konstitution der Gegenwart – ist, dass sie an sich defensiv ist. Sie ist defensiv, weil sie nicht jenseits der schon gegebenen ambivalenten Dynamik des globalisierten neoliberalen Projekts agieren kann. Natürlich ist die Politik der transnationalen Repräsentation und der flexiblen *citizenship* für die heutigen sozialen Bewegungen zentral, weil sie de facto das Recht etablieren, vor dominanten nationalen Repräsentationen und dem nationalen Kompromiss zwischen Arbeit und Kapital zu fliehen. Aber da sie defensiv sind, sind diese Bewegungen auf eine Ankunft fixiert; sie versuchen einen neuen Kompromiss zwischen der imma-

teriellen Arbeit und dem postnationalen Kapitalismus in der Form der Flexisecurity zu finden. Die Politik der Repräsentation und die Nachfrage nach Flexisecurity sind notwendige Antworten auf die Belange der verkörperten Erfahrung der Prekarität, aber sie reterritorialisieren die Subjektivität der prekären ArbeiterInnen in der Matrix eines neuen postliberalen Etatismus.

E. Politiken der Unwahrnehmbarkeit

Unsere Eingangsfrage war, warum immaterielle ArbeiterInnen keine Subjektivität konstituieren können, die die gegenwärtig existierende politische Ordnung verängstigt. In einer zweiten Bewegung versuchten wir, die immaterielle Arbeit vom Standpunkt der Subjektivität der ArbeiterInnen zu rekonstruieren, das heißt danach zu fragen, wie die Intensitäten und Brüche der immateriellen Produktion auf dem Terrain des Alltags erfahren werden. Dies erlaubt, eine andere Perspektive auf das Konzept der immateriellen ArbeiterInnen einzunehmen: nicht nur als konstitutives Moment eines neuen Zyklus der Klassenkomposition im Postfordismus, sondern als begriffliches Moment, um die Geschichte unserer spätkapitalistischen Gegenwart zu verstehen. Wir argumentierten, dass wir kein Verständnis der gegenwärtigen Klassenzusammensetzung aus den Eigenschaften der immateriellen Arbeit selbst extrapolieren können. Wir verstehen immaterielle Arbeit als Voraussetzung, die den Übergang vom Fordismus zum Postfordismus auf eine Weise bestätigt, die uns daran hindert, die Gegenwart (den Postfordismus) zu verstehen, indem Kategorien der Vergangenheit (des Fordismus) darauf angewendet werden. Zur selben Zeit bietet sie uns nicht genügend be-

griffliche Möglichkeiten, potenzielle Entwicklungen der Zukunft zu denken, oder anders formuliert: die Bedingungen eines Aufbruchs aus der Vergangenheit. Auf der einen Seite enthüllt die immaterielle Arbeit die Unmöglichkeit, zu einer fordistischen Regulierung von Arbeit zurückzukehren, sie ist die institutionalisierte Manifestation einer irreversiblen Bewegung zu einem Produktionssystem, das für die Verwirklichung eines transnationalen Systems der Herrschaft zentral wird (d. h. einer postliberalen Souveränität, s. a. Papadopoulos / Tsianos 2006). Auf der anderen Seite kann immaterielle Arbeit nicht als Möglichkeit des Entwurfs einer Fluchtlinie aus diesem System der Herrschaft gedacht werden. Die Frage ist dann, wie man Deterritorialisierung und Exodus jenseits des Konzepts der immateriellen Arbeit denken kann.

Die Deterritorialisierung im Postfordismus kann nicht in Beziehung zur immateriellen Arbeit selbst gedacht werden, sondern muss in Beziehung zu den unwahrnehmbaren Erfahrungen der Möglichkeiten und Niederungen gesetzt werden, die die lebendige Arbeit betreffen. Wir nannten dies die verkörperte Erfahrung der Prekarität. Wir schlagen vor, dass dies der Ausgangspunkt sein muss, um (a) die Möglichkeiten für den Exodus zu verstehen, und (b) die Konstitution der Gegenwart. Wir werden mit einer Beschreibung der letzteren fortfahren, und am Ende dieses Textes wollen wir zur Diskussion einer Politik des Exodus kommen.

Das Paradigma des kognitiven Kapitalismus konzeptualisiert die Konstitution der gegenwärtigen Verwandlung der Produktion, indem sie die Zentralität des Wissens als Hauptressource der Wertschöpfung unterstreicht. Wir denken, dass es trotz der Bedeutung des Konzeptes des kognitiven Kapitalismus viel mehr gibt,

das wir in Betracht ziehen müssen, um die gegenwärtige Formation des Kapitalismus in seiner postfordistischen Phase zu verstehen. Die Figur des kognitiven Kapitalismus liefert eine überzeugende Begriffsbildung bezüglich des „Post-" im Postfordismus. Aber wir stellen die These auf, dass weitere Bemühungen notwendig sind, um die Komplexität des Postfordismus zu verstehen und die Bedingungen, die der Postfordismus selbst für seine eigene Überwindung schafft. Wir behaupten, dass wir uns dem Problem des Körpers und seiner Materialität zuwenden müssen, um diese Komplexität zu erfassen – eine Wendung, die vor allem durch feministische Forschungen (s. a. Boudry / Kuster / Lorenz 2000; Braidotti 2006; Grosz 1994) beeinflusst wurde, durch epistemologische und Wissenschafts-Forschung (s. a. Barad 2003; Haraway 1997) und Migrations- und Grenzforschung (s. a. De Genova 2005; Papastergiadis 2000).

Das konstitutive Moment des gegenwärtigen Systems der Produktion ist nicht primär seine kognitive Qualität, sondern seine verkörperte Verwirklichung. Im Versuch, die Somatophobie des Ansatzes des kognitiven Kapitalismus zu überwinden, möchten wir die Zusammensetzung der lebendigen Arbeit als Überschuss der Soziabilität menschlicher Körper verstehen. Der dritte Kapitalismus (Präindustrialismus, Industrialismus, Postfordismus) ist nicht kognitiv, er ist verkörpert: das Regime des verkörperten Kapitalismus. Die Haupteigenschaften dieses Regimes sind: (a) Soziabilität: Produktivität ist nicht das Resultat des reinen Austauschs von Information und wissensbasierter Interaktion, sondern die Schöpfung eines indeterminierten Überschusses an informellen, affektiven, Welt machenden Verbindungen. Der verkörperte Kapitalismus

schöpft dasjenige ab, das noch nicht verdinglicht ist. (b) Affektivität: die Herstellung von Körpern, die zur Arbeit fähig sind. Körper werden durch ihre Fähigkeit hergestellt, ihren eigenen Existenzmodus dadurch zu verändern, dass sie andere affizieren und von anderen affiziert werden, nicht nur durch reine linguistische oder verbale Kommunikation. Der verkörperte Kapitalismus arbeitet mit Körpern, nicht mit Geistern. (c) Volatilität: Die Macht des Körpers, im Raum zu handeln und die Lokalitäten, die er bewohnt, zu verändern, nicht nur die Mobilität zwischen Räumen. Das Regime des verkörperten Kapitalismus kapitalisiert die Körper der MigrantInnen als nackte Arbeitskraft, nicht als mobile Rechtssubjekte. (d) Materialität: Der verkörperte Kapitalismus betrifft die Produktion von Materie, nicht Wissen. Wissen ist nichts anderes als ein Attribut von einigen materiellen Verknüpfungen unter anderen; es ist inkarnierte Technowissenschaft. Die Materialität geht unseren Körpern weder voraus, noch ist sie eine objektive Faktizität. Die Produktivität im verkörperten Kapitalismus ist nicht das Ergebnis der „Kooperation zwischen Gehirnen", sondern der Kooperation zwischen menschlichen Körpern, Maschinen und Dingen. (e) Rekombination: Die primäre Produktivkraft des verkörperten Kapitalismus ist die Fähigkeit, die Natur in nicht festgelegter und grenzenloser Weise zu rekombinieren. Die primäre Produktivkraft des verkörperten Kapitalismus beruht auf der Herstellung von Materie und der Denaturalisierung der Natur, nicht der Herstellung von Wissen. Der verkörperte Kapitalismus ist ein Mega-"Apparat körperlicher Produktion", eine Kombination aus Biotechnologien und Informationstechnologien.

Die verkörperte Erfahrung der Prekarität ist die Art, in der sich das Regime des verkörperten Kapitalismus im Fleisch der lebendigen Arbeit einschreibt, d. h. im individuellen Körper der ArbeiterInnen. Daher ist, wenn Prekarität der Kernmodus der Ausbeutung der lebendigen Arbeit im Regime des lebendigen Kapitalismus ist, die verkörperte Erfahrung der Prekarität der Ausgangspunkt und die Bedingung, um den Exodus zu denken. Und eben weil die verkörperte Erfahrung der Prekarität das Terrain ist, auf dem Ausbeutung ebenso wie Wertschöpfung stattfindet, erlaubt sie uns, die Dynamik des Dritten Kapitalismus jenseits des vorherrschenden produktivistischen Modells zu verstehen, das in zeitgenössischen Theorien der neuen Klassenzusammensetzung und der immateriellen Arbeit dominiert. Diesem produktivistischen Modell zufolge ist die Subjektivität des Exodus identisch mit den Zyklen der Produktion, sei es immaterielle Arbeit oder kognitiver Kapitalismus. Dieses Modell ist passé, es ist das Modell, das von der ausgebeuteten Klasse verlangt, sich als totale Expressivität in eine Klasse für sich selbst zu verwandeln. Aber die Dialektik hat sich für jedes Projekt des Exodus als fatal erwiesen. Dialektik ähnelt einer Black Box, man kann alles hineinstecken und auf die Auferstehung warten. Ein neues Modell von Subjektivität wird gebraucht, das weder Effekt seiner Produktionsverhältnisse noch identisch mit den Konditionen seiner Ausbeutung ist, ein Konzept, das sich beständig von seinen sozialen Determinanten wegbewegt. Wir glauben, dass die verkörperte Erfahrung der Prekarität genau das tut.

In der verkörperten Erfahrung der Prekarität sehen wir eine Spannung zwischen der Wertschöpfung und der Ausbeutung, d. h. zwischen dem Kapital und der

lebendigen Arbeit, eine Spannung, die weniger einen dialektischen Prozess darstellt, als eine stetige Bewegung der Deterritorialisierung von ihren eigenen Existenzbedingungen. Diese Bewegung verändert sowohl die Komposition des Kapitals als auch die Zusammensetzung von Arbeitssubjektivitäten. In diesem Spiel gibt es keine fixen Regeln. Es gibt nur ein Treiben, einen Aufbruch, ein Gleiten, das sich immer wieder neu in die teilnehmenden Körper einschreibt, und immer wieder neue singuläre soziale Subjekte erzeugt. Dies ist die Macht der Veränderung, die Macht zur Veränderung. Dies ist der soziale Wandel nach der Repräsentation. Diese Art der Transformation konstruiert nicht prekäre ArbeiterInnen als verängstigte Subjekte, die eingeschlossen und beschützt werden müssen, indem sie Teil des postfordistischen Klassenkompromisses werden. In diesem Moment hört die Erfahrung auf, soziale Subjekte hervorzubringen, Subjektivität zu erzeugen und materiell zu werden. Sie verändert de facto soziale Realität. Und dies ist eine unwahrnehmbare Veränderung, ein nicht dialektischer Wandel. Das ist die List der Prekarität.

Literatur

Anderson, Benedict (2000): *Doing the dirty work? The global politics of domestic labour*. London: Zed Books.

Adolphs, Stephan / Karakayali, Serhat (2005): Politik der gesellschaftlichen Arbeit. *Grundrisse* 15. http://www.grundrisse.net/grundrisse15/15stephan_adolphs_serhat_karakayali.htm.

Atzert, Thomas (2005): Multitudes. Über immaterielle Arbeit und Biopolitik, in: Demo-PunK/ KuP Berlin (Hg.): *Indeterminate! Kommunismus. Texte zu Ökonomie, Politik und Kultur*. Münster.

Balibar, Etienne (1994): *Masses, classes, ideas: studies on politics and philosophy before and after Marx*. London: Routledge.

Barad, Karen (2003): Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801-831.

Boudry, Pauline / Kuster, Brigitta / Lorenz, Renate (Hg.) (2000): Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit & Zuhause. Berlin: b_books.

Braidotti, Rosi (2006): *Transpositions. On nomadic ethics*. Cambridge: Polity.

Castells, Manuel (1996): *The rise of the network society*. Oxford: Blackwell.

Chesters, Graeme / Welsh, Ian (2006): *Complexity and social movements : multitudes at the edge of chaos*. London: Routledge.

De Genova, Nicholas (2005): *Working the boundaries : race, space, and „illegality" in Mexican Chicago*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Debord, Guy (1981): Perspectives for conscious alterations in everyday life, in K. Knabb (Hg.): *Situationist International anthology*. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, S. 68-75.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus : Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.

Fumagalli, Andrea / Lucarelli, Stefano (2006): *Basic income sustainability and productivity growth*. Paper presented at the Association for Social Economics Meeting, 6.-8. Januar 2006.

Gorz, André (2004): *Wissen, Wert und Kapital : zur Kritik der Wissensökonomie*. Zürich: Rotpunktverlag.

Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile bodies : toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Haraway, Donna J. (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_ OncoMouse™ : feminism and technoscience*. New York: Routledge.

Hardt, Michael / Negri, Antonio (2002): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt/Main: Campus.

Honig, Bonnie (2001): *Democracy and the foreigner*. Princeton, N.J.; Oxford: Princeton University Press.

Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal (1985): *Hegemony and socialist strategy : towards a radical democratic politics*. London: Verso.

Lazzarato, Maurizio (1998): Immaterielle Arbeit, in: Antonio Negri / Maurizio Lazzarato / Paolo Virno: *Umherschweifende Proudzenten*. Berlin: ID.

Lefebvre, Henri (1987): *Kritik des Alltagslebens: Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer.

Lohr, K., & Nickel, H. (2005): *Subjektivierung von Arbeit – riskante Chancen.* Münster: Westfälisches Dampfboot.

Mezzadra, Sandro (2001): *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione.* Verona: Ombre Corte.

Moldaschl, Manfred, & Voss, G. Günther (Hg.) (2003): *Subjektivierung von Arbeit.* München: Hampp.

Moulier Boutang, Yann (2001): Marx in Kalifornien : Der dritte Kapitalismus und die alte politische Ökonomie. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 52-53, S. 29-37.

Negri, Antonio (1999): *Insurgencies : constituent power and the modern state.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Negri, Antonio (2003a): The constitution of time, in: Ders.: *Time for revolution.* New York: Continuum, S. 19-135.

Negri, Antonio (2003b): Kairos, Alma Venus, Multitudo. Nine lessons to myself, in: Ders.: *Time for revolution*. New York: Continuum, S. 137-298.

Negri, Antonio (2006): Zur gesellschaftlichen Ontologie: materielle Arbeit, immateriallle Arbeit, Biopolitik, in: Marianne Pieper / Thomas Atzert / Serhat Karakayali / Vassilis Tsianos (Hg.): *Empire und die biopolitische Wende.* Frankfurt/M.: Campus.

Neilson, Brett / Rossiter, Ned (2005): From precarity to precariousness and back again: Labour, life and unstable networks. *Fibreculture,* 5. http://journal.fibreculture.org/issue5/neilson_rossiter.html.

Papadopoulos, Dimitris / Tsianos, Vassilis (2006): How to do sovereignty without people? The subjectless condition of postliberal power. *Boundary* 2, 34(1).

Panagiotidis, Efthimia (2005): DenkerInnenzelle X3. Prekarisierung, Migration, Exodus. In: NGBK (Hg.) (2005): *Mov!ng on. Handlungen an Grenzen – Strategien zum Antirassistischen Handeln*. Berlin, S. 35-37.

Papastergiadis, Nikos (2000): *The turbulence of migration : globalization, deterritorialization, and hybridity.* Cambridge: Polity Press.

Passavant, Paul / Dean, Jodi (Hg.): *Empire's new clothes : reading Hardt and Negri.* New York: Routledge, S. 175-198.

Pieper, Marianne (2006): Biopolitik – Die Umwendung eines Machtparadigmas. Immaterielle Arbeit und Prekarisierung. Konzeptionelle Überlegungen zu Subjektivierungsprozessen und widerständigen Praktiken der Gegenwart, in: Marianne Pieper / Thomas Atzert / Serhat Karakayali / Vassilis Tsianos (Hg.): *Empire und die biopolitische Wende*. Frankfurt/M.: Campus.

Rancière, Jacques (1998): *Disagreement : politics and philosophy.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ronneberger, Klaus (2006): Die Kunst, sich an nichts zu gewöhnen. Prekäre Arbeit im flexiblen Kapitalismus. *springerin* 03/2006.

Sassen, Saskia (2005): The repositioning of citizenship: emergent subjects and spaces for politics. *Globalizations*, Jg. 2, Nr. 1, S. 79-94.

Stephenson, Niamh / Papadopoulos, Dimitris (2006): *Analysing everyday experience. Social research and political change*. London: Palgrave Macmillan.

Theunissen, Michael (1991): *Negative Theologie der Zeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Virno, Paolo (2005a): *Grammatik der Multitude. Mit einem Anhang: Die Engel und der General Intellect.* Wien: Turia+Kant (Übersetzung von Klaus Neundlinger).

Virno, Paolo (2005b): *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen.* Berlin: ID (Übersetzung von Thomas Atzert).

4. KÜNSTLERKRITIK

Für eine Erneuerung der Sozialkritik

Luc Boltanski und Eve Chiapello im Gespräch mit Yann Moulier Boutang[1]

Übersetzung aus dem Französischen: Stefan Nowotny

YANN MOULIER BOUTANG: Ich habe an anderer Stelle[2] ausgesprochen, was ich in Ihrem Buch als tiefgreifende Neuerung im französischen Kulturraum empfand – nämlich einen radikalen Umsturz der kritischen Perspektive. Sie begnügen sich nicht mit der klassischen Idee einer Vereinahmung des Protests durch den Kapitalismus, sondern Sie gehen darüber hinaus, indem Sie im rekonstruierenden, retrospektiven Teil Ihres Buches die Tragweite der inneren Krise des Kapitalismus in den Unternehmen wie auch in der Gesellschaft aufzeigen; und vor allem unterstreichen Sie, in welchem Maße dies aus der auf Befreiung zielenden Verknüpfung von Sozialkritik (Gleichheit) und Künstlerkritik (Freiheit) resultierte. Welche positive oder negative Rolle haben im Rahmen dieser Diagnose die großen Denkschulen für Sie jeweils gespielt, also die theoretischen Werkzeuge, die Sie zur Verfügung hatten, um die gegenwärtige Gesellschaft und ihr Werden zu denken?

EVE CHIAPELLO: Ihre Frage lässt sich auf zwei verschiedene Weisen beantworten, je nachdem, ob man

---

1 Die französische Originalversion dieses Gesprächs ist in *Multitudes*, Nr. 3, Nov. 2000, erschienen (bzw. online unter: http://www.multitudes.net/Vers-un-renouveau-de-la-critique/).

2 Yann Moulier Boutang, „Le livre du grand retournement", in: *La Quinzaine Littéraire*, Nr. 777, 2. Januarhälfte 2000, S. 4–6.

sich für die Theoriewerkzeuge interessiert, die wir als Konstruktionsmaterialien für unser theoretisches Modell verwendet haben, oder für die Einflüsse, denen wir unterliegen und die uns nicht alle vollständig bewusst sind. Was die „Konstruktionsmaterialien" angeht, so knüpfen sie größtenteils an unsere jeweiligen früheren Arbeiten an.

Bei Luc Boltanski hat der Versuch eine große Rolle gespielt, den richtigen Mittelweg zwischen den beiden Denkströmungen zu finden, zu denen er in den 1970er und dann in den 1980er Jahren beigetragen hat: Für die 1970er Jahre betrifft das Ansätze, die die soziale Welt in Begriffen von Kräfte- und Herrschaftsverhältnissen denken (insbesondere in Gestalt von Arbeiten Bourdieu'schen Typs), und in den 80er Jahren geht es um seinen gemeinsam mit Laurent Thévenot verfassten Beitrag[3] zu einer ganz anderen Strömung, die den Akzent eher auf die positiven Dimensionen des sozialen Bandes sowie auf die Verwirklichungsbedingungen des Gerechten in der Gesellschaft legt. Wir erklären uns zu diesen Quellen hinlänglich in jenen Passagen unseres Buches, in denen wir die Entwicklung des Begriffs der Bewährungsprobe dahingehend vorantreiben, dass er zugleich die Kraftprobe und die Wertigkeitsprüfung umfasst (Boltanski/Chiapello 2003, S. 67 und 74 ff.).[4]

Das hat dazu geführt, dass wir den Rechtfertigungsdruck ernst genommen haben, der auf den

---

3 Luc Boltanski / Lautrent Thévenot, *De la Justification. Les économies de la grandeur*, Paris: Gallimard 1991.

4 Luc Boltanski / Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 1999; dt. Übers.: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK 2003 (die hier und im Weiteren dem Text in Klammern hinzugefügten Seitenangaben beziehen sich sämtlich auf die deutsche Übersetzung).

VertreterInnen eines völlig wilden Kapitalismus lastet, ohne aber deshalb so naiv zu sein, dass wir die Existenz von ökonomisch-sozialen Kräfte- und Gewaltverhältnissen geleugnet hätten. Im Übrigen war das Buch mit Laurent Thévenot auch eine Theorie der Kritik und stellte die Notwendigkeit eines kritischen Bezugspunktes, das heißt einer Referenz-"Polis" heraus, um bestimmte Dispositive, Verhaltensweisen etc. anprangern, aber auch um sie verteidigen zu können. Dies erklärt, warum wir den Managementdiskurs von Anfang an als einen Diskurs analysiert haben, der auch dem Vorbringen von Rechtfertigungen dient, welche Bewährungsproben unterzogen werden müssen, damit sie glaubwürdig sind. Die uns vertrauten Arbeiten zur Ökonomie der Konventionen regten uns natürlich ebenfalls dazu an, in diese Richtung zu gehen.

LUC BOLTANSKI: Aus den Arbeiten Eve Chiapellos übernahmen wir die Unterscheidung zwischen Künstlerkritik und Sozialkritik. Im Besonderen haben wir die Künstlerkritik über ihre Manifestationen im kulturellen Feld hinaus ausgeweitet, auf die sie in ihren ersten Arbeiten beschränkt gewesen war.[5] Einige unserer LeserInnen haben übrigens den Namen „Künstlerkritik" nicht verstanden. Dennoch haben wir an ihm festgehalten, denn die Lebensweise vieler KünstlerInnen sowie der Typ von Aktivitäten, denen sie sich widmen und die für kreativ und frei von Zwängen gehalten werden, fungieren als lebendige Alternativen, die die Arbeitsbedingungen der großen Mehrheit anzufechten

5 Eve Chiapello, *Artistes Versus Managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris: Métailié 1998.

erlauben – ganz so wie die sozialistischen und kommunistischen Verwirklichungen als Alternativen für die Sozialkritik fungierten. Diese Unterscheidung erlaubte uns zu verstehen, dass im Kontext von '68 die StudentInnen die Themen der Künstlerkritik vorbrachten, während die ArbeiterInnen der Sozialkritik nahe standen.

In Wirklichkeit werden diese beiden Kritiken zumeist von unterschiedlichen Trägergruppen vorgebracht, auch wenn sie für eine Weile Allianzen miteinander eingehen können; das hat hauptsächlich mit dem Umstand zu tun, dass sie miteinander weitgehend unvereinbar sind, so wie sie auch in ihrem Inneren ziemlich starke Spannungen einschließen (vgl. Boltanski/Chiapello 2003, S. 79–86). Außerdem ist anzumerken, dass die Künstlerkritik nicht die Sache von allen KünstlerInnen und Intellektuellen ist (von einigen wird sie übrigens im Namen der Sozialkritik verworfen), und dass sie andererseits auch nicht auf KünstlerInnen und Intellektuelle beschränkt ist (man hat gesehen, wie sehr sie die Gewerkschaftsbewegung durchdringen konnte, insbesondere die CFDT[6]). Wir haben die Dichotomie Künstlerkritik/Sozialkritik systematisch zur Anwendung gebracht, um anhand ihrer die Diskurse verschiedener AkteurInnen unserer Geschichte zu analysieren (ArbeitgeberexpertInnen, GewerkschafterInnen, PolitikerInnen etc.). Sie hat sich als dermaßen bemerkenswertes Verständniswerkzeug erwiesen, dass wir das gesamte Buch um sie herum strukturierten.

---

6 Confédération française démocratique du travail – Demokratische Französische Arbeitskonföderation. [Anm. d. Übers.].

E. CHIAPELLO: Zu den anderen Einflüssen: Da gibt es natürlich die Arbeiten von Albert Hirschman[7] (dem wir das Buch übrigens gewidmet haben) sowie jene von Michael Walzer[8], denen wir bezüglich der Analyse der Kritik und ihrer Rolle sehr nahe stehen. Auch von Karl Polanyis Buch[9] waren wir sehr geprägt, zumal es mehr oder weniger eingestandenermaßen unser Ziel war, *The Great Transformation* neu zu schreiben, diesmal aber nicht um den Fall, sondern um die Rückkehr der „Marktgesellschaft" zu erläutern (wenn uns dieser Ausdruck gestattet ist, wo wir doch im Buch mehrmals sagen, dass die zentrale Figur unserer Tage nicht der Markt, sondern das Netzwerk ist). Dieses Buch weist insbesondere auf, dass sich die Gesellschaft gegen die durch den Kapitalismus hervorgerufenen Zerstörungen verteidigt und dass die sozialen Gruppen sich zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte dieser Verteidigung erheben und belastet finden. Die Arbeiten der Regulierungsschule haben uns dabei geholfen, verschiedene Zeitalter des Kapitalismus und seines Geistes zu begreifen. Was unsere Kapitalismuskonzeption

---

7 Albert O. Hirschman, *Exit, Voice, and Loyalty. Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Cambridge (Ma.): Harvard University Press 1970 (dt. Übers.: *Leidenschaften und Interessen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980).

8 Michael Walzer, *Zweifel und Einmischung. Gesellschaftskritik im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M.: Fischer 1991 (amerik. Orig. 1988); *Kritik und Gemeinsinn*, Frankfurt/M.: Fischer 1993 (dt. Neuausg. bei Philo 2007; amer. Orig. 1987); *Sphären der Gerechtigkeit. Ein Plädoyer für Pluralität und Gleichheit*, Frankfurt/M. u. New York: Campus ^{2}2006 (amer. Orig. 1983).

9 Karl Polanyi, *The Great Transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978 (engl. Erstausgabe 1944).

betrifft, so war auch Schumpeter[10] sehr wichtig, der in diesem Punkt die Intuition von Marx weiterentwickelte, denn der Kapitalismus ist für ihn tief greifend revolutionär: Seine Eigendynamik besteht in einer unaufhörlichen Veränderung der Organisations-, Produktions- und Kommerzialisierungsformen sowie in der Erfindung neuer Produkte und Dienstleistungen – wobei dem Wettbewerb in der Folge die Aufgabe zukommt, die zunächst von Einzelnen eingeführten Innovationen in die Gesamtheit der KonkurrentInnen hinein zu diffundieren, und dieser Prozess die Grundlage des mimetischen Verhaltens der Unternehmen darstellt. Vor diesem Hintergrund war es sehr einfach, zu begreifen, dass der Kapitalismus einmal mehr gerade eine Revolution vollzogen hatte, und dass alle Unternehmen sich nach und nach den neuen, für effektiver und effizienter gehaltenen Produktionsweisen anpassten.

L. BOLTANSKI: Zuletzt, um eine keineswegs erschöpfende Liste abzuschließen, haben wir natürlich die Klingen mit dem Essay[11] von Max Weber gekreuzt, auf den der Titel des Buches Bezug nimmt. Hier haben wir die Überlegung gefunden, dass der Kapitalismus, um Menschen an sich zu binden, ethische Motive benötigt, die ihm äußerlich und mitunter sogar völlig fremd sind, und dass er sich nicht im Profitdurst zusammenfasst, sondern vielmehr eine „rationale Mäßigung" des

---

10 Joseph Schumpeter, *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, Stuttgart: UTB [8]2005 (zuerst erschienen 1942). Wir sprechen diesen Einfluss auf S. 521 ff. an.

11 Max Weber, *Die protestantische Ethik und der „Geist" des Kapitalismus*, Weinheim: Beltz Athenäum [3]2000 (zuerst erschienen 1904/05, überarbeitete Fassung 1920).

Profitdursts darstellt (gemäß Prinzipien, die wir als je nach Epoche veränderlich betrachtet haben). Im Übrigen haben wir unsere Arbeit fast ständig an der Methode des Idealtypus orientiert, indem wir die jeder Epoche eigenen Merkmale zu identifizieren versuchten, bei gleichzeitiger Vernachlässigung der ebenso evidenten Kontinuitäten (daher wurde uns von manchen Seiten der Vorwurf gemacht, wir hätten einen monolithischen Kapitalismus präsentiert und beispielsweise nicht einsehen wollen, dass wir es heute mit der Koexistenz verschiedener kapitalistischer Organisationsformen zu tun haben, die im Besonderen auf verschiedene Zeitalter des Geistes des Kapitalismus verweisen).

Y. MOULIER BOUTANG: Sie zeigen sehr schön, dass der Kapitalismus, als er sich durch die Kraft der Sozialkritik destabilisiert sah (egalitäre Stoßrichtung der Arbeiterkämpfe, politische Demokratisierung in den Jahren 1965–1975), sich in gewissem Maße den Werten der Künstlerkritik (Autonomie, Freiheit, Transversalität) zu öffnen wusste, um die Gewerkschaften und die Arbeiterbewegung im Allgemeinen zu schwächen und ihr reformistisches oder revolutionäres Projekt herabzusetzen. Sie beschreiben damit die auf die Zusammenführung bzw. Komposition des Antagonismus folgende Dekomposition der diese Allianz tragenden Kräfte, die den Schlüssel zum Triumph des Liberalismus bildete. Im letzten Teil Ihres Buches jedoch entwerfen Sie die Perspektive einer Neuzusammenführung bzw. Rekomposition, also einer wechselseitigen Befruchtung der beiden Aspekte der Kritik. Sie sprechen von einer Erneuerung der Sozialkritik. Gibt es eine neue Möglichkeit des Zusammenfließens von Künstlerkritik und Sozialkritik?

Oder sind jene Hybridisierungen, deren Auftreten wir bereits seit 1995 (und sogar davor in der SchülerInnen-Bewegung) beobachten können, mit ihrer Organisationsform der Koordinationen (denen die Zeitschrift *Futur Antérieur* einen großen Platz eingeräumt hat), den weitgehend transversalen und auf punktuelle Fragen wie die Sans-Papiers oder die Tobin Tax konzentrierten Massenmobilisierungen, oder heute der Bewegung, die die gesamte Nationalbildung angreift – sind diese Hybridisierungen eher ein Nebeneinander ohne Zukunft als Fusionen und Neuschöpfungen?

L. BOLTANSKI: Was die Allianz der beiden Kritiken – Künstlerkritik und Sozialkritik – angeht, so gilt es zuerst, eine Ambiguität ans Licht zu heben. Diese Verknüpfung ist nicht in sich notwendig, wenn es um die Infragestellung des Kapitalismus geht, wie sich an den früheren Erfolgen der Arbeiterbewegung, die ohne die Verstärkungen der Künstlerkritik auskamen, zeigt. Der Mai '68 war unter diesem Gesichtspunkt eine Ausnahme. Wir denken hingegen sehr wohl, dass es die Verbindung der beiden Kritiken gerade aufgrund der Tatsache, dass sie miteinander weitgehend unvereinbar sind, erlaubt, dass sie einander gegenseitig mäßigen, damit das jeweils Beste aus ihnen gezogen werden kann. Wenn die Sozialkritik nicht durch die Künstlerkritik gemäßigt wird, läuft sie – wie wir an der Sowjetunion gesehen haben – Gefahr, die Freiheit zu verschmähen; derweilen kann die Künstlerkritik, wenn sie von den Gleichheits- und Solidaritätserwägungen der Sozialkritik nicht abgemildert wird, sehr schnell das Spiel eines besonders zerstörerischen Liberalismus bedienen, wie wir in den vergangenen Jahren aufgezeigt haben. Und was für den

Ausgleich der beiden Kritiken gilt, gilt auch für die Ausbalancierung der beiden Empörungsmotive, die ihnen jeweils zugrunde liegen. In Anbetracht all dessen handelt es sich also um eine sehr schwierige Übung, denn die Gruppen formieren sich mit ziemlicher Geschwindigkeit neu, indem sie diesen oder jenen Empörungsfaktor privilegieren, zum Nachteil anderer.

E. CHIAPELLO: Daher sind vielleicht die neuen Protestformen, die sich auf undeutlich abgegrenzte Gruppierungen mit unterschiedlichen Zielen stützen, die Lösung dieses heiklen Problems. Durch diese Organisationsform ist einerseits die Stärke der einzelnen Forderungen gewährleistet, da sich bestimmte Gruppen ihrer annehmen, deren Arbeit diesen Forderungen jeweils gewidmet ist; andererseits ist aber auch garantiert, dass alle präsent sind und in Dialog treten müssen.

Bezüglich der Frage, wie die Transformationen des Kapitalismus die Kritik auszuspielen ermöglichten, ist es entscheidend, zu verstehen, dass die Dekomposition der kritischen Kräfte nicht allein über einen Machiavellismus erreicht wurde (auch wenn die Auslagerungen evidentermaßen oft an das Motiv einer Umgehung der Widerstände geknüpft waren, welche Unternehmen seitens der zu starken inländischen Gewerkschaften entgegengebracht wurden). In vielerlei Hinsicht bestand das Unterfangen der Unternehmensverantwortlichen darin, dass sie den Menschen gaben, was sie verlangten, um ihre neuerliche Involvierung in die Arbeit zu erwirken – was auf die Aussage hinausläuft, dass es der Erfolg der Künstlerkritik ist, der sie für den Kapitalismus weniger gefährlich machte. Gewiss ist die Autonomie für zahlreiche Menschen trügerisch und auf nichts als Prekarität

gebaut. Der alte hierarchische Chef jedoch, der Gehorsam ohne jede Diskussion verlangte, ist weitgehend verschwunden bzw. wurde in den vorzeitigen Ruhestand geschickt: Wer wird es bedauern?

Dies ist ein Aspekt unseres Buches, den die kritischen Bewegungen nur schwer verstehen: Die Kraft und zugleich die Achillesferse des Kapitalismus besteht darin, dass er, um zu funktionieren, eine sehr große Zahl von ArbeiterInnen verführen muss. Das ist seine Kraft, denn wenn er überzeugend ist, so ist er wenig verwundbar; es ist seine Schwäche in dem Sinn, dass er zu Veränderungen gezwungen ist, wenn sich die Leute desinvolvieren. Und es ist offensichtlich, dass die Kritik für das Ausmaß dieses Abfallens eine ebenso zentrale Rolle spielt wie für seine Identifikation als Problem seitens der Unternehmensleitungen. Da sich der Kapitalismus jedoch permanent selbst revolutioniert, um die Akkumulation weitergehen zu lassen, wird die wahrscheinlichste Reaktion der Unternehmensverantwortlichen auf eine Kritik von starker Intensität darin bestehen, dass sie im Bewusstsein der Zwänge, die sie ausspielen können, pragmatische Lösungen suchen – und sei es um den Preis einer Organisationsveränderung, die sie aber gewohnt sind. Unglücklicherweise aus der Sicht der Kritik – oder auch glücklicherweise je nach den ihr unterlegten Zielsetzungen – bringt der Wandel die Unternehmen nicht wirklich durcheinander. Einer der Vorteile dieser Betrachtungsweise besteht unseres Erachtens darin, dass sich die Kritik als jene Partei empfinden muss, die von der Verpflichtung befreit ist, zu den von ihr aufgeworfenen Problemen selbst die Lösungen zu finden (eine Aufforderung, die allzu oft ihre Sterilisierung ermöglicht).

Y. MOULIER BOUTANG: Kommen wir nun zu einer „spezialisierteren" Frage. Auf Seite 391 von *Der neue Geist des Kapitalismus* erklären Sie, die beiden symmetrischen Probleme, die in einem wesenhaft „konnexionistischen" Kapitalismus zu lösen sind (aber anders als in der traditionellen „moralischen" Theorie), seien die Ausgrenzung einerseits sowie der Egoismus andererseits: das erste Problem deshalb, weil es sich mit einer Form der Flucht aus dem Netz der Wertansammlung verbinde und nicht einfach nur für die von ihm verursachten sozialen Dysfunktionen verantwortlich sei; und das zweite Problem, weil die im Unternehmen oder als FreelancerIn arbeitende ManagerIn, die aus dem Netzwerk im eigenen Interesse Gewinn zieht (in Ihrer Terminologie: „der Macher"[12]), ohne die anderen (wie den altruistischen „Vernetzer") davon profitieren zu lassen, ebenfalls ein Element der Flucht darstelle. Damit beabsichtigen Sie die neuen Eckbegriffe des Ausbeutungsproblems zu beschreiben, mit dem sich der gegenwärtige Kapitalismus konfrontiert sieht. Wenn sich herausstellt, dass der Wert in Netzwerken produziert wird, so ist es von Bedeutung, dass a) das Netz so feinmaschig wie möglich ist, dass es also keine Löcher

---

12 Die Übersetzung des französischen Originalbegriffs *faiseur* (nach Boltanski/Chiapello die Kurzform zu *faiseur de réseaux*, wörtlich: „Netzwerkmacher") weicht hier von der Wiedergabe dieses Begriffs durch „Netzopportunist" in der bestehenden deutschen Übersetzung des Buches von Boltanski/Chiapello ab. Mag es in der Sache auch zutreffend sein, dass die AutorInnen die Figur des „(Netzwerk-)Machers" als opportunistisch qualifizieren, so blendet der Begriff „Netzopportunist" doch den *Tätigkeits*aspekt von *faiseur* weitgehend aus. Boltanski/Chiapello führen *faiseur de réseaux* im Übrigen als „Äquivalent des englischen *networker*" ein, das allein gestellte *faiseur* lässt die pejorative Färbung hervortreten (vgl. für das fr. Orig. S. 438 sowie für die dt. Übers. S. 392). [Anm. d. Übers.]

aufweist (die Kommunikationsverdichtung bietet eine historische Gelegenheit für eine solche Vernetzung); und b) dass die Potenzialunterschiede zwischen den diversen Verbindungspunkten von den das Spiel spielenden UnternehmerInnen angeeignet werden (Loyalität nicht mehr seitens der LohnempfängerInnen gegenüber der ManagerIn, sondern seitens der ManagerInnen gegenüber den AktionärInnen der Corporate Governance). Aber setzen Sie das Problem damit nicht einzig auf der Seite des „Managements" an? Was ist über jene zu sagen, die sich im Netzwerk befinden und die Verbindungsdichte vervielfältigen, ohne sich aber deshalb im valorisierbaren Netz zu befinden?

L. BOLTANSKI: Unser Ziel in dem von Ihnen erwähnten Abschnitt des Buches bestand in der Rekonstruktion einer Theorie der Ausbeutung, die in der Lage wäre, ein Wiedererstarken der Sozialkritik in der neuen Netzwelt zu unterstützen. Wenn die beiden Empörungsquellen, auf die sich die Sozialkritik gründet, einerseits das Elend der Armen und andererseits der Egoismus der Reichen sind, dann lässt sich die Generalformel der Ausbeutung in den folgenden Satz fassen: „Der Egoismus der Reichen ist die Ursache für das Elend der Armen." Die Ausgrenzung verweist evidentermaßen auf die Form des Elends der konnexionistischen Welt. Aber wir mussten auch noch die Form beschreiben, die der Egoismus in ihr annimmt; und dies versuchten wir anhand der Figur des Machers zu tun, der sich der Verbindungen, über die er verfügt, bedient, und es dabei tunlichst vermeidet, dass sie sich seiner bedienen, während doch die Netzlogik die einer Reziprozität der Tauschverhältnisse ist. Die neue Formel der Ausbeutung heißt also: „Die

Verhaltensweisen der Macher sind die Ursache der Ausgrenzung."

E. CHIAPELLO: Im Übrigen ist der Begriff der Ausbeutung ein im Wesentlichen ökonomischer Begriff. Er verweist auf den Umstand, dass Menschen an der Wertschöpfung teilnehmen, ohne ihren jeweiligen Beiträgen entsprechend bezahlt zu werden. Da unser Ziel die Rekonstruktion einer Theorie der Ausbeutung war, haben wir also natürlich die Frage der Valorisierung des Netzwerks ins Zentrum gerückt. In dieser Perspektive sind diejenigen, von denen Sie sprechen – diejenigen, „die sich im Netzwerk befinden und die Verbindungsdichte vervielfältigen, ohne sich aber deshalb im valorisierbaren Netz zu befinden" –, in der Tat Ausgebeutete, und zwar in dem Sinn, dass sie zur Verwertung beitragen, ohne für diesen Beitrag bezahlt zu werden. Es liegt an der Kritik 1) aufzuzeigen, dass sie teilnehmen, und 2) einen Gegenmaßstab zur Bewertung der Beiträge zu errichten (nach Art der Raster zur Klassifizierung der Beschäftigungen in Kollektivverträgen), um eine hinreichende Bezahlung für diese Menschen zu erreichen.

In Anbetracht all dessen stützt sich die Sozialkritik nicht zwangsläufig alleine auf eine Theorie der Ausbeutung. Auch wenn wir uns daran nicht versucht haben, so lässt sich doch rein theoretisch die Konstruktion anderer Anklageinstrumente vorstellen, die die Empörungsmotive der Sozialkritik auf eine andere Weise inszenieren, und sogar eine neue, umfassendere Kombination, die die Protestquellen der Künstlerkritik mit einbezieht.

Y. MOULIER BOUTANG: Ist eine Darstellung der Gesellschaft stichhaltig, die diese aus zwei Welten

zusammengesetzt sieht: jener der „Angesagten", ans Netzwerk „Angekoppelten" sowie jener der Verbindungslosen, der „Ausgegliederten" und „Ausgegrenzten"? Gibt es nicht vielmehr (ohne die Existenz von „Ent-koppelten", deren Verbindungen vollständig gekappt sind, zu leugnen) eine unterschwellige und immer stärker werdende Konfrontation zwischen dem permanenten Aufbau neuer freier Netzwerke sowie ihrer Subsumtion bzw. Absorption im Netzwerk der Produktion kapitalisierbarer Werte – wie dies bezeugt wird durch die Probleme der „Flucht" aus dem Kreislauf, der „Devianz" der HackerInnen sowie der Selbstvalorisierung, die das unternehmerische Individuum in Bezug auf seine Freiheit und nicht in Bezug auf die warenförmige, mittels des Netzwerkes akkumulierbare Wertproduktion vornimmt?

L. BOLTANSKI: Die „Netz"-Form dient natürlich nicht nur dazu, Profit zu machen, selbst wenn wir feststellen, dass sie mehr und mehr dahingehend benutzt wird, und zwar auch auf illegale Art und Weise (man denke nur an das ökonomische Gewicht der kriminellen Märkte). Der Erfolg dieser Form im ökonomischen Feld, der insbesondere mit der Verfügbarkeit von Fernkommunikationsmitteln verknüpft ist, die diese Art der Kommunikation ohne Kontrollverlust ermöglichen, ruft auf der Gegenseite die Entwicklung kritischer Kräfte hervor, die ihrerseits in Netzwerken funktionieren und dieselbe Plastizität und Ausdehnung besitzen wie der Kapitalismus. Wie ließe sich denn auch ein kapitalistischer Prozess, der sich dezentral und netzwerkartig ausbreitet, durch hierarchische und mit Planungsspitzen versehene Organisationen bekämpfen? Es läge also ganz

in der Ordnung der Dinge, wenn sich Ihrem Vorschlag entsprechend die Entwicklung einer immer stärkeren Konfrontation zwischen den beiden Netzwerktypen (kapitalistischen und kritischen Netzwerken) beobachten ließe, und ebenso zwischen den kriminellen Netzwerken und den anderen.

Y. MOULIER BOUTANG: Eine Frage zur Ausbeutung, die die unentgeltliche Arbeit mit einschließt: Die konnexionistische und verkabelte (von neuen Informations- und Kommunikationstechnologien geprägte) Welt scheint ein neues Eldorado zu sein. Aber wir werden uns dessen bewusst, dass diese „reiche" Welt auf einer beträchtlichen Masse von unentgeltlicher Arbeit beruht, auf dem Mangel an Status und Schutz, auf neuen Formen des Arbeits- und Leistungsdrucks. Glauben Sie, dass die so genannte „Künstlerkritik" jener Art von Sorge, die traditionell in den Bereich der Sozialkritik fiel, fernsteht?

L. BOLTANSKI: Die „Künstlerkritik" steht diesen Sorgen nicht zwangsläufig fern. Ihre VertreterInnen sollten sich klar machen, dass die Freiheit für eine sehr große Zahl von Menschen nicht reell existiert, und dass ihre effektive Verwirklichung ohne Absicherung, das heißt ohne Status, unmöglich ist; aber diese Idee des „Status" ist dermaßen stark mit der von ihnen bekämpften Bürokratie verbunden, dass wir uns nicht sicher sind, ob sie sich dazu bereit finden, sich auf dieses Schlachtross zu schwingen. Im Übrigen gilt es zu verstehen, dass die Künstlerkritik heute vor allem von Personen getragen wird, die im oberen Bereich der soziokulturellen Hierarchie verortet sind, die höhere Studien absolviert

haben und häufig in kreativen Sektoren (Marketing, Werbung, Medien, Mode, Internet etc.) oder auch auf den Finanzmärkten oder in Beratungsgesellschaften arbeiten, und dass ihre Sensibilisierung gegenüber dem am anderen Ende der sozialen Stufenleiter angesiedelten Leben einer ZeitarbeiterIn, die ihrerseits keinerlei Interesse an Mobilität hat, gegen Null geht. Die Künstlerkritik aber, noch einmal, ist nicht von sich aus egalitär; sie läuft sogar ständig Gefahr, in einem aristokratischen Sinn interpretiert und umgedeutet zu werden: Die Freiheit, auf die die KünstlerIn Anspruch erhebt, kann als Mittel zur Entfaltung einer menschlichen Kreativität betrachtet werden, das heißt einer Kreativität, die formal betrachtet allen gegeben ist, obgleich sie bei den meisten in die Mangel genommen wird. Aber es ist wohlbekannt, dass die Künstlerkritik, die seit dem 18. Jahrhundert und vor allem im 19. Jahrhundert mit Konzeptionen der Kunst als „erhaben" sowie des Künstlers als „Genie" verbündet war, häufig von einer Verachtung für das „Gemeine", die „Kleinbürger", die „Spießer" etc. begleitet war. Gewiss konnten das „Volk" oder das „Proletariat" unter dem Schutz dieser Verachtung in Erscheinung treten, aber nur deshalb, weil die Kritik sich ein idealisiertes und rein abstraktes Bild von ihnen machte. Das „Volk" wurde im Sinne einer Entität als „bewundernswert" konzipiert, aber seine wirklichen Repräsentanten konnten, wenn sie zufällig den Weg der Träger der Künstlerkritik kreuzten, nur als enttäuschend erscheinen, als Menschen mit „prosaischen", „rückschrittlichen" etc. Anliegen.

E. CHIAPELLO: Aus diesem Grund ist die Allianz der Künstlerkritik mit der Sozialkritik die beste Garantie für eine Beförderung der Gleichheit in den Freiheiten. Aber

Sicherheit zu fordern ist nicht die einzige Art und Weise, wie sich die Künstlerkritik den von Ihnen aufgeworfenen Problemen stellen kann. Sie könnte dies auch tun, indem sie jenem Motiv an Bedeutung zurückerstattet, das so sehr mit ihr verbunden ist: der Zurückweisung einer Sichtweise, der zufolge sich der Wert der Dinge – historisch der Kunstwerke und, in Erweiterung, der künstlerischen Arbeit – in ihrem Warenwert zusammenfasst, und darüber hinaus der Zurückweisung dessen, dass der Markt Tätigkeiten organisiert, die als zu nobel und zu würdevoll beurteilt werden, um von ihm pervertiert zu werden. Die Künstlerkritik war stets ein Bollwerk gegen die Verwarenförmigung, insbesondere des Menschen und seiner Arbeit. Nun ist es aber von wesentlicher Bedeutung, dass eine solche kritische Position bewahrt wird, die den Kapitalismus in seiner Sphäre einzugrenzen erlaubt und ihn daran hindert, im Sinne M. Walzers tyrannisch zu werden und in alle gesellschaftlichen Bereiche einzudringen. Es ist im Grunde nicht ausgeschlossen, dass die Künstlerkritik letztlich zum Verschwinden gebracht wird, bringt sie doch zwei in einem starken Gegensatz zueinander positionierte Gruppen hervor. Dies lässt sich beispielsweise anhand der Frage der gentechnisch veränderten Organismen (GVO) illustrieren: Einerseits gibt es da die VerfechterInnen des Schutzes der „Authentizität" der Natur, die gegen jegliche Massenproduktion und Kommerzialisierung der GVO, ja sogar gegen jede diesbezügliche Forschung sind; und andererseits sind da jene, die denken, man dürfe den menschlichen Innovationsfähigkeiten nichts untersagen, und die schnell Allianzen mit den kapitalistischen Kräften eingegangen sind, die all den Profit sehen, der sich aus einem solchen libertären Credo ziehen lässt.

Y. MOULIER BOUTANG: Wie analysieren Sie die Praxen der Neuen Sozialen Bewegungen? Welche praktikable Strategie sehen Sie sich abzeichnen oder nicht abzeichnen? Ist die Einheit, auf die eine solche Strategie sich – im Anschluss an all die Produktionsveränderungen – stützen kann, für Sie noch immer der Arbeitsplatz, das Unternehmen? Wenn Sie von Beschäftigungsfähigkeit[13] und der Idee der Kompetenz sprechen (Boltanski / Chiapello 2003, S. 428 f.), so spielen Sie auf Ausbildungs- und Übergangsstrukturen an, die außerhalb des Unternehmens liegen: Wie sehen Sie die Rolle dieser Einrichtungen im Verhältnis zum Standardmarkt?

E. CHIAPELLO: Es handelt sich um Einrichtungen, die den Arbeitsmarkt ausstatten sollen, so wie dies heute die ANPE[14], die Kleinanzeigenjournale, die Zeitarbeitsagenturen tun, die aber eine neue Art und Weise bewerkstelligen sollen, wie der Wert der von den Menschen verrichteten Arbeiten bemessen wird. Wir befinden uns heute in einer Situation, in der die in die Aufgaben investierten Kompetenzen nicht in ihrem angemessenen Wert anerkannt werden. Um ein Beispiel zu geben: Man lässt ArbeiterInnen, die in den Berufshierarchien als „ungelernt" eingestuft und entsprechend bezahlt werden, Aufgaben der Wartung und der Qualitätskontrolle übernehmen, die – als sie von spezialisiertem Personal durchgeführt wurden – als qualifizierte Tätigkeiten betrachtet und bezahlt wurden. Ein anderes

---

13 Die deutsche Übersetzung des Buches von Boltanski/Chiapello verwendet den englischen Begriff *employability* zur Übersetzung von franz. *employabilité*. [Anm. d. Übers.]

14 Agence nationale pour l'emploi – Nationale Agentur für Beschäftigung. [Anm. d. Übers.]

Beispiel betrifft den Fast-Food-Bereich, in dem in der Mehrzahl Studierende arbeiten, die mit dem Mindestlohn abgegolten werden, als hätte ihr Studienniveau keinerlei Auswirkung auf die Arbeitsqualität sowie insbesondere auf ihr Reaktionsvermögen und ihre Fähigkeit zur gleichzeitigen Abwicklung mehrerer Tätigkeiten (sich um eine KundIn kümmern, Hamburger in der Küche bestellen, die Kasse betreuen etc.). Die Instrumentierung der Idee der Kompetenzen ist vielleicht eine Lösung, so wie es jene der Qualifikation in den Kollektivverträgen des zweiten Geistes des Kapitalismus war.

Y. MOULIER BOUTANG: Sie schreiben bezüglich der Frage der Mobilität im auf die projekt- und netzwerkbasierte Polis gestützten Kapitalismus: „Die Großen hält es nicht an einem Ort, während die Kleinen an ihrem Ort verharren" (Boltanski / Chiapello 2003, S. 399 [Übers. mod.]). Aber handelt es sich dabei um den Diskurs, den uns der Kapitalismus zu verkaufen versucht, oder tatsächlich um die Realität? Gibt es nicht gleichzeitig eine andere Art von Mobilität unter den Kleinen oder den Armen, die ein Netzwerk knüpft und herstellt, das seitens der Warennorm nicht direkt transformiert und angeeignet werden kann?

E. CHIAPELLO: Wir haben die Verknüpfungsarbeit, die dem valorisierbaren Netzwerk dient, aber insbesondere finanziell nicht anerkannt wird, bereits angesprochen, ebenso die alternativen Netzwerke, aus denen hoffentlich neue Kräfte und Formen der Kritik hervorgehen werden. Außerhalb dieser beiden Figuren ist die Mobilität der Kleinen, da sie zumeist eine erlittene Mobilität darstellt, nicht wirklich zur Netzwerkbildung geeignet.

Sie werden nach Maßgabe ihres jeweiligen Vertragsendes hin und her gerissen und laufen von einem Arbeitgeber zum nächsten, um nicht vollends aus dem Netzwerk zu verschwinden. Sie zirkulieren wie Waren in einem Netz, dessen Maschen sie niemals selbst stricken, und werden durch andere ausgetauscht, die sich seiner (Maschen) im Gegenzug bedienen, um ihre eigenen Verbindungen zu unterhalten. Wie wir an den Stellen, wo wir auf die Natur der Ausbeutung im Netzwerk zu sprechen kommen, darlegen, ist die Mobilität der Großen, als Quelle der Entfaltung und des Profits, das genaue Gegenteil zur Mobilität der Kleinen, die nur Verarmung und Prekarität bedeutet. Oder um eine unserer Formeln aufzugreifen: Die Mobilität des Ausbeuters hat ihren Widerpart in der Flexibilität des Ausgebeuteten.

Y. MOULIER BOUTANG: Wenn Sie die Entwürfe und Vorschläge zum Problem des Beschäftigungsstatus und zum Schutz der LohnempfängerInnen in einer „flottierenden", wenn auch vernetzten Welt Revue passieren lassen (Boltanski / Chiapello 2003, S. 430–445), so wissen Sie, dass einige der Vorschläge, die Sie hintereinander stellen, in Konkurrenz zueinander stehen: RMI[15], Aktivitätsvertrag, Grundeinkommen zielen auf die Bereitstellung unterschiedlicher Lösungen und gehen von sehr unterschiedlichen Voraussetzungen aus. Auf welche Maßnahmen laufen in der Netzwerkökonomie die Veränderungen Ihres Erachtens hinaus, oder worauf sollten sie hinauslaufen?

---

15 *Revenu minimum d'insertion* – „Wiedereingliederungsgeld", entspricht in etwa der Sozialhilfe. [Anm. d. Übers.]

E. CHIAPELLO: Dieser Teil des Buches ähnelt in Wirklichkeit ein wenig einem Inventar à la Prévert[16], zumal wir hier Vorkehrungen nebeneinanderstellen, die mitunter von politischen FeindInnen vertreten werden! Wir haben über diese Anhäufung zu zeigen versucht, dass in der Öffentlichkeit zahlreiche Ideen lanciert wurden und dass es nicht an Vorschlägen und Ideen mangelt. Das ist eine andere Form der Bekämpfung des allenthalben um sich greifenden Fatalismus, denn es herrscht zu oft der Eindruck vor, es gebe zu den heute verfolgten Politiken keine Alternativen, wo doch eine Fülle von kleinen Spielräumen existiert. Wir haben in den vorangehenden Kapiteln gezeigt, wie sich die alte Welt aufgelöst hat, und zwar nicht schlagartig aufgrund eines großen Ereignisses und einer einzigen Ursache, sondern unter der Wirkung einer Anhäufung von mikrologischen Veränderungen, die überdies je nach Land verschieden sind. Man darf also nicht allzu beunruhigt darüber sein, wenn der Stein der Weisen und die *eine* Antwort auf sämtliche Probleme der Welt noch nicht gefunden wurden; wir können uns sehr gut in Bewegung setzen, mit nicht mehr als einigen kleinen Ideen, die in der Summe vielleicht das Antlitz unserer Gesellschaft verändern werden, auch wenn wir natürlich – wie andere auch – davon träumen, eine wirkliche große Alternative und eine schöne Utopie sich aufs Neue errichten zu sehen.

L. BOLTANSKI: Und dennoch haben wir auch nicht „Beliebiges" auf die Liste gesetzt, die Sie ansprechen,

16 Die Bemerkung bezieht sich auf das Lied „Inventaire" des französischen Chanson-Sängers Jacques Prévert, dessen Text aus einer langen Auflistung ungleichartiger Dinge besteht. [Anm. d. Übers.]

nur um einen großen Haufen zusammenzubringen. Unsere Auswahlprinzipien werden im Grunde ganz und gar deutlich, ging es doch um eine Besprechung von Maßnahmen, die sich gegen die Ausbeutung im Netzwerk wenden. Wir haben sie dementsprechend in drei Gruppen zusammengefasst:

a) Vorschläge, die in die Richtung der Etablierung eines Rechnungsrahmens weisen, der es erlaubt, die BeiträgerInnen zur Netzwerkbildung zu erfassen, um dergestalt die in diesem Interview angesprochenen Figuren zu vermeiden, also eine Situation, in der die Vernetzungstätigkeit bestimmter Personen dem Vorteil anderer dient, ohne dass diese Arbeit – mangels adäquater Enthüllungsinstrumente – abgegolten oder auch nur bedankt würde. Das ist die Gruppe von Vorschlägen, die am weitaus unschärfsten wirkt.

b) Vorschläge, die darauf abzielen, die Bezahlung der BeiträgerInnen im Netzwerk zu reorganisieren. Dies setzt zuallererst voraus, dass die Beiträge anders als über ihren gegenwärtigen Marktwert bewertet werden – zumal es dieser Wert ist, der in einem Ausbeutungsprozess als ungerecht beurteilt wird –, nämlich beispielsweise auf der Grundlage der Kompetenzen. Abgesehen von der Geldsumme, die sich für einen Beitrag im Netzwerk einstellen muss, setzt die Gerechtigkeit in einer solchen Welt auch voraus, dass die Menschen in der Lage sind, andere Verbindungen zu knüpfen, wenn sich eine bestimmte Verbindung auflöst; auf dem Arbeitsmarkt wird dies unter dem Namen der „Beschäftigungsfähigkeit" gefasst. Wir haben also zahlreiche Ideen aufgelistet, die in die Richtung der Entwicklung und Instrumentierung eines Rechts der ArbeiterInnen weisen – wenn nicht auf Beschäftigung, so doch auf Beschäftigungsfähigkeit, das

heißt auf die Erhaltung und Entwicklung ihrer Fähigkeiten, eine Beschäftigung zu finden.

c) Vorschläge, die einen neuen Chancenausgleich und somit eine egalitäre Verteilung der Ressourcen anstreben, die die Verbindungen möglich machen. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Verstärkung der Absicherung am unteren Ende der Skala eine *conditio sine qua non*, um es allen zu ermöglichen, dass sie nach dem Ebenbild unserer Eliten das Beste aus der Mobilität ziehen können. Es handelt sich um Maßnahmen, die den Zugang der am wenigsten Mobilen zu den Vorteilen der Mobilität fördern, aber auch um Maßnahmen, wie etwa die Tobin Tax, die die Profite verringern, welche die Mobilsten aus ihrer Fähigkeit zur Verwertung der Netzwerke ziehen können.

Talent und Misere. Die Produktion und Inszenierung von sozialer Ungleichheit in der Kulturindustrie

E-Mail-Interview mit Pierre-Michel Menger. Von Peter Scheiffele

Übersetzung aus dem Französischen und Englischen: Carsten Främke und Peter Scheiffele

Peter Scheiffele: *In ihrem Buch* Kunst und Brot *gehen Sie von der Überlegung aus, dass der kulturelle Sektor zunehmend an Bedeutung gewinnt. Dies sei nicht nur allein dem in diesem Sektor beobachtbaren Beschäftigungszuwachs und dem anscheinend steigenden Unternehmensgewinn geschuldet, sondern auch der politischen Kopplung dieses Arbeitsmarktes mit anderen gesellschaftlichen Bereichen: Modellhaft werden die im Kulturbetrieb wirksamen Selbstverhältnisse der Akteure und Organisationsformen auch für andere Bereiche beansprucht. Welche unterschiedlichen Ansätze gibt es, diesen wissensbasierten Wandel zu interpretieren, und wie beziehen diese Theorien sich auf die vorherrschenden Ungleichheitsverhältnisse in der Wissens- und Kulturproduktion?*

Pierre-Michel Menger: Lassen Sie mich folgende Unterscheidungen vornehmen: Erstens, der kreativitäts- und wissensorientierte Wandel kann vorwiegend auf ökonomische Bereiche zurückgeführt werden, in denen dieser sich schnell und tiefschürfend vollzieht: Die Formen der Netzwerkorganisation als spezielles Merkmal der Handwerks- (Stinchcombe, Eccles) und Kulturindustrien

(Verlagswesen, Film und Musikindustrie) wurden vergleichsweise früh erforscht. Heute konzentriert sich die Forschung mehr und mehr auf Organisationsmodelle, die durch alle Arten von wissensintensiven Aktivitäten versorgt werden, wie etwa wissenschaftliche Forschung oder generell die kulturelle Produktion: Design-Arbeit, Programmierung, Software-Entwicklung oder professionelle Dienste. Entlang einer sektoralen Unterscheidung kommt es zu einer Spezifizierung der davon betroffenen ArbeiterInnen: Wie von Powell in seiner wegweisenden Studie „Neither market nor hierarchy" festgestellt wurde, handelt es sich dabei um hochqualifizierte und talentierte Kräfte, die im Besitz eines austauschbaren Wissens sind, das nicht auf spezifische Aufgaben beschränkt ist, sondern für ein breites Spektrum von Aktivitäten angewandt werden kann, gleichzeitig aber auf einem Know-How beruht, einem impliziten, kaum kodifizierbaren Wissen, das unter hierachischer Kontrolle weniger kreativ und produktiv ist. Unter dieser Perspektive haben die Arbeitszusammenhänge von KünstlerInnen und „WissensarbeiterInnen" genug Gemeinsamkeiten, die es erlauben, Ähnlichkeiten und Gegensätze zu erhellen. Das sind aber aussagekräftige Gegensätze: Im Grunde zielt das Research & Development in Wissenschaft und Technik darauf ab, kumulativ zu sein, während die Kunst sich im Gegensatz dazu zwischen der Bewahrung von Meisterstücken und vergangenen Errungenschaften und der frenetischen Suche nach Originalität und Neuheiten bewegt – seien sie eine Quelle für lang anhaltende Innovationen oder nur für kurzlebige Marotten und Moden.

Ein zweiter Weg, den Faktor der Kreativität zu betonen, ist, sich eine neue Architektur der Gesellschaft

vorzustellen, vorrangig die Hervorbringung und das Entstehen einer neuen Klasse, wie es u. a. Robert Reich und Richard Florida vorgeschlagen haben. In diesem Fall haben sich die unterschiedlichen von mir vorher erwähnten Veränderungen bis zu einem kritischen Punkt angenähert, wo ein bedeutender Teil der Arbeitskräfte sich in den Werten, im Lebensstil, in der Arbeitsethik und in Freizeitaktivitäten ähnelt. Ich habe darin eine Variation eines in der Soziologie sehr bekannten interpretativen Schemas entdeckt: das von „Gemeinschaft" versus „Gesellschaft" à la Tönnies oder das von „mechanischer Solidarität" versus „organische Solidarität" der Gesellschaft à la Durkheim.

Eine kreative Klasse setzt sich aus Leuten zusammen, die eine bestimmte Anzahl von ähnlichen Charakteristika besitzt (hohe Fertigkeiten, wissensintensive Aktivität, Lernpotenzial und verschiedene andere Merkmale, die der Porträtierung der Kreativarbeiten dienen), die aber vor allem die paradoxe Eigentümlichkeit des idiosynkratischen Individualismus miteinander teilen. Indem Florida dies so konzipiert, stellt er das gängige soziale Gesellschaftsmodell auf den Kopf: Das bohemistische Randgebiet wird zum gesellschaftlichen Zentrum erklärt. Diese Sichtweise, in der viele Erwerbstätigkeiten und Berufe miteinbezogen werden, führt dazu, dass die Grenzen der Kreativen weiter ausgedehnt werden, allerdings ohne eine Vorstellung davon, wie diese Tätigkeiten einer hierachischen Struktur zuzuordnen sind. So überrascht es auch nicht, dass sich dieses Modell vor allem am Prinzip der Lokalität orientiert: Die Orte, an denen KreativarbeiterInnen leben, werden aus engmaschigen, losen, flexiblen und überindividuellen Beziehungen konstruiert. Man erinnere sich dabei bloß an

Durkheim, der die organische Solidarität der Gesellschaft folgendermaßen beschrieben hat: Dass in einer Gesellschaft, in der die Menschen sich aufgrund einer komplexer werdenden Arbeitsteilung und steigenden Anforderungen in der Spezialisierung der Fertigkeiten zunehmend differenzieren, sie gleichzeitig dazu veranlasst werden, in immer engeren Kontakt und dichtere Beziehungen zueinander zu treten, seit sie mehr und mehr Wissen und Informationen austauschen.

Während Durkheim das Risiko der zunehmend konfligierenden Interessen sah, des wachsenden individualistischen Hedonismus, der die soziale Ordnung und ökonomische Effizienz unterwandere, mit einem Wort, der das Risiko der wachsenden Anomie beinhalte, Regulation und soziale Kontrolle erforderlich mache, kommen Autoren wie Florida zu gegenteiligen, weitaus optimistischeren Einschätzungen. Was dabei jedoch weitgehend unterschlagen wird, sind die enormen Chancenungleichheiten der Selbstverwirklichung, die in solch einer Welt des Arbeitens und des Lebensstils vorherrschen: Um eine paradoxe Homogenisierung von unendlich differenzierten KreativarbeiterInnen, oder besser gesagt, von individualistischen, lose verbundenen ArbeiterInnen handelt es sich nur auf horizontaler Ebene; bedeutsame Kennzeichen jeder beruflichen Organisation, interne und externe Wettbewerbsstrukturen sowie vertikale Differenzierungen sind im großen Ganzen des gemeinschaftlichen kreativen Lebensstils verschwunden.

Und schließlich kann die Herausstellung der Kreativität der Arbeit allgemeiner ausfallen und unter Absehung von Verweisen auf besondere Sektoren oder Gruppen organisatorische Veränderungen betreffen – selbst wenn Affinitäten zwischen der organisatorischen

Veränderung und branchenspezifischen Eigenschaften bestehen (wir sollten daran erinnert werden, dass das ganze typologische Zeugs nur probabilistisch ist). In diesem Fall vergrößert ein Bündel eng verwandter Faktoren die Notwendigkeiten für organisatorische Veränderung zu effizienteren, lohnenderen und mehr stimulierenden Arbeitseinstellungen: erwähnt seien die computergestützten Systeme der Produktion und Information, just-in-time Praktiken und computerisierte Inventarerfassungssysteme, die vergrößerte Vielfalt der Gleichheit, verstärkt durch ein auf Netzwerken aufbauendes Arbeitssystem, Reputation, kurzfristige Aufträge oder Einstellungen sowie die hoch individualisierte Evaluation der Arbeitsleistungen. Kreativität als eine neue treibende Kraft verbessere die Produkte des Arbeitssystems, die Verkürzung des Produktlebenszyklus sowie die neuen Standards der Konkurrenz in den Industrien usw.

Diese Faktoren haben insgesamt einen starken Einfluss auf die Problemlagen, mit denen sich die ArbeiterInnen heutzutage konfrontiert sehen: die gestiegene Veränderlichkeit, das Lösen von Qualitätsproblemen, Koordination, Kommunikation, der immer dichter werdende Informationsaustausch oder die Entfaltung von Kompetenzen. Diese neuen Herausforderungen sind Kernelemente der von den ManagerInnen eingeführten leistungsintensiven Arbeitssysteme in der posttayloristischen Ära der Erneuerung der Personalführung. Natürlich geben solche Systeme vor, in der langen Tradition der Arbeitsplatzverbesserung zu stehen – darauf aus, die entmutigenden Dimensionen entfremdender Arbeit, die Fragmentierung und die mechanistische Spezialisierung zu überwinden sowie die Motivation und Selbstverwirklichung bei der Arbeit zu fördern. Hauptkriterien solcher

Arbeitssysteme sind: Autonomie, Mitbestimmung, Koordination und Kommunikation unter den Angestellten, selektive Stellenbesetzung, umfassende formelle Lerngelegenheiten bei der Arbeit, selbstgeleitete Arbeitsteams sowie weiter entwickelte Entschädigungsverfahren, die das Bündel der finanziellen bzw. inneren Motivationsanreize sowie längerfristige Beziehungen in Betracht ziehen, welche gegenseitiges Vertrauen sichern und Stakeholder-Verhalten fördern sollen.

Jeder dieser drei gegenwärtigen Ansätze der Kreativität auf den Arbeitsmärkten und in Organisationen – branchenspezifisch-beruflich, klassentheoretisch und organisatorisch – stützt sich auf eine ähnliche Grundlage: das Wohl der Gesellschaft, sei es das des Wissens und des kreativen Lernens oder das der positiven Identifizierung mit der Arbeit im Betrieb oder das der Kreativität als ein geteiltes Ethos der Arbeit und des Lebens. Gewissermaßen fällt die Leistungsfähigkeit von künstlerischen Arbeitssystemen in jede dieser Rubriken. Und doch fehlt ein entscheidendes Problem: die unterschiedlichen Dimensionen blieben reine Wahnvorstellung, sollten wir die Aspekte verfehlen, die im Herzen der gefeierten kreativen Bestrebungen liegen: eine harte Konkurrenz, Angebotsüberschuss, prekäre Jobs, unsichere Flexibilität, riesige Einkommensunterschiede, die einhergehen mit ungleicher Reputation und Marktmacht.

Mit der Kategorie der „expressiven Arbeit" belegen Sie ausgehend von den klassischen Künstlerberufen die zunehmend nach dem 2. Weltkrieg verstärkt auftretenden kulturindustriellen „Kreativarbeiten", wie etwa die von

FilmschaffendenMusikerInnen oder Mode- bzw. WerbedesignerInnen etc. Wie erklären Sie sich diesen Sog der Kulturindustrie, vor allem angesichts der prekären Beschäftigungsverhältnisse?

Trotz der offenkundig niedrigen Einkünfte von qualifizierten KreativarbeiterInnen und trotz des hohen Grads an Einkommensunterschieden scheinen die KünstlerInnen nicht davor zurückzuschrecken, einen solchen Berufsweg in zunehmender Zahl einzuschlagen, noch gibt es einen Abzug aus künstlerischen Karrieren, wie man erwarten könnte. Ich würde hier fragen: Sind KünstlerInnen einer unwiderstehlichen „Arbeitsliebe" verfallen oder sind sie die wahren LiebhaberInnen des Risikos, oder etwa nur „vernünftige Idioten", um einen von Armatya Sen entwickelten Begriff zu verwenden?

Das Argument der „Arbeitsliebe" besteht darauf, dass das Berufsengagement und die Errungenschaften in den Künsten nicht den Anforderungen einer Marktwirtschaft des Austausches angepasst werden können; sie sollten besser als geschickte und zeitintensive Tätigkeiten vorgestellt werden, die eine Übertragungsleistung erforderlich machen, und die KünstlerInnen erbringen, indem sie ihr Leben mittels Nebentätigkeiten wie etwa dem Unterrichten gestalten. Die Ideologie, die das Zeitalter der „Kunst um der Kunst willen" beerbte, verkehrt sogar die Bedeutung von Erfolg und Misserfolg, so dass nur die Anerkennung durch Peer-Groups, zumindest in den Kunstwelten der Hochkultur, von Belang ist. Eine Möglichkeit, sich mit dieser ideologischen Dimension zu befassen, besteht darin, sie in ein immanentes kulturelles Wesensmerkmal – eine Art Berufseigenschaft – zu verwandeln, das im Einklang mit

dem künstlerischen Leben steht, oder um genauer zu sein, das die Grenzen zwischen dem beruflichen und privaten Leben und zwischen ihren jeweiligen Grundprinzipien verwischt.

Wird dieses Merkmal jedoch als dem ursprünglichen Sozialisierungsprozess – über den sehr früh Fertigkeiten und Kunstneigungen ausgebildet werden – zugehörig betrachtet, stellt sich heraus, dass solch eine Erklärung hochgradig deterministisch und letztendlich tautologisch ist: KünstlerInnen sind ihrer Kunst verpflichtet und mit der Gemeinschaft ihrer KollegInnen verbunden, unabhängig davon, welchen Grad an Erfolg sie auf dem Markt erzielen.

Das zweite Argument betrifft die ungewisse Berufswahl: KünstlerInnen können RisikoliebhaberInnen sein (was auch immer man als Ursache dieser Vorliebe bestimmen mag), oder sie werden veranlasst, das Risiko unter einer probabilistischen Fehleinschätzung einzugehen. Berufe, in denen enorme Entlohnungen in den Händen einer kleinen Anzahl an Beschäftigten konzentriert werden, während der Großteil der BerufsanfängerInnen arm ist, haben einen hohen Grad an Ungewissheit zur Folge. Der Zugang zu diesem Feld ist weitgehend durch eine Logik der Lotterie bestimmt, gemäß der die SpielerInnen ihre Chancen prinzipiell überschätzen. Die Analogie mit einer Lotterie ist allerdings sehr ambivalent: Sie dient dazu, die schiefe Einkommensverteilung als Auszahlungsmatrix zu denken, aber es kann auch irreführend sein, wenn dadurch gesagt wird, dass der Erfolg rein zufällig ist und nahelegt, nichts mit den individuellen geistigen Fähigkeiten oder Eigenschaften zu tun zu haben.

Eine dritte, weniger deterministische Ansicht dient dazu, die Dimension der Berufswahl zu untermauern, ohne die Eigenschaften sowohl der Arbeit als auch der ArbeiterInnen zu überschatten. Die Entlohnungen in künstlerischen Tätigkeiten sind von zweierlei Art: Neben den monetären Entlohnungen gibt es die sogenannten nicht-monetären Entlohnungen oder „psychischen Einkommens"-Flüsse, die tatsächlich seit langem als eine wesentliche Dimension der Arbeit betrachtet worden sind. Analytisch gesprochen, kann jede Tätigkeit als ein Bündel von Eigenschaften betrachtet werden, die auf mehrere mögliche Kombinationen hinauslaufen: Lohnunterschiede kompensieren die mehr oder weniger attraktive Arbeit und gleichen unter den ArbeiterInnen die gesamten monetären und nicht-monetären Vorteile oder Nachteile einander an.

Die künstlerische Arbeit kann als hoch attraktiv entlang einer Reihe messbarer Dimensionen der Arbeitszufriedenheit betrachtet werden: die Abwechslung der Arbeit, das hohe Niveau an persönlicher Autonomie und Eigeninitiative, die Möglichkeit, ein breites Spektrum von geistigen Fähigkeiten einzubringen, oder das Gefühl, sich bei der Arbeit selbst zu verwirklichen, die idiosynkratische Lebensweise, das starke Gemeinschaftsgefühl, die geringe Routine sowie der hohe Grad an sozialer Anerkennung für erfolgreiche KünstlerInnen. All diese Vorteile entschädigen vielleicht mehr für das geringere Einkommen, als dies von weniger flexiblen Tätigkeiten zu erwarten ist. Zur Kenntnis genommen werden sollte, dass – im Gegensatz zum ideologischen Argument, insbesonders zu seinem deterministischen Aspekt – die Leute erst entdecken, was ein nicht-routinemäßiger Job tatsächlich bedeutet, wenn sie ihn erfahren haben.

Worin besteht für Sie der innere Zusammenhang zwischen der faktisch vorherrschenden Chancenungleichheit in der Kultur- und Wissensproduktion und der von der Kulturindustrie vorgenommenen medialen Inszenierung von sozialer Ungleichheit?

Fraglich ist zunächst, weshalb die KünstlerInnen die Ungleichheiten, von denen sie klassifiziert und hierarchisiert werden, eigentlich akzeptieren, und warum sie diese sogar noch auf derart spektakuläre Weise inszenieren, obwohl sie ideologisch und politisch zuallererst für Positionen und Reformen eintreten müssten, die die Chancengleichheit fördern? Eine Erklärung hierfür setzt voraus, dass man zu einem „ungedachten" oder „undenkbaren" Aspekt der Sozialwissenschaften zurückkehrt, nämlich zum individuellen Talent, also dem Sockel der individuellen Reputation, d. h. wie „hoch jemand gehandelt wird", und dem des Wettlaufs der Entdeckung neuer, origineller KünstlerInnen – dieser Aspekt ist bei der Analyse jedoch hinderlich, da er zur Tautologie führt, wenn man den Erfolg pauschal dem Talent zuschreibt. Seit langem betreiben die Sozialwissenschaften eine objektivistische Reduzierung des Talent-Faktors. An dieser Stelle muss man darauf achten, zwei Aspekte der Analyse zunächst getrennt voneinander zu betrachten.

Der erste Aspekt stellt das Auseinanderdriften von Bedeutung und Ansehen dar, sowie das der Hierarchien, die der vergleichenden Bewertung von Werken und Talenten entspringen. Diese Unterscheidungen und Hierarchien sind Ausdruck für den Wettbewerb, der mit Originalität und Erfindungsvermögen innerhalb des Systems kultureller Produktion ausgetragen wird.

Dies zu bedauern oder zu verurteilen und gleichzeitig den Wert der Originalität und die Differenzialisierung der künstlerischen Produktion hochzuhalten, würde heißen, sich zu widersprechen. Würde man die Bedeutung dessen kennen, was jede/r einzelne KünstlerIn – Werk für Werk – beabsichtigt zu schaffen, gäbe es keine Möglichkeit der Erneuerung, da alles vorhersehbar wäre; und wüsste man um das Talent all derjenigen, die sich dem kreativen Schaffen widmen, wäre der künstlerische Wettbewerb schnell seiner Innovationskraft beraubt, genauso wie die KünstlerInnen ihres Ansporns beraubt wären, zu erfinden und sich zu erneuern, da mit Leichtigkeit vorzubringende und anzuwendende Regeln es erlauben würden, eindeutig zwischen BewerberInnen um Erfolg und um eine Künstlerkarriere auszuwählen und schließlich zu garantieren, dass die GewinnerInnen dauerhaft produktiv und erfinderisch sind.

Eines der Argumente, die eine eindeutige Beantwortung der Frage nach dem Talent verhindern, ist das Akzeptieren oder – in einer konstruktivistisch-kritischen Haltung – die Ablehnung der Vorstellung von Genie oder von außergewöhnlichem Talent. Aber man braucht das Talent nicht in solch magischen Begrifflichkeiten zu fassen, um die Tatsache zu akzeptieren, dass Fähigkeiten unterschiedlich ausgeprägt sind. In Wirklichkeit reicht es aus, selbst minimale Talentunterscheidungen zu postulieren, die derart wahrgenommen werden, dass sie es erlauben, die einen Individuen ins Verhältnis zu den anderen zu setzen, um einen dynamischen, sich verstärkenden Prozess in Gang zu setzen, der in seiner Folge zu beachtlichen Unterschieden hinsichtlich des Erfolgs führen kann. Dies hat mit der Art und Weise selbst zu tun, wie Talent definiert wird: Wir haben keine andere

Möglichkeit, es zu identifizieren und zu beurteilen, als mit relativen Vergleichen und ordinalen Maßstäben. Mögen die Unterscheidungen noch so grob erscheinen, oder binär, wie oft in ästhetischen oder professionellen Beurteilungen (KünstlerInnen oder Werke sind wichtig oder unwichtig, ein Film erst- oder zweitklassig etc.), die Differenzierung und die Hierarchisierung sind nur das Ergebnis von Vergleichen oder Anhäufungen von Vergleichen, die letztlich die Hitlisten und die Bewertungen in der Kunstwelt ausmachen.

Das zweite Element der Analyse betrifft die Mechanismen, die für die Verstärkung der Wert- und Talentunterschiede verantwortlich sind: Das Argument ist nun, dass die Kulturindustriellen und die Akteure auf dem Markt in der Lage sind, den größtmöglichen Profit aus diesen Unterschieden zu ziehen, den Ertrag daraus zu steigern, laut dem bekannten Mechanismus, den Sherwin Rosen in seiner Analyse der Ökonomie der „Superstars" hervorgehoben hat: erweiterten Märkten dienen, indem durch Werbeinvestitionen und durch Überpräsentation von Werk und KünstlerIn ein Effekt erzielt wird, dessen potenzieller Ertrag massiv sein kann. Hiergegen wendet sich die Kritik an den Kulturindustrien und an der Kapitalanreicherung.

Ein Beispiel: In der Plattenindustrie geben die „Majors" 20% ihrer Mittel für die Suche nach neuen Talenten aus, während Independent-Labels dafür 60% aufbringen. Mit anderen Worten gehen die Independent-Labels auf die Jagd nach Talenten, um die Innovation und den Wettbewerb mittels Originalität anzuheizen, während die „Majors" sich darum sorgen, den Ertrag, der ihnen aus den Reputationsdifferenzen zukommt, zu erhöhen, indem sie diese Differenzen

verstärken. Dieser Unterschied zwischen den Investitionen der Independents und denen der „Majors" in die eigentliche Produktion existierte wahrscheinlich bereits in den 1960er Jahren. Was sich seitdem geändert hat, ist die Form der Konzentrierung durch die Bildung von Multimediaunternehmen, die wie einst produzieren, ihre eigene Produktion und die anderer ProduzentInnen vertreiben und Musikverlage kontrollieren (InhaberInnen von Copyrights, die stetig verlängert werden). Die „Majors" haben – sehr viel mehr als damals – Unternehmensgruppen gebildet, die Radio- und Fernsehkanäle sowie Netze der kommerziellen Verwertung (Einzelhandel, Onlinehandel, kostenpflichtiges Downloaden) kontrollieren, um direkten Einfluss auf die erfolgsfördernden Faktoren zu haben. Es ist offensichtlich, dass – durch das Zusammenwirken der einzelnen Beteiligten an der Verwertung von Kunstwerken – die Inszenierung der Talentunterschiede und der Hitlisten (Hitparaden, Charts etc.) von dieser Seite her wie ein Erfolgskatalysator auf dem Weltmarkt wirkt.

Die Verklärungen künstlerischer Produktion unter dem Diktum der Opferbereitschaft prägen einerseits die Selbstverhältnisse der KulturproduzentInnen, andererseits kulturpolitische Prozesse: Armut mache erfinderisch. Gleichzeitig machen sich zunehmend Stimmen breit, die gerade auch für die Wissens- und Kulturproduktion nicht nur neue Umverteilungsmaßnahmen fordern. Wie beurteilen Sie die Chancen dieser Bewegungen und wie würden sie die Verlaufsformen dieser Kämpfe charakterisieren? Und: Halten Sie es für möglich, dass gerade durch die modellhafte Übertragung künstlerischer Subjektivitäten und kultureller Arbeitsorganisationen auf andere Arbeitsbereiche eine breite Solidarität einsetzen kann?

Unterscheiden wir zunächst die Kämpfe mit einem unmittelbaren Ziel, was den gewöhnlichen Lauf von Positions- und Interessenskonflikten in der Demokratie ausmacht, von den Kämpfen, die eine radikalere soziale Umwälzung verfolgen. In Frankreich sind KünstlerInnen politisch zum allergrößten Teil links oder linksradikal und pflegen durch Bündnisse oder Interessengemeinschaften ein recht ausgeprägtes Verhältnis zu den sozialen Bewegungen, die sich nicht in den gewöhnlichen Verlauf der Debatten in der repräsentativen Demokratie einordnen lassen – Solidaritätsbewegungen mit *sans papiers*, denen die Abschiebung droht, Engagierte in der Globalisierungskritik, Bewegungen zugunsten der gesellschaftlich Ausgeschlossenen, Initiativen von Vereinen zur Klärung wohnrechtlicher Fragen etc. 2004 haben KünstlerInnen eine ausschlaggebende Rolle bei der von der französischen Zeitschrift „Les Inrockuptibles" initiierten Petition gespielt, die den „Krieg gegen die Intelligenz" verurteilt – der von den rechten Parteien in ihrer Bildungs- und Forschungspolitik geführt wurde – sowie sich um eine Reform der Arbeitslosenversicherung der Intermittents (zeitweilig Beschäftigte im Kulturbetrieb) bemüht. Die gleichen Koalitionen haben sich erneut gebildet anlässlich des Kampfes gegen die Reform, die die Regierung mit ihrem „Erstbeschäftigtenvertrag" für Jugendliche einführen wollte. Es wäre zu langwierig, die Tragweite und die genauen Grundlagen dieser Gelegenheitsbündnisse zwischen Intermittents, prekären WissenschaftlerInnen, StudentInnen und dem Prekariat des Arbeitsmarkts zu analysieren. Einmal abgesehen von den Besonderheiten der Lage in Frankreich – die Krise des Modells eines Wohlfahrtstaates à la française; die enorme Kluft zwischen dem Konfliktpotenzial

im öffentlichen Dienst, obwohl gänzlich vor den Risiken des Arbeitsmarktes gefeit, und dem Konfliktpotenzial im privaten Wirtschaftsbereich, obwohl sich die Sicherheit im öffentlichen Sektor buchstäblich von den Beschäftigungsunsicherheiten im privaten Bereich nährt; der Einfluss der Staatseliten; aber auch eine Politik der Umverteilung, die eine Explosion der Ungleichheiten verhindern konnte. Welches Modell wäre langfristig in der Lage, die Position von KünstlerInnen oder von WissensarbeiterInnen im weitesten Sinne mit den Interessen der Arbeitswelt zusammenzubringen? Die Antwort ist zweifellos in neu zu überdenkenden Mechanismen zu suchen, die gewährleisten, dass der Zugang zu Wissen und dessen Einsatz in der Arbeit auf kleinstmöglicher Ungleichheit basiert, ohne den Ausdruck interindividueller Talent- und Fähigkeitsunterschiede zu verhindern. Diese prägen das Gemeingut einer jeden Gesellschaft und sind ebenfalls Quelle für den Wettbewerb zwischen Individuen (wie er von den Künsten und Wissenschaften hochgehalten wird), wie auch wesentlicher Antrieb für die wirtschaftliche Entwicklung.

Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ und der kulturellen Beschäftigung

Maurizio Lazzarato

Übersetzung aus dem Französischen: Stefan Nowotny

In soziologischen und ökonomischen Schriften, die sich mit den Transformationen des Kapitalismus und spezifischer mit den Transformationen des künstlerischen und kulturellen Arbeitsmarkts beschäftigen, gibt es eine Tendenz, die künstlerische Aktivität sowie die Modalitäten ihrer Ausübung als jenes Modell anzusetzen, von dem die neoliberale Ideologie ihre Inspiration bezogen hätte. Dieser Diskurs ist ambivalent und sollte näher befragt werden. Dem Buch *Der neue Geist des Kapitalismus* von Luc Boltanski und Eve Chiapello kommt dabei das Verdienst zu, die „Künstlerkritik“ als eine der ökonomischen, politischen und sozialen AkteurInnen des kürzlich zu Ende gegangenen Jahrhunderts sowie insbesondere der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs darzustellen. Die Definition dessen jedoch, was diese „Künstlerkritik“ ist, die Rolle, die die AutorInnen sie im gegenwärtigen Kapitalismus spielen lassen, lässt uns gleichzeitig in mehrerlei Hinsicht ratlos zurück.

Die These, die sich durch den *Neuen Geist des Kapitalismus* vom Anfang bis zum Ende hindurch zieht, ist die folgende: Die Künstlerkritik (die sich auf Freiheit, Autonomie und Authentizität gründet und diese einfordert) und die Sozialkritik (die sich auf Solidarität, Sicherheit und Gleichheit gründet und diese

einfordert) „werden zumeist von unterschiedlichen Trägergruppen vorgebracht“ und sind miteinander „unvereinbar“.[1] Die Fackel der Künstlerkritik, die von den KünstlerInnen an die StudentInnen des Mai ’68 weitergegeben wurde, sei in der Folge von jenen „angesagten“ Leuten aufgenommen worden, die in Medien, Finanzwelt, Show-Business, Modeindustrie, Internetbusiness etc. arbeiten, das heißt von den „Kreativen“ des „oberen Endes der soziokulturellen Hierarchie“. Die Sozialkritik hingegen, deren TrägerInnen die ArbeiterInnen von ’68 waren, sei von den kleinen Leuten, den Untergeordneten und Ausgeschlossenen des Liberalismus wieder aufgenommen worden. Künstlerkritik und Sozialkritik sind also „weitgehend unvereinbar“.

Die „Künstlerkritik“ ruft bei den AutorInnen ein Unbehagen, ja eine gewisse Verachtung hervor, die sie nur schlecht verbergen können. Aus ihrer Sicht versteht sich das ohne Probleme, denn die „Künstlerkritik [...] ist nicht von sich aus egalitär; sie läuft sogar ständig Gefahr, in einem aristokratischen Sinn interpretiert und umgedeutet zu werden“. Und sie kann, „wenn sie von den Gleichheits- und Solidaritätserwägungen der Sozialkritik nicht abgemildert wird, sehr schnell das Spiel eines besonders zerstörerischen Liberalismus bedienen, wie wir in den vergangenen Jahren aufgezeigt haben“. Im Übrigen ist die Künstlerkritik „nicht in sich notwendig, wenn es um die Infragestellung des Kapitalismus geht, wie sich an den früheren

---

1 Die Zitate sind einem Gespräch entnommen, das Yann Moulier Boutang im Jahre 2000 mit Luc Boltanski und Eve Chiapello geführt hat. Es wurde für diesen Band übersetzt und trägt den Titel „Für eine Erneuerung der Sozialkritik“. [Anm. d. Hg.]

Erfolgen der Arbeiterbewegung, die ohne die Verstärkungen der Künstlerkritik auskamen, zeigt. Der Mai '68 war unter diesem Gesichtspunkt eine Ausnahme." Bei der Lektüre spürt man auch, dass das Buch von einem Ressentiment gegen den Mai '68 durchzogen ist, das seit einigen Jahren quer durch die intellektuellen Eliten Frankreichs seine Bahn zieht, und das, hier wie auch im Falle des ehemaligen Bildungsministers[2], auf Kosten von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari geht, die als Meister des Denkens von 1968 Keime des Liberalismus in den Köpfen der Leute hinterlassen hätten, ohne sich dessen bewusst zu sein.

Nicht nur ist die Künstlerkritik also unnötig – es sei denn, um „das Zuviel an Gleichheit der Sozialkritik abzumildern", welche Gefahr laufe, „die Freiheit zu verschmähen" (*sic!*) –, sie stellt darüber hinaus auch das Trojanische Pferd des Liberalismus dar; sie ähnelt ihm aufgrund des aristokratischen Geschmacks an Freiheit, Autonomie und Authentizität, den die KünstlerInnen zunächst an die StudentInnen weitergaben und der in der Folge seinen Weg durch die Bobo-Milieus[3] nahm. Boltanski und Chiapello präsentieren uns hier eine Neuauflage der Opposition von Freiheit und Gleichheit, Autonomie und Sicherheit, die aus einer anderen Epoche stammt und an der sich im Übrigen auch der Sozialismus und der Kommunismus die Zähne ausgebissen haben.

---

2 Gemeint ist Luc Ferry, der in Frankreich den „neuen Philosophen" zugerechnet wird und von 2002 bis 2004 unter der Regierung Raffarin das Amt des nationalen Bildungsministers bekleidete. [Anm. d. Übers.]

3 „Bobo": Kurzform zu „Bourgeois-Bohémiens" [Anm. d. Übers.].

„Keine Kultur ohne soziale Rechte“

Der Begriff der „Künstlerkritik“ ist nicht stichhaltig, und zwar aufgrund zumal theoretischer wie politischer Fragen:

a) Was den zweiten Aspekt betrifft, so haben die Thesen von Boltanski und Chiapello vier Jahre nach ihrer Veröffentlichung ein scharfes Dementi erfahren. Die Missgeschicke der „Künstlerkritik“ von Boltanski und Chiapello sind zahlreich, aber das größte Malheur ist dem Konzept mit der Entstehung der „Coordination des Intermittents et Précaires“ („Koordination der Intermittents und Prekären“) bzw. der Widerstandsbewegung der „KünstlerInnen“ und „TechnikerInnen“ des Kulturbetriebs widerfahren, deren gelungensten Ausdruck die „Koordination“ darstellt.[4] Die sechs Worte einer der Parolen der Intermittents-Bewegung: „Pas de culture sans droits sociaux“ („Keine Kultur ohne soziale Rechte“) sind mehr als ausreichend, um daraus eine Kritik des Buches von Boltanski und Chiapello abzuleiten und sämtliche Grenzen ihrer Analyse des gegenwärtigen Kapitalismus herauszuarbeiten. Übersetzt man die Parole „Keine Kultur ohne soziale Rechte“ in die Sprache Boltanski/Chiapellos, so zeigt sich, dass das, was sie für

---

4 Der Ausdruck „Intermittents“ oder genauer „Intermittents du spectacle“ bezieht sich in Frankreich auf einen verwaltungsmäßig festgelegten Status von Personen, die in verschiedenen Sektoren des Kulturbereichs („spectacle“) unter der Bedingung der „Intermittenz“ („intermittence“), das heißt alternierender Perioden der Beschäftigung sowie der Arbeitslosigkeit, arbeiten. Es handelt sich also grundsätzlich um einen Status der Beschäftigung bzw. der Lohnarbeit, der von jenem klassischer „freier Berufe“ zu unterscheiden ist. [Anm. d. Übers.]

potenziell aristo-liberal und mit sozialer Gerechtigkeit unvereinbar halten, zu einem Kampffeld wird, und zwar vielleicht dem einzigen, von dem aus sich die neoliberale Logik vereiteln lässt: „Keine Freiheit, Autonomie, Authentizität (Kultur) ohne Solidarität, Gleichheit, Sicherheit (soziale Rechte)."

Der neue Geist des Kapitalismus wurde in Paris 1999 veröffentlicht, aber die Studie hat mit der Nacht vom 25. zum 26. Juni 2004 theoretisch wie politisch zu funktionieren aufgehört, als im Théâtre Nationale de la Colline die „Coordination des *Intermittents* et *Précaires*" gegründet wurde. In jenem Augenblick, in dem sich die „Künstlerkritik" – getragen von „KünstlerInnen und TechnikerInnen des Kulturbetriebs" – organisiert und einen Namen gegeben hat, fügte sie zusammen, was die beiden AutorInnen für unvereinbar erachten: KünstlerInnen und ZeitarbeiterInnen, KünstlerInnen und Prekäre, KünstlerInnen und Arbeitslose, KünstlerInnen und SozialhilfeempfängerInnen.

Der stärkste und hartnäckigste Widerstand (der Konflikt dauert seit drei Jahren an) gegen das liberale Projekt des französischen Unternehmertums, die so genannte „soziale Umgestaltung", geht von KünstlerInnen und TechnikerInnen des Kulturbetriebs aus. Es sind die „Coordinations des Intermittents et Précaires", und nicht nur die KünstlerInnen und TechnikerInnen des Kulturbetriebs, die ein Entschädigungsmodell für „ArbeiterInnen mit diskontinuierlicher Beschäftigung" ausgearbeitet und vorgeschlagen haben, das auf Solidarität, Sicherheit und Gerechtigkeit gegründet ist. Es sind ebenfalls die Koordinationen, die auf die Terrains des Kampfes für ein Arbeitslosenversicherungssystem hingewiesen haben, das auf Sicherheit wie Autonomie

gleichermaßen gegründet ist, und dessen Funktionsweise in der Lage ist, der Mobilität unmittelbar Rechnung zu tragen.

b) Unter einem theoretischen Gesichtspunkt führt der Begriff der „Künstlerkritik" eine ganze Menge an Missverständnissen ein. Wir beschränken uns hier auf die Auseinandersetzung mit dreien von ihnen:

1. Die Gräben, welche die liberalen Politiken in die Gesellschaft schlugen, haben mit der Karikatur von sozialer Zusammensetzung und der Kartographie von Ungleichheiten, wie sie in diesem Buch beschrieben werden, nichts zu tun. Nehmen wir Boltanski/Chiapellos Beschreibung der sozialen Trägergruppen der „Künstlerkritik" und versuchen wir zu verstehen, warum sie einer (an Populismus grenzenden) Karikatur gleicht:

> „Im Übrigen gilt es zu verstehen, dass die Künstlerkritik heute vor allem von Personen getragen wird, die im oberen Bereich der soziokulturellen Hierarchie verortet sind, die höhere Studien absolviert haben und häufig in *kreativen Sektoren* (Marketing, Werbung, Medien, Mode, Internet etc.) oder auch auf den Finanzmärkten oder in Beratungsgesellschaften arbeiten, und dass ihre Sensibilisierung gegenüber dem am anderen Ende der sozialen Stufenleiter angesiedelten Leben einer ZeitarbeiterIn, die ihrerseits keinerlei Interesse an Mobilität hat, gegen Null geht."[5]

Die Gräben, die von den neoliberalen Politiken gezogen werden, verlaufen nicht zwischen den neuen freien Berufen und den neuen Prolos, zwischen den Angesagten und den

---

5 Luc Boltanski / Eve Chiapello, in diesem Band, S. 347/348.

Arbeitslosen, zwischen einer neuen „kreativen Klasse", die in den „Kreativindustrien" arbeitet, und einer in den traditionellen Industrien arbeitenden alten ArbeiterInnenklasse, sondern die Ungleichheiten durchziehen die „Kreativberufe", welche nach Boltanski/Chiapello die „Künstlerkritik" tragen, in ihrem Inneren. Keiner der Berufe, die sie als Träger der Künstlerkritik anführen, bildet eine homogene Entität; vielmehr haben wir es mit einem Ensemble von Situationen zu tun, die in ihrem Inneren einer starken Ausdifferenzierung unterliegen, je nach Status, Gehältern, sozialer Absicherung, Arbeitslast und Beschäftigung. In ein und demselben Beruf arbeitend, kann man reich und abgesichert sein oder aber arm und einer Situation extremer Prekarität ausgesetzt. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es eine beinahe unendliche Abstufung und Abwandlung bezüglich Situation und Status. Die Gräben verlaufen nicht zwischen in Medien, Werbung, Theater, Fotografie arbeitenden Individuen einerseits sowie den ArbeiterInnen, Beschäftigten, Prekären und Arbeitslosen andererseits. Die Gräben durchqueren die freien Berufe, denn ein Teil der Individuen, die in ihnen arbeiten, ist ganz einfach prekär, arm, nicht abgesichert. Man könnte dasselbe von fast allen Berufen sagen, die von den AutorInnen angeführt werden, insbesondere von den WissenschaftlerInnen und der Universität, die die AutorInnen am besten kennen sollten. Es herrscht hier eine Situation, zu deren Anprangerung die Bewegung der „prekären ForscherInnen" einige Monate nach der Intermittents-Bewegung ihren Beitrag geleistet hat.

Nehmen wir ein Beispiel, zu dem uns Daten vorliegen: das der (zeitweilig beschäftigten) KünstlerInnen und TechnikerInnen im audiovisuellen Bereich und im

Bereich des *spectacle vivant*[6]. Gemeinsam mit Antonella Corsani, Jean Baptiste Olivo und den Coordinations des Intermittents et Précaires haben wir hier eine Untersuchung über eine repräsentative Stichprobe von mehr als 1.000 Intermittents durchgeführt. Betrachten wir die inneren Verteilungen von Beschäftigung (Arbeitsstunden) und Bezügen (ohne Arbeitslosengelder):

Tabelle 1: Verteilung des Bruttojahreseinkommens der Intermittents in %, nach Arbeitsstunden und Lohneinheiten

Lohn/Arbeitszeit in h	**507–520**	**521–550**	**551–600**	**601–650**	**651–700**	**701–750**	**751–800**	**801–1000**	**> 1000**	**gesamt**
0-0,29	**3,6**	**0,8**	**0,7**	*0,0*	0,1	0,1	*0,0*	*0,0*	*0,0*	5,3
0,3-0,39	**3,6**	**2,3**	**1,1**	**0,8**	0,4	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	8,2
0,4-0,49	**3,2**	**3,2**	**2,1**	**1,0**	0,2	0,1	0,1	0,5	0,4	10,8
0,5-0,59	**3,4**	**2,8**	**2,2**	**1,2**	0,4	0,5	0,5	0,5	0,2	11,7
0,6-0,79	**3,9**	**2,5**	**1,8**	**1,6**	**2,2**	**0,9**	0,9	**1,3**	**0,8**	15,9
0,8-1,09	**2,8**	**3,0**	**0,9**	**2,3**	**1,9**	**1,4**	0,6	**2,7**	**2,4**	18,0
1,1-1,24	0,9	0,6	0,8	0,7	**0,7**	**0,9**	0,5	**1,4**	**0,8**	7,4
1,25-1,49	0,4	0,8	0,3	0,8	0,2	0,5	0,6	**1,5**	**3,2**	8,3
1,5-1,9	0,7	0,7	0,2	0,3	0,3	0,3	0,1	**2,0**	**0,7**	5,3
2-2,9	0,4	0,2	0,3	0,1	0,5	0,2	0,2	**1,1**	**3,9**	7,1
3-3,9	*0,0*	*0,0*	0,1	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	0,0	**1,1**	1,2
4-4,9	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	0,1	*0,0*	0,1	0,3	0,5
5+	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	*0,0*	0,1	0,3	0,4
gesamt	22,9	16,7	10,5	8,9	7,0	5,0	3,6	11,2	14,1	100

Es wird sehr deutlich, dass der größte Teil der Intermittents (56,4 %) über ein Bruttojahreseinkommen verfügt, das sich zwischen der Hälfte eines Mindestlohns

6 Der in Frankreich als *spectacle vivant* bezeichnete Sektor des Kulturbereichs entspricht grundsätzlich dem Bereich der „darstellenden Künste" in weiter Definition: Er reicht von Theater-, Musik- und Tanzdarbietungen bis hin zu Zirkuskünsten, Clownerie und Akrobatik; laut einem Gesetz von 1999 setzt die Zuordnung zum *spectacle vivant* die „physische Anwesenheit von zumindest einer KünstlerIn" voraus, die für die „öffentliche Aufführung eines geistigen Werkes" vergütet wird. [Anm. d. Übers.]

(der Mindestlohn entspricht ca. 1.200,- Euro brutto) und einem Betrag hält, der etwas über dem Mindestlohnwert liegt. An den beiden Extremen jedoch verdienen 9,1 % ein Einkommen, das mehr als dem doppelten Betrag eines Mindestlohns gleichkommt, während 13,5 % über ein Einkommen verfügen, das nicht einmal 0,3 % eines Mindestlohns erreicht.

Tabelle 2: Durchschnittseinkommen der Intermittents (in EURO) und Einkommensstreuung, nach Berufsfeldern

Berufsfelder	**arithmetisches Mittel**	**Median**	**Standard-abweichung**
Zirkus/Variété	15159	10448	127592
Frisur/Make-up	*17709*	16438	71202
Kommunikation	9100	7904	37003
SchauspielerInnen	10765	*7689*	101514
Kostüm/Kleidung	11542	9389	57531
TänzerInnen	9353	7900	33525
Dekoration/Accessoires	16750	14853	101121
Beleuchtung/Licht	13526	12428	52904
Bildtechnik	*16970*	13794	81601
Inszenierung	12192	12400	52237
Montage	*17334*	16769	77318
Musik/Gesang	8582	*7353*	43683
Produktion	*16682*	13791	101455
Regie	16128	14254	82724
Ton	14966	14137	63197
andere	8321	8253	10489

Die Mehrheit der Intermittents lebt daher von einem Einkommen, das kaum über der Entschädigungsschwelle (507 Stunden) liegt, aber es gibt auch noch eine unbestimmte Anzahl von nicht entschädigten „KünstlerInnen“, deren Lebenssituation von noch größerer Prekarität geprägt ist, und die zwischen prekären Beschäftigungen, Sozialhilfe und Existenzminima jonglieren. Ich rufe in Erinnerung, dass in Paris 20 % der

SozialhilfeempfängerInnen als Tätigkeit „KünstlerIn" angeben. Fügt man dem die bildenden KünstlerInnen hinzu, so erweisen sich die „KünstlerInnen" als sehr ausdifferenzierte Kategorie, die sich mit den „molaren" und verallgemeinernden Kategorien von KünstlerInnen, im Medienbereich arbeitenden Individuen etc. nicht erfassen lassen.

2. Boltanski/Chiapello haben aus der KünstlerIn und ihrer Aktivität das Modell der liberalen Ökonomie gemacht; dieses Modell wurde jedoch vielmehr auf dem „Humankapital" im Sinne des Selbstunternehmertums aufgebaut. Wir werden Foucaults Arbeit über die *Geburt der Biopolitik* verwenden, um uns über das Missverständnis aufzuklären, dem zufolge das Modell der gegenwärtigen ökonomischen Aktivität unter den KünstlerInnen zu suchen sei: Wie Foucault in Erinnerung ruft, hat der Neoliberalismus Bedarf daran, ein neues Modell des *homo oeconomicus* zu entwerfen, doch dieses hat, wie wir gleich sehen werden, weder mit der KünstlerIn noch mit der künstlerischen „Kreativität" besonders viel zu tun. Der Neoliberalismus sucht sich sein Subjektivierungsmodell nicht in der Künstlerkritik, denn er hat sein eigenes: nämlich die UnternehmerIn, die er im Übrigen verallgemeinernd auf alle Welt beziehen möchte, KünstlerInnen eingeschlossen, wie etwa im Falle der französischen Intermittents. In der „Reform" der Intermittenz wird der neue Entschädigungszeitraum für Intermittents als „ein Kapital" aufgefasst, das sich aus der Anzahl der entschädigten Tage ergibt und von dem/r Einzelnen als „Kapital" verwaltet werden muss.

Was bewirkt dieses kleine Wort „Kapital" bei den LohnempfängerInnen? Wie funktioniert es? Es besagt, dass die Arbeitslosenbezüge Teil einer Vielfalt von

„Investitionen" (Ausbildung, Mobilität, Affektivität etc.) sind, die das Individuum (das „Humankapital") zu leisten hat, um seine Leistungen zu optimieren. Foucaults Analyse kann uns verstehen helfen, worauf die neoliberale Logik „positiv" abzielt, welche Art von Anreiz sie durch ihr Modell des Humankapitals erzeugt. Die Kapitalisierung stellt eine der Techniken dar, die einen Beitrag zur Transformation der ArbeiterIn in „Humankapital" leisten sollen, welches Ausbildung, Wachstum, Akkumulation, Verbesserung und die Selbstaufwertung als „Kapital" nun selbst sicherzustellen hat, und zwar über die Gestaltung all seiner Beziehungen, Entscheidungen, Verhaltensweisen gemäß der Logik des Verhältnisses von Kosten und Investition sowie gemäß dem Gesetz von Angebot und Nachfrage. Die Kapitalisierung soll dazu beitragen, aus der ArbeiterIn „eine Art permanentes und multiples Unternehmen" zu machen. Der Arbeiter ist ein Unternehmer, und zwar „ein Unternehmer seiner selbst, der für sich selbst sein eigenes Kapital ist, sein eigener Produzent, seine eigene Einkommensquelle"[7]. Was von den Individuen verlangt wird, ist nicht, die Produktivität der Arbeit sicherzustellen, sondern die Rentabilität eines Kapitals (ihres eigenen Kapitals, eines Kapitals, das von ihrer eigenen Person nicht getrennt werden kann). Der oder die Einzelne muss sich selbst als Kapitalfragment betrachten, als molekulares Bruchstück des Kapitals. Die ArbeiterIn ist kein einfacher Faktor der Produktion mehr, das Individuum ist genau genommen keine „Arbeitskraft" mehr, sondern ein „Kompetenzkapital", eine „Kompetenzmaschine".

---

7 Michel Foucault, *Gouvernementalität II. Geburt der Biopolitik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 314.

Diese Konzeption des selbstunternehmerischen Individuums führt den Prozess des Kapitals als Subjektivierungsmaschine zu Ende. Für Gilles Deleuze und Félix Guattari wirkt das Kapital als hervorragender „Subjektivierungspunkt, der die Menschen als Subjekte konstituiert, aber die einen, die ‚Kapitalisten', sind Subjekte der Äußerung [...], während die anderen, die ‚Proletarier', Subjekte der Aussage sind, den technischen Maschinen unterworfen [...]"[8]. Wir können von einer Vollendung des Subjektivierungs- und Ausbeutungsprozesses sprechen, denn es ist hier ein und dasselbe Individuum, das sich aufspaltet, das zugleich Subjekt der Äußerung und Subjekt der Aussage ist. Einerseits treibt es die Subjektivierung auf die Spitze, da es alle „immateriellen" und „kognitiven" Ressourcen seines „Selbst" in die Aktivität miteinbezieht, andererseits arbeitet es einer identifizierenden Subjektivierung und Ausbeutung zu, denn es ist gleichzeitig Chef seiner selbst und Sklave seiner selbst, Kapitalist und Proletarier, Subjekt der Äußerung und Subjekt der Aussage.

Ebenfalls im Ausgang von Foucault lässt sich die These heftig kritisieren, dass es '68 und die StudentInnen waren, die die Freiheit in den Kapitalismus eingeführt haben. Foucault zufolge ist der Liberalismus ein Regierungsmodus, der Freiheit konsumiert und verbraucht, und um sie verbrauchen zu können, bedarf es zuerst ihrer Produktion und Förderung. Freiheit ist kein universeller Wert, dessen Ausübung durch die Regierung garantiert werden müsste, sondern entspricht der Freiheit (oder den Freiheiten), deren der Liberalismus bedarf, um zu funktionieren. Freiheit ist schlicht und

---

8 Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1997, S. 634.

einfach „das Korrelativ der Sicherheitsdispositive", die Foucault in der *Geburt der Biopolitik* beschreibt. Der große Unterschied zum keynesianischen Liberalismus besteht darin, dass die Freiheit, die fabriziert und organisiert werden muss, zuerst jene des Unternehmens und der UnternehmerInnen ist, während die Freiheit der „Arbeit", der „KonsumentInnen", der Politik, die im Zentrum der keynesianischen Intervention stand, dieser Freiheit radikal untergeordnet werden muss. Es dreht sich immer um die Freiheit der UnternehmerInnen.

3. Das Konzept der „Künstlerkritik" verweist uns, drittes Problem, auf eine veraltete Konzeption der künstlerischen Tätigkeit, die vielleicht – in den Begriffen, in denen sie von Boltanski/Chiapello beschrieben wird – niemals existiert hat:

> „Aber es ist wohlbekannt, dass die Künstlerkritik, die seit dem 18. Jahrhundert und vor allem im 19. Jahrhundert mit Konzeptionen der Kunst als ‚erhaben' sowie des Künstlers als ‚Genie' verbündet war, häufig von einer Verachtung für das ‚Gemeine', die ‚Kleinbürger', die ‚Spießer' etc. begleitet war. Gewiss konnten das ‚Volk' oder das ‚Proletariat' unter dem Schutz dieser Verachtung in Erscheinung treten, aber nur deshalb, weil die Kritik sich ein idealisiertes und rein abstraktes Bild von ihnen machte. Das ‚Volk' wurde im Sinne einer Entität als ‚bewundernswert' konzipiert, aber seine wirklichen Repräsentanten konnten, wenn sie zufällig den Weg der Träger der Künstlerkritik kreuzten, nur als enttäuschend erscheinen, als Menschen mit ‚prosaischen', ‚rückschrittlichen' etc. Anliegen."[9]

9 Luc Boltanski / Eve Chiapello, in diesem Band, S. 348.

Dieses Bild der KünstlerIn entspricht perfekt demjenigen, das den Intermittents über die kulturellen Beschäftigungspolitiken des Kulturministers aufgezwungen wird. Es sind die im Kulturministerium tagenden Liberalen, die heute dieses Künstlerbild haben.

> „Außerhalb dieser beiden Figuren ist die Mobilität der Kleinen, da sie zumeist eine erlittene Mobilität darstellt, nicht wirklich zur Netzwerkbildung geeignet. Sie werden nach Maßgabe ihres jeweiligen Vertragsendes hin und her gerissen und laufen von einem Arbeitgeber zum nächsten, um nicht vollends aus dem Netzwerk zu verschwinden. Sie zirkulieren wie Waren in einem Netz, dessen Maschen sie niemals selbst stricken, und werden durch andere ausgetauscht, die sich seiner (Maschen) im Gegenzug bedienen, um ihre eigenen Verbindungen zu unterhalten. Wie wir an den Stellen, wo wir auf die Natur der Ausbeutung im Netzwerk zu sprechen kommen, darlegen, ist die Mobilität der Großen, als Quelle der Entfaltung und des Profits, das genaue Gegenteil zur Mobilität der Kleinen, die nur Verarmung und Prekarität bedeutet. Oder um eine unserer Formeln aufzugreifen: Die Mobilität des Ausbeuters hat ihren Widerpart in der Flexibilität des Ausgebeuteten.“[10]

Es sind die Ärmsten, die „Kleinsten“, von denen die Intermittents-Bewegung getragen wurde. Es sind die „Kleinen“, die sich als sehr viel „kreativer“, „mobiler“, „dynamischer“ erwiesen haben als die Lohnarbeitergewerkschaften als Trägerinnen der Sozialkritik. In den

10 ebd., S. 351/352.

Koordinationen verkehren nicht nur Intermittents, sondern auch Prekäre, Arbeitslose, SozialhilfeempfängerInnen, und eben diese Ansammlung von „Kleinen" hat einen der innovativsten Konflikte der letzten Jahre ins Leben gerufen und gestaltet.

Der Beweis dafür, dass die Theorie von Boltanski und Chiapello sehr begrenzt ist, ergibt sich aus dem Umstand, dass der Liberalismus die Arbeitsmodalitäten der Intermittents, der einzigen KünstlerInnen, die den Status von LohnempfängerInnen haben, nicht generalisiert hat, sondern diesen die ökonomischen Zwänge des Selbstunternehmertums, des Humankapitalmodells auferlegt hat. Es sind gerade die KünstlerInnen und TechnikerInnen des Kulturbetriebs, welche die Verhaltensweisen und Lebensstile des „Humankapitals" annehmen müssen.

Menger und die Missgeschicke der permanenten kulturellen Beschäftigung

Durch seine Befürwortung einer Politik der permanenten kulturellen Beschäftigung legt Pierre-Michel Menger die Grenzen eines möglichen und vernünftigen Handelns innerhalb des kulturellen Arbeitsmarkts fest: Es geht um die „Regulierung" des „Übermaßes" an KünstlerInnen und TechnikerInnen, die sich in der Situation von Intermittents befinden. Die Arbeit von Menger zeigt gut die Komplizität, das Ineinandergreifen, den komplementären Charakter und die Konvergenz der „Rechten" und der „Linken", wenn es um die Schlacht um Beschäftigung geht. Sein letztes Buch baut gänzlich auf der „disziplinären" Gegenüberstellung von „normal" und „anormal" auf, wie einer seiner Buchtitel

deutlich anzeigt: *Les intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*[11] („Die Intermittents du spectacle: Soziologie einer Ausnahme"). Aus Mengers Perspektive geht es nicht um eine gewöhnliche Arbeitslosigkeit, ebenso wenig wie es um eine gewöhnliche Beschäftigung geht. Die Arbeitslosenregelung der Intermittents erscheint ihm als eine atypische Abdeckung eines atypischen Risikos, die Flexibilität außerhalb der Normen habe gefährliche Konsequenzen.[12] Außergewöhnliche Arbeitslosigkeit und Beschäftigung, atypisches Risiko und Risikoabdeckung, Flexibilität „außerhalb der Normen" – wir befinden uns inmitten einer disziplinären „Ausnahme". Menger hüllt seine Argumentationen bezüglich des kulturellen Sektors und der Intermittents-Regelung in eine gelehrte Formalisierung, die darauf abzielt, die von der Intermittents-Bewegung aufgeworfenen Fragen in den beruhigenden Rahmen des Anormalen, der Ausnahme, des Atypischen einzuschließen.[13]

---

11 Vgl. Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*, Paris: EHESS 2005a.

12 Vgl. Pierre-Michel Menger, *Profession artiste: Extension du domaine de la création*, Paris: Textuel 2005b.

13 Pierre-Michel Menger stellt der Hyperflexibilität der Intermittenz (Anormalität) eine relative Stabilität der anderen ökonomischen Sektoren (Normalität) entgegen. Dieser Befund ist ganz und gar diskussionswürdig, denn er beruht auf einer Gegenüberstellung von Daten, die die Intermittenz betreffen und in Begriffen von Strömen evaluiert werden, mit Daten, die den Rest der Ökonomie zum Gegenstand haben und in Begriffen von Beständen bemessen werden. Wenn wir auch die Letzteren in Begriffen von Strömen lesen, wie dies in einer Studie des INSEE (Institut National de la Statistique et des Études Économiques [Nationales Institut für Statistik und Wirtschaftsstudien]; vgl. *Insee Première*, Nr. 1014, Mai 2005) sowie in dem Bericht des CERC (Conseil de l'emploi, des revenus et de la cohésion sociale [Rat für Beschäftigung, Einkommen und sozialen Zusammenhalt]) über Beschäftigungssicherheit („Sécurité de l'emploi", CERC 2005) getan wird, so lässt sich leicht überprüfen,

Die zu bewerkstelligenden Beschäftigungspolitiken müssen die Ausnahmen ausmerzen und die Standardfunktionsweise des Arbeitsmarktes wiederherstellen, welche die Rekonstruktion der Funktion der UnternehmerInnen (ihrer Autonomie) und zugleich die erneute Durchsetzung der Funktion der Lohnabhängigen (ihrer Unterordnung) vorsieht, und zwar so, dass die jeweils zugeschriebenen Rechte und Pflichten bestimmt werden können.

Um es in den gelehrten Begriffen Durkheims zu sagen: Es geht darum, eine „direkte und organisierte Hierarchie"

---

dass die (Beschäftigungs-)Flexibilität weit davon entfernt ist, eine spezifisch das Intermittents-System betreffende Ausnahme darzustellen: „Jedes Jahr steigt die Anzahl der Lohnempfänger in zahlreichen Unternehmen und sinkt in anderen, ohne dass der Saldo der Beschäftigung insgesamt steigt oder sinkt. Diese Bruttobewegungen in der Beschäftigung der Unternehmen haben kein gemeinsames Maß mit den Nettoentwicklungen der Beschäftigung insgesamt. Auf diese Weise können innerhalb von 7 Jahren, über die Periode von 1995 bis 2001, 17,6 Millionen an jährlichen Bewegungen für einen Nettosaldo von 1,6 Millionen Beschäftigungen gezählt werden." Jedes Jahr verlieren Millionen Menschen ihre Beschäftigung und Millionen andere Menschen finden eine neue (an jedem Tag gibt es 33.753 Eintritts- und Austrittsbewegungen). – Der CERC gelangt in seinem Bericht über „Beschäftigungssicherheit", in dem er allein vom privaten Sektor ausgeht, zu denselben Schlussfolgerungen: „2002 beläuft sich die Gesamtbeschäftigung (Mutterland und Überseegebiete) auf ungefähr 25 Millionen Menschen, die lohnabhängige Beschäftigung auf 23 Millionen. Von 2001 bis 2002 ist die Beschäftigung um 170.000 Menschen gestiegen. Aber dieser Anstieg ist das Ergebnis einer außergewöhnlich hohen Zahl von Einstellungen und Auflösungen des Arbeitsverhältnisses. Auf diese Weise haben, in einem Feld von ca. 13 Millionen Lohnempfängern des privaten Sektors, die Unternehmen im Lauf des Jahres 2002 5,2 Millionen Einstellungen vorgenommen (abseits von Zeitverträgen sowie nicht verlängerbaren Verträgen mit einer Dauer von weniger als einem Monat zur Ersetzung von LohnempfängerInnen, die ihren Jahresurlaub in Anspruch nehmen). Die Rekrutierungsquote grenzt also an die 40 %. Auf dieselbe Weise sind 40 % der LohnempfängerInnen aus ihrer Beschäftigung ausgeschieden."

bezüglich eines Arbeitsmarktes wiederherzustellen, der aufgrund von Verhaltensweisen, die nicht an die Normalität der Beziehung Kapital/Arbeit angepasst sind, dereguliert ist. Wir wissen, dass diese Funktionen keine natürliche Existenz haben, sondern durch eine ständige Intervention seitens der Beschäftigungspolitiken produziert und reproduziert werden müssen. Was die Reform in Angriff genommen hat.

Wenn sich Mengers Analyse der Intermittenz auch jener der Neoliberalen entgegenzusetzen scheint, so decken seine Schlussfolgerungen jene der Letzteren doch perfekt ab. Angesichts der Tatsache, dass Menger zufolge die Zahl von Individuen, die in das Beschäftigungssystem der Intermittents eintreten, sehr viel schneller ansteigt als das Arbeitsvolumen, das sie sich teilen, ist der kulturelle Arbeitsmarkt durch eine Hyperflexibilität charakterisiert, die eine gesteigerte Konkurrenz zwischen den Intermittents herbeiführt. Der Anstieg der Konkurrenz zwischen den ArbeiterInnen habe verhängnisvolle Konsequenzen hinsichtlich ihrer Beschäftigungsbedingungen (immer kürzere und stärker fragmentierte Verträge), ihrer Bezahlung (sinkende Löhne) sowie ihrer Verhandlungsmacht gegenüber den Unternehmen.

Der „Befund", es gebe zu viele Intermittents, um gute Beschäftigungs- und Entschädigungsbedingungen für alle sicherstellen zu können, veranschlagt die gleiche Lösung wie die Reform: Man muss die Zahl reduzieren, indem der Zugang zum Arbeitslosenversicherungssystem erschwert wird, aber auch, indem die KandidatInnen für die Berufe des Kulturbetriebs durch die Errichtung von Eintrittsbarrieren (Diplome, staatlich kontrollierte Ausbildung) einer Selektion unterstellt werden. Der Kampf gegen Hyperflexibilität, Unterbeschäftigung und die niedrigen Löhne der Intermittents sowie der Kampf um die Gewährleistung stabiler und kontinuierlicher

Beschäftigung, „guter" Bezahlung und „guter" Entschädigungsleistungen für eine reduzierte Zahl von Intermittents bringen es als erste Konsequenz mit sich, dass das „Übermaß" an Intermittents an Arbeitslosenhilfe, soziale Minima, Praktika, Prekarität, Überlebenskampf und Armut zurückverwiesen wird.

Die ersten Daten bezüglich der durch die Reform gezeitigten Effekte zeigen den Triumph der neoliberalen Politik und die vollständig untergeordnete Stellung der kulturellen Beschäftigungspolitiken.[14] Es spielt sich hier erneut ab, was in den anderen Wirtschaftsbereichen seit 30 Jahren geschieht: Indem sie die gegenwärtigen Produktionsbedingungen missachtet, unterteilt und fragmentiert die kulturelle Beschäftigungspolitik („richtige" Beschäftigungen schaffen, das heißt stabile und Vollzeitbeschäftigungen) den Arbeitsmarkt und erzeugt eine wachsende Disparität von Situationen. Alles, was sie tut, besteht darin, die Ausdifferenzierung zu speisen, Ungleichheiten zu vervielfachen und somit den idealen Nährboden dafür zu bereiten, dass sich die neoliberale Gestaltung des Arbeitsmarktes verankern und entfalten

---

14 Keines der Ziele der von Menger vorgeschlagenen „Regulierung" wurde erreicht. Seit 2003 sind die Gehälter der im System verbliebenen Intermittents, die das „Humankapital" der Kulturindustrie darstellen, gesunken, während die Arbeitslosengelder gestiegen sind, und zwar insbesondere für jene Kategorien von Menschen, die direkt für die Kulturindustrie arbeiten (Kino und Fernsehen). Der Anstieg der Einkünfte (Lohn plus Entschädigungsleistungen) von Intermittents, die nicht aus dem System ausgetreten sind und das „Humankapital" der Kulturindustrie bilden, wird mit der Solidarität zwischen den Berufsgruppen bezahlt, ohne dass die CFDT (Confédération française démocratique du travail [Demokratische Französische Arbeitskonföderation; eine französische Gewerkschaft]), der MEDEF (Mouvement des entreprises de France [Bewegung der Unternehmen Frankreichs]) und die hinzugezogenen Gelehrten irgendetwas daran auszusetzen hätten.

kann. Die (kulturellen) Beschäftigungspolitiken werden der liberalen Logik untergeordnet, denn indem sie die Konkurrenz innerhalb der „Zunft" reduzieren wollen, bewirken sie nichts anderes als Segmentierung, weitere Ausdifferenzierung, Steigerung der Konkurrenz zwischen „Abgesicherten" und „Unabgesicherten", stabilen Beschäftigungen und prekären Beschäftigungen, und ermöglichen auf diese Weise eine Politik der „Optimierung von Differenzen", die differenzielle Verwaltung der Ungleichheiten in der Regierung der Verhaltensweisen auf dem Arbeitsmarkt.

Arbeitslosigkeit und unsichtbare Arbeit

Die Analyse der Arbeitslosigkeit führt zur gleichen disziplinären Unterscheidung zwischen normal (die Arbeitslosenversicherung, wie sie in der Nachkriegszeit eingerichtet wurde) und anormal (die Arbeitslosenversicherung, wie sie von den Intermittents verwendet, umgewendet und angeeignet wurde). Wie alle ExpertInnen der kulturellen Beschäftigungspolitik möchte Menger die Arbeitslosenversicherung, die durch die Intermittenz pervertiert wurde (weil sie auch die Aktivität, die kulturellen und künstlerischen Projekte sowie die Lebensprojekte der Intermittents finanziert), auf ihre so genannte „natürliche" Funktion einer einfachen Risikoabdeckung für den Fall des Beschäftigungsverlusts zurückführen. Wie die anderen ExpertInnen auch scheint Menger jedoch zu verkennen, dass sich in einem System flexibler Akkumulation Sinn und Funktion der Arbeitslosigkeit verändern. Die klar abgegrenzte Trennung zwischen Beschäftigung und Arbeitslosigkeit (die Arbeitslosigkeit als Umkehrung der Beschäftigung), die

in einem ganz anderen Akkumulationsregime institutiert wurde (Standardisierung und Kontinuität der Produktion, mithin Stabilität und Kontinuität der Beschäftigung), hat sich in eine immer engere Verflechtung zwischen Beschäftigungsperioden, Perioden der Arbeitslosigkeit und Ausbildungsperioden umgewandelt.

Die erste Sache, die buchstäblich ins Auge springt, wenn man den kulturellen Sektor analysiert, ist die Trennung von Arbeit und Beschäftigung. Die Dauer der Letzteren beschreibt nur zum Teil die – darüber hinausreichende – wirkliche Arbeit. Die Arbeitspraktiken der Intermittents (Ausbildung, Lernen, Zirkulation von Wissen und Kompetenzen, Kooperationsmodalitäten etc.) ziehen sich durch Beschäftigung und Arbeitslosigkeit hindurch, ohne sich darauf zu reduzieren.[15] Von Beginn der 1970er Jahre an deckt sich die Beschäftigung nur zum Teil mit den Arbeits-, Ausbildungs- und Kooperationspraktiken der Intermittents, die Arbeitslosigkeit reduziert sich also nicht auf eine Zeit der Untätigkeit. Die Arbeitslosenversicherung beschränkt sich nicht darauf, das Risiko eines Beschäftigungsverlusts abzudecken, sondern stellt die Einkommenskontinuität sicher, welche die Verflechtung all dieser Praktiken und Zeitlichkeiten zu produzieren und reproduzieren erlaubt und die hier nicht wie in anderen Sektoren vollständig den LohnempfängerInnen aufgebürdet ist.

---

15 Menger, der sich damit brüstet, diesen Bereich seit dreißig Jahren zu studieren, vermischt dennoch munter und systematisch diese beiden Zeitlichkeiten. Das, wovon im Verlauf seiner Analysen und Vorschläge die Rede ist, beschränkt sich ausschließlich auf die „Beschäftigung", ohne dass die „Arbeit" jemals in den Blick genommen würde.

Die besagten Beschäftigungslosungen hindern Menger daran, die Bedeutung einer anderen Veränderung zu erfassen, die nicht nur die klar abgegrenzte Trennung zwischen Beschäftigung und Arbeitslosigkeit erschüttert, sondern auch die Funktionen, die durch den „Code du Travail" (das französische Arbeitsrecht) jeweils den LohnempfängerInnen (Unterordnung) und den UnternehmerInnen (Autonomie) zugeschrieben werden. Menger vermag den Unterschied zwischen der „juristischen Definition der Lohnarbeit" und den reellen Mutationen der von LohnempfängerInnen ausgeübten Tätigkeiten nicht zu begreifen. Der Umstand, dass „etwa 86 % der existierenden Beschäftigungen heute unbefristete Arbeitsverträge sind", kann ihn daher davon entbinden, über die Frage nachzudenken, was diese LohnempfängerInnen tun und wie sie es tun.

Die klar und deutlich abgegrenzte Trennung zwischen LohnempfängerInnen und UnternehmerInnen verliert an Bedeutung, insbesondere im Intermittence-System, in dem sich seit Jahren eine den Statistiken und soziologischen Analysen unbekannte Figur entwickelt, die wir in unserer Forschungsarbeit „BeschäftigungsgeberIn/BeschäftigungsnehmerIn" [*employeur / employé*] genannt haben. Es handelt sich um eine hybride Figur, welche die Intermittents hervorbringen und gestalten, um sich an die neuen Herausforderungen der kulturellen Produktion anzupassen und um zugleich ihre eigenen Projekte zum Erfolg zu führen. Die BeschäftigungsgeberInnen/BeschäftigungsnehmerInnen entziehen sich den traditionellen Kodifizierungen des Arbeitsmarkts. Sie kumulieren ihre verschiedenen

Funktionen, ohne sich dabei auf irgendeine der Kategorien zu reduzieren.

Diese Hybridisierung von Situationen, die mit einem je unterschiedlichen Status verknüpft sind, stellt die Regierung des Arbeitsmarktes vor eine große Zahl von Problemen. Der Latarjet-Bericht[16] über das *spectacle vivant* spricht ihr die Hauptverantwortung für das schlechte Funktionieren des Arbeitsmarkts zu und tritt dafür ein, zu einer „normalen" Funktionsweise von Berufsverhältnissen zurückzukehren, die dieser „Ausnahme" über die Wiederherstellung der untergeordneten Stellung der Lohnarbeit (mit ihren Rechten) sowie der Autonomie der UnternehmerInnen (mit ihren Pflichten und Verantwortlichkeiten) ein Ende bereitet. Doch diese Obsession einer Rückkehr zur Normalität ist schlicht und einfach eine disziplinäre Funktion, welche die neuen Tätigkeitsformen unterdrücken und verkennen will.

Im Gegenzug können wir, ausgehend von unserer eigenen Forschungsarbeit über die Intermittents, ganz und gar jene Bemerkung im Bericht des CERC über „Beschäftigungssicherheit" unterschreiben, die aus all diesen durch die Intermittenz zutage geförderten Hybridisierungen keineswegs eine Ausnahme oder Anormalität macht – weit davon entfernt: „An die Stelle des geradlinigen Schnitts zwischen Beschäftigung und Arbeitslosigkeit sowie zwischen Lohnarbeit und selbständiger Arbeit hat sich eine Art ‚Hof' der Beschäftigung, ein Status der Unschärfe gesetzt – etwa zugleich

---

16 Bernard Latarjet ist Präsident des Parks und der großen Veranstaltungshalle von La Villette in Paris; er wurde im September 2003 mit der Erstellung eines Berichts über die Zukunft des *spectacle vivant* beauftragt, der im April 2004 veröffentlicht wurde. [Anm. d. Übers.]

Arbeitslose/r und LohnempfängerIn zu sein, oder zugleich Selbständige/r und LohnempfängerIn –, während sich die Typen von befristeten Arbeitsverträgen (periodisch befristete Verträge, Intermittenz-Verträge, Zeitverträge) vervielfacht haben."

Die angebliche „Ausnahme" der Intermittenz ist im Begriff, zur „Norm" des Lohnarbeitssystems zu werden, ganz wie es die Koordinationen der Intermittents seit 1992 behaupten. Die „gewöhnlichen" oder „klassischen" Kategorien, die Menger im Intermittenz-System gerne wiederherstellen würde, funktionieren selbst in den „normalen" Sektoren der Ökonomie kaum noch. Im Gegensatz zu dem, was er behauptet, ist der Unterschied zwischen der Arbeitslosigkeit der Intermittents und der Arbeitslosigkeit in den anderen Sektoren ein gradueller und nicht ein wesenhafter Unterschied.

5. KUNST UND INNOVATION

Fragmentierte Kollektive
Zu Politiken der ‚kollektiven Intelligenz' in elektronischen Netzwerken

Raimund Minichbauer

Der Begriff der ‚kollektiven Intelligenz' lässt gerade im Kontext linker Diskurse eine gewisse Selbstevidenz und die direkte Anbindung an Diskussionen über Kollektivität, den General Intellect, das emanzipatorische Potenzial der Kooperation etc. erwarten. Er wird auch immer wieder verwendet, sei es bei Virno[1], Negri/Hardt[2], Rancière[3] oder etwa auch auf der Website der Plattform UniNomade, welche sich selbst als „Abenteuer der kollektiven Intelligenz"[4] bezeichnete. Er bleibt aber, trotz der meist positiven bis euphorischen Bewertungen[5], letztlich marginal.

Folgt man den Verwendungen des Begriffs etwas weiter, landet man oft bei sehr merkwürdigen Themen, die

---

1 Etwa in Alexei Penzin, „The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work: An Interview with Paolo Virno", in: *Mediations 25.1* (Fall 2010), S. 81-92; http://www.mediationsjournal.org/articles/the-soviets-of-the-multitude.

2 Etwa, auch thematisch eingebettet, im kurzen Subkapitel zu „Swarm Intelligence" in: Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Ü: Thomas Atzert, Andreas Wirthensohn, Frankfurt am Main / New York: Campus 2004, S. 109-111.

3 Vgl. etwa Jacques Rancière, „Die politische Unreinheit" und „Kommunisten ohne Kommunismus?", in: ders., *Moments politiques. Interventionen 1977-2009*, Ü: Ellen Antheil, Richard Steurer, Zürich: diaphanes 2011, S. 151-161, 207-220.

4 „Il progetto UniNomade", http://uninomade.org/progetto/.

5 Differenzierter bei Rancière, a.a.O.

von neoliberalen Geschäftsmodellen über naiven Kommunitarismus bis zu Esoterik und Parapsychologie reichen, und es stellt sich bald die Frage, ob der Begriff in linken Kontexten überhaupt verwendbar ist. Ich möchte mir dazu in diesem Text die Einsätze des Begriffs in Diskursen über aktuelle Produktionsformen und Arbeitsregime[6], primär im Kontext elektronischer Netzwerke, näher ansehen.

Meine Untersuchung setzt ein am Beginn des 21. Jahrhunderts, als sich die technischen und konzeptionellen Entwicklungen im Internet so weit verdichten, dass eine qualitativ neue Situation entsteht, die bald unter dem Schlagwort „Web 2.0“, später in einem breiteren Verständnis von „Social Media“ zusammengefasst werden wird.

Das effektive Individuum

Die Vorgeschichte reicht aber noch mindestens weitere vierzig Jahre zurück. Der Ausdruck ‚kollektive Intelligenz’ wurde im Zusammenhang mit Kommunikation und Kooperation mittels vernetzter Computer vermutlich Mitte der 1970er Jahre erstmals verwendet[7], im Kontext des sich gerade formierenden Forschungs- und Praxisfeldes der sogenannten „Computer Supported Cooperative Work“ (CSCW)[8].

---

6 Andere Ansätze sind etwa mit den Begriffen „Global Brain“ und „noopolitics“ oder auch neurowissenschaftlichen Modellen verbunden.

7 Vgl. etwa das Murray-Turoff-Zitat von 1976 in: Howard Rheingold, *The Virtual Community. Homesteading the Electronic Frontier*, Addison-Wesley 1993, S. 113/114.

8 Vgl. z.B. http://cscw2012.org/.

Deren Pionier, Douglas Engelbart, hatte Anfang der 1960er Jahre in Kalifornien ein Forschungszentrum ins Leben gerufen, das sich mit der Stärkung (*augmentation*) des menschlichen Intellekts mittels Computer beschäftigte. Das *Augmentation Research Center* arbeitete einerseits noch in der Tradition der tayloristischen Zeit- und Bewegungsstudien, um mit diesen Mitteln zur Optimierung der Ausbeutung von Fließbandarbeit etwa die ergonomische Überlegenheit der Computermaus gegenüber anderen *pointing tools* herauszuarbeiten[9].

Es ging andererseits aber weit darüber hinaus um Fragen von Arbeitsorganisation und Teamarbeit. Hier wurden nicht nur Kommunikations- und Kooperationstools entwickelt, die in das Online-System NLS einflossen, sondern ein Experiment gestartet, in dem sich das Forschungsteam zum eigenen Untersuchungsobjekt machte und das Engelbart später als gleichermaßen Verhaltensforschungs- wie Informatikexperiment bezeichnen wird[10].

In das Experiment wurden mitunter auch Ansätze integriert, die aus der Bewegung von 1968 kamen, von Yoga über New Age Seminare für Persönlichkeitsbildung bis zur Konsultation von Maos Rotem Buch zu Konzepten von Revolutionierung/Innovation[11]. Gerade

---

9 Vgl. Jens Schröter, *Das Netz und die Virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*, Bielefeld: transcript 2004, S. 69/70.

10 Vgl. Howard Rheingold, *Tools for Thought. The History and Future of Mind-Expanding Technology*, Cambridge, MA; London: MIT Press 2000 [Originalausgabe: New York: Simon & Schuster 1985], S. 193.

11 Vgl. John Markoff, *What the Dormouse Said. How the Sixites Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, London: Penguin 2006, S. 206ff.

als die Gruppe endgültig ins Zentrum der Forschungsarbeit gesetzt werden sollte, zerbrach das Research Center aber, nicht zuletzt am Widerspruch zwischen dem reaktionären institutionellen Background aus militärischer Finanzierung und Konzernkooperation einerseits und der zunehmenden politischen Radikalisierung der jungen Teammitglieder andererseits[12].

Interessant an dieser Pioniertat im Bereich von Kooperation und Teamwork mittels Computer ist, dass an seinem Ausgangspunkt eine Setzung des Individuums als Zentrum einer neuen Wissensordnung steht, gleichsam die ‚Erfindung des Users'[13]: Engelbart hat das 1960 in einem Beitrag auf einer dokumentationswissenschaftlichen Tagung ausgeführt, in dem er fordert, ergänzend zur objektivistischen Wissensordnung etwa in bibliographischen Systemen, auch die Perspektive des Individuums auf die Organisation von Information zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung zu machen[14].

Engelbart wird mehr als zehn Jahre später dieses Individuum mit dem Begriff des ‚knowledge workers' in

---

12 Schließlich wurde vor allem durch den Vietnamkrieg immer wieder deutlich, dass sich das ARC im Kontext militärischer Forschung befand. Die Großcomputer wurden u. a. auch zur Koordination von Bombardements in Vietnam eingesetzt, in einem Nachbarlabor des ARC wurden lasergesteuerte Bomben entwickelt etc. (Vgl. Schröter, Das Netz und die virtuelle Realität, a.a.O., S. 77; Markoff, What the Dormouse Said, a.a.O., S. 211.)

13 Vgl. dazu auch Vannevar Bushs 1945 erschienenen berühmten Text „Wie wir denken werden" (Ü: Susanna Noack, in: Karin Bruns, Ramón Reichert (Hg.), *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2007, S. 106-125), dem Engelbart auch autobiografisch besondere Bedeutung zumisst.

14 Douglas C. Engelbart, „Special Considerations of the Individual as a User, Generator, and Retriever of Information", in: *American Documentation*, Jg. 12, No. 2, April 1961, S. 121-125; http://sloan.stanford.edu/mousesite/Archive/Post68/Special1961.html.

Beziehung setzen und dabei die Definition des Managementtheoretikers Peter Drucker verwenden: „the person who creates and applies knowledge to productive ends, in contrast to an ‚intellectual' for whom information and concepts may only have importance because they interest him."[15] In vielen Bereichen der späteren Diskurse um ‚kollektive Intelligenz' wird diese Ausrichtung des Wissens auf ‚produktive Ziele' gleichsam den Kern der Definition von ‚Intelligenz' ausmachen.

Das Individuum wird übrigens auch – als Vielfalt und als eigentlicher Horizont aller Kollektivität – in der ersten größeren geisteswissenschaftlichen Arbeit zum Thema zu finden sein. Pierre Lévy hält in seinem 1994 erschienenen Buch *Die kollektive Intelligenz. Eine Anthropologie des Cyberspace* fest, dass „Grundlage und Ziel der kollektiven Intelligenz gegenseitige Anerkennung und Bereicherung [ist] und nicht ein Kult um fetischisierte, sich verselbständigende Gemeinschaften", und setzt letzteren explizit „das Individuum" entgegen[16].

„bottom-up revolution"

Zurück im 21. Jahrhundert: Für den Diskurs um ‚kollektive Intelligenz' sind die Entwicklungen im Internet, die zum sprunghaften Anstieg der Partizipationsmöglichkeiten führen, der naheliegendste Bezugspunkt.

---

15 Douglas C. Engelbart, Richard W. Watson, and James C. Norton, „The Augmented Knowledge Workshop", in: *AFIPS Conference Proceedings*, Vol. 42, National Computer Conference, June 4-8, 1973, S. 9-21, hier zitiert nach: http://www.dougengelbart.org/pubs/augment-14724.html, Absatz 1b.

16 Pierre Lévy, *Die kollektive Intelligenz. Für eine Anthropologie des Cyberspace*, Ü: Ingrid Fischer-Schreiber, Mannheim: Bollmann 1997 (frz. Original: 1994), S. 29, S. 32.

Wenn etwa Tim O'Reilly in seinem 2005 erschienen Text, der das Schlagwort vom Web 2.0 bekannt macht, die Nutzung der kollektiven Intelligenz zur zentralen Stärke der Internetkonzerne, die trotz des Crashs von 2001 boomen, und damit zur neuen Ressource erklärt, auf deren Basis sich die Softwareindustrie wieder konsolidieren könne[17], liegt die Bedeutung dieses Bereichs klar auf dem Tisch.

In der Literatur hat sich sehr schnell ein Kanon an berühmten Beispielen für ‚kollektive Intelligenz' herausgebildet, der von primär durch gleichsam statistische Aggregationsmodelle bestimmten Methoden wie etwa in Googles PageRank-Algorithmus (der jeden auf eine Seite zeigenden Link als Voting für deren Relevanz betrachtet und dies – nach eingehenden Links der Ursprungsseite gewichtet – als zentrales Kriterium für die Reihung von Suchergebnissen verwendet[18]) bis zu stark durch bewusste User_innenentscheidungen bestimmten Modellen, wie etwa Wikipedia, reicht.

Wichtige Bezugspunkte sind aber ebenso die Organisationstheorie und Managementpraxis. Die sich rasch verbessernden Möglichkeiten, die Koordination

---

17 Tim O'Reilly, „Was ist Web 2.0? Entwurfsmuster und Geschäftsmodelle für die nächste Software Generation", Ü: Patrick Holz; http://www.oreilly.de/artikel/web20_trans.html. Vgl. dazu ausführlicher: Raimund Minichbauer, „Kognitiver Kapitalismus, General Intellect und die Politiken der ‚kollektiven Intelligenz'", Wien 2012, http://eipcp.net/projects/creatingworlds/minichbauer/de, S. 47-51.

18 Vgl. zu PageRank in einem größeren netzwerk- und wissenstheoretischen Kontext: Martin Donner, „Rekursion und Wissen. Zur Emergenz technosozialer Netze", in: Ana Ofak, Philipp von Hilgers (Hg.), *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens*, München: Fink 2010, S. 77-113, zur ‚Politik des Suchens': Konrad Becker, Felix Stalder (Hg.), *Deep Search. Politik des Suchens jenseits von Google*, Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2009.

von Kooperation in Software und der Konstruktion der elektronischen Netzwerke gleichsam zu ‚automatisieren', senken innerbetrieblich die Notwendigkeit zu deren Einbindung in rigide Hierarchien und öffnen tendenziell gleichzeitig die Grenzen der Organisation.

Der in den Theorien von Postfordismus und kognitivem Kapitalismus kritisch behandelte Aspekt, dass diese ‚Automatisierung' vor allem auch darauf basiert, dass auf das Selbstorganisationspotenzial der Mitarbeiter_innen zurückgegriffen wird, verschwindet hinter der Feststellung einer allgemeinen ‚bottom-up revolution'[19]. Gleichzeitig entwickeln sich Technik und Methodik weiter und es werden neuere Lösungen sichtbar, in denen die Koordination vergleichsweise einfacher Aufgaben tatsächlich praktisch ausschließlich über Software erfolgt, vor allem wenn sie ins Internet ausgelagert werden.

Die wesentlichste Voraussetzung, die die Organisation von Teamarbeit schaffen muss, nämlich die Aufgabe in sinnvolle, praktikable und leicht wieder aggregierbare Teilaufgaben zu zerlegen, ist in einzelnen Bereichen durch IT so weit optimiert worden, dass Aufgaben gleichsam pulverisiert werden in kleinste Elemente, die für Menschen mit sehr verschiedenen Fähigkeiten und zeitlichen Möglichkeiten Voraussetzungen schaffen, zur Lösung der Gesamtaufgabe beizutragen.

Die Konzepte und Praxen ‚kollektiver Intelligenz' verbreiten sich mit und parallel zu „Web 2.0" und „Social Media" nicht nur, weil im ‚Mitmachweb' viele User_innen in derartige Webangebote involviert werden,

---

19 Vgl. Steven Johnson, *Emergence. The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*, The Penguin Press 2001

sondern auch, weil die Modelle zur breiten Nachahmung propagiert werden. So wird schließlich ein Paper des aus der Management School des renommierten MIT hervorgegangenen „Center for Collective Intelligence" verschiedene Modelle explizit in ein Baukastensystem von Genen und Genomen zerlegen, um sie besser reproduzierbar zu machen.[20]

Ich möchte kurz auf zwei Bereiche näher eingehen: Auf das Konzept des Crowdsourcing, also die Auslagerung von Aufgaben ins Internet, wodurch ‚kollektive Intelligenz' in engen Zusammenhang gebracht wird mit Entwicklungen, die auch unter dem Begriff der ‚immateriellen Arbeit' theoretisiert werden, und auf den postmodernen Managementhype der Prognosemärkte, der sie stark in Zusammenhang bringt mit neoliberaler Ideologie.

Vom „business by accident" zum „home sweatshop"

Die Stärke der Open Source Bewegung war schon in den 1990er Jahren sichtbar geworden. Während ein Konkurrenzunternehmen nach dem anderen an der immer monopolähnlicheren Stellung von Microsoft scheiterte, erwiesen sich die Open Source Projekte als durchaus überlebensfähig – mit dem Linux Betriebssystem und später dem äußerst erfolgreichen Apache Webserver als den vielleicht prominentesten Beispielen.

---

20 Thomas W. Malone, Robert Laubacher, Chrysanthos Dellarocas, „Harnessing Crowds: Mapping the Genome of Collective Intelligence", MIT Center for Collective Intelligence, Working Paper No. 2009-001, Februar 2009; http://cci.mit.edu/publications/CCIwp2009-01.pdf.

Man konnte daraus zwei verschiedene Schlüsse ziehen: Einerseits den tendenziell antikapitalistischen – in der Praxis aber meist sehr systemkonform vorgetragenen –, dass hier eine neue Logik sozialer Produktion sichtbar werde, die nicht den Gesetzen von Konkurrenz, Eigentum und Gewinnorientierung folge. Andererseits war das Phänomen aber auch unmittelbar kapitalistisch interpretier- und verwertbar: Als eine Form der Organisation von Produktion, die unter bestimmten Umständen effizienter ist als jene des Unternehmens.

Der vermutlich 2006 eingeführte Begriff „Crowdsourcing" repräsentiert diese letztgenannte, prokapitalistische, Position, indem er sich praktisch primär auf gewinnorientierte Aspekte bezieht, gleichzeitig als Begriff aber nicht darauf beschränkt, sondern das Phänomen in seiner Gesamtheit zu erfassen beansprucht. Insofern ist der Begriff mehr noch als durch den Bezug auf die Gewinnorientierung durch seine „Außenperspektive" gegenüber der „Crowd" oder „Community" fassbar.

Gerade in den Anfängen der Open Source und Free Software Bewegungen bildete die Online-Community gleichsam den Ursprung der Perspektive. Aus ihr heraus wurde entschieden, welche Tools, Entwicklungen etc. sinnvoll waren, und ihr Reputationssystem erfüllte nicht einfach nur eine Funktion im Produktionsprozess, sondern bildete einen wesentlichen Horizont des Engagements der Beteiligten. Schon der Anklang an „Outsourcing" hingegen ist ein mehr als deutlicher Hinweis darauf, dass bei Crowdsourcing-Konzepten die anvisierte Handlungsperspektive und die Crowd/Community als Ort der Produktion deutlich auseinanderfallen, dass damit auch die Perspektive von inhaltlicher Selbstorganisation hin zu Management verlagert wird.

Jeff Howe, der den Begriff vermutlich geprägt hat, sieht in einem „Status Update" in der 2009 erschienen Neuauflage seines Buches die Implikationen des Konzeptes schon viel düsterer als noch bei der Erstauflage im Jahr zuvor: Inzwischen hatte die Finanzkrise die Unternehmen noch stärker zur Kostensenkung veranlasst, gleichzeitig das Arbeitslosenheer vergrößert, und damit zentrale Voraussetzungen dafür geschaffen, die negativen Seiten des Crowdsourcing stärker in den Vordergrund zu drängen.

Das Bild prägen jetzt nicht mehr die schillernden Geschichten über millionenschwere IT-Unternehmen, die mehr oder weniger zufällig aus den Ideen einiger findiger Jungabsolventen entstanden seien, die eigentlich nur etwas Cooles für ihre Community machen wollten, sondern die bitteren Realitäten nochmals verschärfter Arbeitsverhältnisse: „We could well be seeing the emergence of the home sweatshop, with people's productivity and work habits closely monitored via their computers. Two years ago such a vision seemed ridiculous on its face. Now it strikes me as inescapable."[21]

Howe sieht in seinem Buch als eine der vier Voraussetzungen für Crowdsourcing die Entstehung einer neuen Art von Amateur_innen[22], die er auf die Verbreiterung

---

21 Jeff Howe: *Crowdsourcing. Why the Power of the Crowd is Driving the Future of Business*, New York: Three Rivers Press ²2009, S. XI. Der Ausdruck ‚home sweatshop' erscheint einerseits – gerade in einem derart von Kritiklosigkeit geprägten Diskurs – erfreulich deutlich, gleichzeitig wohnt dem letztlich inadäquaten Vergleich die problematische Tendenz inne, die Situation in den ‚wirklichen' Sweatshops zu verharmlosen.

22 Howe nennt dazu auch das Produktionsmodell aus der Open Source Bewegung, die Entwicklung der technischen Tools, va. des Internet, sowie als viertes Element, das die anderen drei Elemente gleichsam zu einer unaufhaltbaren Entwicklung vereint habe, die Online Communities. (Vgl. Howe, Crowdsourcing, a.a.O., S. 99.)

des Zugangs zur Bildung nach dem Zweiten Weltkrieg zurückführt. Was etwa Carlo Vercellone als Erfolg der Arbeiter_innenklasse zu einem Ausgangspunkt seiner Analyse des kognitiven Kapitalismus nimmt[23], gerät Howe zur „Overeducation of the Middle Class"[24]. Von der für die entsprechenden Arbeitsmärkte viel zu großen Zahl der Kunststudent_innen über als Finanzberater_innen arbeitende Chemiker_innen bis zu Naturwissenschaftler_innen, die nach einem langweiligen Arbeitstag im Labor hoffen, auf InnoCentive[25] eine knifflige Fragestellung zu finden, reichen die Beispiele für die neue Art von Amateur_innen, die über eine professionelle Ausbildung und zum Teil auch einschlägige Praxis verfügen und den Profis annähernd ebenbürtig sind. [26]

---

23 Vgl. Carlo Vercellone: „Die Krise des Wertgesetzes. Der Profit wird zur Rente. Bemerkungen zur systemischen Krise des kognitiven Kapitalismus", in: *Grundrisse* 35 (2010), S. 44-61, hier S. 55; http://www.grundrisse.net/PDF/grundrisse_35.pdf.

24 So ein Zwischentitel, Howe, Crowdsourcing, a.a.O., S. 37.

25 http://www.innocentive.com/, eines der in diesem Bereich vielzitierten Beispiele. Firmen posten auf der Plattform Aufgabenstellungen, technische Fragen, die meist von den eigenen Forschungsabteilungen nicht gelöst werden konnten, und treffen auf eine globale Community von Forscher_innen, Techniker_innen, Autodidakten etc., die (nicht kollektiv, sondern in je individuellen Projekten) nach weiteren Lösungsmöglichkeiten suchen.

26 Und zwei Bereiche, zwei Mechanismen, wie professionell Ausgebildete/Arbeitende in den Status von Amateur_innen geraten, die im Buch ansonsten zumindest kurz angesprochen werden, erwähnt Howe in diesem Zusammenhang nicht: Neben der recht beschönigend dargestellten strukturellen Arbeitslosigkeit in Sektoren wie dem Kunstbereich die ansonsten im „Status Update" von 2009 kurz angesprochene allgemeine Erhöhung der Erwerbslosigkeit etwa durch die Finanzkrise, und dazu ein Bereich, der wohl vor allem deshalb nur einmal kurz erwähnt wird, weil er allzu sehr die Nähe zum ‚klassischen' Outsourcing heraufbeschwören könnte: Die hier gleichsam als Amateur_innen auftretenden Profis aus dem globalen Süden, denen primär durch die internationale Arbeitsteilung die Chance auf reguläre Beschäftigung vorenthalten wird.

In einer Weise, auf die wohl Virnos Analyse, dass der General Intellect, wenn er nur im Produktionsbereich realisiert werde, nicht aber in politischer Selbstorganisation, zur unkontrollierten Ausbreitung von Hierarchien führe[27], zutrifft, werden von Howe die Probleme auf bestimmten Arbeitsmärkten zwar als allgemeine gesehen, Lösungsstrategien aber nur auf je individueller Ebene angesetzt: Dem arbeitslosen Künstler und der vom Laboralltag frustrierten Chemikerin stehen in Howes Szenario keinerlei solidarische/kollektive Lösungen zur Auswahl, sondern nur die je isolierte individuelle.

Im Crowdsourcing sind viele Elemente, die im Begriff der ‚immateriellen Arbeit' gefasst werden, in intensivierter Form enthalten: Einbringen der gesamten Person, Ausbeutung von Selbstorganisationselementen, völlige Loslösung von Arbeit aus zeitlichen und räumlichen Beschränkungen. Gleichzeitig entspricht das Ausbeutungsmodell nicht dem oft noch von der Überwindung des Fabrikssystems geprägten Bild, sondern stellt eher eine Verallgemeinerung der aus dem Bereich von Kunst und Creative Industries bekannten (Selbst-)Ausbeutungsmechanismen dar: Selbstverwirklichung, Spaß an der Arbeit, interessante Aufgabenstellungen im Austausch gegen ansonsten völlig unzumutbare Arbeitsbedingungen.

Neoliberale Orakel

Grundsätzlich wurde im Zusammenhang mit Konzepten ‚kollektiver Intelligenz' eine Palette an Methoden zur

27 Vgl. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude. Mit einem Anhang: Die Engel und der General Intellect*, Ü: Klaus Neundlinger, Wien: Turia + Kant 2005, S. 52/53.

Aggregation von Informationen und Prognosen entwickelt, von der in manchen Zusammenhängen sehr effizienten Anwendung des einfachen arithmetischen Mittels bis zu komplexen nonlinearen Funktionen.

Prognosemärkte verwenden dazu grundsätzlich Nachahmungen von Aktienmärkten, wie hier am Beispiel von Vorhersagen des Ergebnisses von Präsidentschaftswahlen kurz erklärt: „Consider a contract that pays $1 if Candidate X wins the presidential election [...]. If the market price of an X contract is currently 53 cents, an interpretation is that the market ‚believes' X has a 53% chance of winning. Prediction markets reflect a fundamental principle underlying the value of market-based pricing: Because information is often widely dispersed among economic actors, it is highly desirable to find a mechanism to collect and aggregate that information. Free markets usually manage this process well because almost anyone can participate, and the potential for profit (and loss) creates strong incentives to search for better information."[28]

Die Form wird grundsätzlich auf zwei Ebenen angewandt: In öffentlich zugänglichen Plattformen im Internet, wo etwa wie im gerade zitierten Beispiel Wahlergebnisse prognostiziert werden, und auf innerbetrieblicher Ebene, wo sie in verschiedenen Bereichen verwendet werden, primär im Zusammenhang mit neuen Produkten, von der Auswahl der Produktideen mit den besten Marktchancen über die Einschätzung des Zeitpunktes für die Markteinführung bis zur Schätzung der Verkaufszahlen.

---

28 Kenneth J. Arrow et al, „The Promise of Prediction Markets", in: Science, Vol. 320 (16. Mai 2008), S. 877-878.

Die Prognosemärkte sind zu einem der prominentesten Beispiele für ‚kollektive Intelligenz' geworden, weil sie auf innerbetrieblicher Ebene seit den 1990er Jahren von verschiedenen Großkonzernen öffentlichkeitswirksam eingesetzt bzw. getestet werden, und nicht zuletzt wohl auch, weil es einige sehr leicht zu vermittelnde Beispiele gibt, etwa die erfolgreichen Wahlprognosen der Iowa Electronic Markets (IEM)[29].

Auf innerbetrieblicher Ebene eingesetzt, zeigen sich tendenziell Effekte von ‚immaterieller Arbeit', etwa die Überschreitung der individuellen durch die relative Anonymität auf kollektiver Ebene beim Zugänglichmachen von ansonsten ‚verborgener' Information: Vom Pessimismus der Abteilungsleiterin, den nächsten Produktionstermin halten zu können, bis zum privaten Wissen über Kündigungspläne eines Kollegen. Die Geheimnisse müssen nicht ‚verraten' werden, fließen aber in die Prognose ein. Dem entgegen stehen aber strukturell enthaltene ‚Gefährdungen' betrieblicher Hierarchien, von der Notwendigkeit, entscheidungsrelevante Daten freizugeben bis zum Problem für hochbezahlte Manager_innen, mit Methoden zu arbeiten, die letztlich auf der Annahme basieren, dass Kollektive bessere Entscheidungen treffen.

Während in der praktischen Anwendung die anfängliche Euphorie offensichtlich einer eher nüchternen Aufnahme der Prognosemärkte ins Standardrepertoire

---

29 http://tippie.uiowa.edu/iem/. Die IEM wurden schon Ende der 1980er Jahre von der University of Iowa für Forschungs- und Unterrichtszwecke eingerichtet, u.a. für die Vorhersage verschiedenster Wahlergebnisse verwendet und haben angeblich bislang in 75% der Fälle bessere Vorhersagen der Ergebnisse von US-Präsidentschaftswahlen geliefert als die großen Meinungsforschungsinstitute.

fortgeschritteneren Managements gewichen ist, bleibt in der breiten Diskussion die ideologische Wirkung einer Methode, die nach wie vor als Avantgarde unter den Managementmethoden angepriesen wird. Darstellbar als eine innovative Methode, die der Funktionsweise von Finanzmärkten entspricht und die herkömmlichen sozialen, ökonomischen und politischen Methoden wie Gruppendiskussionen[30], Meetings und Meinungsforschung tendenziell überlegen ist, repräsentieren Prognosemärkte neoliberale ökonomische Ideologie in Reinform. Nicht zufällig beruft sich die oft sehr rudimentäre Darstellung der konzeptionellen Grundlagen auf die Idealisierung der Marktmechanismen in Hayeks klassischen Ausformulierungen neoliberaler Ideologie. Speziell in Hinblick auf ‚kollektive Intelligenz' bedeutet dies, dass die Vergemeinschaftung von Information und geistiger Arbeit restlos mit dem Markt in eins gesetzt wird.

Diversität statt Kollektivität

Kurz zu den beiden Komponenten ‚Intelligenz' und ‚kollektiv': Der Intelligenz-Begriff wird in einigen Ansätzen zur ‚kollektiven Intelligenz' – etwa den Neuro-/Kognitionswissenschaften[31] oder Forschungen zu

---

30 Vgl. Cass R. Sunstein, *Infotopia. Wie viele Köpfe Wissen produzieren*, Ü: Robin Celikates, Eva Engels, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 (englischsprachiges Original: 2006).

31 Vgl. Deborah Hauptmann, Warren Neidich (eds.), *Cognitive Architecture. From Biopolitics to Noopolitics. Architecture & Mind in the Age of Communication and Information*, Rotterdam: 010 Publishers 2010, oder auch zum Konzept der „Distributed Cognition": Edwin Hutchins, „Distributed Cognition", 2002, http://files.meetup.com/410989/DistributedCognition.pdf sowie ders., *Cognition in the Wild*, Cambridge, Massachusettes, London: MIT Press 1995.

Künstlicher Intelligenz nahestehenden – sehr spezifisch aufgelöst. In den im vorliegenden Text untersuchten Diskursen, die management- und organisationstheoretischen Ansätzen nahe stehen, wird der Begriff oft vor dem Hintergrund eines sehr allgemeinen Grundverständnisses[32] eher als Metapher verwendet, etwa für die Wissensressourcen einer Organisation, oder, wie sich schon bei Douglas Engelbart angedeutet hat, im Sinne von „Problemlösung", „Bewältigung einer Aufgabe".

Im Kontext der dargestellten weborientierten Konzepte scheint diesbezüglich nicht zuletzt die Unterscheidung zwischen ‚User Generated Content' und ‚kollektiver Intelligenz' aufschlussreich. In einigen Projekten erscheinen diese als zwei parallele Ebenen (Wikipedia als Enzyklopädie und gleichzeitig als ‚kollektive Intelligenz' im Sinne permanenter Wissensaggregation, wie es sich im nie abgeschlossenen Prozess des Prüfens, Überarbeitens, Editierens der Artikel niederschlägt), in vielen Bereichen treten diese Aspekte aber auch stärker auseinander, und so erscheinen die Produktion von ‚User Generated Content', etwa das Designen von T-Shirts auf threadless.com (das auch keinen Prozess grundsätzlich unabschließbarer Überarbeitung darstellt, sondern wo es im Gegenteil immer wieder zu endgültigen Entscheidungen kommen muss, um das jeweilige T-Shirt dann physisch produzieren zu können), als stark unterschieden etwa von einem Prognosemarkt, in dem der Prozess der Wissensaggregation stark überwiegt.

---

32 Vgl. etwa: http://scripts.mit.edu/~cci/HCI/index.php?title=What_is_collective_intelligence%3F.

Man kann in diesem Sinn von einer breiteren Definition von ‚kollektiver Intelligenz' sprechen, die den Gesichtspunkt der Kooperation in den Vordergrund stellt und beide genannten Aspekte umfasst, und die ‚kollektive Intelligenz' etwa mit ‚peer production' gleichsetzt[33]. Dem gegenüber stellt eine engere Definition von ‚kollektiver Intelligenz' den Aspekt der Wissensaggregation ins Zentrum und grenzt den Begriff von ‚User Generated Content' ab. So beschäftigt sich etwa James Surowiecki im Sachbuchbestseller *The Wisdom of Crowds*, dem bislang vielleicht einflussreichsten Buch zum Thema ‚kollektive Intelligenz', praktisch nicht mit ‚User Generated Content'.

‚Kollektiv': Hatte es Pierre Lévy Anfang der 1990er noch für notwendig erachtet, ‚kollektive Intelligenz' von jeglicher Fetischisierung von Gemeinschaften abzugrenzen, erscheint ‚kollektiv' Anfang des 21. Jahrhunderts längst frei von politischen Konnotationen. Es traten auch nur ganz vereinzelt Autor_innen auf, die angesichts derartiger Konzepte dem Missverständnis verfielen, die Alarmglocken läuten und zur Verteidigung des Individuums schreiten zu müssen.

‚Kollektiv' wird letztlich meist als bewusst unspezifischer Überbegriff verwendet, im Gegensatz etwa zum Begriff der ‚Gruppe', der oft mit bestimmten Eigenschaften, etwa dass die Mitglieder einander kennen, assoziiert wird. Im Zusammenhang mit ‚kollektiver Intelligenz' ist der Begriff meist auf vier empirische Formen von kollektiven Zusammenhängen bezogen: Online Community, Kleingruppe

33 Vgl. Malone et al., Harnessing Crowds, a.a.O., S. 2.

(Arbeitsteam)[34], Organisation/Unternehmen und die gleichsam ‚anonyme Menge' von User_innen im Internet[35] (deren Navigationsdaten vor allem im kommerziellen Bereich intensiv ausgewertet werden, und deren ‚große Zahl' für bestimmte Aspekte ‚kollektiver Intelligenz' ebenso wichtig sind, wie das häufige Auftreten der Potenzgesetzverteilung die kollektive Ebene stärker ins Zentrum der Betrachtung rückt[36]).

‚Online Community' ist hauptsächlich dadurch definiert, dass die Orientierung an einem gemeinsamen Interesse und/oder einer langfristigen Zielsetzung im Zentrum steht. Dadurch unterscheidet sie sich sowohl vom traditionellen Begriff der Community, die durch geographische Nähe definiert ist, als auch von Online Sozialen Netzwerken, deren Grundelement nicht die Beziehung eines Mitglieds zum gemeinsamen inhaltlichen Anliegen bildet, sondern die Beziehung zwischen zwei Individuen[37].

---

34 „This is important for two reasons. First, small groups are ubiquitous in American life, and their decisions are consequential. Juries decide whether or not people will go to prison. Boards of directors shape, at least in theory, corporate strategy. And more and more of our work lives are spent on teams or, at the very least, in meetings. Whether small groups can do a good job of solving complex problems is hardly an academic question. Second, small groups are different in important ways from groups such as markets or betting pools or television audiences. Those groups are as much statistical realities as experiential ones. Bettors do get feedback from each other in the form of the point spread, and investors get feedback from each other in the stock market, but the nature in the relationship between people in a small group is qualitatively different." (James Surowiecki, *The Wisdom of Crowds. Why the Many Are Smarter Than the Few*, London: Abacus 2006 [Erstpublikation: 2004], S. 217).

35 Bzw. Marktteilnehmer_innen etc.

36 Vgl. etwa Clay Shirky, *Here Comes Everybody*, Penguin Books ^{2}2009 (^{1}2008), S. 128.

37 Vgl. Tharon W. Howard, *Design to Thrive. Creating Social Networks and Online Communities That Last*, Morgan Kaufmann Publishers 2010, S. 13ff.

Die beiden Gesichtspunkte – die Art der Aufgabe/Problemstellung und die Form von Kollektivität – hängen eng zusammen und werden entsprechend in ihrer Beziehung zueinander analysiert. So etwa Jeff Howe:

> „The mechanics of crowdsourcing content differ greatly from those that rely on collective intelligence. In a prediction market or a crowdcasting network, the task is to aggregate widely dispersed information and put it to good use. This presents its own set of challenges. The crowd must be diverse, and nominally versed in the relevant field, be it the sciences or the stock market. But the crowd needn't, generally speaking, interact with one another. In fact, [...] interaction leads to deliberation, which in turn reduces the diversity of thought through which collective intelligence thrives. Crowdsourcing creative work, by contrast, usually involves cultivating a robust community composed of people with a deep and ongoing commitment to their craft and, most important, to one another."[38]

Auch wenn hier einiges an Differenzierungen verloren geht, erscheint die grundsätzliche Unterscheidung stimmig und es zeigen sich zwei Grundmodelle der Instrumentalisierung von Kollektivität: Bei ‚User Generated Content', also im weniger zentralen Bereich der weiteren Definition von ‚kollektiver Intelligenz', in Form der Online Community, an der gerade die formierenden Elemente, die die Stabilität des Kollektivs und gleichsam dessen Entität betonen, interessieren: das langfristige Engagement, die Identifizierung der Mitglieder mit der gemeinsamen Zielsetzung, die sich verstärkenden

38 Howe, Crowdsourcing, a.a.O., S. 180.

Beziehungen zwischen den Mitgliedern. Gleichzeitig wird die Online Community, die über technische Tools sehr detailliert gestaltbar ist – jede Filterungsmöglichkeit diversifiziert die individuellen Wahrnehmungen, jede zusätzliche Kommunikationsebene erhöht die bewältigbare Komplexität etc. –, aber von außen gesehen, als Objekt von Management bzw. spezieller, von „[d]esigners and architects of communities“[39], und die formierenden Elemente verstärken nicht die Selbstbestimmung sondern die Instrumentalisierung, bzw. heben tendenziell die Unterscheidbarkeit dieser Modi auf.

Im Zentrum der engeren Definition von ‚kollektiver Intelligenz' mit Fokus auf Prozessen von Wissens- und Informationsaggregation, steht ein als gegenteilig deklariertes Modell: die Absolutsetzung nur eines der Aspekte von Kollektivität, der Diversität. Deren unbedingte Notwendigkeit als Voraussetzung wird keineswegs nur von Howe[40] gesehen, sondern kann als allgemein anerkannt gelten. James Surowiecki nennt etwa in *The Wisdom of Crowds* drei Voraussetzungen, die ein Kollektiv brauche, um intelligent sein zu können, und die zu gewährleisten/erhalten viel grundlegender sei, als eine bestimmte Methode entwickeln zu wollen: Diversität, Unabhängigkeit und Dezentralisierung.[41]

Eine wissenschaftliche Grundlage dafür findet sich in den Arbeiten von Scott E. Page, der diese Aspekte von ‚kollektiver Intelligenz' mit Mitteln der Komplexitätsforschung herausarbeitet. Page und Kolleg_innen hatten beim Experimentieren mit agentenbasierten Systemen

---

39 Howard, Design to Thrive, a.a.O., S. 23.

40 Der auf das Thema auch ausführlicher eingeht, vgl. Howe, Crowdsourcing, a.a.O., S. 131-145.

41 Vgl. Surowiecki, *The Wisdom of Crowds*, a.a.O., S. 27.

(Softwareprogramme, die je unterschiedliche Heuristiken/Problemlösungsstrategien verfolgen) schon in den 1990er Jahren Zusammenhänge entdeckt, die in der Folge zum sogenannten „Diversity trumps ability"-Theorem ausgearbeitet wurden[42]. Als Beispiel dient etwa eine Grundgesamtheit von 1000 Agents, aus der eine Gruppe der 20 besten individuellen Problemlöser und eine ebenso große Vergleichsgruppe aus zufällig aus der Grundgesamtheit ausgewählten Agents erstellt werden. Die vielfache Wiederholung derartiger Experimente hat bestätigt, dass die Vergleichsgruppe als Gruppe regelmäßig besser abschneidet als die Gruppe der 20 individuell Besten. Page hat drei Jahre nach Surowieckis *Wisdom of Crowds* ein Buch vorgelegt, in dem er die auf Diversität basierenden Mechanismen, die zu derartigen Ergebnissen führen, detailliert nachweist und erläutert,[43] und mittlerweile auch die Zusammenhänge zwischen Diversität und Komplexität umfassender dargestellt[44].

In diesem auf das Funktionelle reduzierten Konzept von Diversität kommt die Tendenz auf den Punkt, Aspekte von Kollektivität zu ‚extrahieren', die für die kapitalistische Produktion instrumentalisierbar sind, ohne die anderen Ebenen – Solidarität, Entwicklung gemeinsamer Zielsetzungen etc. – zu aktivieren und damit kollektive Individuation zu ermöglichen.

Ist der Begriff ‚kollektive Intelligenz' also, um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen, in linken Kontexten

---

42 Scott E. Page, *The Difference. How the Power of Diversity Creates Better Groups, Firms, Schools, and Societies*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2007, S. 131-235.

43 Page, The Difference, a.a.O.

44 Scott E. Page, *Diversity and Complexity*, Princeton: Princeton University Press 2011.

nicht wirklich brauchbar? Doch. Einerseits ist der Begriff komplexer als in diesem einen Diskursbereich, den ich hier näher betrachtet habe. Und es ist etwa von Begriffen wie „Global Brain" oder „Noopolitics" zu erwarten, dass sie – bei aller sonstigen Problematik, wie sie sich etwa schon in der geradlinigen Behauptung des Globalen andeutet – Kollektivität ganz anders konzeptionalisieren und der Begriff der ‚kollektiven Intelligenz' aus der Kombination der verschiedenen Zugänge durchaus noch an Komplexität und inhaltlicher Reichweite gewinnt.

Was den hier untersuchten Diskursbereich betrifft, geht es primär um die Möglichkeiten, den Begriff ‚kollektive Intelligenz' zu nutzen, um den Netzkapitalismus zu kritisieren, sowohl was die Ausbeutungsmechanismen als auch was die Durchdringung der Gesellschaften mit fragmentierten Formen von Kollektivität betrifft. Es geht aber auch um die Frage, was über diese ‚Negation' an Elementen aneigenbar ist und auch direkt an den kritisierten Phänomenen ansetzen kann.

Die detaillierte Ausarbeitung von Aspekten von ‚Diversität' könnte dabei durchaus interessant sein. Dass in den untersuchten Modellen nur fragmentierte Formen von Kollektivität zum Vorschein kommen, die entsprechend auch bald in Widerspruch zueinander treten, ist zweifellos vor dem Hintergrund der Instrumentalisierungsabsicht zu sehen. Die linken Bewegungen erarbeiten sich hingegen über Konzepte wie Multitude/Commons und Prekariat in Theorie und Praxis komplexe Formen kollektiver Individuation und damit ganz andere Voraussetzungen für den Umgang mit Elementen von Kollektivität.

Vermeidet man den fatalen Fehler, die Modelle aus Komplexitätsforschung und Konzepten ‚kollektiver

Intelligenz' mit der inhaltlichen Auseinandersetzung mit Diversität zu vermengen, könnte sich hier für organisatorische und taktische Aspekte ein Pool an Mikrotools zeigen, um gerade auch auf dieser Ebene die Stärken von Diversität herauszuarbeiten.

Ich danke Lina Dokuzović, Therese Kaufmann und Gerald Raunig für Hinweise und Feedback.

Materialität des Wissens

Therese Kaufmann

In einigen jüngeren Texten zu den Bedingungen und Erscheinungsformen des kognitiven Kapitalismus sind immer wieder kritische Töne in Bezug auf die eigene Theoriebildung wahrnehmbar.[1] Diese gelten nicht der analytischen Figur des kognitiven Kapitalismus an sich und stellen auch nicht grundsätzlich jene – abhängig vom jeweiligen theoretisch-politischen Hintergrund – durchaus divergenten Positionen in Frage, die das Wissen, die Immaterialisierung von Arbeit und deren affektive und kreative Qualitäten zu den bestimmenden Paradigmen heutiger Produktivität erklären.[2] In Nebensätzen oder einzelnen Hinweisen, seltener in Form einer extensiven Auseinandersetzung, sind es vor allem Zweifel an der Möglichkeit einer bruchlosen und in sich geschlossenen Darstellung der Zusammenhänge von Wissen, Information und Kommunikation als Grundlagen des ökonomischen Wachstums und der so genannten Kontrollgesellschaft mit ihren veränderten

---

1 Z.B. Gigi Roggero, *The Production of Living Knowledge. The Crisis of the University and the Transformation of Labor in Europe and North America*, Philadelphia: Temple University Press 2011.

2 Vgl. die Divergenzen beispielsweise zwischen den Positionen von Antonella Corsani und ihrer grundsätzlichen Kritik an der politischen Ökonomie und Carlo Vercellone, der die Relevanz der Marx'schen Kategorien aufzeigt: Antonella Corsani, "Wissen und Arbeit im kognitiven Kapitalismus. Die Sackgasse der politischen Ökonomie", in: Thomas Atzert und Jost Müller (Hg.): *Immaterielle Arbeit und imperiale Souveränität. Analysen und Diskussionen zu Empire*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, S. 156-174; Carlo Vercellone, „From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism", *Historical Materialism* 15 2007, S. 13-36, http://www.generation-online.org/c/fc_rent5.pdf.

Zeitregimen und Mechanismen der Prekarisierung, die laut werden.[3]

Dieser Aufsatz folgt einigen dieser Überlegungen entlang der Unebenheiten und Mehrdimensionalitäten innerhalb der Kritik des „kognitiven Kapitalismus", seiner Symptome, Auswirkungen und Bedeutungen im heutigen Wissensparadigma. Einer der Ausgangspunkte für diese Analyse ist die Spannung zwischen Überbewertung und Unwahrnehmbarkeit, die über die bio- und geopolitischen Aspekte einer globalen Dimension hinaus- und zu einer post- bzw. dekolonialen Perspektive hinführt. Letztere scheint von besonderem Interesse, weil sie einen unmittelbaren Bezug herstellt zur epistemischen Dimension des Kolonialismus (des historischen ebenso wie seinen Neuformulierungen im globalen Kapitalismus) und zu dem, was sich in Anlehung an Enrique Dussel als „Kolonialität des Wissens" bezeichnen ließe.

Eine solche Spurensuche fragt somit nicht nur nach den globalen, in sich disparaten Machtstrukturen des kognitiven Kapitalismus, sondern tut – teilweise damit in Zusammenhang stehend – vor allem eines: Sie bringt uns gleichsam „hinunter" auf seinen materiellen Grund. Sie verweist auf die Materialität der reproduktiven Hintergründe der immateriellen Arbeit, auf die existenziellen Abgründe affektiver Arbeit oder auf die

---

3 Eine weitreichendere Auseinandersetzung hinsichtlich jener kritischen Punkte fand bisher oft aus aktivistischen Kontexten wie z.B. dem Edufactory-Kollektiv oder Precarias a la Deriva heraus statt. Vgl. The Edu-factory Collective (Hg.), *Towards a Global Autonomous University. Cognitive Labor, The Production of Knowledge, and Exodus from the Education Factory*, New York: Autonomedia 2009; http://www.edu-factory.org; Precarias a la Deriva, *Was ist dein Streik? Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität,* Wien: transversal texts 2014.

physischen Formen von Ein- und Ausschlussverhältnissen, wie sie etwa in zwei Schlüsselelementen des postfordistischen Paradigmas sichtbar werden, nämlich Kontrolle und Mobilität. Was dabei – und nur scheinbar im Gegensatz zum Wissensparadigma – ins Zentrum rückt, sind die *körperlichen* Dimensionen des kognitiven Kapitalismus. Die Rassifizierung und Vergeschlechtlichung von Arbeit und Produktion verläuft ebenso wie die in ihm so wesentliche Produktion von Subjektivitäten über den rassifizierten, vergeschlechtlichten und subalternisierten Körper. Seine Materialität trägt die Spuren von Geschichte und Gegenwart, von Machtverhältnissen und -gefällen, aber auch die Spuren des Widerstands, der Subvertierung und der Kämpfe.

Keinesfalls soll es hier darum gehen, die alten Dichotomien zwischen materiell/immateriell oder Geist/Körper wiederherzustellen bzw. neu zu errichten. Was unternommen werden soll, ist die radikale Infragestellung genau jener historisch-politischen Unterscheidungen und Grenzziehungen, zu denen auch die Differenz zwischen Subjekt und Objekt des Wissens zählt. Wenn im späteren Verlauf dieses Aufsatzes die Frage „Welches Wissen?" in Relation zur Frage seines Managements[4]

---

4 Sunil Sahasrabudhey und Amit Basole beschreiben die Bedeutung des Wissensmanagements folgendermaßen: „In short the global economy and the Internet have created the conditions to use a ‚market meter' for all knowledge. This is a practical metric and theoretically the new outlook refuses to accept any hierarchy in the world of knowledge, save knowledge management, which sits at the top, declares itself a genuine member of the world of knowledge and proceeds to assume the command. It is now knowledge management that reorders the world of knowledge once ordered by science." Sunil Sahasrabudhey und Amit Basole, *Re-inventing the Indian University: Arguing from a Lokavidya Standpoint*, Vidya Ashram, Sarnath, Varanasi, India 2011.

– unter anderem anhand einzelner, für den vorliegenden Kontext relevanter, Disziplinen – gestellt wird, verweist dies auch auf seinen Doppelcharakter. Das Wissen ist nicht reines Objekt, sondern wird gleichsam selbst zum Akteur, der über Geschichte, Macht und vor allem auch immer eine spezifische Situiertheit[5] verfügt.

Die folgenden beiden Kapitel widmen sich der Auseinandersetzung mit den Brüchen und Dissonanzen innerhalb der Theorie des kognitiven Kapitalismus, die exemplarisch anhand der reproduktiven bzw. der affektiven Arbeit und der Frage nach einer „neuen" internationalen Arbeitsteilung diskutiert werden. Ein Exkurs unter dem Titel „Welches Wissen unter welchen Bedingungen?" nimmt, wie bereits angesprochen, die Rolle des Wissens in seiner geohistorischen, institutionellen und disziplinären Bedingtheit in den Blick, während der letzte Teil dieses Aufsatzes wieder zurückführen wird zur Ausgangsfrage nach der Materialität der Wissenproduktion, und zur Disposition stellt, inwiefern eine *verkörperte* Produktion des Wissens auch seine Vervielfältigung impliziert.

---

5 Donna Haraway bringt in ihrem bekannten Aufsatz zum „situierten Wissen" als Alternative zur von ihr kritisierten, angeblichen wissenschaftlichen Objektivität den Begriff der „Vision" ein, der für sie nicht nur dazu dient, binäre Oppositionen zu vermeiden, sondern der auch immer an eine Körperlichkeit geknüpft ist, auf einen „*markierten Körper*" verweist. Vgl. Donna Haraway, „Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive", in: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1995, S. 80.

Unwahrnehmbarkeiten und Brüche

Wenn das Wissensparadigma heute hegemonial scheint, so geschieht dies aus sehr unterschiedlichen politischen, aber auch wissenschaftlich-analytischen Motiven. Wissen und Wissensarbeit zu den Motoren heutiger gesellschaftlicher Entwicklungen und des ökonomischen Wachstums zu erklären, fungiert nicht nur als Diagnose, sondern – in Überschneidung etwa mit Hypes um Kreativität und Innovation – auch als Ausdruck eines Desiderats, einer Zielvorstellung neoliberaler Politik. Unter Ausdünnung des Wohlfahrtsstaats werden Wissens- und Kreativökonomien zu den Hoffnungsträgerinnen im globalen Wettbewerb, was einen sichtbaren Kulminationspunkt etwa in den Zielformulierungen der Europäischen Union erreichte, diese zum wettbewerbsfähigsten und dynamischsten wissensbasierten Wirtschaftsraum der Welt zu machen. Die gängigen Mainstreamdiskurse um die so genannte Wissensgesellschaft amplifizieren diese Vorstellung noch.

Im Gegensatz zu einer solchen Überaffirmation kritisiert die Theorie des kognitiven Kapitalismus die Bedingungen und Konsequenzen dieses „dritten Kapitalismus“[6] auf der Basis der Auseinandersetzung mit den sozialen Kämpfen im Italien der 1960er und 1970er Jahre und der Herausbildung der Kategorie der „immateriellen Arbeit“. Zentral ist dabei, dass die durch die in Verknüpfung mit den neuen Arbeitsformen hervorgebrachten Subjektivitäten jene Kommunikations- und Kooperationszusammenhänge produzieren,

6 Yann Moulier Boutang, „Marx in Kalifornien: Der dritte Kapitalismus und die alte politische Ökonomie”, *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 52-53/2001, http://www.bpb.de/files/62G035.pdf

die heute die Grundlage kapitalistischer Verwertung darstellen.

Diese etwas verdichtete Darstellung soll nicht die Vielfalt theoretischer Grundlagen und Konzepte innerhalb des Ansatzes unterschlagen, vielmehr sei auf die in durchaus unterschiedliche Richtungen weisenden aktuellen Ansätze und Perspektiven verwiesen, die unter anderem in der kritischen Auseinandersetzung mit Kreativität, Affekt und Erfahrung zum Tragen kommen.[7] So will Gigi Roggero etwa das Theorem des „kognitiven Kapitalismus" in seinem Buch *The Production of Living Knowledge* nicht als fixe Kategorie begreifen. Er spricht hingegen von einem „explorativen Konzept", das dazu entwickelt worden sei, die Rolle des Wissens in heutigen Produktionsformen zu verstehen und zu beschreiben, das aber gleichzeitig einer tieferen Auseinandersetzung bedürfe, um einige seiner „problematischen theoretischen Aspekte" überwinden zu können.[8] Dies lässt sich lesen als Hinweis auf jene Brüchigkeiten und Dissonanzen, die in generalisierenden Theoriekonzepten allzu leicht übersehen oder in die Unwahrnehmbarkeit verdrängt werden.[9]

Wenn beispielsweise Kooperation, Kommunikation und Affekt als die neuen, paradigmatischen

---

7 Mir scheint die Verbindung zwischen Subjektivität und Erfahrung im Postfordismus hier wesentlich. Vgl. Niamh Stephenson und Dimitris Papadopoulos, *Analysing Everyday Experience. Social Research and Political Change*, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan 2006.

8 Vgl. Gigi Roggero, *The Production of Living Knowledge,* a.a.O, S. 41.

9 Vgl. Sandro Mezzadra, „How Many Histories of Labor? Towards a Theory of Postcolonial Capitalism", *transversal* 01 2012, http://transversal.at/transversal/0112/mezzadra/de.

Produktionsmodi des kognitiven Kapitalismus dargestellt werden, so kann diesen weder grundsätzliche Neuheit noch eine selbstverständliche, weltumspannende Allgemeingültigkeit attestiert werden. Deshalb mahnt Gerald Raunig auch Vorsicht ein in Bezug auf verallgemeinernde Umbruchsdiagnosen:

> „Zunächst sind die ‚neuen' Formen affektiver, kognitiver und kommunikativer Arbeit nichts grundsätzlich Neues. Antikoloniale und feministische Bewegungen weisen seit langer Zeit auf die gegenderte und rassifizierte Arbeitsteilung hin, die alles, was nicht einer bestimmten Form von Materialität und Produktion gilt, auch wenn es massiv zur Wertschöpfung beiträgt, in graue Zonen außerhalb des Wahrnehmenswerten verbannt. Dann arbeitet in Europa ein knappes Viertel der ArbeitnehmerInnen immerhin noch im industriellen Sektor. Und schließlich verschwindet der beträchtliche Rest der Drecksarbeit nicht einfach, sondern einfach nur aus dem Blickfeld der neokolonialen ‚Industriestaaten', die nunmehr postindustriell geworden sind [...]."[10]

Wenn Gerald Raunig im Anschluss daran die Veränderungen innerhalb der industriellen Produktion beschreibt, wie Großfabriken und Produktionsstätten zur Minimierung der Produktionskosten in immer neue Territorien verlagert würden, so verweist er auf das erste

---

10 Gerald Raunig, *Fabriken des Wissens. Streifen und Glätten 1*, Zürich: diaphanes 2011, S. 16-17. Vgl. auch María Ruido, die spezifisch auf die Materialität und (oft weibliche) Körperlichkeit großer transnational agierender industrieller Produktionsstätten hinweist. María Ruido, „Just Do It! Bodies and Images of Women in the New Division of Labor", February 8, 2011, http://caringlabor.wordpress.com/2011/02/08/maria-ruido-just-do-it-bodies-and-images-of-women-in-the-new-division-of-labor/#more-1183.

der häufig eingebrachten kritischen Argumente in dieser Diskussion: die Unterschlagung der „Unterseite“[11] – um einen Begriff von Enrique Dussel aufzugreifen und aus der dekolonialen Kritik auf diesen Kontext zu übertragen – der Immaterialisierung und Informatisierung der Arbeit. Die „neuen“ Formen affektiver, kognitiver und kommunikativer Arbeit wären nicht zu denken ohne jene in die Unwahrnehmbarkeit verdrängten manuellen, industriellen oder reproduktiven Arbeiten, da auch diese nur mit Nahrung, Kleidung und einer geputzten Wohnung aufrechterhalten werden können. Ihr Wert ist ebenso unwahrnehmbar wie die Arbeiten selbst.

Angesichts der Evidenz sklavenhafter Arbeitsverhältnisse selbst in jenen Ländern, die sich als Zentren wissensbasierter Produktion wähnen, z.B. im Kontext undokumentierter, illegalisierter ArbeiterInnen im Obst- und Gemüseanbau, angesichts von Kinderarbeit und vielfältigsten Formen der Entrechtung in der Landwirtschaft und im Bergbau etc. können die massive Produktivität und der Anteil dieser Formen von Arbeit an der kapitalistischen Wertschöpfung nicht einfach ignoriert werden.[12] George Caffentzis und Silvia Federici

---

11 Vgl. Enrique Dussel, *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor and the Philosophy of Liberation,* Atlantic Highland, NJ: Humanities Press 1996.

12 Vgl. George Caffentzis und Silvia Federici: „Warum erleben wir am Höhepunkt einer Ära des ‚kognitiven Kapitalismus' eine Ausweitung von Arbeit unter sklavenähnlichen Bedingungen, auf der untersten Ebene technologischen Know-hows, von Kinderarbeit, Arbeit in Sweatshops, in neuen landwirtschaftlichen Plantagen und auf den Grubenfeldern Lateinamerikas, Afrikas usw.? Heißt das, dass die ArbeiterInnen unter diesen Bedingungen ‚kognitive ArbeiterInnen' sind? Sind sie und ihre Kämpfe unbedeutend für und/oder außerhalb des Kreislaufs kapitalistischer Akkumulation? Warum hat sich die Lohnarbeit – die einst als die bestimmende Form kapitalistischer Ar-

weisen in einem Aufsatz über die politischen Implikationen eines Gebrauchs des Begriffs „kognitiver Kapitalismus" auf die dem System inhärenten Disparitäten hin und entwickeln historische Bezugslinien, indem sie die Rolle der SklavenarbeiterInnen des 19. Jahrhunderts ins Verhältnis setzen zur industriellen Produktion jener Zeit im Norden und davon ausgehend nach der Rolle der ArbeiterInnen in den Sweatshops, Minen und den neuen landwirtschaftlichen Anlagen des Südens innerhalb des kognitiven Kapitalismus fragen. Dass sie weiters den seit den 1970er Jahren exponentiell steigenden Analphabetismus (vor allem unter Frauen) zur Sprache bringen,[13] verknüpft das Thema heutiger Arbeits- und Produktionsbedingungen mit jenem globaler Bildungssysteme und -politiken sowohl in ihrer Historizität als auch in Bezug auf seine aktuellen Mechanismen von Ein- bzw. Ausschlüssen. Das Verhältnis zwischen der Produktion und den Institutionen des Wissens bzw. der Bildung soll in einem späteren Teil des Aufsatzes noch ausführlicher beleuchtet werden.

Es ließe sich gegen obige Kritik einwenden, dass die Arbeit des „Kognitariats" keineswegs nur aus den Höhenflügen der Wissensarbeit besteht, sondern in den „Niederungen" der Callcenters, der Werbegrafik oder der Serviceindustrie unter teilweise stark prekarisierten Verhältnissen, einem extremen Druck zur ständigen Neuerfindung immer kreativerer, ewigjunger und sich selbst

---

beit galt – noch nicht einmal auf die Mehrheit der ArbeiterInnen in kapitalistischen Gesellschaften ausgeweitet?" George Caffentzis und Silvia Federici, „Anmerkungen zur edu-factory und zum kognitiven Kapitalismus", *transversal* 08 2009, http://transversal.at/transversal/0809/caffentzisfederici/de.

13 Ebd.

erneuernder Subjektivitäten stattfindet. Doch bedeutet die Kritik nicht eine Geringschätzung dieser Problematiken, sondern betrifft jene tendenziell universalisierenden Darstellungen, die vor allem auf überkommene koloniale und patriarchale Denk- und Analysemuster zurückführbar sind. Deshalb fordert Silvia Federici auch von einem feministischen Standpunkt aus, „die Logik des Kapitalismus" heute, „durch die Betrachtung der Gesamtheit seiner Verhältnisse und nicht nur der Spitzen seiner wissenschaftlichen und technologischen Errungenschaften" zu erfassen.[14] Womit wir konfroniert sind, ist ein komplexes Bild des – oft unmittelbaren – Nebeneinanders fordistischer und postfordistischer Arbeitsverhältnisse, durchkreuzt von den historischen Linien ihrer Kolonialität und Vergeschlechtlichung.

Eine „neue" internationale Arbeitsteilung?

Der zweite, sich mit dem ersten überlappende, Punkt der Kritik bezieht sich auf die Hierarchisierungen innerhalb von Arbeitsregimen und ihre historischen Traditionslinien. Er bezieht sich auf die Frage, inwiefern innerhalb des kognitiven Kapitalismus bestimmten Arbeits- und Produktionsformen ein geringerer Wert beigemessen wird als anderen und daraus neue Formen der Arbeitsteilung entstehen.[15] Ebenso wie „neue" und

---

14 Ebd. sowie Silvia Federici, *Precarious Labor: A Feminist Viewpoint*, Lecture October 28th 2006, http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/precarious-labor-a-feminist-viewpoint/.

15 Vgl. María Ruido, „Just Do It!", a.a.O., und Silvia Federici, „Reproduction and Feminist Stuggle in the New International Division of Labor", in: Mariarosa Dalla Costa, Giovanna Franca Dalla Costa (Hg.), *Women, Development, and Labor of Reproduction: Struggles and Movements*, Trenton, NJ: Africa World Press 1999, S. 47-82.

„alte" Arbeitsteilungen ineinanderzugreifen scheinen, lassen sie sich nicht mehr an den Modellen von Zentrum und Peripherie festmachen, indem einfach von der Verlagerung der industriellen Produktion in jene Territorien ausgegangen wird, wo sie unwahrnehmbar werden. Stattdessen entsteht in den metropolitanen Zentren der globalen Wissens- und Kreativökonomien und so mancher *emerging economies* ein unmittelbares, teilweise brutales, arbeitsteiliges Nebeneinander von fordistischen, postfordistischen und teilweise auch feudalen und kolonialen Produktionsformen. Eine spezifische Ausprägung findet dieses Nebeneinander etwa in der affektiven Arbeit, der Pflege und Hausarbeit, kurz: in der reproduktiven Arbeit.

Ich möchte dieses Beispiel weiter ausführen: Silvia Federici zeigte in ihrem Buch *Caliban and the Witch* eindrücklich auf, dass der (re)produktiven Arbeit von Frauen in der Entwicklung vom Feudalismus zum Kapitalismus zwar immer eine spezifische „Arbeitsfunktion" zukam, sie aber als quasi natürliche Ressource mystifiziert und hinsichtlich ihres Beitrags zur Kapitalakkumulation entwertet wurde.[16] Diese Entwertung und Hierarchisierung innerhalb einer vergeschlechtlichten Arbeitsteilung scheint auch unter den massiv veränderten postfordistischen Produktionsmodi längst nicht überholt. Die partiellen Verschiebungen durch die zunehmende Präsenz von Frauen auf dem Arbeitsmarkt und eine „neue" rassifizierte und ethnisierte Arbeitsteilung in Bezug auf

16 Vgl. Silvia Federici, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia 2004. Vgl. auch die so genannte „Hausarbeitsdebatte" der 1980er Jahre bzw. die von der italienischen Operaistin Mariarosa Dalla Costa aufgestellte Forderung nach „Lohn für Hausarbeit".

Hausarbeit, Pflege und Kinderbetreuung führen vielmehr die Modulationskraft historischer Kodierungen unter veränderten Verhältnissen vor Augen. Encarnación Gutiérrez Rodríguez hält fest:

> „Im Kontext von Migrationsregimen stellt Hausarbeit einen neuralgischen Punkt dar, um zu verstehen, wie die Logik kapitalistischer Akkumulation auf der Basis der Feminisierung und Kolonialität von Arbeit funktioniert. Die Entwertung der Hausarbeit als rassifizierte und feminisierte Arbeit entsteht in einer Logik, in der sie gesellschaftlich und kulturell als ‚unproduktive' Arbeit kodifiziert wird."[17]

Die Entwertung der Hausarbeit und ihre Einschätzung als „unproduktiv" basiert laut Encarnación Gutiérrez Rodríguez auf einer kulturellen und gesellschaftlichen Kodifizierung, die über die Feminisierung und Rassifizierung bzw. die Kolonialität in die Körper eingeschrieben ist und sich in ihnen manifestiert.[18] Auf diesen Aspekt der *Verkörperung* werde ich am Ende dieses Aufsatzes noch einmal zurückkommen. Nicht nur „investiert das Kapital in diese Arbeit, indem sie künstlich außerhalb der Kapitalakkumulation gehalten und ihr konstitutiver Beitrag dazu ignoriert und negiert wird", sie ist auch untrennbar verknüpft mit den historischen Genealogien internationaler „Arbeitsteilung" von der Sklaverei bis zu den Bediensteten des Adels. In der postfordistischen

---

17 Encarnación Gutiérrez Rodríguez, „Politiken der Affekte. Transversale Konvivialität", in: Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hg.), *Inventionen I*, Zürich: diaphanes 2011, S. 215; online: *transversal* 08 2011, http://transversal.at/transversal/0811/gutierrez rodriguez/de.

18 Ebd., S. 216.

Arbeitswelt lassen sich Spuren feudalistischer Strukturen und somit von „Zeitlichkeiten und Bedingungen" nachzeichnen, „die sich nicht im Skript des modernen Fortschritts und der Prosperität finden".[19]

Das Verhältnis zwischen „produktiver" und „reproduktiver" Arbeit wird noch weiter verkompliziert durch jene Begrifflichkeit, die als eine der signifikantesten in der vorliegenden Diskussion gilt: „affektive Arbeit". In der affektiven Arbeit bündeln sich die verschiedensten sozialen und kommunikativen Fähigkeiten innerhalb der immateriellen Arbeit, wobei die Produktion von Affekten selbst zum Produkt bzw. zur Ware wird. Es wird ihr einerseits ein extrem hohes Maß an Produktivität und damit Wert zugesprochen,[20] andererseits bringt die kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff einige der Punkte zur Sprache, die bereits vorher in Bezug auf die reproduktive Arbeit zentral waren. Eigenartig verschwommen und undefiniert scheint das Verhältnis zwischen den für den kognitiven Kapitalismus so zentralen kommunikativen, affektiven und kooperativen Aspekten der Arbeit und der Realität von Haus- oder Sexarbeit unter oft ausbeuterischen Bedingungen und dem Stigma der Wertlosigkeit.

George Caffentzis und Silvia Federici vertreten deshalb die Auffassung, es sei „nichts gewonnen" durch das

---

19 Ebd., S. 217. Zur Frage der Zeitlichkeiten vgl. auch Sandro Mezzadra, „How Many Histories of Labor? Towards a Theory of Postcolonial Capitalism", *transversal* 01 2012, http://transversal.at/transversal/0112/mezzadra/de.

20 „Die affektive Arbeit ist heute nicht nur direkt produktiv für das Kapital, mehr noch, sie bildet die Spitze in der Hierarchie der Arbeitsformen." Michael Hardt, „Immaterielle Produktion, Biomacht und Potenziale der Befreiung", *Jungle World* Nr. 2, 2. Januar 2002, http://jungle-world.com/artikel/2002/01/24688.html.

Label der „affektiven Arbeit", da es äußerst problematisch sei, von angeblichen Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Formen bezahlter oder unbezahlter Haus-, Sorge- oder Sexarbeit und der Arbeit von NetzkünstlerInnen, ProgrammiererInnen etc. auszugehen.[21] In eine ähnliche Richtung, wenn auch unter anderen Vorzeichen, weist der Begriff der „Feminisierung von Arbeit", der die allgemeinen Veränderungen von Arbeitsverhältnissen im Neoliberalismus im Sinne eines Hegemonialwerdens von früher vorwiegend auf Frauen zutreffenden Elementen beschreibt (und damit eine heteronormative Vorstellung von Arbeitsteilung untermauert): Er meint die Zunahme affektiver, kommunikativer etc. beruflicher Erfordernisse oder Qualitäten ebenso wie eine zunehmende Informalisierung, eine veränderte Zeitökonomie, in der Arbeitszeit und Nichtarbeitszeit tendenziell ineinander übergehen, mangelnde Existenzsicherung und eine Senkung des Lohnniveaus.[22]

Was deutlich wird in diesen Termini, ist ihre Dimension der Vergeschlechtlichung von Arbeit und die Frage des ihr zugeschriebenen Werts: wie er „produziert und vereinnahmt wird", und „wer über die Umstände

---

21 Vgl. George Caffentzis und Silvia Federici, „Anmerkungen zur edu-factory und zum kognitiven Kapitalismus", a.a.O.

22 Dem Begriff der „Feminisierung der Arbeit" wurden sehr unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen, doch scheint die hier verwendete Definition die aktuellste und relevanteste in diesem Kontext. Vgl. auch Maria Mies, „Hausfrauisierung, Globalisierung, Subsistenzperspektive", in: Marcel van der Linden und Karl Heinz Roth (Hg.), *Über Marx hinaus. Arbeitsgeschichte und Arbeitsbegriff in der Konfrontation mit den globalen Arbeitsverhältnissen des 21. Jahrhunderts*, Berlin, Hamburg: Assoziation A 2009, S. 257-289.

und die Art ihres Einsatzes [der Arbeit] verfügt“[23]. Die Spuren verlaufen über die Materialität des Körpers, seiner Rassifizierung und Vergeschlechtlichung, und sind immer gekoppelt an sein Verhältnis zu Grenzen, BürgerInnenrechten, Formen des Ein- und Ausschlusses. Bezeichnenderweise fehlt in der Theorie des kognitiven Kapitalismus die Sexarbeit ebenso wie die Auseinandersetzung mit Sexualisierung weitgehend, wohingegen – teilweise unter Berufung auf frühere feministische Texte zur „emotionalen Arbeit“, die oft verdrängt und vergessen wurden – beispielsweise von einer Pornografisierung der Arbeit die Rede ist. Folgende Stelle aus Beatriz Preciados Buch *Testo Junkie* kann dafür beispielgebend sein:

> „Die beste Hightech-Schwanzlutschmaschine ist der silikonisierte schweigende Mund eines politisch unaktiven Transsexuellen ohne Zugang zu einem Geschlechtswechsel und Identitätspapieren. Die sexuellen Maschinen des dritten Jahrtausends sind lebendige Körper denen der Zugang zur politischen Sphäre versperrt ist, denen der politische Diskurs versagt wird, ohne gewerkschaftliche Rechte, Streikrecht, ohne medizinische Hilfe, ohne Arbeitslosenversicherung. Hier gibt es keine Konkurrenz zwischen Maschine und Arbeiter (wie im Fordismus); der Arbeiter wird die sexuelle Biomaschine.“[24]

---

23 Gigi Roggero, „Was das lebendige Wissen vermag“, *transversal* 08 2009, http://transversal.at/transversal/0809/roggero/de.

24 Beatriz Preciado, *Testo yonqui*, Madrid 2008, S. 262, zitiert nach Cornelia Möser, “Immaterielle und unsichtbare Arbeit. Überlegungen zu einer queerfeministischen Ökonomiekritik”, *Phase 2* 37, 2010, http://phase-zwei.org/hefte/artikel/immaterielle-und-unsichtbare-arbeit-143/.

Exkurs: Welches Wissen unter welchen Bedingungen?

Gigi Roggero spricht in Anlehnung an die Marx'sche Kategorie der lebendigen Arbeit vom „lebendigen Wissen" und adressiert damit seine zentrale Rolle im Produktionsprozess ebenso wie seine unmittelbare Vereinnahmung für die kapitalistische Wertproduktion. Mit der „Produktion" des lebendigen Wissens meint er 1. seine Hervorbringung, 2. seine produktive Kraft (*potenza*), die sich das Kapital angeeignet hat und die verwertet wird, und 3. die Produktivkraft der Autonomie, des Widerstands.[25] Roggero spricht unter Rückgriff auf Marx von der „verborgenen Stätte der Produktion" zwischen Aneignung und Autonomie, Inwertsetzung und Selbstinwertsetzung. Die Inwertsetzung des Wissens, sein Zum-Produkt-Werden und seine Kontrolle exakt im Sinne der Schaffung von Wertigkeiten und „Welten"[26], sind jene Aspekte, um die es in der globalisierten Ökonomie ebenso geht wie in den Strategien des Widerstands und der Kämpfe dagegen.

Der vorliegende Exkurs wird eine Reihe von Themen und Bezugspunkten in Hinblick auf diese drei Ebenen der „Produktion" des Wissens zwar nur anreißen und ansatzweise zueinander in Beziehung setzen, soll aber die Situiertheit dieses Wissens selbst in Bezug auf die angesprochenen Unebenheiten und Differenzen innerhalb

---

25 Vgl. Gigi Roggero, *The Production of Living Knowledge,* a.a.O., S. 26.

26 Ich greife hier Spivaks Begriff des *„worldings"* auf. Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Cambridge, London: Harvard University Press 1999, S. 114.

eines geohistorischen, institutionellen und disziplinären, politischen Bezugsrahmens besser veranschaulichen:

> „[...] it is knowledge that definitely loses the assumed ahistorical and neutral character that theorists of ‚human capital' have attributed to it, not to mention those nostalgics of the ivory tower. In cognitive capitalism knowledge is at once the border of exploitation and the terrain of struggle."[27]

Den Hintergrund dafür bilden heute ein sich zunehmend globalisierender Bildungsmarkt und die Anrufung einer „globalen Universität"[28] als ebenso komplexes wie zeichenhaftes Modell einer „*distinctive homogeneity*"[29], die zwischen Marktliberalisierung und *offshoring* eine transnationale Mischung von KonsumentInnen und KlientInnen zu bedienen trachtet. Gleichzeitig bildet sich politischer Widerstand gegen die Warenförmigkeit von Bildung und gegen die zunehmende Verschuldung von Studierenden, und es formen sich neue Allianzen zwischen Unikämpfen, StudentInnenbewegungen und anderen politischen Aktionen.[30]

---

27 Gigi Roggero, *The Production of Living Knowledge*, S. 79.

28 Andrew Ross, „The Rise of the Global University", in: The Edufactory Collective (Hg.), *Towards a Global Autonomous University*, a.a.O., S. 18-31.

29 Brett de Bary, „Introduction", in: *Universities in Translation. The Mental Labor of Globalization*, Hong Kong University Press 2010, S. 2.

30 Zu nennen wären hier die Vernetzung zwischen Unikämpfen und Arbeitskämpfen oder mit der Occupy-Bewegung. Bei der Besetzung der Universitäten ging es immer wieder um die Generierung und Verbreitung von einem „Besetzungswissen" (vgl. *The Occupation Cookbook or the Model of Occupation of the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb*, Autonomedia 2009), aber auch um Schwerpunktsetzungen in Bezug auf marginalisierte, politisierte und emanzipatorische Wissensformen und Forschungspraxen, etwa in einzelnen Arbeitsgruppen.

Im Zusammenspiel traditioneller und neuer Mechanismen von Elitenbildung, Distinktionsgewinn und gesellschaftlicher Segregation innerhalb nationaler Bildungssysteme ebenso wie auf globaler Ebene sind die Institutionen der Wissensbildung oft von verschiedenen Formen einer rassifizierten Arbeitsteilung nicht nur zwischen Lehrenden und Belehrten, sondern auch innerhalb der personellen Hierarchien in Bildungseinrichtungen geprägt.[31] Die Wissensvermittlung wiederum ist Teil eines komplexen Ineinandergreifens von zunehmend restriktiven Gesetzgebungen in den Bereichen Copyright und geistiges Eigentum, verschiedenen Projekten einer konsumistischen Fiktion des freien, weltweiten Zugangs zu Bildung und Information über Online-Veröffentlichung oder eklektische Sammlungen diverser wissenschaftlicher Inhalte,[32] während eine in sich vielfältige Open-Source-Bewegung seit Jahren an alternativen und kollektiven Lösungen arbeitet. Aufgrund des sehr eingeschränkten, wenn nicht inexistenten, Zugangs zum Internet und zu neuen Medien ist aber auch dies wiederum nur für einen bestimmten Teil der Welt relevant.

Zurück zur Universität und ihrer sich verändernden Rolle im kognitiven Zeitalter: Wenn von ihrer zunehmenden „Porosität" die Rede ist, so ist darin weniger ein grundsätzlich neues Phänomen zu sehen, sondern eines, das sich in seinen einzelnen Elementen jener hegemonialen Ordnung von Ökonomie und

---

31 Vgl. Ned Rossiter, „The Informational University, the Uneven Distribution of Expertise, and the Racialisation of Labour", *EduFactory Web Journal*, 0 Issue January 2010, S. 62-73.

32 Vgl. *google youtube more courses more colleges*, http://youtube-global.blogspot.com/2010/03/more-courses-and-more-colleges-youtube.html.

Arbeitsmarkt anpasst, die das Leben heute prägt – etwa wenn Universitäten oder Fachhochschulen zunehmend wie große Unternehmen geführt werden und sie als Zielsetzung die unmittelbare „Produktion" für den Arbeitsmarkt vorsehen. Dass die Geschichte vom „Elfenbeinturm" immer schon zu einem hohen Grad mehr Mythos als Realität war, kann etwa am humanistischen Bildungsideal nachvollzogen werden, um jenes höchst prominente, auch heute nach wie vor kaum jemals in Frage gestellte, Beispiel zu nennen. Denn keineswegs losgelöst von der Geschichte und Ökonomie seiner Zeit, muss dieses auch im Kontext von kolonialen Expeditionen und Eroberungen und der damit zusammenhängenden ökonomischen Ausbeutung gesehen werden.

Die tradierten europäischen Bildungsideale sind auch der Hintergrund jener „epistemischen Gewalt"[33], von der Gayatri Chakravorty Spivak spricht. Sie rückt damit eine entscheidende, bis heute auf vielfältigste Weise nachwirkende Dimension des Kolonialismus in den Blick: Jenes gigantische Projekt der Produktion, Aneignung und Vermittlung sowie der radikalen Vernichtung von Wissen, das gebunden war an einen Prozess der Aufteilung der Welt, wie sie beispielsweise von John Willinsky in *Learning to Divide the World* eindrucksvoll beschrieben wird.[34] Diese Aufteilung der Welt beinhaltet

---

33 Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien: Turia und Kant 2008, S. 42.

34 „We need to learn again how five centuries of studying, classifying, and ordering humanity within an imperial context gave rise to peculiar and powerful ideas of race, culture and nation that were, in effect, conceptual instruments that the West used both to divide up and to educate the world." John Willinsky, *Learning to divide the world: Education at Empire's End*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998, S. 2-3.

auch die „Arbeitsteilung" zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Forschenden und Beforschten, und in weiterer Folge auch zwischen Lehrenden und Belehrten, zwischen jenem Wissen, das tradiert, bewahrt und verbreitet wurde, und jenem, das gewaltsamer Vernichtung, Negierung und auch Abwertung ausgesetzt war:

> „Das klarste Beispiel für eine solche epistemische Gewalt ist das aus der Distanz orchestrierte, weitläufige und heterogene Projekt, das koloniale Subjekt als Anderes zu konstituieren. Dieses Projekt bedeutet auch die asymmetrische Auslöschung der Spuren dieses Anderen in seiner prekären Subjektivität und Unterworfenheit."[35]

Diese Spuren lassen sich weiterverfolgen anhand dessen, was auch als „Arbeitsteilung" zwischen Anthropologie und Soziologie[36] beschrieben werden könnte, nämlich dass die Soziologie als zuständig für die „modernen" Gesellschaften galt, während die (Kultur)Anthropologie gerade jenes „Andere" und „Außen" zu bestätigen und zu erklären hatte. Ein anderes Beispiel wäre die Auseinandersetzung mit der Theorieproduktion von

---

35 Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, a.a.O., S. 42.

36 Vgl. Stuart Hall: „[O]ne of the surprising places where its [the discourse of ‚the West and the Rest'] effects can still be seen is in the language, theoretical models and hidden assumptions of modern sociology itself." Stuart Hall, „The West and the Rest: Discourse and Power", in: Stuart Hall und Bram Gieben (Hg.), *Formations of Modernity*, Cambride: Polity Press 1992, S. 275-320, hier: S. 318. Für eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Thema siehe Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Manuela Boatc, Sérgio Costa (Hg.), *Decolonizing European Sociology. Transdisciplinary Approaches*, Ashgate 2010 oder Julia Reuter und Paula-Irene Villa (Hg.), *Postkoloniale Soziologie. Empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention*, Bielefeld: Transcript 2010.

AutorInnen wie Valentin Y. Mudimbe[37] oder Ngũgĩ wa Thiong'o[38], deren Forschungen zum Thema Wissensproduktion kaum Eingang finden in aktuelle Diskussionen über das so genannte Wissensparadigma in einem globalen Kontext. Dagegen lassen sich die Spuren der „Kolonialität des Wissens" bis in die Gegenwart heutiger Migrationsregime, Integrationsdiskurse und spezifischen, damit zusammenhängenden pädagogischen Praxen verfolgen. Kien Nghi Ha beschreibt diesen Zusammenhang in seiner historischen Genealogie am Beispiel Deutschlands und der so genannten „Integrationskurse" in ihrer Funktion als national-pädagogische Machtinstrumente.[39]

Wenn ich weiter oben vom „arbeitsteiligen" Verhältnis zwischen Soziologie und (Kultur)Anthropologie gesprochen habe, was sich als Hinweis auf die Kolonialität der Disziplinen lesen lässt, so scheint mir das Beispiel der vergleichsweise jungen und an diese

---

37 Valentin Y. Mudimbe schlägt für die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Philosophie und verschiedenen Wissenspraxen in Afrika den Begriff *gnosis* vor: „African discourses today, by the very epistemological distance which makes them possible, explicit, and credible as scientific or philosophical utterances, might just be commenting upon rather than unveiling *la chose du texte*. This notion [...] could be key to the understanding of African *gnosis*." Valentin Y. Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Oxford, Bloomington: James Currey and Indiana University Press 1988, S. 183.

38 Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature,* Oxford: James Currey, Nairobi: EAEP, Portsmouth: Heinemann 1986.

39 Vgl. Kien Nghi Ha, „Integration as Colonial Pedagogy of Postcolonial Immigrants and People of Colour: A German Case Study", in: Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Manuela Boatc, Sérgio Costa (Hg.), *Decolonizing European Sociology*, a.a.O., S. 161-177, hier bes. S. 164.

Richtungen anschließenden *Postcolonial Studies* von besonderem Interesse für eine Auseinandersetzung mit den von Gigi Roggero angesprochenen komplexen Überlagerungen und Verknüpfungen von Widerstand und kapitalistischer Inwertsetzung.[40] Die enge Verwobenheit von politischen Kämpfen und Theoriebildung stellte eine Grundvoraussetzung für ihre Entstehung dar, vorweggenommen von WegbereiterInnen wie Frantz Fanon oder Léopold Senghor, oftmals weitergetragen und in engem Austausch mit dem kulturellen Feld und mit künstlerischen Bewegungen, sei es in der Harlem Renaissance, wie Christian Kravagna[41] zeigt, oder später beispielsweise im Britannien der späten 1960er Jahre in den Arbeiten der politischen Filmgruppe Black Audio Film Collective, die mittlerweile zum Inventar eines gewissen künstlerischen Kanons zählen und nicht mehr wegzudenken sind aus den akademischen Kontexten der *Postcolonial* oder der *Black Studies*. Heute können diese Studienrichtungen, je nach ökonomischer und lokaler

---

40 Wobei das Konzept der Postcolonial Studies/Postcolonial Theory selbst schwerlich fixiert werden kann, keine einzelne Schule repräsentierend und von ständigen Debatten durchzogen, auch im Sinne einer selbstkritischen Auseinandersetzung. Vgl. etwa Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan: „Wir bezeichnen postkoloniale Theorie deswegen als eine anti-disziplinäre Intervention, die versucht herauszuarbeiten, welche Rolle die wissenschaftlichen Disziplinen im Rahmen kolonialer Herrschaftssysteme gespielt haben und wie diese (neo-)koloniale Episteme und materielle Beziehungen reproduziert(t)en, die die ‚Anderen' in der Position der ‚Anderen' zu fixieren suchen." Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, Feministische Postkoloniale Theorie: Gender und (De-)Kolonisierungsprozesse, *Femina Politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 02 2009, S. 9-18, hier S. 9.

41 Vgl. Christian Kravagna, „Bäume des Wissens. Anthropologie, Kunst und Politik. Melville J. Herskovits und Zora Neale Hurston – Harlem um 1930", *transversal* 01 2012, http://transversal.at/transversal/0112/kravagna/de.

Situation, ebenso Teil jener Kreisläufe von Export- und Merchandiseprodukten in der Wissensökonomie sein wie Objekte von Marginalisierung und Austeritätsmaßnahmen.

Einerseits steht hinter diesen Formen der „Disziplinierung" eines bestimmten Wissens, das Teil von Kämpfen und Emanzipationsbewegungen ist oder war, jener Akt der „Selbsterfindung", der etwa über eine eigene Geschichtsschreibung und eine „Neuerfindung der Wissensproduktion"[42] verläuft, wie sie auch im Kontext der StudentInnenrevolten um 1968 oder in feministischen Kontexten durch Selbstbildung und die oft kollektive Erarbeitung widerständigen, emanzipatorischen oder verschütteten Wissens stattfand. Andererseits aber kam es in Folge zunehmender Akademisierung und Kanonisierung auch zu jenen Prozessen der Aneignung, Kommodifizierung und Inwertsetzung, die Encarnación Gutiérrez Rodríguez kritisch unter dem Begriff „postkoloniale Rhetorik"[43] betrachet. Dass die postkoloniale Kritik mitunter zu einem Label und Merchandise-Produkt im globalen Wettbewerb der Bildungsökonomien wird, verhindert im Wissenschaftsbetrieb aber keineswegs die Marginalisierung genau jener queer-feministischen, dekolonialen Perspektiven, die sie eigentlich vertritt. Rumina Sethi kritisiert in diesem Zusammenhang

---

42 „Aus den Erfahrungen um und nach 1968 können wir lernen, dass widerständige Subjektivierungsweisen und Kämpfe keineswegs nur reaktiv, sondern produktiv und inventiv sind. Natürlich ging es in den 1960er Jahren *gegen* die patriarchale, autoritäre und disziplinäre Universität; es ging aber auch um die Neuerfindung der Wissensproduktion." Gerald Raunig, *Fabriken des Wissens*, a.a.O., S. 25.

43 Encarnación Gutiérrez Rodríguez, „Decolonizing Postcolonial Rhetoric", in: Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Manuela Boatc, Sérgio Costa (Hg.), *Decolonizing European Sociology*, a.a.O., S. 49–67.

die „Komplizenhaftigkeit" der *Postcolonial Studies* mit dem globalen Kapitalismus und die damit einhergehenden neokolonialen Bestrebungen. Stattdessen fordert sie deren grundlegende Repolitisierung:

> „If postcolonial studies is to be relevant today, it must become the voice of the people and theorize about movements against globalization, rather than becoming part of its grand design. [...] they must step away from current theories of hybridity and multiculturalism, and focus on the extra-literary concerns that can help link postcolonialism with activism in the world outside the academy, working to carve out a space within the academy for rigorous self-examination and for the inclusion of the voices from international resistance movements."[44]

Körper und Kontrolle

Wir können „das Wissen" im Kontext der Heterogenität des heutigen postkolonialen Kapitalismus[45] somit als ein Feld von Kämpfen verstehen, in dem emanzipatorische Ziele und ökonomische Ausbeutung, Widerstand und Vereinnahmung oft äußerst nahe beieinander liegen:

> „Therefore we speak of an ambivalent genealogy of cognitive and flexible labor as internal to capital understood as a social relation or to the

---

44 Rumina Sethi, *The Politics of Postcolonialism. Empire, Nation and Resistance*, London: Pluto Press 2011, S. 12.

45 Vgl. Sandro Mezzadra unter Berufung u.a. auf die Forschungen von Anna Tsing, Mezzadra, „Leben im Übergang", *transversal* 01 2007, http://transversal.at/transversal/1107/mezzadra/en und bei Gigi Roggero, *The Production of Living Knowledge*, a.a.O., S. 36.

> antagonism that constitutes its plane of tension and development. [...] the category of ambivalence is precisely genealogical and not dialectical: it does not indicate, therefore, a linear progress of history but tracks down the subjective matrix of a process determined by a field of antagonistic forces, focusing on the new terrain of conflict and its possibilities outside of every deterministic premise, therefore illustrating its elements of historicity and contingency."[46]

Worum es in diesem abschließenden Kapitel noch einmal gehen soll, ist, dass Teil dieses Feldes antagonistischer Kräfte immer auch die ihm zugrunde liegenden materiellen Ressourcen[47] und jene Leben und Körper sind, über die die Spuren von Geschichte und Kontingenz verlaufen. Immaterialität und Materialität, Wissen und Körper, Deterritorialisierung und Reterritorialisierung stehen in einem ständigen Wechselverhältnis zueinander, einem „Modus der Modulation"[48] jenseits eines Rahmens der zeitlichen Abfolge, in der das Fortschrittsparadigma dem Materiellen ein früheres Stadium zugewiesen hätte.

„Die Modulation ist ein Modus der Machtausübung. Sie wirkt auf den Körper ein, aber gerade diese

---

46 Gigi Roggero, *The Production of Living Knowledge*, a.a.O., S. 21.

47 Vgl. Lina Dokuzović: „However, with finance capital, sub-prime lending and banks playing a dominant role in the crisis in the ‚developed' world, the reality behind those immaterial assets is a very real crisis of material resources and the subsequent loss of livelihoods." Lina Dokuzović, „Die Ressourcenkrise und die globalen Auswirkungen der Wissensökonomien", *transversal* 01 2012, http://transversal.at/transversal/0112/dokuzovic/de.

48 Gerald Raunig, „Im Modus der Modulation: Fabriken des Wissens", *transversal* 08 2009, http://transversal.at/transversal/0809/raunig/de.

verkörperlichte Dimension steht auf dem Spiel“[49], schreibt Maurizio Lazzarato. Die von ihm vorgenommene Trennung zwischen dem verkörperten Gedächtnis der Disziplinargesellschaft und dem Gedächtnis als „Geist“ in der Kontrollgesellschaft könnte aber selbst im Sinne jenes Modus' der Modulation gesehen werden, innerhalb dessen Subjekte ebenso produziert werden wie Intellekte und eben auch Körper. Maria Ruido spricht deshalb von „Produktionskörpern“ und schlägt vor, nicht nur all das, was den Körper diszipliniert und stresst, sondern auch alles, was ihn *konstruiert*, als Arbeit zu definieren:

> „[...] the working body has expanded and diversified. With the dissolution of the usual hierarchies of industrial capital and the imposition of a false reticularity that expands everything that is related to work to all spaces and times, we all have become ‚bodies of production'.“[50]

Die These eines „verkörperten Kapitalismus“ (*embodied capitalism*)[51] verdeutlicht diese spezifische Zentralität des Körpers in heutigen Arbeits-, Grenz- und Mobilitätsregimen. Nicht umsonst ist im Kontext einer Analyse der transnationalen Rekrutierung von IT-ArbeiterInnen ganz offen von „*body shopping*“[52] die Rede. Die

---

49 Maurizio Lazzarato, „Leben und Lebendiges in der Kontrollgesellschaft“, in: Marianne Pieper, Thomas Atzert, Serhat Karakayali und Vassilis Tsianos (Hg.), *Empire und die biopolitische Wende. Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri*, S. 253-268, hier: S. 265.

50 María Ruido, “Just Do It!”, a.a.O.

51 Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson und Vassilis Tsianos: *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-first Century*, London: Pluto Press 2008, S. 223.

52 Vgl. Xiang Biao, *Global „Body-Shopping“: An Indian Labor System*

kapitalistische Wertproduktion verläuft über die vielfältigen Formen (re)produzierter, konstruierter Körperlichkeiten im Zusammenspiel mit Kontrolle und Mobilität bzw. deren Zusammenwirken als zentrale Elemente heutiger Produktionsweisen. „Today, the recombination of emergent bodies and materialities and the porocratic control of mobility both become the sources and means of value creation."[53], fassen die Autoren des Bandes *Escape Routes* zusammen und bekräftigen die Notwendigkeit einer grundlegenderen theoretischen Auseinandersetzung mit der bisher tendenziell vernachlässigten Rolle des Körpers in der Soziologie der Arbeit.

Das Konzept eines „verkörperten Wissens" kann die Materialität von Wissensproduktion in einer Form verorten, die „*race*, *class* und *gender*" als politische Kategorien erneut wirksam werden lassen kann. Encarnación Gutiérrez Rodríguez entwickelt diesen Ansatz deshalb auch unter Bezugnahme auf feministische Standpunkttheorien und deren Insistieren auf die ontologische Dimension der Epistemologie einerseits, und andererseits im Rückgriff auf Bourdieus Beschreibung der Körperlichkeit gesellschaftlicher Macht.[54] Ihre Kritik an einer „postkolonialen Rhetorik", die ich bereits im Zusammenhang einer „Verwertung" der Postcolonial Studies im globalen Bildungswettbewerb angesprochen habe, ist auch unmittelbar gekoppelt an die

---

in the Information Technology Industry, Princeton: Princeton University Press 2007.

53 Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson und Vassilis Tsianos: *Escape Routes*, a.a.O., S. 224.

54 Encarnación Gutiérrez Rodríguez, „Decolonizing Postcolonial Rhetoric", in: Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Manuela Boatc und Sérgio Costa (Hg.), *Decolonizing European Sociology*, a.a.O., S. 51.

Ausschlussmechanismen gegenüber dem rassifizierten, sexualisierten Körper durch die Personalpolitiken in den Bildungsinstitutionen. Dass diese rassifizierten Formen der Arbeitsteilung innerhalb der globalen, „informatisierten Universität des 21. Jahrhunderts" ganz spezifisch einen „differentiellen Rassismus" widerspiegeln, zeigt Ned Rossiter in seiner Analyse.[55]

Die Frage nach der Konstituierung des Körpers unter dem postfordistischen Paradigma der immateriellen Produktion lässt an Donna Haraways Forderung aus den späten 1980er Jahren denken: „We need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to build meanings and bodies that have a chance for life."[56] Diese Chance auf ein Leben und eine Zukunft entscheidet sich nicht zuletzt an einem der paradigmatischsten Elemente des Postfordismus: dem Kontrollparadigma. Am sinnfälligsten wird es wohl verkörpert in den vielfältigen Grenz- und Mobilitätsregimen, die wiederum herausgefordert werden von den verschiedenen Formen fluider, klandestiner, multidirektionaler Formen der Mobilität.[57]

---

55 Ned Rossiter, „The Informational University, the Uneven Distribution of Expertise and the Racialisation of Labour", a.a.O., S. 68.

56 Donna Haraway, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies* Vol. 14, No. 3. (Autumn, 1988), S. 575-599, hier S. 580, http://www.staff.amu.edu.pl/-ewa/Haraway,%20Situated%20Knowledges.pdf. Deutsch: Donna Haraway, „Situiertes Wissen", a.a.O., S. 79.

57 Vgl. Gigi Roggero: „[...] mobility becomes a decisive battlefield in the relationship between cognitive labor and capital.", Gigi Roggero, *The Production of Living Knolwedge*, a.a.O., S. 100. Gleichsam quer dazu und ohne die genannten Hierarchien völlig aufzulösen, findet im Paradigma des „Wissensmanagements" durchaus auch die Vereinnahmung, ein Aufsaugen und Nutzbarmachen verschiedener

Ein spezifisches Beispiel im Bereich der Bildungsinstitutionen ist die Verschärfung restriktiver Zugangsbeschränkungen, die unmittelbar korrespondieren mit den jeweiligen – mehr oder weniger durchlässigen – Grenzregimes.[58] In der Wissensproduktion und der Forschung hingegen dominiert ein, wie Encarnación Gutiérrez Rodríguez es audrückt, „methodologischer Nationalismus"[59] und jene Management-Sprache basierend auf Kontrolle, Regulierung und verschiedenen „*systems of measure*"[60], die den Wert der Arbeit quantifizieren sollen. Wenn Ned Rossiter in seiner Analyse der Mobilität von IT-Arbeit, aber auch der Mobilität von Gütern und Dingen (z.B. Elektromüll), die „globale Logistik-Industrie" als Methode nicht nur der Organisation, sondern vor allem als Methode der Regierung beschreibt, die die materiellen Lebensbedingungen vieler Menschen bestimmt, wird genau jener Zusammenhang zwischen kognitiver

---

marginalisierter, unsichtbarer oder geächteter Wissensformen statt. Die Ausbeutung indigenen Wissens oder genetischer Information, beides gekoppelt an den Körper der Subalternen, kann dabei ebenso als Beispiel dienen wie etwa ein „Wissen der Migration", jenes klandestine Wissen, hinter dem die Grenzschutzbehörden her sind, während das Wissen der MigrantInnen im Sinne von Migrationserfahrung und Geschichte weitgehend ignoriert wird.

58 Vgl. z.B. den Bericht von Valérie Hartwich über die Auswirkungen der Einführung eines Punktesystems sowie von Kontrollsystemen durch das Home Office in Britannien: Valérie Hartwich, „Fortress Academy. The Points-based Visa System and the Policing of International Students and Academics", Manifesto Club Report, Februar 2010.

59 Encarnación Gutiérrez Rodríguez, *Migration, Domestic Work and Affect*, a.a.O., S. 30.

60 Vgl. The Edufactory Collective, „Intro", *Edufactory Web Journal* Issue 1, September 2011, http://www.edu-factory.org/wp/wp-content/uploads/2011/09/first_issue1.pdf.

Arbeit und Kontrolle sichtbar, die laut Ned Rossiter auch in die Richtung neuer Kämpfe weist: „Key here is *the return of materiality* to computational and informatized life."[61]

Diese Auseinandersetzung mit der epistemischen Basis der ontologischen Dimension der Arbeit ließ auch jene „Spuren der Wiederholung der ‚ursprünglichen Akkumulation'"[62] sichtbar werden, die laut Sandro Mezzadra insbesondere – wenn auch nicht ausschließlich – in der Überwachung, Handhabe und Kontrolle der migrantischen Arbeit sichtbar werden, ähnlich wie auch Encarnación Gutiérrez Rodríguez unter Berufung auf Gayatri Chakravorty Spivaks anmerkt:

> „[...] Spivak reminds us about the axiological and textual implication of the materialist predication of the subject. [...] Spivak stresses that original forms of capital accumulation have not been replaced by the new modes of production in advanced capitalism. Rather, they work simultaneously [...]."[63]

Diese Gleichzeitigkeit, Dissonanz und Brüchigkeit jeder aktuellen Perspektive auf das Verhältnis von Wissen und Arbeit, wie es sich am rassifizierten, sexualisierten und vergeschlechtlichten Körper festmachen lässt, fragt deshalb auch, wie ich glaube, nach einer Vervielfältigung

---

61 Ned Rossiter, „Logistics, Labor and New Regimes of Knowledge Production", *Transeuropéennes. New Knowledge, New Epistemologies* 2011, http://www.transeuropeennes.eu/en/articles/317/Logistics_Labour_and_New_Regimes_of_Knowledge_Production (Hervorhebung von mir).

62 Vgl. Sandro Mezzadra, „How Many Histories of Labor?", a.a.O.

63 Encarnación Gutiérrez Rodríguez, *Migration, Domestic Work an Affect*, a.a.O., S. 142.

der Begriffe des Wissens[64] selbst und einer politischen und analytischen Auseinandersetzung mit diesen Wissensformen.

64 Vgl. die Differenzierung zwischen Wissen und Weisheit bei Encarnación Gutiérrez Rodríguez in der Auseinandersetzung mit einem „Überlebenswissen" etwa in Zusammehang mit den Schriften von Gloria Anzaldua. Encarnación Gutiérrez Rodríguez, *Migration, Domestic Work and Affect*, a.a.O., S. 32-33. Auch der Begriff der Erfahrung in Bezug auf ein Wissen der Migration, der Mobilität, aber auch einen rassifizierten, vergeschlechtlichten Körper könnte Teil der Auseinandersetzung sein.

Die Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus und der Kunst. Kunst in der Ökonomie der Innovation

Yann Moulier Boutang

Übersetzung aus dem Französischen: Karoline Feyertag

In diesem Text möchte ich zunächst versuchen, die Situation folgendermaßen zu charakterisieren: Kunst ist überall, sie muss überall „beigemischt" werden, und Kreativität ist das neue Gesetz, das regiert. Ich werde daran anschließend die erste Erklärung, die es zu dieser Feststellung gibt, analysieren: Es handelt sich um den alten Kunstgriff der Kreativität. Anschließend an die zweite Erklärung, die von einem neuen „Trick" des Neoliberalismus ausgeht, werde ich zum Schluss kommen, dass mir diese Versuche des Umgangs mit der Bedeutungsverschiebung von Arbeit und von Arbeitsverhältnissen beide äußerst unzureichend scheinen, da meiner Ansicht nach die Kunst und die Akademie (die Wissenschaft) die Matrix des kognitiven Kapitalismus bilden. Ich werde in der Folge versuchen, die zentrale Rolle der Kunst in verschiedenen Bereichen zu rechtfertigen: im Bereich von Arbeit und Arbeitsteilung, bei der Entgeltung von Tätigkeiten, in der öffentlichen Meinungsbildung bzw. sogar bei der Schaffung einer regelrechten Öffentlichkeit, und schließlich bezüglich der Wertbemessung durch die Endogenisierung der positiven externen Effekte der schöpferischen Tätigkeit durch den öffentlichen Geschmack. Anschließend werde ich mich für die Rolle interessieren, welche die auf das Kunstmodell gegründete Bezugnahme auf Kunst und Kreativität in der Regulierung und Kontrolle abhängiger ArbeiterInnen

spielt. Meine Schlussfolgerung wird die nicht greifbaren oder immateriellen Güter, die Umwandlung des Reichtums und die kapitalistische Wertschöpfung zum Gegenstand haben.

Die Allgegenwärtigkeit von Kunst: Die künstlerische Kreativität wird zur neuen Regel, nach der die auf Wissenschaft gegründete Gesellschaft regiert wird.

Der Aufruf zur Kreativität macht heute einen Bestandteil des post-industriellen Alltags aus. Es reicht aus, die ewig langen Warteschlangen zu Retrospektiven und Ausstellungen zu nennen, die touristischen Pilgerfahrten, die in Westeuropa die Messe oder die sonntäglichen Kulthandlungen ersetzt haben. Man kann auch an die Umformung von Fabriken in postmoderne, ständige Museen erinnern, so als wäre die industrielle Epoche in der Erinnerung zu einem Tabernakel geworden. Unterdessen wurden die Industriearbeiter immer weniger und ihrerseits zu Priestern und Dienern der Göttin Technologie. Sehen wir uns die beeindruckende Glasfabrik von Volkswagen in Dresden an, die bei weitem die „Revolution" der Angestellten und Techniker überholt hat, da ihr Gesamtkonzept nicht mehr bloß ein „technisches" ist, wie es noch der real existierende Sozialismus geglaubt hat, sondern ein museales und religiöses. Sie besuchen einen Tempel, alles wird Ihnen gezeigt. Nicht wirklich alles, denn die alte Fabrik ist in den Kulissen des Dekors verborgen in Form eines Teilstücktransportes in Containern, welche Dresden von einem nicht genannten Ort aus, der etwa die chinesische Produktionsstätte sein könnte, durchqueren. Aber Sie sind schließlich nach den Konventionen der Darbietung, die

Ihnen geboten wird, in der Position des Panoptikums, also in der Lage, alles von dieser produktiven Museumsfabrik zu sehen.

Sie können verschiedene Optionen ihres Fahrzeugs wählen, es in einer Simulationskabine ausprobieren, oder Ihr Photo zur Ausstattung des Wagens dazugeben, oder Postkarten von diesem neuen Monument kaufen, oder, nicht zuletzt, auch essen gehen. Nebenbei werden Sie darüber belehrt, dass das Holz des Armaturenbretts nicht aus dem Regenwald stammt. Die derart in Szene gesetzte Aufforderung verkündet überall dieselbe Botschaft: jene der wachsenden Bedeutung von Innovation und von der im Begriff der Kompetenz zusammengefassten Kreativität, die der Qualifikation oder dem System der „Postennotierung“[1] innerhalb des Diskurses über das Humankapitalmanagement (Human Ressource Management) gegenübergestellt wird (vgl. Boltanski/ Chiapello 1999). Wir sprechen von „Aufforderung“, denn diese Einladung nimmt oft den Charakter einer doppelten und widersprüchlichen Aufforderung (*double bind*) an: Seien Sie kreativ und seien Sie gute VerkäuferInnen! Diese Spannung ist freilich die Spannung der künstlerischen Befindlichkeit schlechthin – seit Kunst überhaupt Marktwert besitzt und ein beim Publikum erzielter Erfolg sein kann, ob dieses nun aus MäzenInnenen, Mächtigen, öffentlichen Aufträgen oder aus der Aufmerksamkeit von AmateurInnen und letztlich der großen Masse besteht.

---

1 Ein seit den 60er Jahren in Frankreich etabliertes Lohnklassifikationssystem einer ungerechten und diskriminierenden Bezahlungsweise, die vom jeweiligen Posten, aber auch der Herkunft eines Arbeiters abhängig gemacht wird und deren Lohnabrechnung undurchsichtig ist. (A.d.Ü.)

Diese Aufforderung zur Kreativität von seiten der ArbeitgeberInnen oder jener, die die Befehlsgewalt über die „unabhängigen" oder „auf eigene Rechnung arbeitenden" ArbeiterInnen haben, wird durch den Image-Wandel des Industrieproduzenten vervollständigt, der sich jetzt als Schöpfer einer Welt von Erfahrungen und Sensationen geriert. Seit 1999 ist der Renault-Hersteller nicht mehr ein „Fabrikant" von Automobilen, der sich auf seine technische Expertise beruft, sondern ein *Schöpfer* von Raum (auf „Espace" wurde auch eines seiner Automodelle getauft) und Koproduzent von ästhetischer Erfahrung und Lebenserfahrung (Lazzarato 2002). Am besten, das Unternehmen verkauft nicht mehr ein fertiges Produkt, sondern eine möglichst offen gehaltene Optionsplattform und wird zum Lieferanten von Dienstleistungen, die man nicht kauft, sondern abonniert (so wie Programmbündel des Satellitenfernsehens) (Rifkin 2000). Das Objekt verliert an Bedeutung; es ist nur noch materieller Träger von Bedeutung. Es zu besitzen (*abusus*) ist weniger interessant, als es zu gebrauchen, um entweder selbst davon zu profitieren oder einen Gewinn daraus zu ziehen. Der *usus* und der *fructus* (die Nutznießung) rücken in den Vordergrund (Moulier Boutang 2005b).

In der Hierarchie der Produktionsetappen haben Marketing und Finanzierung die Überhand über die technischen Funktionen des Ingenieurs bekommen, worin die Konzipierung und Entwicklung neuer Produkte miteingeschlossen ist, die wiederum in einem Netz von Dienstleistungen und Image-Konstruktion gefangen sind (Moulier Boutang 2002 und 2004).

Wohlgemerkt ist diese Entwicklung hin zu einer Kontamination der Industrie durch die großgeschriebene

Kunst, die Kunst der Beaux Arts – und nicht mehr durch jene der technischen Kunstfertigkeiten des 19. Jahrhunderts, eine reziproke. Kunst hat ähnlich der Wissenschaft von einer Art Privileg profitiert, bei dem das Œuvre während der bourgeoisen Epoche bis in die moderne Zeit (1913–1975) über die Aktion und das praktische Leben gestellt wurde. Nun ist die Kunst an der Reihe, anhand der industriellen Werte in dem Augenblick einen unendlich höheren Rang als bislang zu erreichen, wenn sie zum richtigen Modell für produktive Aktivität, Aufmerksamkeit und Innovation bei der Arbeit gemacht wird. Das versteht Bernard Stiegler (2004) unter dem Terminus *Hyper-Industrialismus*.

Auf welche Art und Weise man auch diese gegenseitige Durchdringung (von Industrie und Kunst) zu verstehen versucht, man muss sich die Frage des Weshalb und Wozu dieser Rollenveränderung von Kunst und Kreativität stellen.

Eine erste Deutung: ein alter Winkelzug des Kapitalismus

Für jene, die sich weigern ernst zu nehmen, dass der Kapitalismus gerade dabei ist, eine ... kapitalistische (!) Revolution durchzuführen, bedeutet die Wendung zur Kunst – die auch ein linguistischer sowie literarischer Paradigmenwechsel ist, wie es Christian Marazzi (1997) und Paolo Virno (1998, 2002) erklären – nichts anderes als ein plumpes Alibi, das nur eine winzige Minderheit betrifft, ohne auch nur irgendetwas an den Bedingungen der meisten LohnempfängerInnen zu ändern. So wie die „Revolution der neuen Medien", die konkret auch nur 10% der Weltbevölkerung betrifft. Warum Alibi? Weil die Kunst zu ehren und zu lehren

(vor allem wenn das religiöse und fundamentalistische Argument mit einer ungläubig gewordenen Bevölkerung nicht mehr gut funktioniert) ein Mittel ist, eine große Masse an ArbeiterInnen dazu zu bringen, eine Verschlechterung ihrer Arbeits- und Lohnbedingungen in Kauf zu nehmen. Diese These wird vom Soziologen Pierre-Michel Menger (2003) in Bezug auf die französischen „Intermittents du Spectacle" zu Ende gedacht. Das Unternehmertum hat es in diesem Fall geschafft, sich seiner Verpflichtungen als Arbeitgeber zu entziehen und den übrigen LohnempfängerInnen oder den SteuerzahlerInnen die Bezahlung der Angestellten des kultur- und kunstindustriellen Sektors aufzubürden.

Der Gesamtheit der LohnempfängerInnen eine illusorische Kreativität zuzugestehen bedeutet einfach ein Kontrollmittel, um sie da zu domestizieren, wo die tayloristische Disziplin des Fordismus nicht mehr hinreicht, nachdem die fetten Umverteilungsjahre der keynesianischen Ära, die mit einem starken Kaufkraftzuwachs einhergingen, vorbei sind (Gadrey 2001; Chesnais 2003). Dieselbe Ambivalenz findet man in den Evaluierungen der Finanzierung, denen die Rolle des Verschleierns und der Verzerrung des neuen, weniger chaotischen Kapitalismus zukommt (Aglietta / Réberioux 2004; Chesnais 1997 und 1994).

Die zweite Deutung: Kunst ist das trojanische Pferd des Neo-Liberalismus

Diese zweite Interpretation knüpft im Grunde an die erste an, differenziert sie jedoch. Die künstlerische Kreativität wird als Kunstgriff des Managements dargestellt (so wie in These 1), aber es wird anerkannt, dass dieser Kniff etwas Neues ist. Kunst wird als Überwa-

chungsinstrument gesehen, um Innovation aufzuspüren, die wegen der rauen und sich ständig verschlimmernden Konkurrenzlage unabdingbar geworden ist. Was für Industrielle die Interaktion mit minimalistisch und auf Basis digitaler Technologie arbeitenden KünstlerInnen so interessant macht, sind die Bereiche der spielerischen oder kognitiven Involvierung, weil „Partizipation" und „Mitbestimmung" bereits abgedroschen klingen.

Aber das Lob der künstlerischen Kreativität dient wunderbar der Auskundschaftung und Bespitzelung von Formen kognitiver und produktiver Kooperation, die Gruppen außerhalb des Marktbereichs eingehen und die richtiggehende Fundgruben für Produktivität und Wertschöpfung sind – vorausgesetzt es gelingt, sie mittels neuer Dispositive einzufangen und zu zähmen. Von den BürgerInnen konsumierte Kunst und Kreativität als neue göttliche Tugend der abhängigen ArbeiterInnen, denen man Leistungen abverlangt, als würden sie auf eigene Rechnung arbeiten[2], sind das trojanische Pferd in der Stadt der zu ergreifenden positiven Outsourcing-Möglichkeiten. Das Industrielle als Kunst korrespondiert mit der Industrialisierung der kulturellen und ökologischen Sphäre, mit dem, was ich die interaktive Gesamtheit von Noosphäre und Ökosystem nenne (Moulier Boutang 1997 und 2004). Kunst verwertet die positiven externen Effekte. Ökologie in ihrer Form der „nachhaltigen Entwicklung" endogenisiert die

---

2 Es handelt sich hier um die Frage der „autonomen Arbeit zweiter Generation" (Bologna und Fumagalli 1997), die offiziell nicht mehr entlohnt wird, jedoch nicht mit den traditionellen liberalen Berufen verwechselt werden darf, welche selbst wieder stark durchdrungen sind von den ArbeitnehmerInnen in Rechtsanwaltskanzleien, die mehrere hundert Personen beschäftigen.

negativen externen Effekte. Alles für den größten Profit einer beschleunigten *marketization* der „natürlichen" Ressourcen.

Die letzte Funktion der industriellen Begeisterung für *die* Kunst und für deren direkte Einbeziehung (welche zu unterscheiden ist vom einfachen, den unternehmerischen Eliten vorbehaltenen Mäzenatentum) besteht in der kompletten Destabilisierung der „Sozialkritik" (dem traditionellen Bezugspunkt der Welt der IndustriearbeiterInnen), indem sie durch eine „künstlerische Kritik" ersetzt wird, so wie es Eve Chiapello und Luc Boltanski in ihrer Arbeit von 1999, *Der neue Geist des Kapitalismus*, analysiert haben. Diese neue Form von Kritik verwischt die traditionellen Trennlinien zwischen den „sozialen Klassen". Von da rührt ihr zweideutiges Urteil über diese Protestform her. Auch wenn sie das Auftauchen einer neuen Rechtfertigungsart des Kapitalismus, ja sogar einer neuen Art von Kapitalismus gut vermittelt, übt sie notwendiger Weise Verrat an der radikalen Kritikform auf sozialer Ebene. Im Grunde dient diese künstlerische Kritik der Verwertung, und sie dient den „Bobos" (Bourgeois-Bohémiens) als Alibi.

Eine alternative Deutung dieses Durchbruchs der Kunst und der Kreativität: Kunst als Matrix des kognitiven Kapitalismus

Die erste Interpretation besagt, dass es nichts Neues unter der Sonne der Ausbeutung gibt und dass die Absichten der zeitgenössischen Kunst die traditionellen einer Legitimierung sind. Diese Formulierung stammt von der Frankfurter Schule, wird ihr aber nicht gerecht, da dort Kunst im Gegenteil in ihren verschiedenen Dimensionen und im Unterschied zur Kulturindustrie,

welche vor allem Kommunikation oder „Mediologie" betont, noch ein Ort des Protestes und des „Denkens" bleibt. Die zweite Interpretation gesteht der Kunst ihre Rolle bei der Transformation des Kapitalismus zu, welche im Wesentlichen eine Expansion auf Sphären ist, die bislang von der Marktlogik ausgespart waren.

Die dritte Interpretation, die ich hier vorschlagen möchte, ist den beiden vorangegangenen gegenläufig. Demgemäß ist die Veränderung des Kapitalismus real, und die Rolle der Kunst und der Kreativität ist weder einfach die einer Legitimierungstaktik noch die einer Kundschafterin, die dazu bestimmt ist, sich wie die Missionare vor den kolonialen Kanonenbooten in Luft aufzulösen. Kunst spielt eine strukturierende und permanente Rolle in einer Ökonomie der Innovation und im kognitiven Kapitalismus[3].

Kunst ist im Grunde der Königsweg zur Produktion von Aufmerksamkeit in einer von Nachrichten, Inhalt, Formen und Bildern gesättigten Informationsgesellschaft. Sie ist nicht dekorativ, sondern performativ. Sie ist nicht einfach „ästhetisch" (gleich ob schön oder erhaben); indem sie mit Erinnerungsresten spielt, ist sie „kulturell". Kunst ist auch das Mittel zur Produktion von Differenz und Innovation in einem globalen und durch Konkurrenz bestimmten kognitiven Kapitalismus. Heutzutage ist die reproduzierbare, ununterbrochene Serie erreicht, und sie ist subaltern – das, was zählt, ist die Unterbrechung, die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Sie ist die Plattform, die den Kunden bindet, der sich

---

3 Zur Definition des kognitiven Kapitalismus vgl. die Nummer 2 der Zeitschrift *Multitudes*; Azaïs, Corsani und Dieuaide (Hg.) 2001; Moulier Boutang 2002a, 2002b und 2003a; Corsani et al. 2001; Vercellone (Hg.) 2003; Moulier Boutang 2004, 2005b und 2006a.

nun einer fortlaufenden Variation gegenübersieht, die er selbst organisieren kann, selbst wenn dieses Freiheitsgefühl nur innerhalb eines genau abgesteckten Rahmens möglich ist.

Die dritte Funktion des Rekurses auf die Kunst innerhalb des kognitiven Kapitalismus läuft auf das Einfangen des Wissens als einer Tätigkeit der lebendigen Arbeit hinaus. Das bedeutet die Fähigkeit, kontinuierlich zu kontextualisieren, zu adaptieren und intelligent zu intervenieren, dies in allen Prozessen der Zirkulation und der Produktion aufspüren zu können. Die Bedeutung der menschlichen Tätigkeit, die unter die Organisation des kognitiven Kapitalismus im digitalen Zeitalter subsumiert wird, wechselt das Paradigma und nicht nur ihre Funktion. Die intelligente Auseinandersetzung mit Information und Symbolen (Robert Reich) bildet den Arbeitsgegenstand, aber die Werte, die für eine solche große Transformation notwendig sind, implizieren einen Wechsel des Referenten. Unentgeltlichkeit, inkommensurable Zeit des Spiels, Vernetzung, Kreativität in Gruppen, Autonomie des Individuums, Verausgabung (im Sinne Batailles) um ihrer selbst willen sind Werte, die die Kultur der protestantischen Ethik des Industriekapitalismus nicht integrieren konnte – außer in Form einer religiösen und künstlerischen Ausnahme. In Bezug auf die kollektive Klosterdisziplin (das Vermächtnis der katholischen Kirche aus der Zeit der Klosterordenreform im 11. und 12. Jahrhundert) wird die Abstinenz (sei es auf finanzieller Ebene mit dem Sparen oder auf sexueller Ebene) schlechtgemacht. Wie Pekka Himanen (2001) sehr gut in seinem Band *Hacker-Ethik* erläutert, sind die beiden anderen Modelle, die während der Zeit des Merkantilismus und des Industriekapitalis-

mus an den Rand gedrängt wurden, nämlich das Modell der Akademie (des Wissens) und jenes der Kunst, heute 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. Praxisgemeinschaften, die sich um die neuen Technologien der Information und Kommunikation gruppieren (von der freien Software zum p2p, zum freien Download oder zu Web 2.0), produzieren neue Werte (Castells 2001–2003; Aigrain 2005; Benkler 2002; Moulier Boutang 2003b; Bauwens 2003).

Es ist nicht erstaunlich, dass die Flexibilität der Produktion mit ihren globalen Organisationsmethoden auf der territorialen Ebene und auf jener der *corporate enterprises* (und nicht nur mit der Arbeitsteilung auf der mikroökonomischen Ebene des Betriebs) sich langsam in der Filmproduktion Hollywoods entwickelt hat und nicht am Fließband der Autoindustrie. Und in diesem letzten Fall hat die Organisation nach den Prinzipien von Ohno bei Toyota (Coriat 1991) – jene die es geschafft hat, über den Taylorismus hinauszugehen – mehr mit der Zulieferung eines Kulturproduktes zu tun als die Werkstatt von Citroën am Quai de Javel, die in den 1970er Jahren verschwunden ist. Man kann ebenso die beeindruckende Expansion des Projektmanagements anführen, das Ingenieuren künftig Fähigkeiten abverlangt, die außerhalb der rein technologischen Qualifikation liegen. Im Speziellen wird hier die Belebung des Teamzusammenhalts auf einer viel horizontaleren Basis gefordert, die systematische Kontextualisierung. Anders gesagt ist die Kunst die Matrix der Arbeitsausführung und dient besser der kognitiven Arbeitsteilung als der

traditionellen Arbeitsteilung, die dem Prinzip der *economies of scale* (Größenkostenersparnisse) folgt. Kunst ist in der Tat gewöhnt daran, in kleinen Serien zu arbeiten, und die Ökonomie der Ausbildung hat dabei weit mehr Gewicht als die *economies of scale*.

Aber es gibt noch mehr zu sagen: Die künstlerische Transdisziplinarität wird zu einer Methode, um eine kognitive Einteilung der Tätigkeiten zu produzieren, speziell dann, wenn sie das digitale Netz mit der künstlerischen Zusammenarbeit und der freien Software kombiniert, welche ein richtiges Produktionsmodell darstellt (Moulier Boutang 2003). Das Universum der kapitalistischen Konkurrenz findet Anhaltspunkte und Markierungen im künstlerischen Wetteifer und in der akademischen Vortrefflichkeit. Kunst ist ein Sport, aber Sport und Spiele sind nicht einfach eine Kunst, sondern *die* Kunst. Dies reicht über die Wissenschaft, die sich auf dieses sportliche und künstlerische Modell beruft, hinaus. Der solide Skeptizismus der Verfechter der Hardcore-Industrie wird trotz allem durch Zahlen beeinträchtigt: Heute stellt die Produktion von Bildern und von elektronischen Spielen (mit allem, was sie verkörpern, besonders die Software-Industrie) einen wesentlichen Zweig der Aktivität und der Profite der USA dar. Wenn man dem hinzufügt, dass der Zweig der Tourismusindustrie die bedeutendste europäische Aktivität darstellt, ist man nicht weit davon entfernt, die Kunst nunmehr als Gegenstand der wirtschaftlichen Entwicklung anzusehen.

Der Durchbruch der Kunst im kognitiven Kapitalismus hat mit einer fundamentalen Veränderung der Bedeutung von Wertschöpfung und Reichtum zu tun (Lévy 1994; Gorz 2002). Der ökonomische Wert kann

nicht mehr durch die Reproduktion und durch den Verkauf eines Produktes erzielt werden. Die Digitalisierung der Information, der Datenbanken, der Ausführungs- und Betriebsprogramme macht den „Verkauf" viel schwieriger (Lessig 2001; Moulier Boutang 2005b): Ein Produkt, das keine Dienstleistungen beinhaltet, aber auch eine gewisse Macht über die Differenzierung und Kundenbindung durch deren Verbindung mit digitalen Netzen hat (Rébiscoul 2005), diese neue Konfiguration wirft Fragen auf, mit denen die Kunst und die Akademie schon seit langem konfrontiert sind und von denen sie Protokolle verfasst haben: Wie kann eine Differenzierungsmacht gemessen werden? Wie kann die Zeit korrekt gezählt werden, wenn die physische Arbeitszeit nicht mehr der korrekte Maßstab ist: Was ist der Wert eines Buches, fragt sich Gabriel Tarde, wie Maurizio Lazzarato (2002) unterstreicht? Ebenso lächerlich wäre es, die Arbeitszeit eines Künstlers mit der Anwesenheitszeit in einem Büro aufzurechnen. Wie kann in der Folge Kreativität in einer hierarchischen Arbeitsbeziehung, wie sie für die ArbeitnehmerInnenschaft charakteristisch ist, eingesetzt werden? Wird das Lohnmodell nicht heftig von KünstlerInnen oder SchöpferInnen in Frage gestellt, die eine Kontrolle über ihre Arbeitsleistung zurückgewinnen, die IndustrielohnarbeiterInnen per Definition nicht mehr haben?

Ein letzter Aspekt dieser Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus mit der Kunst in der Absicht, Kreativität zu produzieren, ist der Schlüssel zu innovativer Organisation: Die Kunst liefert ein weitaus vollständigeres Modell zur Produktion einer allgemeinen Meinung und somit eines Wertes, der etwas so Ungreifbarem wie der Kreativität durch Bildung eines Geschmacksurteils

und der Formung einer Öffentlichkeit für ein Werk oder einen Künstler zukommt. Der Wert der Kooperation von Gehirnen, die von Netzwerkcomputern unterstützt werden (ich entlehne diese Formulierung der Arbeit Maurizio Lazzaratos), kann an der Herstellung einer Öffentlichkeit gemessen werden. Der kognitive Kapitalismus schafft Öffentlichkeiten. Die Meinung der Öffentlichkeit oder von Öffentlichkeiten auf verschiedenen Ebenen (der Demokratie, der Quotenerhebung, der Aktionäre) gesteht auf diese Weise den positiven oder negativen externen Effekten einen „Markt-Wert" zu, während der industrielle Kapitalismus sie nur als marginale Kuriositäten berücksichtigte. Genauso wie er die Kunst als teure „Tänzerin", jedoch ohne ihre produktive Rolle wahrgenommen hat.

So weisen alle diese Charakteristika auf den Punkt hin, an dem die Kunst und das Modell der Akademie zum strategischen Maßstab der Wertschöpfung von lebendiger Arbeitskooperation werden.

Unangreifbare Ressourcen, Reichtum und Wertung im Kapitalismus

Kunst und ihre Abwandlungen befinden sich künftig nicht mehr auf der Stufe der Massenkultur, sondern im Stadium einer Pluralität, die Öffentlichkeiten erzeugt. Sie können somit nicht mehr in den Dienst der einfachen kapitalistischen Rechtfertigungsstrategie gestellt werden, so wie es der Fall ist bei der Kritik der Neo-Frankfurter Schule (vom Situationismus bis hin zu Baudrillard und den Post-Modernismen) und jener der Bewegung gegen den Neoliberalismus. Paradoxerweise kann man gerade aufgrund der zentralen Rolle, welche die Kunst und die Kreativität im neuen Paradigma des

Reichtums und der Wertschöpfung durch den kognitiven Kapitalismus spielen, der Kunst nicht mehr diese rein dekorative oder rechtfertigende Rolle, auch nicht als Aufklärerin der zu erwartenden Veränderungen, zuschreiben.

Im Herzen des kognitiven Kapitalismus drückt die Kunst den neuen Widerspruch aus, der zwischen Kooperation, Innovation und ökonomischen Aneignungsmustern menschlicher Tätigkeiten entsteht, egal ob diese Letzteren die Form des Systems des ArbeitnehmerInnentums annehmen oder unter dem Regime des intellektuellen Eigentums stehen, welches ein Erbe des Industriekapitalismus ist (Patentrecht, Markenrecht, Autorenrechte) (Moulier Boutang 2005b).

Die menschliche, künstlerische Aktivität macht die konstitutiven Äußerlichkeiten der Intelligenz und des Reichtums sichtbar. Ihr gelingt es mit Sicherheit, den Weg zur *marketization* der Noosphäre sowie der Biosphäre zu weisen, aber sie kann uns auch von dieser Entwicklung hin zu einer derartigen „Vermarktung" abbringen (zum Beispiel im Prinzip der ökologischen Vorsicht, welches nach und nach in die konstituierenden Prinzipien zur Regulierung der ökonomischen und wissenschaftlichen Aktivitäten eingeschrieben wird). Dies ist möglicherweise der Grund, weshalb sich die zeitgenössische Kunst – ob sie will oder nicht – an vorderster Front beim Kampf um die neuen „Einschließungsmechanismen" wiederfindet.[4]

---

4 Weiterführend zu diesen Motiven des Kampfes um die neuen Gehege: Benkler 2002; Moulier Boutang 2002a,b, 2005a, 2005b, 2006c und Moulier Boutang / Ichida 2006d.

Literatur

Aglietta, Michel / Rebérioux, Antoine (2004): *Dérives du capitalisme financier*. Paris.

Aigrain, Philippe (2005): *Cause commune, L'information entre bien commun et propriété*. Paris.

Azaïs, Christian / Corsani, Antonella / Deuaide, Patrick (Hg.) (2001): *Vers un capitalisme cognitif*. Paris.

Bauwens, Michel (2003): „P2P and Human Evolution: Placing Peer to Peer Theory in an Integral Framework". http://www.integralworld.net/bauwens2.html.

Benkler, Yochaï (2002): „Coase's Penguin, or, Linux and the Nature of the Firm". *The Yale Law Journal*, Jg. 112, http://www.yale.edu/yalelj/112/BenklerWEB.pdf.

Bologna, Sergio (1997): „Dieci tesi per la definizione di uno statuto del lavoro autonomo". In: Bologna, Sergio / Fumagalli, Andrea (Hg.): *Il lavoro autonomo di seconda generazione*. Mailand, S. 13–42.

Bologna, Sergio / Fumagalli, Andrea (Hg.): *Il lavoro autonomo di seconda generazione*. Mailand.

Boltanski, Luc / Chiapello, Eve (1999): *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris (dt. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003).

Castells, Manuel (2001–2003/1996): *Das Informationszeitalter*. 3 Bde. Opladen.

Chesnais, François (1994): *La mondialisation du capital*. Paris, 2. bearbeitete Auflage.

Chesnais, François (1997): „L'émergence d'un régime d'accumulation à dominante financière". *La pensée,* Nr. 309, Januar–März 1997, S. 61–85.

Chesnais, François (2003): „Rapports de propriété et forme de captation du ‚cognitif' au bénéfice du capitalisme financier". In: Vercellone, Carlo (Hg.): *Sommes nous sortis du capitalisme industriel*. Paris, S. 167–179.

Coriat, Benjamin (1991): *Penser à l'envers*. Paris.

Corsani, Antonella / Dieuaide, Patrick / Lazzarato, Maurizio / Monnier, Jean-Marie / Moulier Boutang, Yann / Paulré, Bernard / Vercellone, Carlo (2001): *Le capitalisme cognitif comme sortie de la crise du capitalisme industriel. Un programme de recherche*. Colloque de l'école de la Régulation, 11.–14. 10. 2001 in Paris.

Gadrey, Jean (2001): *Nouvelle économie, nouveau mythe.* Paris.

Gorz, André (2002): *L'immatériel, connaissance, valeur et capital.* Paris.

Himanen, Pekka (2001): *Die Hacker-Ethik und der Geist des Informations-Zeitalters*. München.

Lessig, Lawrence (2001): *The Future of Ideas, The Fate of the Commons in a connected world*. New York.

Lazzarato, Maurizio (1997): *Lavoro Immateriale, Forme di vita e produzione di soggevitività.* Verona.

Lazzarato, Maurizio (2002): *La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique.* Paris.

Lazzarato, Maurizio (2004): *Les révolutions du capitalisme.* Paris.

Lévy, Pierre (1994): *L'intelligence collective.* Paris.

Marazzi, Christian (1997/1994): *La place des chaussettes. Le tournant linguistique de l'économie et ses conséquences économiques.* Paris.

Marazzi, Christian (2003 /1999): *Et vogue l'argent*. Paris.

Menger, Pierre-Michel (2003): *Du labeur à l'oeuvre : Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris.

Mouhoud, El-Mouhoud (2003): „Division internationale du travail et économie de la connaissance". In: Vercellone, Carlo (Hg.): *Sommes nous sortis du capitalisme industriel?* Paris, S. 121–136.

Moulier Boutang, Yann (1997): „La revanche des externalités, Globalisation des économies, externalités, mobilité, transformation de l'économie et de l'intervention publique". *Futur Antérieur*, Nr. 39–40, September 1996, S. 39–70. http://multitudes.samizdat.net.

Moulier Boutang, Yann (2002a): „Marx in Kalifornien: Der dritte Kapitalismus und die alte politische Ökonomie". http://www.bpb.de/publikationen/98BOPR,0,0,Marx_in_Kalifornien:_Der_dritte_Kapitalismus_und_die_alte_politische_%d6konomie.html

Moulier Boutang, Yann (2002b): „Nouvelles frontières de l'économie politique du capitalisme cognitif". Communication au Colloque *Textualités et Nouvelles Technologies*, 23–25 Oktober, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Rivista *éc / artS*, Nr. 3.

Moulier Boutang, Yann (2003): „Le modèle productif du logiciel libre: Une institution intermédiaire entre le marché et l'Etat". *Actes du Colloque Construction d'identités, construction de sociétés, en l'honneur de Renaud Sainsaulieu*. Royaumont, 4.6.2002, CNRS, LSCI-IRESCO. Paris, S. 111–130.

Moulier Boutang Yann (2004): „Entreprises et main d'oeuvre à l'heure du capitalisme cognitif". In: Michaud, Yves (Hg.): *Qu'est-ce que la globalisation?* Paris, S. 139–172.

Moulier Boutang, Yann (2005a): „Le Sud, la propriété intellectuelle et le nouveau capitalisme émergent". In: Peugeot, V. (Hg.): *Pouvoir savoir*. Caen. http://www.vecam.org.

Moulier Boutang, Yann (2005b): „Les nouvelles clôtures, technologies de l'information et de la communication ou la révolution rampante des droits de propriété". *Cahiers marxistes Université Libre de Bruxelles*, April-Mai 2005, Nr. 230, S. 21–50.

Moulier Boutang, Yann (2005c): „Cognitive capitalism and knowledge based society". Vorlesung am Fernand Braudel Center des Department of Sociology, SUNY at Binghamton, USA, 2.11. 2005.

Moulier Boutang, Yann (2006a): „Transformation de valeur économique, appropriation et impôt". In: Berns, Thomas / Dupont, Jean-Claude / Xifaras, Mikhaïl (Hg.): *Philosophie de l'impôt*. Brüssel, S. 199–226.

Moulier Boutang, Yann (2006b): „Ordinaires des usages et usage de l'ordinaire: les nouveaux espaces communs sous le régime de capitalisme cognitif". In: Gautier, Claude / Laugier, Sandra: *L'ordinaire et le politique*. Paris, S. 147–154.

Moulier Boutang Yann (2006c): „Enjeux de la propriété intellectuelle". *Mode de Recherche. Revue de l'Institut Français de la mode*, Nr. 5, Paris, S. 4–15. Englische Version http://www.ifm-paris.com/pdf/research_report_5.pdf.

Moulier Boutang, Yann / Ichida, Yoshihiko (2006d): „Against the Closure of the World: What is at Stake in the New Great transformation". *Traces. A multilingual series of Cultural Theory and Translation*. Bd. 4. Sakai, Naoki / Solomon, Jon (Hg.): *Translation, biopolitics, colonial difference*. Hong Kong, S. 235–247.

MULTITUDES, Nr. 2, Juni 2000, Ausgabe zum kognitiven Kapitalismus. Mit Beiträgen von Antonella Corsani, Enzo Rullani, Pascal Jollivet und Yann Moulier Boutang. http://multitudes.samizdat.net.

Rébiscoul, Antoine (2005): Le problème du goodwill, „La firme fluide? Montée de l'immatériel, délocalisation et nouvelle territorialisation des savoirs", Séminaire international Intersemestriel, Université de Technologie de Compiègne, 27. 1. 2005.

Rifkin, Jeremy (2000): *Access. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt am Main.

Stiegler, Bernard (2004): *De la misère symbolique à l'ère hyperindustrielle*. Band I. Paris.

Vercellone, Carlo (Hg.) (2003): *Sommes nous sortis du capitalisme industriel?* Paris.

Virno, Paolo (1998): „Do You Remember Counterrevolution? Soziale Kämpfe und ihr Double". In: Negri, Toni / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paolo: *Umherschweifende Produzenten – Immaterielle Arbeit und Subversion*. Mit einem Vorwort von Yann Moulier Boutang. Berlin, S. 83–111.

Virno, Paolo (2002): *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Paris (dt. *Grammatik der Multitude. Die Engel und der General Intellect*. Übersetzung von Klaus Neundlinger. Wien 2005 sowie *Grammatik der Multitude*. Übersetzung von Thomas Atzert. Berlin 2005).

„Kreativität und Innovation“ im 19. Jahrhundert

Harrison C. White und die impressionistische Revolution – erneut betrachtet[1]

Ulf Wuggenig

Übersetzung des zuerst in englischer Sprache veröffentlichten Teils des Textes: Jens Kastner

Die Impressionisten des Paris der 1860er und 1870er Jahre forderten die künstlerischen Orthodoxien heraus, brachten sie zu Fall und ebneten dadurch der ästhetischen Moderne den Weg: So oder ähnlich steht es geschrieben in den Standardwerken der hagiographischen Literatur über Kunst wie auch in den Schriften einiger bekannter Kritiker und Intellektueller. Laut Clement Greenberg waren die Bilder Manets die ersten modernistischen Gemälde, indem sie Flachheit und Zweidimensionalität betonten.[2] Michel Foucault griff diese formalistische Interpretation auf und erweiterte sie, indem er erklärte, die Art und Weise, in der Manets Bilder den materiellen Aspekt der Oberfläche repräsentierten, habe die gesamte Kunst des 20. Jahrhunderts erst möglich gemacht.[3] Im Unterschied dazu haben sozialgeschichtlich orientierte Kunsthistoriker wie T. J. Clark das Aufkommen modernistischer Malerei in Paris auch als Antwort

---

1 Bei dem Beitrag handelt es sich um eine überarbeitete und stark erweiterte Version meines Essays „The Dealer as a Genius? The Creative Industries Approach and the History of 19th Century Revolutionary Art.“ *Framework – The Finnish Art Review* Issue 6 / Jan 2007, S. 26–29.

2 Vgl. Greenberg 1977/1960, S. 85ff.

3 Vgl. Foucault 1989, S. 5.

auf die Erfahrung der Moderne verstanden – auf die entmenschlichenden Aspekte des Lebens im Kapitalismus in ihrer Verbindung mit dem Verlust von Gewissheiten hinsichtlich des Aktes der Repräsentation.[4]

Trotz aller Unterschiede in den Interpretationen gibt es eine gemeinsame Tendenz. Von all diesen Autoren wird die Rolle Manets hervorgehoben, dem zugerechnet wird, die Malerei auf einen neuen Kurs gebracht zu haben. Diese Sicht wird auch von Pierre Bourdieu geteilt, wenn er schreibt: „Der revolutionäre Held, der Befreier, ist ohne Zweifel Manet. Die Revolution zu verstehen, die Manet bewirkt hat, bedeutet auch, die Geburt des modernen Künstlers und der modernen Malerei zu verstehen."[5] Er interpretiert diese Revolution als eine symbolische, als eine Revolution mentaler Strukturen, in der die Hierarchie von Signifikant und Signifikat und die Art und Weise zu repräsentieren auf dem Spiel steht, die Funktion der Malerei, aber auch unsere Sicht der Welt insgesamt. Zudem streicht er heraus, dass die von Manet angeführte impressionistische Revolution auch ein anderes Verständnis des Künstlers ausgelöst hat: Er hörte auf, ein Meister zu sein, und wurde zu einem Künstler im modernen Sinne, mit einer außergewöhnlichen Biografie und der gefeierten Singularität des Außenstehenden. Aus der Sicht Bourdieus war es Manet, der die Position des autonomen Künstlers erfand. Er trug entscheidend dazu bei, den relativ autonomen Status des künstlerischen Feldes herbeizuführen, den es in einer langen Bewegung, die bis in die Renaissance zurückreicht, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erlangte.

---

4 Vgl. Clark 1984.

5 Bourdieu 1987, S. 4.

Mit Blick auf Manet hebt Bourdieu zudem hervor, dass historische Figuren wichtige Funktionen in gegenwärtigen Debatten einnehmen können: „Die literarischen und malerischen Werke der Vergangenheit sind stets die Einsätze in den Kämpfen der Gegenwart."[6] Deshalb ist es auch kein Zufall, dass seine Lobrede auf Manet kurze Zeit nach der Eröffnung des Musée d'Orsay in Paris (1986) gehalten wurde. Diese von Valéry Giscard d'Estaing initiierte Einrichtung, ein „Präsidenten-Museum" in der Chronologie zwischen Pompideaus „Centre Beaubourg" und Chiracs Musée Quai Branly situiert, wurde der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet. Innerhalb der kulturellen französischen Linken dieser Zeit wurde es als Versuch aufgefasst, die akademische Kunst – in Frankreich auch als „art pompier" verspottet – zu rehabilitieren, eine Kunst, die zuvor von den Formalisten ebenso wie von der sozialhistorisch orientierten revisionistischen Kunstgeschichte und Kunstkritik marginalisiert worden war.[7] Zu diesen akademischen Malern zählten etwa, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, Jean-Louis-Ernest Meissonier, heute kaum noch bekannt, aber unter den lebenden Künstlern im 19. Jahrhundert derjenige, der die höchsten Preise am Markt erzielte; Jean-Leon Gérome, Akademie-Mitglied, das die Impressionisten bis in die 1890er Jahre hinein bekämpfte; oder auch Alexandre Cabanel, dessen *Naissance de Venus* von Napoleon III aus jenem Salon des Jahres 1863 persönlich angekauft

---

6 Ebd., S. 5.

7 Zur damaligen Diskussion vgl. etwa die sich von der Einschätzung Bourdieus abhebenden Texte und Interviews von bzw. mit Michel Laclotte, Madelein Rebérious und Françoise Cachin in Edwards (Hg.) 1996, S. 282-286.

wurde, aus dem Manets *Déjeuner sur l'herbe* verbannt worden war.[8]

Der Akademismus, der die Akademie, die École des Beaux Arts, den Salon, das Feuilleton und den breiteren Publikumsgeschmack dominierte, war am Ausführen von Kopien, an Konformität gegenüber der Tradition und an einer klaren Hierarchie legitimer Sujets und Gegenstände orientiert. Ganz oben in der Hierarchie der Legitimität stand das Historienbild, das sich auf die französische Geschichte, auf griechisch-römische Mythologie, auf religionsgeschichtliche Themen oder auch auf den Orient beziehen konnte, niedrig bewertet waren Landschaften, Stilleben und Porträts.[9] Dabei hatte sich die technische Umsetzung dem Thema unterzuordnen. Individuelle Ausdrucksformen waren nicht gefragt. Das Prinzip der Linie herrschte über die Farbe. Bilder des Akademismus sind häufig allegorisch und anekdotisch angelegt, d. h. sie wollen eher gelesen als visuell wahrgenommen werden, beziehen sich weniger auf die Geschichte der Kunst, als auf die Geschichte oder auch auf die als „geschichtsfrei" interpretierte Welt, um eine Distanz zur Gegenwart herzustellen. Auch allegorisch neutralisierte erotische Bilder – ein Genre, in dem Cabanel und Bouguereau eine Meisterschaft entwickelt hatten – erfreuten sich im Salon großer Beliebtheit. Die Malerei war insgesamt an Präzision, Perfektion und Vollendung orientiert, die Künstler deshalb auch eher austauschbar. Der akademische Künstlertypus wurde von Bourdieu demgemäß im Anschluss an Max Webers Typologie als

---

8 Eine interessante Auseinandersetzung mit diesen akademischen Malern anlässlich ihrer Rolle bei der Weltausstellung in Paris 1867 findet man bei Zola 1994 (1867), S. 79-90.

9 Vgl. u. a. Boime 1987; Mainardi 1993; White / White 1993.

„priesterlich" eingestuft, im Gegensatz zu dem an Neuerung orientierten „prophetischen" Typus, wie ihn etwa Manet und ein Teil der Impressionisten repräsentierten, insbesondere Monet und Degas.

In der Errichtung eines Museums, das diesen priesterlich orientierten Typus von Malern aufzuwerten drohte, sah Bourdieu ein allgemeineres Anliegen am Werk, als bloß die Rehabilitierung einer solchen von ihm als „scholastisch" eingestuften Kunst. Er interpretierte es als den Versuch, den Typus des „homo academicus", verstanden als eine zum akademischen Maler homologe Figur, im universitären Feld aufzuwerten.[10]

Im Hinblick sowohl auf die Einordnung von Akademismus und Impressionismus, als auch auf die Bedeutung historischer Figuren und Positionen für gegenwärtige Diskurse möchte ich im Folgenden die Aufmerksamkeit auf die Schriften des US-amerikanischen Autors Harrison C. White legen und lenken. White hat sowohl im Bereich der Impressionismus-Forschung einen Namen, als auch im Feld der Sozialwissenschaften, in dem er heute sogar „von vielen als größter lebender Soziologe betrachtet" wird.[11]

Im Kunstdiskurs ist Harrison C. White vor allem für seine Studie über die institutionellen Veränderungen innerhalb der französischen Kunstwelt des 19. Jahrhunderts bekannt, die er in den frühen 1960er Jahren gemeinsam mit der Kunsthistorikerin Cynthia White geschrieben hat.[12] Diese Studie mit dem Titel *Canvases*

---

10 Vgl. auch Bourdieu 1992, S. 238ff.

11 Collins 2005, S. IX.

12 White / White 1993/1965.

and Careers hat für die Einführung des Konzeptes des „Händler- und Kritiksystems" ebenso Beachtung gefunden wie für die Beschreibung und Erläuterung des Aufkommens des Institutionensystems moderner Kunst bzw. der Anfänge eines vom Staat weitgehend gelösten Kunstmarktes im heutigen Sinn.

Innerhalb der Soziologie wird White als jemand betrachtet, der die Netzwerk-Theorie eingeführt und Entscheidendes zur Entwicklung der ökonomischen Soziologie beigetragen hat. Sein theoretisches Hauptwerk *Identity and Control* wurde 1992 veröffentlicht. Allerdings ist es in einem solch schwierigen und idiosynkratischen Stil verfasst, dass kaum jemand es verstanden hat. Auf diese Weise konnte es den Status eines Intelligenztestes für SoziologInnen erlangen.[13]

Ein Nebenprodukt dieses Werkes ist Whites zweites Buch über Kunst, welches 1993 publiziert wurde. Allein dessen Titel, *Creativity and Careers*, weist schon darauf hin, dass es jener sozialwissenschaftlichen Literatur zuzurechnen ist, die ein Interesse an Innovation und Kreativität und deren Rolle und Funktion für ökonomische Prozesse hat. Insbesondere in den späten 1990ern entstand geradezu eine Welle von Veröffentlichungen über „Creative Industries", „Creative Cities" usw., nachdem dieses Thema von Tony Blair und den ImageberaterInnen des „Dritten Weges" aufgegriffen und über programmatische Formeln wie „Innovation und Kreativität" so massiv lanciert worden war, dass es sich – auf der Woge des umfassenderen Diskurses über die „wissensbasierte

13 Vgl. Collins, a.a.O.

Ökonomie“[14] – international ausbreiten konnte. Whites zweites Buch über Kunst wurde veröffentlicht, bevor diese Flut an Creative-Industries-Literatur aufkam, und lange bevor Leute wie beispielsweise Richard Florida dieses Thema populär machten.

Obwohl er keineswegs der Pop-Soziologie und -Ökonomie des von Florida und der gängigen Creative-Industries-Literatur repräsentierten Typs zugerechnet werden kann, weist Whites wissenschaftlicher Ansatz nichtsdestoweniger in mancherlei Hinsicht Ähnlichkeiten damit auf, so z. B. bezüglich a) der angenommenen ökonomischen Bedeutung von Kreativität, b) des unkritischen Gebrauchs des Kreativitätsbegriffes, c) der Position gegenüber der Differenzierung in hohe und niedere Kunst, für die aus seiner Sicht die gleichen sozialen und ökonomischen Gesetze im Hinblick auf Innovationen gelten, und bezüglich d) der Behandlung des Gegensatzes von Kunst und Ökonomie, der, im Unterschied zu Bourdieus Sichtweise, welche die Gegensätze zwischen diesen Feldern unterstreicht, negiert wird. Auch das Vertrauen in die Idee einer „Kunstwelt“ in der Tradition Howard S. Beckers stellt eine Parallele dar. Dieses Konzept

---

14 Vor allem im britischen Neoliberalismus hat das Konzept der Kreativität in Zusammenhang mit der Propagierung einer wissensbasierten Ökonomie einen besonderen Stellenwert gewonnen, wie etwa die folgende Passage aus einem vielzitierten Weißbuch der New-Labour-Regierung deutlich macht: „Our success depends on how well we exploit our most valuable assets: our knowledge, skills, and creativity. These are the keys to designing highvalue goods and services and advanced business practices. They are at the heart of a modern knowledge driven economy“. Blair 1998, S. 1. Angela McRobbie verweist in ihrem Beitrag in diesem Band in Zusammenhang mit diesem Kreativitätsdiskurs auf den Import von US-Theorien. Jessop 2005, S. 144ff. widmet sich dem von Schumpeter beeinflussten Diskurs in einer grundsätzlichen Form.

impliziert, dass die verschiedenen, in die Produktion, die Distribution und die Rezeption von Kunst eingebundenen Akteure prinzipiell mehr oder weniger von gleicher Wichtigkeit sind, was wiederum den Autor oder Künstler dezentriert. Während dieses Konzept normalerweise dazu dient, den kollektiven Charakter der künstlerischen Produktion zu unterstreichen, ist es in Whites Ansatz speziell mit dem Versuch einer Aufwertung und geradezu einer Feier der Rolle ökonomischer Akteure innerhalb der Kunstgeschichte verbunden. Diese erscheinen für künstlerische Neuerungen letztlich genauso wichtig wie die Künstler selbst. Derartige Überlegungen werden in einer Reihe von allgemeineren Propositionen über Innovation in der Kunst reflektiert. An dieser Stelle möchte ich nur drei davon zitieren und diskutieren: „Eine Erneuerung des Stils umfasst Veränderungen in der sozialen Organisation, die mit kulturellen Veränderungen in der Kunstwelt einhergehen." [15]

Die künstlerische Innovation als solche ist so gesehen weit davon entfernt, wesentliche Veränderungen in der Kunst auszulösen. Während in Kunstgeschichte und Philosophie meist ästhetische oder symbolische Aspekte als entscheidend für Veränderungen des Stils betrachtet werden, klang bereits in der älteren Studie *Canvases and Careers* an, dass stilistische und institutionelle Veränderungen Hand in Hand gehen müssen, damit radikale Neuerungen auftreten können. White diskutiert diese These in seiner neueren Arbeit hauptsächlich im Hinblick auf Impressionismus und Abstrakten Expressionismus, den er somit in der Tradition Greenbergs in eine enge Beziehung mit dem Impressionismus bringt.

---

15 White 1993, S. 72.

Er nimmt aber auch auf Beispiele zu Innovationen in Musik, Tanz und Theater, den populärkulturellen Bereich eingeschlossen, Bezug.

White unterstreicht, dass grundsätzliche Verschiebungen im „Stil" großen und anhaltenden Aufwandes bedürfen. Sie setzen soziale und ökonomische Absicherung ebenso voraus wie Veränderungen innerhalb der sozialen Organisation der Kunst, also innerhalb ihres institutionellen Rahmens. Diese Argumentationsfigur macht das zentrale Thema der frühen Studie der Whites über „Leinwände und Karrieren" aus, die im Wesentlichen eine Geschichte eines alten Systems darstellt, das nach einer Phase des Ineinanderübergehens und der Vermischung durch ein neues ersetzt wird. Diese Hybridisierungsthese hinsichtlich des „Innovations-Prozesses" in Feldern der kulturellen Produktion liest sich wie folgt:

> „Ein neuer Stil resultiert aus einer Zwischenphase der Überlappung und des Verschmelzens eines Stils mit einem anderen sowohl innerhalb sozialer als auch kultureller Infrastrukturen; der neue Stil erwächst aus der Ablehnung der getrennten Stile, die in seine Formierung eingeflossen waren und sich dann verselbständigt haben."[16]

Speziell hervorgehoben werden in dieser Prozesshypothese die Überlagerung und die Phase der Koexistenz zwischen einem früheren und einem neu auftauchenden System in Prozessen, die sowohl soziale als auch künstlerische Aspekte umfassen. Ein Indikator der Neuigkeit eines Stils ist dabei die Zurückweisung und Denunziation durch die etablierte Kritik.

---

16 Ebd., S. 82.

Der alte Stil gehörte dem „akademischen System" an, welches staatlicher Kontrolle unterstand. Dieses System erwies sich als unfähig, flexibel auf die Veränderungen in seiner Umwelt zu reagieren. Es war insbesondere nicht auf den dramatischen Anstieg der Zahl der Künstler im Paris des 19. Jahrhunderts und auf die Flut an Bildern vorbereitet, die vom zentralen Ausstellungsort und Marktplatz für Kunst, dem Salon, bewältigt werden mussten. Dieser Salon lockte zu jener Zeit, als die technischen visuellen Massenmedien noch nicht existierten, Hunderttausende von Besuchern und Besucherinnen an.[17] Die Krise, in welche die Akademie und der Salon gerieten, ergab sich gemäß der morphologischen These von White und White aus dem Erfolg des Systems selbst, da der Malerberuf symbolisch und ökonomisch immer attraktiver wurde. Heute wissen wir dank der Studie von Andrée Sfeir-Semler noch besser über diese morphologischen Veränderungen Bescheid, als zu der Zeit, als *Canvases and Careers* erstmals erschien. Lag die Zahl der Maler bei den Salonausstellern zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch bei rund 200, so stieg sie bis 1863 auf ca. 1300 an. Die Zahl der für den Salon eingereichten Bilder wuchs in den 1860er und 1870er Jahren

---

17 Die außergewöhnlich hohen Besucherzahlen – jeweils zwischen 300 Tsd. und 1.2 Mill. – sind im Detail dokumentiert in Sfeir-Semler 1992, S. 51. Diese Studie ist auch deshalb interessant, weil sie exemplarisch für die u. a. von Bourdieu attackierte Richtung der Kunstgeschichtsschreibung steht, welche – mit letztlich geringem Erfolg – die akademische Malerei des 19. Jahrhunderts zu rehabilitieren versuchte. Das Hauptwerk dieser revisionistischen Tradition ist jedoch zweifelsohne die als Buch mit Verzögerung veröffentlichte Dissertation von Vaisse 1993, die in den 1980er Jahren in der französischen Kunstgeschichte einflussreich war. Zu verschiedenen kunstgeschichtlichen Positionen zum Akademismus und Impressionismus vgl. Nord 2000.

auf zwischen 4000 und 6000 an.[18] Diese Entwicklung erzeugte, so lautet jedenfalls die Spezifikation der notwendigen Bedingung für die Veränderungen bei White und White, enormen Druck für einen organisatorischen und ökonomischen Rahmen, der für einige hundert Maler gedacht war.

Wie die Whites weiterhin herausarbeiten, war die Akademie eine starre Organisation, sozial geschlossen und in der Hand einer kleinen Gruppe. Sie bildete eine Hierarchie ohne Basis und ohne Verbindungen zur gesamten Künstlerschaft. Zu einem Zeitpunkt, an dem es notwendig gewesen wäre, die Mitgliedschaft zu erweitern und die auf Paris konzentrierte Struktur zu dezentralisieren, erwies sich das System dazu nicht in der Lage. Es konnte deshalb seinen Untergang nicht aufhalten. Der von der Akademie kontrollierte Salon funktionierte als nationale Kunstmaschine zur Anwerbung von Malern von Gemälden und auch als Medium von Unterhaltung und politischer Propaganda. Er versagte jedoch als eine Organisation zur Unterstützung und Steuerung von Malerlaufbahnen. Eine große Zahl von Künstlern wurde in die prestigeträchtige Laufbahn der Malerei gelockt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Art Leitkunst aufgestiegen war. Das System bot jedoch keine Notluke, die im Falle von Blockaden oder Scheitern Alternativen eröffnet hätte. Im Salon zurückgewiesen zu werden bedeutete angesichts des weitgehenden Monopols, das diese Kunstmesse de facto hatte, zugleich eine ökonomische Katastrophe. Vor dem Hintergrund der Krise des akademischen Systems, seines Versagens bei der Unterstützung und

18 Sfeir-Semler 1992, S. 41.

Steuerung von Malerlaufbahnen und der Unzufriedenheit mit den Zurückweisungen auf Grund eines zu starren Kunstbegriffs sind die Anfänge des Impressionismus in den 1860er Jahren anzusetzen. Als Bewegung trat er ab 1874 mit dem Kampfmittel auf, Ausstellungen selbst zu organisieren und das Monopol des staatlichen Salons zu brechen, was schließlich auch gelang.[19] Diese Ideen wurden wahrscheinlich in jenem „Kreis von Batignolles" geboren, auf den sich Fantin-Latours berühmtes Gruppenporträt aus dem Jahre 1870 bezieht, das Manet im Zentrum einer Gruppe von Künstlern in seinem Atelier zeigt, die ihn offenbar verehren – ein Kern der späteren Impressionisten, mit u. a. Bazilles, Monet und Renoir. In diesem Atelier kam 1869 wohl erstmals die Idee einer selbstorganisierten Gruppenausstellung auf. Manet selbst beteiligte sich letztlich an keiner der acht Impressionisten-Ausstellungen von 1874 bis 1886, weil er das Image eines Rebellen scheute und sich auch nicht zu eng mit den Impressionisten assoziiert sehen wollte.[20]

Die Studie der Whites zeigt, wie ein bürokratisches und monopolistisches System unter bestimmten strukturellen Rahmenbedingungen erfolgreich von einem Netzwerk von Künstlern, Händlern, Kritikern und Sammlern attackiert wurde. Sie konnten mit ihrem Ansatz die bekannten Heldengeschichten der Kunsthistorie, die den Salon des Refusés, den von Manet errichteten eigenen Pavillon am Rande der Weltausstellung 1867 und die Reihe selbstorganisierter Gruppenausstellungen außerhalb des Salons in den 1870er und 1880er

---

19 Vgl. dazu Standardwerke zur Geschichte des Impressionismus wie Rewald 1979, Denvir 1993 oder Dippel 2002.

20 Vgl. Cachet 1991; Brombert 1996.

Jahren als mehr oder weniger entscheidende Ereignisse im Kampf zwischen der akademischen Malerei und den revolutionären „Malern des modernen Lebens" hervorheben, um wichtige soziologische und sozialhistorische Einsichten erweitern.

Den Whites zufolge wurde das neue System in intellektueller wie in ökonomischer Hinsicht durch eine neuartige, funktionale Ideologie gestützt, und zwar den Individualismus, oder genauer, den charismatischen Individualismus. Statt einzelner Bilder, wie im alten, vom Salon beeinflussten System, wurden nun die einzelnen Künstler in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Sowohl für den neuen Typus des Kunsthändlers – der erstmals als richtiger Unternehmer und „Galerist" auftrat – als auch für die immer wichtiger werdende, in starkem Maße von Vertretern des literarischen Feldes getragene Kunstkritik schien es auf der Hand zu liegen, die Persönlichkeit und das Gesamtwerk eines Malers hervorzuheben. Als isoliertes Objekt war das einzelne Werk zu vergänglich, um als Fokus eines Systems von Handel oder Werbung zu dienen. Stattdessen erwies sich das in der Romantik entwickelte Konzept des Genies, das beinhaltete, verkannt zu sein, als geeignet, um sich auf die Person des Künstlers zu konzentrieren. Das Schicksal habe den künftigen Platz für den verkannten und verspotteten Manet im Louvre bereits festgelegt, so prophezeite etwa Zola, der zu den zahlreichen Schriftstellern gehörte, die sich zu jener Zeit über die Kunstkritik als Intellektuelle zu profilieren suchten.[21] Diese neue Sichtweise ermöglichte es nicht nur verkannten Künstlern, trotz mangelnder Anerkennung ihre Motivation aufrechtzuerhalten. Sie

21 Zola, a.a.O., S. 75.

eröffnete zugleich die Möglichkeiten von Spekulationen mit dem Geschmack in einem ökonomischen Sinne und damit für die Entwicklung jenes letztlich hoch spekulativen Kunstmarktes, wie wir ihn auch heute kennen.[22]

Für die Entwicklung eines neuen Systems waren allerdings noch weitere Faktoren ausschlaggebend, wie zum Beispiel die Veränderungen in Typ und Format künstlerischer Produktion. So wurde eine größere Zahl kleinerer, oft relativ schnell gemalter Bilder produziert, was wiederum durch den technischen Fortschritt im Bereich der Produktion von Farben erleichtert wurde. Diese Bilder nahmen den Platz der großen, geplanten „Maschinen" des Akademismus ein. Zusätzlich erlangten neue Klassen von Käufern eine zentrale Bedeutung. Ein potenzieller Absatzmarkt für die Kunst in kleineren Formaten konnte in der sich ausweitenden Mittelklasse und vor allem in der reicheren Bourgeoisie bzw. unter den Aufsteigern in diese Klasse gefunden werden, da die Preise der Bilder professioneller Künstler auch zu dieser Zeit für Mitglieder der Mittelschichten nicht wirklich erschwinglich waren, wie aus den umgerechneten Preisangaben in der Studie von Watson hervorgeht.[23]

Eine weitere zentrale Proposition von White nimmt darauf in allgemeiner Form Bezug, indem sie einen notwendigen Kontext für künstlerische Innovationen zu spezifizieren versucht.

> „Der Schlüssel zu Innovation in der Kunst liegt in der Flexibilität der Rezeption. Das heißt, ein Feld

---

22 Der spekulative Charakter des modernen Kunstmarktes ist beschrieben bei Watson 1992.

23 Vgl. ebd., S. 81ff.

> alternativer Rezeption muss nicht nur kulturell, sondern auch hinsichtlich materieller und sozialer Technologie ermöglicht werden."[24]

Dies verschiebt die Aufmerksamkeit weg von der künstlerischen Innovation als solcher hin zu jenen Protagonisten, die fähig sind, Wünsche und Vorlieben zu beeinflussen, und solchen, die eine Nachfrage für innovative Kunst auftun oder schaffen. Prinzipiell kommen dafür alle möglichen Akteure der Kunstwelt in Frage – die Künstler selbst, Kritiker, Galeristen und Museumsleute. Flexible Rezeption wird von White gegen die Idee der Originalität von individuellen Schöpfern gesetzt, womit er die Bedeutung des „modernistischen Themas" zu relativieren versucht, das zunächst den Künstler, später aber auch Künstlerinnen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt.

In diesem Kontext erfährt Whites Aufmerksamkeit jedoch eine merkliche Reorientierung von der ersten zur zweiten Studie über den Impressionismus, eine symptomatische Transformation von den 1960er zu den 1990er Jahren. Wie der Gebrauch des Begriffes „Händler- und Kritikersystem" im ersten Werk zeigt, in dem die Händler die erstgenannten Protagonisten sind, betrachtete White diese schon damals als zentrale Akteure des neuen Systems. Bis zu den 1990er Jahren kam es allerdings nicht vor, dass White so weit ging, Formulierungen zu benutzen, die praktisch darauf hinauslaufen, einen ganz bestimmten Händler geradezu zu verherrlichen, nämlich Paul Durand-Ruel. White merkt in seiner jüngeren Studie ausdrücklich an, dass der Begriff „Händler-Kritiker-System" als eine Hommage an Durand-Ruel zu verstehen sei.

---

24 White 1993, S. 81.

In Whites Perspektive erscheint Durand-Ruel nun nicht nur in Bezug auf die Anerkennung und die Etablierung des Impressionismus wichtig, sondern auch als die Figur, ohne welche die künstlerische Innovation letztlich unvorstellbar gewesen wäre. Für White schuf Durand-Ruel ein neues Rollenmodell des Kunsthändlers, das Modell des Galeristen als Unternehmer im modernen Schumpeterschen Sinne, als „Entrepreneur". White schreibt ihm zu, dass er das spekulative Potenzial der Anschaffung von Werken unbekannter oder unentdeckter Maler erkannt habe und andere davon überzeugte, dass es sich dabei um eine profitable Investition handeln könnte. Er stellt ihn dabei als großzügig gegenüber anfänglich erfolglosen Künstlern dar und schreibt, dass er durchaus die Rolle ihres Mäzens und Beschützers eingenommen habe. Darüber hinaus habe er neue Strategien angewandt, wie beispielsweise die Herstellung der Kontrolle über sämtliche Werke eines Künstlers, um damit ein Monopol zu gewinnen. In diesem Zusammenhang habe er auch informelle Kontakte mit den Künstlern gepflegt, um sie an sich zu binden. Und schließlich habe Durand-Ruel die Einzelausstellung für Künstler eingeführt, wie sie das „Händler- und Kritikersystem" bis heute bestimmt. Laut White war er sich zudem der hohen Bedeutung von Öffentlichkeit und Werbung ganz bewusst.

Diese Beobachtungen führten White über die gewöhnlichen Bemerkungen in der kunsthistorischen Literatur hinaus, die Durand-Ruel einfach als wichtigsten Galeristen der Impressionisten beschreibt. White gebraucht sogar Formulierungen, in denen Durand-Ruel zum „Vater" des gesamten neuen Systems und schließlich zu einem „Genie" mit einer Bedeutung jener Cézannes entsprechend erhoben wird: „Der eigent-

liche Kern des neuen Stils jedoch war immer dual. (...) Durand-Ruel war für genau diese duale Realisierung der Impressionisten zentral. Insofern kann er als Vater eines ganzen neuen Systems der Kunstwelt bezeichnet werden."[25] Und in der Antwort auf die von ihm aufgeworfene Frage, wer die Impressionisten eigentlich künstlerisch waren, greift White letztlich selbst auf die Ideologie des charismatischen Individualismus des „Händler- und Kritikersystems" zurück.

Die Galeristen des 19. Jahrhunderts waren im Licht dessen, was Bourdieu den Anti-Ökonomismus des Kunstfeldes genannt hat, eher in den Hintergrund gedrängt. Davon zeugen etwa die bekannten Gruppenporträts im anti-akademistischen künstlerischen Milieu der 1860er und 1870er Jahre, wie Frédéric Bazilles *L'Atelier de la rue de la Condamine* (1870) und Henri Fantin-Latours *Hommage à Delacroix* (1864) und *Un atelier aux Batignolles* (1870). Auf ihnen finden sich neben Malern zwar durchaus Schriftsteller wie Baudelaire und Zola, die auf dem Weg zur Autonomie des künstlerischen Feldes wichtige Verbündete waren, und in einem Fall auch ein befreundeter Sammler, aber niemals Händler oder Galeristen. Sie wurden damals genauso wenig wie Berthe Morisot und Mary Cassatt – die erfolgreichsten weiblichen Mitglieder der impressionistischen Bewegung – in solche Porträts von künstlerischen Netzwerken einbezogen.

Während die Whites in den 1960er Jahren die Rolle der Galeristen leidenschaftslos und analytisch beschrieben hatten, finden wir Durand-Ruel nun, in der Beschreibung Whites aus den 1990er Jahren, als jenes

25 White 1993, S. 75.

„Genie“ wieder, ohne das es den Impressionismus letztlich nicht gegeben hätte. „Meine eigene Antwort auf die Frage, wer die Impressionisten eigentlich künstlerisch waren, dreht sich um Paul Durand-Ruel, der einem Soziologen vor allem in jener Art und Weise als Genie erscheinen muss, in der Cézanne es auf der malerischen Ebene war. Ihre nachträgliche Anerkennung als Impressionisten, so meine These, wurde von Durands Handlungskompetenz durchgesetzt und nicht durch irgendeinen immanenten Stil.“[26]

White lenkt die Aufmerksamkeit insbesondere auf den Umstand, dass Durand-Ruel, von seinem geringen und schwankenden Erfolg in Frankreich getrieben, in den 1880er Jahren Erfolge erzielen konnte, indem er ein neues Publikum vornehmlich in den USA gewann, wo es keine vergleichbaren mentalen Blockaden gab, wie sie der Akademismus in Frankreich geschaffen hatte. In New York war ihm die Eröffnung einer Galerie gelungen, nachdem er dort 1887 eine erste große Impressionisten-Ausstellung organisiert hatte. Durand-Ruel verkörpert demnach die These von der flexiblen Rezeption, indem er die Fähigkeit zeigte, neue relevante Gruppen der Öffentlichkeit, sprich Sammler und Käufer, zu erreichen und sie für eine nicht nur symbolische Aneignung der neuen französischen Kunst zu gewinnen. Vor dem Hintergrund des Niedergangs des akademischen Systems fielen die Bedürfnisse der Maler, Händler und Kritiker mit den Wünschen der Käufer und Sammler nach für bürgerliche und vor allem großbürgerliche Haushalte geeigneten Bildern zusammen. Durch einen komplexen Prozess entstand am Ende des 19. Jahrhunderts ein

26 Ebd.

neues System, das dem akademischen System die Kontrolle über den Status und die Honorierung von Künstlern in einer letztlich bis heute wirksamen Form aus der Hand nahm. Die Preise der akademischen Maler verfielen schlagartig, Professuren an Akademien und Kunsthochschulen verloren ihre Bedeutung für den Status von Künstlern, der nunmehr zunehmend vom „Markt" bestimmt wurde.

Bourdieu tendiert in Übereinstimmung mit so unterschiedlichen Denkern wie Clement Greenberg, André Malraux, Michel Foucault und – nicht zu vergessen – Michael Fried[27] nicht nur zu einer formalistischen Interpretation[28], sondern bisweilen sogar zu einer individualisierenden Heroisierung Manets im Hinblick auf die impressionistische Revolution, ungeachtet seiner feldtheoretischen Argumentation, dass der eigentliche Produzent des Werkes und seines Wertes nicht der einzelne Künstler, sondern letztlich das Kunstfeld als Ganzes ist[29]. Der Netzwerktheoretiker Harrison C. White wiederum neigt dazu, einen anderen Protagonisten, nämlich Durand-Ruel, aus einer relationalen Gesamtkonstellation hervorzuheben, was angesichts seines soziologischen Ansatzes gleichfalls überraschend erscheint. Bezeichnenderweise ist es jedoch nicht ein Künstler wie Manet, sondern ein Galerist wie Durand-Ruel, der als radikal erneuerndes Genie gefeiert wird.

Welche Belege gibt es nun für diese Deutung des Aufkommens des neuen Kunstsystems und insbesondere

---

27 Vgl. Fried 1996.

28 Dies wird aus einer den Cultural Studies und der revisionistischen Sozialgeschichte der Kunst verhafteten Perspektive problematisiert von Fowler 1997.

29 Vgl. Bourdieu 1988.

für die Rolle von Durand-Ruel? Robert Jenson und David Gallenson[30], ein Kunsthistoriker und ein Ökonom, beziehen sich in einer kritischen Arbeit auf die ältere Studie von White und White. Sie haben darauf hingewiesen, dass es in Wirklichkeit wesentlich länger gedauert hat, als das Buch nahelegt, bis das Salon-System von jenem auf Einzelausstellungen konzentrierten Galerie-System ersetzt wurde, das von White schließlich ganz der Initiative Durand-Ruels zugeschrieben wurde. Als Zwischenschritt etablierte sich in Paris vielmehr eine Vielzahl von Salons, bevor das staatlich kontrollierte System dem Kunstmarktsystem wich, so wie wir es heute kennen. Laut ihrer Analyse war die kommerzielle Galerie-Ausstellung, die einem einzelnen Künstler gewidmet war und zum dominanten Format des 20. Jahrhunderts werden sollte, für junge oder unbekannte KünstlerInnen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keine Option. Durand-Ruel zeigte nur solche Impressionisten in Einzelausstellungen, deren Reputation bereits einigermaßen gesichert war. Zwar liegt White richtig damit, herauszustellen, dass von allen wichtigen Kunsthändlern nur Paul Durand-Ruel die neue Kunst in größeren Mengen kaufte. Allerdings haben Galenson und Jenson gezeigt, dass er den Impressionisten hauptsächlich nur während zweier kurzer und weit auseinander liegender Phasen Bilder abkaufte, und zwar 1872 und 1873 und in den frühen 1880er Jahren. Während des Zeitraums, zu dem die unabhängigen Ausstellungen der Impressionisten stattfanden, von 1874 bis 1886, also während der wichtigsten Phase ihres Kampfes gegen den Salon, erhielten sie von Durand-Ruel kaum finanzielle

30 Galenson / Jensen 2002.

Unterstützung. Durand-Ruel begann erst wieder, die Werke der Impressionisten zu kaufen, als sie bereits erhebliches symbolisches Kapital durch ihre selbstorganisierten Ausstellungen angesammelt hatten. Aber er bot den Künstlern keine nachhaltige und kontinuierliche Unterstützung. Darüber hinaus hat die französische Kunsthistorikerin Anne Distel[31] mehr als zwei Dutzend Sammler ausgemacht, die in Paris während der 1870er und den frühen 1880er Jahren Bilder von den Impressionisten gekauft haben. Nur zwei von ihnen, der Bariton Jean-Baptiste Faure und der Geschäftsmann Ernest Hoschedé, beides spekulative Sammler, scheinen auf die Werke der Impressionisten durch eine Vermittlung von Durand-Ruel gestoßen worden zu sein. Die meisten anderen kauften direkt bei den KünstlerInnen, wobei sie mit diesen über andere KünstlerInnen oder SchriftstellerInnen in Kontakt gekommen waren.

Obwohl White in seiner Studie von 1993 besonderes Augenmerk auf die Wichtigkeit der Rolle Durand-Ruels als Wegbereiter der Impressionisten auf dem US-amerikanischen Markt richtet, sind viele wichtige US-amerikanische Sammler und Sammlerinnen in Wirklichkeit durch die Malerin Mary Cassatt mit dem Impressionismus bekannt gemacht worden. Sie stammte aus der Oberschichtfamilie eines Investment-Bankers aus Pittsburgh und ging als junge Künstlerin nach Paris, wo sie Karriere machte und schließlich zu jenem Dutzend impressionistischer Künstler und Künstlerinnen gehörte, das später in der Kunstgeschichte als der Kern der Bewegung betrachtet wurde.[32] Dort gelangte sie in den Kreis um Edgar

---

31 Vgl. Distel 1989.

32 Vgl. u. a. Rewald 1979; Herbert 1988; Thomson 2000; Bocquil-

Degas, der ebenfalls aus der Oberschicht kam und einen Familienhintergrund von Bankern mit internationalen Kontakten hatte, die bis in die USA reichten. Noch vor Durand-Ruels New-York-Geschäften hatte Mary Cassatt bereits eine kleine, aber entscheidende Anzahl US-amerikanischer Sammler und Sammlerinnen gefunden, die Teil ihres sozialen Netzwerkes waren. So konnte sie ihren Bruder und einige nahe Freundinnen und Freunde davon überzeugen, Gemälde von Manet, Degas, Renoir, Morisot, Pissarro und anderen, partiell mit dem Impressionismus verbundenen Malern wie Cezanne zu kaufen. Zu diesem Kreis um Cassatt gehörte auch Louisine Elder, die Henry Havemeyer, den späteren „Zuckerkönig" der USA, heiratete. In Abstimmung mit Mary Cassatt und auf ihrem Urteil gründend begannen die Havemeyers – wie auch Potter Palmer, Besitzer einer großen Hotelkette, und seine Frau –, Sammlungen aufzubauen, die zu den wichtigsten Sammlungen impressionistischer Kunst in den USA werden sollten. Der ursprüngliche Kontakt mit den Werken der Impressionisten ging also auf eine Künstlerin und nicht auf einen Kunsthändler zurück. Sicherlich hätte die Havemeyer-Sammlung nicht eine solche Wichtigkeit erlangt, hätte die verwitwete Louisine Havemeyer, mittlerweile eine recht bekannte bürgerliche Feministin, nicht 1917 einen großen Teil davon dem Metropolitan Museum of Art in New York vermacht.[33]

Der entscheidende Punkt für jenen Typ des ambitionierten Künstlers allerdings, den z. B. Manet repräsentiert, der zielstrebig auf eine Position innerhalb der Kunstgeschichte hinarbeitet, ist nicht die Akzeptanz von

---

lon 2004; Callen 2006.

33 Vgl. Distel, 1989, S. 237ff., und Weitzenhoffer 1986.

privaten Sammlern – damals wie heute normalerweise Aufsteiger im sozialen Raum, reich oder super reich geworden und danach trachtend, ihren unsicheren sozialen Status aufzuwerten. Der Kampf um künstlerische Anerkennung und die Einschreibung in die Kunstgeschichte wird nicht im privaten, sondern im öffentlichen Bereich entschieden: im Museum. Die Platzierung im Museum findet in *Canvases and Careers* wie auch in *Creativity and Careers* weder im Hinblick auf Frankreich noch auf die USA Berücksichtigung. Auch im theoretischen Bezugsrahmen bleibt sie als ein entscheidender Aspekt der Konsekration von Künstlern gleichfalls unbeachtet. Zudem schenkt White, was nicht weniger wichtig erscheint, auch den Strategien der Künstler selbst keine Beachtung. So hat er weder der Rolle Mary Cassatts unter dem Gesichtspunkt der „flexiblen Rezeption" Aufmerksamkeit geschenkt, noch geht er auf Monets Initiative von 1890 ein. In diesem Jahr kaufte Monet mit Hilfe gesammelten Geldes die *Olympia* von Manet für in heutige Währung umgerechnet etwa 90.000 US-Dollar von Manets Witwe. Seine Absicht bestand darin, dieses Werk dem Staat als Geschenk für eine Platzierung im Louvre anzubieten. Auf diese Weise versuchte er, die offizielle Anerkennung nicht nur für die charismatischste Figur der Bewegung, sondern für den Impressionismus insgesamt zu forcieren und dabei natürlich auch sich selbst entsprechend zu positionieren.

Auch die letztlich noch wirksamere Strategie eines anderen Künstlers wird von White übergangen: Gustave Caillebotte, der wie Cassatt zu dem zuvor erwähnten Dutzend mittlerweile kanonisierter impressionistischer Künstlerinnen und Künstler gehört, war zugleich einer der wichtigsten Sammler und finanziellen Unterstützer

der Impressionisten. Auch er stieß ohne das Zutun Durand-Ruels zur Gruppe. Wie Manet, Degas, Cassatt und Berthe Morisot, die zweite bedeutende impressionistische Malerin, kam er aus der Oberschicht, in diesem Fall nicht in Begriffen symbolischen, sondern ökonomischen Kapitals gesprochen. Er war der Erbe eines wohlhabenden Textilindustriellen.

Caillebotte hat eine Sammlung mit sechzig wichtigen Werken von Degas, Manet, Cézanne, Pissaro und anderen aufgebaut. Bereits 1878 legte er testamentarisch die Schenkung der Sammlung an den unter dem Einfluss des Akademismus gegenüber den Impressionisten zurückhaltend bis feindlich gesonnenen Staat unter der Bedingung fest, dass sie nicht im Archiv oder einem Provinzmuseum verschwindet, sondern in den beiden wichtigsten Häusern jener Zeit präsentiert würde, dem Louvre bzw. dem Museé du Luxembourg. Es war schließlich Caillebottes Vermächtnis, das den Impressionisten 1896 unter dem öffentlichen Druck, der mittlerweile über Fraktionen der Kritik und der Intellektuellen aufgebaut worden war, endgültig die Türen französischer Museen öffnete, als zunächst wenigstens ein Teil seiner Sammlung von der staatlichen Kunstbürokratie und dem Museumsleiter akzeptiert wurde. Auch in diese ausgeklügelte Strategie Caillebottes war Durand-Ruel nicht involviert. Sie führte jedoch laut Bernard Denvir zur „entscheidenden offiziellen Anerkennung der Impressionisten in Frankreich."[34]

Durand-Ruel kommt das Verdienst zu, der erste Galerist gewesen zu sein, der die Bedeutung der Impressionisten erkannte. Im Gegensatz zu Whites Schilderung allerdings waren weder er noch andere Kunsthändler

---

34 Denvir 1993, S. 194.

führend an der Entwicklung der modernen Kunst und an der Entwicklung ihrer Absatzmärkte im 19. Jahrhundert beteiligt. Sie haben ihre Rolle in den Netzwerken der Kunstwelt gespielt, aber diese Rolle war weit davon entfernt, die Entscheidende gewesen zu sein.

Durand-Ruel war wohl kaum jemand, den man ohne Weiteres als „Genie" bezeichnen könnte, ganz davon abgesehen, dass dies aus soziologischer Sicht ohnehin ein problematischer Begriff ist. Die Grenzen von Durand-Ruels Kunstverstand werden zudem anhand einiger Bemerkungen Anne Distels mehr als deutlich, die selbst zu jenen VertreterInnen der Kunstwelt zählt, die dazu neigen, die Welt in Genies und normale Leute einzuteilen: „Durand-Ruel scheint Werke von Cézanne nur auf die dringende Bitte eines vertrauensvollen Kunden hin gekauft zu haben. Um Seurat oder Gauguin hat er sich gar nicht gekümmert, und das, obwohl Gauguins erste Ausstellung 1893 in seiner Galerie stattfand. Er ging sogar so weit, die Organisierung einer posthumen Ausstellung für Van Gogh abzulehnen."[35]

Betrachtet man nun all diese Hinweise auf und Bemerkungen zu Durand-Ruel, so scheint es, als würde Harrison C. White es der falschen Person anrechnen, für die flexible Rezeption der impressionistischen Revolution, für die Veränderungen der Kunstwelt des 19. Jahrhunderts und für die Wegbereitung des modernen Kunstmarktsystems verantwortlich zu sein. Seine Verherrlichung des Händlers scheint einer ideologischen Strömung geschuldet, von der auch jene Denkweisen getragen werden, die den Hype um „Innovation und Kreativität" bzw. um die Creative Industries entwickelt

35 Vgl. Distel, 1989, S. 31.

haben. Diese Strömung feiert nicht nur den Individualismus, sondern versucht auch die Rolle ökonomischer Akteure im Feld der kulturellen Produktion aufzuwerten. Neuinterpretationen im Geiste dieser Welle neoliberalen Denkens finden, wie das Beispiel von White zeigt, vermittels namhafter Wissenschaftler mittlerweile selbst in der Kunstgeschichte ihr Ziel.

Eine adäquatere soziologische Erklärung von Aspekten der impressionistischen Revolution wird, wie angedeutet, das Augenmerk in stärkerem Maße auf die Strategien der Künstler selbst richten müssen. Zu den Besonderheiten des Impressionismus aus soziologischer Sicht zählt nicht nur, dass seine Hauptvertreter im Gegensatz zu den akademischen Meistern so gut wie keinen Hintergrund in Künstlerfamilien hatten. Sie waren also nicht in vergleichbarer Weise einem familiär oder verwandtschaftlich übermittelten Einfluss der Tradition des Akademismus ausgesetzt. Gegenüber Arnold Hauser, der schreibt, dass die Impressionisten „zum großen Teil aus dem Volk und dem Kleinbürgertum“[36] stammen, ist eher die privilegierte Herkunft sowohl des Degas-Kreises (mit Cassatt, Caillebotte und Degas selbst) als auch anderer kanonisierter Repräsentanten des Impressionismus zu unterstreichen, wie Morisot und Bazille sowie von Manet als Wegbereiter bzw. Bezugspunkt der Bewegung. Dies wurde von Hauser nicht und später in der französischen Kunstsoziologie bei Bourdieu und Heinich[37] nur unzureichend, nämlich vor allem mit Bezug auf

36 Hauser 1953, S. 426.

37 Vgl. Heinich 2005, S. 229.

Manet und Degas beachtet.[38] In den Ressourcen, über die Manet auf Grund seiner Herkunft aus dem Großbürgertum verfügte, einschließlich des damit verbundenen Selbstvertrauens sieht Bourdieu eine Grundlage für die Bereitschaft und Fähigkeit zur Überschreitung künstlerischer Konventionen. Dieses Argument lässt sich einerseits ausdehnen, insbesondere auf Degas, was Nathalie Heinich getan hat. Andererseits stößt es jedoch bald an Grenzen, wenn man berücksichtigt, dass Monet und Renoir zu Neuerungen fähig waren, ohne über solche herkunftsbedingten Ressourcen zu verfügen. Es kann sich somit nur um eine partielle Erklärung handeln, die zudem zu individualisierend ist.

Kapital, das unmittelbar mit der sozialen Herkunft aus dem wohlhabenden Bürgertum in Zusammenhang

---

38 In den soziologischen Arbeiten zu den Impressionisten werden diese entweder, wie bei Hauser oder White, als Einheit betrachtet, oder aber einzelne Vertreter werden stellvertretend für die gesamte Gruppe behandelt, wie insbesondere Manet von Bourdieu. White vernachlässigt nicht nur die künstlerische Innovation als solche bzw. hält sie für weniger bedeutend, weil die impressionistische Maltechnik sich bereits in der Barbizon-Schule bei Daubigny finde, sondern verzichtet auch auf eine Beschäftigung mit den einzelnen künstlerischen Akteuren. Auf diese Weise geraten auch die spezifischen Strategien zur Sicherung von Anerkennung bzw. zur Erschließung von Sammlern und zur Platzierung im Museum aus dem Blickfeld. Gegenüber White ist somit zu unterstreichen, dass Welten zwischen den Neuerungen eines Daubigny und eines Manet liegen und dass unter den Impressionisten im engeren Sinne noch erhebliche Differenzen auf künstlerischer Ebene zu beachten sind: „Der größte Bruch, der die Gruppe durchzog", schreibt etwa die Kunsthistorikern Andrea Dippel, „war die Aufspaltung in Landschafts- und Figurenmaler bzw. in Koloristen und Zeichner. Monet gehörte eindeutig der ersten, Degas der zweiten Fraktion an. Und während Monet behauptet, kein Atelier zu haben und seine Bilder stets direkt vor Ort in Reaktion auf Motive zu malen, betonte Degas, dass keine Kunst weniger spontan als seine sei, das Ergebnis des Nachdenkens und des Studiums der alten Meister." (Dippel 2002, S. 12.)

steht, kommt, wie gezeigt wurde, im Falle der impressionistischen Revolution aber auch noch in ganz anderer Weise, über rein künstlerische Innovationen hinaus ins Spiel. Mary Cassatt und Gustave Caillebotte nutzten ihr ökonomisches und soziales Kapital, um das Interesse in entscheidenden Sammlerkreisen zu wecken bzw. um direkt und indirekt die institutionelle Anerkennung des Impressionismus in der Welt der Museen und damit in der „Jupitergeschichte der Kunst" (Foucault) zu sichern. Betrachtet man die Impressionisten somit als Gruppe, so wird man kaum bestreiten können, dass es Beispiele für wesentliche künstlerische Innovationen unabhängig von der sozialen Herkunft der Künstler gibt. Für die Durchsetzung und institutionelle Anerkennung des Impressionismus jedoch war das soziale und ökonomische Kapital, das der Gruppe insgesamt zur Verfügung stand, von ausschlaggebender Bedeutung. Die Schritte in Richtung der Steigerung der relativen Autonomie des Feldes und die Lösung von der staatlichen Bevormundung konnten sich somit nicht nur auf Motivationen von Künstlern und Künstlerinnen stützen. Ein hinreichend großer Teil unter Ihnen verfügte darüber hinaus auch über jene Ressourcen, ohne die solche Motivationen meist nicht weit führen. Sie setzten sie sowohl für jene „flexible Rezeption" unter Privatleuten ein, die White primär vor Augen hat, als auch für die Platzierung im Museum. Ob man die Impressionisten für ihren Beitrag zur Durchbrechung des staatlichen Nomos, zur Marginalisierung des Akademismus, zur Etablierung von Anomie bzw. Pluralität und zur Erhöhung der relativen Autonomie des Feldes letztlich als heroische Revolutionäre feiert, oder aber als radikale Innovatoren aus dem Bürgertum, die dem modernen Kapitalismus auch

im Feld der Kunst zum Durchbruch verhalfen, steht auf einem anderen Blatt.

Literatur

Blair, Tony (1998): „Foreword by the Prime Minister". In: Department for Trade and Industries: *White Paper. Our Competitive Future. Building the knowledge driven economy*. London.

Bocquillon, Marina Feretti (2004): *L'impressionnisme*. Paris.

Boime, Albert (1986): *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven / London.

Bourdieu, Pierre (1987): „La révolution impressionniste." *Noroit* No. 303, septembre-octobre 1987, S. 1-15.

Bourdieu, Pierre (1988): „Aber wer hat denn den Schöpfer geschaffen?" In: Ders.: *Soziologische Fragen*. Fft. / Main, S. 197-211.

Bourdieu, Pierre (1992): „Manet and the Institutionalization of Anomie". In: Ders.: *The Field of Cultural Production*. Cambridge / Oxford, S. 238-253.

Brombert, Beth A. (1996): *Edouard Manet. Rebel in a Frock Coat*. Chicago.

Cachin, Françoise (1991): *Manet*. Köln.

Callen, Anthea (2006): *Les Peintres impressionnistes et leur technique*. Paris.

Clark, Timothy J. (1985): *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. London / New York.

Collins, Randall (2005): „Foreword". In: G. Reza Azarian, *The General Sociology of Harrison C. White*. Houndmills / New York.

Denvir, Bernard (1993): *The Chronicle of Impressionism*. London.

Dippel, Andrea (2002): *Impressionismus*. Köln.

Distel, Anne (1989): *Impressionism: The First Collectors*. New York.

Edwards, Steve (Hg.) (1996): *Art and its Histories. A Reader*. New Haven / London.

Eisenman, Stephen F. (1994): *Nineteenth Century Art. A Critical History*. London.

Foucault, Michel (1999): *Die Malerei von Manet*. Berlin.

Fowler, Bridget (1997): *Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations*. London 1997.

Frascina, Francis et al. (1993): *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. London.

Fried, Michael (1996): *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s.* Chicago.

Galenson, David W. / Jensen, Robert (2002): *Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century*. Chicago. NBER Working Paper No. 9123 (mim.)

Greenberg, Clement (1997): *Die Essenz der Moderne*. Amsterdam / Dresden.

Hauser, Arnold (1953): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München.

Heinich, Nathalie (2005): *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris.

Herbert, Robert L. (1988): *Impressionism. Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven / London.

Jessop, Bob (2005): „Cultural political economy, the knowledge-based economy, and the state". In: Ders.: *The Technological Economy*. London.

Mainardi, Patricia (1993): *The end of the Salon: art and state in the early Third Republic*. Cambridge.

Malraux, André (1947): *Psychologie der Kunst: Das imaginäre Museum*. Band 1. Genf.

Nord, Philip (2000): *Impressionists and Politics. Art and Democracy in the Nineteenth Century*. London / New York.

Rewald, John (1979): *Die Geschichte des Impressionismus*. Köln.

Sfeir-Semler, Andrée (1992): *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*. Fft. / Main.

Thomson, Belinda (2000): *Impressionism. Origins, Practice, Reception*. London.

Vaisse, Pierre (1993): *La Troisième République et les peintres*. Paris.

Watson, Peter (1992): *From Manet to Manhattan. The Rise of the Modern Art Market*. London.

Weitzenhoffer, Frances (1986): *The Havemeyers. Impressionism Comes to America*. New York.

White, Cynthia / White, Harrison C. (1993 / 1965): *Canvases and Careers: Institutional change in the French painting world*. Chicago.

White, Harrison C. (1992): *Identity and Control*. Chicago.

White, Harrison C. (1993): *Creativity and Careers*. Boulder, Col. / Oxford.

Zola, Emile (1994): *Die Salons von 1866-1896. Schriften zur Kunst*. Weinheim. 2. Auflage.

In Stellung bringen

Beatrice von Bismarck

Der Erfolg der künstlerischen Institutionskritik erwies sich zugleich auch als ihr Schicksal. Während sowohl die Ansätze der 1960er und 1970er Jahre als auch diejenigen der frühen 1990er sichtbare Spuren in der Praxis und den Bedingungen der Institutionen des Kunstfeldes hinterließen, durch die sich etwa Zugänglichkeit, Transparenz und Partizipationsformen veränderten, erfuhren sie zugleich auch die Aneignung und Neutralisierung seitens der Institutionen. Ursprünglich emanzipativ gemünzte kritische Vorgehensweisen konnten sich in diesem Prozess nicht allein zu Imagefaktoren der Museen, Ausstellungshäuser und Ausbildungseinrichtungen verwandeln, sondern sahen sich zugleich postfordistisch geprägten Ökonomisierungskriterien ausgesetzt. Die Öffnung etwa gegenüber vielfältigeren, differenzierten Publikumskreisen, wie sie Vermittlungs- und Adressierungsinitiativen mit dem Ziel einer breiteren, diversifizierten und demokratischen Teilhabe betrieben, ließ sich mit einer Zuspitzung auf Quantität in eine aktuelle Zielstellung von Kultureinrichtungen einfüttern, der entsprechend die Besucherzahlen ausschlaggebend für Erfolg und Überleben sind. Die institutionelle Leitlinie, für möglichst viele Menschen attraktiv zu sein, geht dabei Hand in Hand mit Komplettierungsansprüchen und Konsensverpflichtungen der Sammlungs- und Ausstellungspolitik.

Analog zu der Entwicklung, Ausstellungs- und Sammlungshäuser wesentlich als Wirtschaftsbetriebe zu verstehen, die nicht zuletzt der Tourismusindustrie in die Hände spielen, zeichnet sich die Adaptabilität seitens des

wirtschaftlichen Feldes auch als Messlatte für KünstlerInnen und künstlerische Arbeit ab. Die Vorbildfunktion, die KünstlerInnen in der Gesellschaft derzeit besitzen, lässt sich in dem Zusammenhang maßgeblich darauf zurückführen, dass an künstlerische Vorgehensweisen in besonderem Maße die Hoffnung auf wirtschaftlich verwertbare Innovation gekoppelt wird und die Lebens- und Arbeitspraxis von Künstler/innen mit Qualitäten belegt wird, die Teil der Anforderungsprofile in postfordistischen Arbeitsverhältnissen sind: Selbstverwaltung, Subjektivierung, Auflösung der Trennung zwischen Freizeit und Arbeit.

Im Interesse einer künstlerischen Praxis, die weder in einer ökonomisierten Produktivitätssteigerung noch einem gesellschaftlichen Eskapismusimpuls aufgeht, soll im Folgenden der Blick auf einen Überschneidungsbereich in der Entwicklung des wirtschaftlichen und des institutionskritischen künstlerischen Feldes sowie eine spezifische darin eingelagerte Qualität gerichtet werden: die Kompetenz, Beziehungen herzustellen und zu gestalten. Innerhalb des Spektrums der Spielarten dieses bedeutungsstiftenden Verfahrens, so die These, schärfen sich die jeweiligen Konturen kritischer und neutralisierender Vorgehensweisen und lassen sich zugleich in Stellung zueinander bringen. In dem nicht abschließbaren Spannungsverhältnis von deren Bedeutungen zu einander siedelt das widerständige Potenzial.[1]

---

1 Der vorliegende Text verdankt sich wesentlich zwei früheren Untersuchungen zum Verhältnis von Kunst, kuratorischer Praxis und postfordistischen Arbeitsbedingungen, vgl. Beatrice von Bismarck: Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten (Hg.): Norm der Abweichung. Zürich/ Wien/ New York 2003, S. 81–98; dies.: Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens, in: Matthias Michalka (Hg.): The Artist as .... Nürnberg 2006, S. 33–47.

Wesentlich für die unterschiedliche Ausrichtung und Bewertung der konnektiven Kompetenz in beiden gesellschaftlichen Feldern, der Kunst und der Wirtschaft, ist das jeweils eingeschriebene Verständnis von „Kreativität". Um zunächst mit Heinrich Popitz einer neutralen, dreiteiligen Definition von Kreativität zu folgen, so finden sich die aktuellen Ähnlichkeiten wirtschaftlicher und künstlerischer Arbeitsprozesse am ehesten in der „sinnstiftenden Phantasie" gefasst. Deren deutendes, begründendes, und rechtfertigendes Vorgehen ist nach Popitz sowohl von dem der „gestaltenden Phantasie" als auch dem der „erkundenden Phantasie" unterschieden.[2] Dieses Vorgehen hat im Kunstfeld seit den 1960er Jahren mit der Auflösung des einheitlichen Künstlersubjekts und der Freisetzung künstlerischer Arbeit in soziale, ökonomische und diskursive Bezugssysteme an Dominanz gewonnen. In ihm exemplifiziert sich eine gewandelte Definition künstlerischer Arbeitsprozesse, die weiter geht als die Ablösung des Tripels „Autor, Werk und Schöpfen" durch dasjenige von „Produzent, Arbeit und Herstellen", wie sie sich insgesamt in der Kunst nach 1960 abzeichnete. Vielmehr etabliert sich hier die Figur eines Managers von Informationen, Objekten, Orten und Kontexten, Geldern und Personen, dessen Arbeit im Zusammenstellen besteht und dessen vielteiliges Produkt sich als raum-zeitlicher Zusammenhang beschreiben lässt.

Zugleich bestehen auf der Ebene des sinnstiftenden Zusammenstellens ganz offensichtliche Bezüge zu aktuellen Managementmodellen im Wirtschaftsbereich. Die beschriebenen Organisations- und Vermittlungsaufgaben

---

2 Vgl. Heinrich Popitz: Wege der Kreativität. Tübingen 1997, S. 3–4.

sind vergleichbar etwa mit denen von Buch- oder MusikverlegerInnen, von Content-ManagerInnen oder von ArchivarInnen, von Berufen also, die als „immer stärker intellektualisierte abstrakte Arbeit" der Definition immaterieller Arbeit entsprechen.[3] In ihr beginnen sich, wie Maurizio Lazzarato schreibt, die Unterscheidungen von Konzeption und Ausführung, von Mühe und Eingebung, von Autor und Publikum aufzulösen; hier wurzeln auch die Risken der Inbesitznahme, Prekarisierung und Selbstausbeutung.

Künstlerische und wirtschaftliche Arbeitsgebiete verschränken sich über die Verfahren, Verbindungen und Zusammenhänge herzustellen in der kulturellen Praxis des Kuratorischen. Nicht nur laufen in ihr soziale, organisatorische Kompetenzen des Managementbereichs mit denen des Sammelns, Ordnens, Präsentierens und Vermittelns zusammen, die von Museums- und AusstellungskuratorInnen verlangt werden. Für die kuratorische Praxis konstitutiv ist darüber hinaus auch, dass sie unterschiedliche, nicht selten gegensätzliche Anforderungen in sich sinnvoll vereinen muss. Die ökonomischen, sozialen, strukturellen und symbolischen Vorgaben und Zielsetzungen des jeweiligen kulturellen Arbeitgebers gilt es in ein Zusammenspiel mit den Ausrichtungen, Erfordernissen und Konsequenzen der künstlerischen Praxis zu bringen. Zudem stehen im Bereich kuratorischer Praxis – gerade seit der Entwicklung des Berufsbildes des „freien" Kurators – KuratorInnen im Wettstreit mit KünstlerInnen, aber auch WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Disziplinen um

3 Vgl. Yann Moulier Boutang: Vorwort, in: Toni Negri/ Maurizio Lazzarato/ Paolo Virno: Umherschweifende Produzenten: Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin 1998, S. 14.

die Ausübungsmöglichkeiten eben dieser kuratorischen Verfahren und damit um den Anteil an deren bedeutungsstiftender Macht und deren Status.

In seiner konfliktgeladenen Bestimmtheit nimmt die Praxis des Verbindungen-Herstellens, des Kuratorischen im Besonderen, Aspekte der Kreativitätsdefinition von Siegfried J. Schmidt auf. In seinen Überlegungen gehen die von Lazzarato beschriebenen Risiken immaterieller Arbeit nicht verloren; vielmehr finden sich hier ihre Voraussetzungen präzisiert. Die Verfahren des sozialen, visuellen und semantischen Verknüpfens lassen sich in Parallele zu den „innovativen Konnektivitätsmustern" bringen, die Schmidt als mögliches Ergebnis kreativer Persönlichkeits- und Handlungsstrukturen benennt. Zu ihnen zählt er, „bereits verfügbare Beobachterperspektiven umzuperspektivieren, neue Differenzen zu erfinden bzw. verfügbare aufzulösen, Zufälle für Ordnungsbildungen auszunützen, Erwartbarkeiten zu dekonstruieren, Unsicherheiten tolerabel zu machen", kurz: auf der Basis von bestehendem Material das „Offenhalten der Instabilität kognitiver Prozesse" zu betreiben. In das Zentrum seiner Auseinandersetzung mit Kreativität stellt Schmidt Paradoxalität. Sie wird den kreativen Prozessen zugeordnet, denn Forschungskonsens herrscht, laut Schmidt, darüber, dass die Struktur von Kreativität in der Integration von Alteritäten und Dualitäten liege, sowohl bezogen auf die persönlichen Eigenschaften als auch auf die vorgefundenen Handlungsbedingungen.[4]

Der von Schmidt umrissene Umgang mit Paradoxalität stellt einerseits, ganz im Sinne postfordistischer

4 Vgl. Siegfried J. Schmidt: Kreativität – Innovation – Aufmerksamkeitsökonomie, unpubliziertes Vortragsmanuskript, S. 4–6. Ich danke Siegfried J. Schmidt für die Überlassung der Manuskriptfassung.

Arbeitsverhältnisse, eine permanente Optimierungs- und Selbstorganisationsaufgabe für die in ihre Bewältigung involvierten Individuen dar. Er hebt dabei darauf ab, Differenzen eher zu neutralisieren oder doch wenigstens handhabbar und nutzbar zu machen. Andererseits schwingt in der Beschreibung auch das Potenzial mit, durch Verknüpfungsverfahren bestehende Konventionen, Normen und Erwartungen zu destabilisieren und neu zu fassen. Hier könnte eine kritische kulturelle Praxis dann anknüpfen, wenn sie nicht das Integrable oder Tolerable, sondern das Konfliktäre im Umgang mit Paradoxalität in den Vordergrund rückte. Geht man von der Raumbezogenheit institutionskritischer Ansätze aus, für die Raum, über die physischen Vorgaben hinaus, diskursiv und funktional bestimmt ist, so besitzt Michel de Certeaus widerständige Auslegung von konnektiven Verfahren erneut Relevanz. Orte miteinander zu verbinden, sie auszuwählen und zu organisieren, ist für ihn eine wesentliche Eigenschaft von Erzählungen. Insofern besitzen sie raumgenerierende Kraft. Während ein „Ort" eine zeitweilige Konstellation von festen Punkten und sowohl Eigenschaften des Stabilen wie des Eigenen aufweist, ist der Raum ein „Geflecht von beweglichen Elementen", er ist Resultat von Bewegungen, bleibt temporär und auf die unterschiedlichen und wandelnden Kontexte relational bezogen. Dieses Moment der Prozessualität sieht de Certeau an Widerständigkeit gekoppelt, stellen die den Raum erzeugenden Bewegungen doch Widersprüchlichkeit her und lassen ihn als „mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften" fungieren. Er schreibt der raumgenerierenden Erzählung daher auch das politische Potenzial zu, in ihrer Bewegung von Ort zu Ort und de-

ren Verknüpfung zwischen etablierten Codes zu manövrieren, diese zu bestreiten und außer Kraft zu setzen.[5] Die verknüpfenden Verfahren von hier aus zu bestimmen bedeutet, Konflikte gerade nicht zu überdecken, sondern sie in einer Weise auszutragen, dass ihre Voraussetzungen sichtbar und in Anschlag aufeinander gebracht werden können. Ziel ist – allgemein gesprochen –, die Konventionen und Normen, die etwa über die ästhetische, soziale oder ökonomische Qualität im Kunstfeld entscheiden, die die Position und den Status von Werken, Praktiken, Handelnden und Institutionen festlegen und die Verfahren und Strukturen, die zu ihrer Implementierung oder Sicherung im Einsatz sind, in Stellung zu einander bringen, die für ihre Konstruktion konstitutiven Annahmen und Prozesse zu exponieren und in Bewegung zu versetzen.

Um exemplarisch zwei Perspektiven solcher konnektiver Praxis zu skizzieren – die das eine Mal Zuweisungen an die Akteure, das andere Mal solche an die Institutionen betreffen –, soll die Ausstellung „Installation" von Julie Ault und Martin Beck 2006 in der Secession Wien als prägnantes Fallbeispiel dienen. Zum einen stellen Ault und Beck für „Installation" die eigene Bedeutung als konzeptionell, gestalterisch und professionsbedingt Verantwortliche für die Ausstellung zur Diskussion, überlagern sie in ihrer Praxis des Zusammenstellens und Präsentierens doch die unterschiedlichen Aufgabenfelder und Rollen von KünstlerInnen mit denen von KuratorInnen, Buch- oder AusstellungsgestalterInnen, HerausgeberInnen, ArchivarInnen und

5 Vgl. Michel de Certeau: Berichte von Räumen, in: ders.: Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 215–238, hier S. 215, 218, 237–38.

HistorikerInnen. Sie stellen Arbeiten verschiedener kultureller ProduzentInnen aus – der katholischen Ordensschwester Corita Kent etwa, des Designers George Nelson, des Architekten Paul Rudolph und des Künstlers Felix Gonzalez-Torres –, setzen sie in unterschiedliche ästhetisch, sozial, institutionell und diskursiv bestimmte Zusammenhänge und treten selbst ebenso als kollektiv arbeitendes Zweier-Team wie als einzelne individuelle AutorInnen in Erscheinung. In installativen Einheiten gruppiert, weisen die Exponate immer drei Aspekte auf: ihre phänomenale Präsenz, ihre Aufgabe als Informationsträger sowie die Reflexion der Bedingungen, die sie zu Exponaten einer Ausstellung haben werden lassen. Die Werkzeuge und Verfahren des Kuratorischen sehen sich darin zur Anwendung gebracht und gleichzeitig exponiert.[6]

Ault und Beck unterlaufen mit dieser Praxis jene Ausdifferenzierung im Kunstfeld, die seit den 1960er Jahren eine immer stärkere Spezialisierung der Professionen zur Folge hatte; sie knüpfen darin zugleich auch an die um den aktuellen Status von – vor allem freien – KuratorInnen geführten Debatten an. In diesem ebenfalls seit den 1960er Jahren entwickelten Berufsbild finden sich die Aufgaben des Zusammenstellens, Ordnens, Präsentierens und Vermittelns verbunden mit einer herausgehobenen gesellschaftlichen Stellung, die sich – ähnlich wie traditionell diejenige von KünstlerInnen auch – einer charismatischen Zuweisung verdankt. In dem Spiel mit autorialen und professionellen Rollen und Positionen, das Ault und Beck mit ihrer verknüpfenden

---

6 Vgl. Julie Ault / Martin Beck: Installation, Ausst. Kat. Secession Wien 2006.

Praxis betreiben, bringen sie die für solche Rollen und Positionen bestimmenden Vorannahmen, Erwartungen und Bedingungen zur Aufführung, halten sie definitorisch in der Schwebe und machen sie kenntlich als immer wieder neu zuordenbar. Lehrbarkeit und Lernbarkeit, Berufung und Beruf, sehen sich in der Prozessierung des Verhältnisses der Rollen und Positionen untereinander ebenso zur Debatte gestellt, wie autoriale Macht, Formen der Teilhabe an der Bedeutungsstiftung und der Status einer nicht notwendiger Weise materiell bestimmten künstlerischen Arbeit.

Zum Zweiten gibt sich die Ausstellung von Ault und Beck als ineinander verschachtelte Installationen in der Installation. Sie entwirft eine kuratorische Metastruktur, die nicht nur die unterschiedlichen Rahmungen ihrer Einzelelemente angibt, sondern – gleich mehrfach – auch diejenigen ihrer Gesamteinrichtung in der Secession. Mit Felix Gonzalez-Torres' 12-teiliger Fotoarbeit „Untitled (Natural History)" (1990), die an den Wänden des Ausstellungsraums als umlaufendes Band angebracht ist, erhält „Installation" eine die architektonischen und institutionellen Vorgaben der Secession ergänzende und erweiternde Umgrenzung. Zudem greifen die Textzeilen, die Inschriften zum Reiterstandbild Theodore Roosevelts in New York wiedergeben – „Patriot", „Historian", „Ranchman", „Scientist", „Soldier", „Humanitarian", „Explorer", „Author" –, sowohl die Vielfalt kultureller und politischer Rollen, die Ault und Beck auch in ihrer Praxis demonstrieren, als auch den an sie geknüpften Anspruch auf gesellschaftliche Relevanz auf. Dieser mehrfachen referenziellen Ausrichtung fügen die Plakate zur Ausstellung schließlich noch eine radikale Dimension hinzu. Sie lassen den physischen

Ausstellungsraum der Secession ganz hinter sich. Auf die Stadt verteilt, sind drei unterschiedliche, von der italienischen Architekten- und Designergruppe Archizoom in den 1970er Jahren verfasste Beschreibungen möglicher, projizierter Ausstellungserfahrungen zu lesen.[7] Durch sie verwandelt sich die Ausstellung in der Secession in einen Raum ineinander verschlungener Projektionen und weist sich als Ergebnis fortlaufender Rezeptionsprozesse aus.

Wenn, wie Juliane Rebentisch in Bezug auf Martin Heidegger schreibt, Installationen immer auch den Raum, in dem sie sich befinden, „durch sich zu sehen geben", so ist der Akt des Zu-Sehen-Gebens bei Ault und Beck ein streitbarer. Ihre räumlichen Verschachtelungen bringen jeweils unterschiedliche herrschende Bedingungen in Stellung zueinander, um deren Autorität und definitorische Macht in Frage zu stellen. Der Klassifizierung von kulturellen Produkten in „high" und „low" oder „frei" und „angewandt" widersetzen sich die installativen Einrichtungen ebenso wie der rigiden Sachlichkeit statistischer Methodik oder dem Objektivitätsanspruch wissenschaftlicher Forschung. In ihrer Vielzahl und jeweils auch in sich mehrfachen Gerichtetheit relativieren sie die bindende Kraft der verschiedenen Rahmungen, um sie zugleich in ihrer eigenen Bedingtheit sichtbar werden zu lassen. In der Institution der Secession installieren sie Repräsentationen von anderen Institutionen – Einrichtungen der Regierung, der

---

7 Der Text auf einem der Plakate lautete etwa: „You see, there'll be a lot of marvelous things, and yet it will look almost empty, it will be so big and so beautiful ... How fine it will be ... just spending the whole day doing nothing, without working or anything ... You know, just great ...". Vgl. ebd., S. 36.

Religion oder der Wissenschaft –, die die Funktionsweisen und Wirkungsmächtigkeit in Frage stellen. Innerhalb der einzelnen installativen Einheiten ebenso wie in der Gesamteinrichtung der Ausstellung schaffen sie ein Bezugssystem einer Vielzahl von unterschiedlich bestimmten, teilweise widerstreitenden Kontexten und bringen die darin eingelagerten differierenden ästhetischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Kriterien, Bedingungen und Anforderungen in Anschlag aufeinander, ohne die sich hier konstituierenden Spannungsverhältnisse je ganz aufzulösen. Die Verbindungen herstellende Praxis von Ault und Beck ist damit gerade keine, die die Unterschiede integriert und tolerabel macht, wie es die postfordistische Auslegung von Kreativität nahelegt, keine, die in den Anforderungen der Institution aufgeht. Sie exemplifiziert vielmehr eine Praxis, die auf den Konflikten besteht. Sie versteht Konnektivität darin, Differenzen und Ungleichheiten zu exponieren, in Stellung zu gegenläufigen Ansprüchen zu bringen und in ihren Voraussetzungen zu destabilisieren, sie, wenn man will, in eine „agonistische" Auseinandersetzung einzubeziehen, die für Chantal Mouffe[8] Voraussetzung für eine lebendige Demokratie ist.

8 Vgl. Chantal Mouffe: Für eine agonistische Öffentlichkeit, in: Okwui Enwezor et al (Hg.): Demokratie als unvollendeter Prozess. Documenta11_Plattform1. Ostfildern-Ruit 2002, S. 101–112.

Witz und innovatives Handeln

Paolo Virno

Übersetzung aus dem Italienischen: Klaus Neundlinger

Der Mensch ist ein Lebewesen, das imstande ist, seine Lebensformen zu verändern, indem es von gefestigten Regeln und Gewohnheiten abweicht. Würde der Ausdruck nicht Anlass zu Missverständnissen geben, so könnte man auch behaupten, das Menschentier sei „kreativ". Diese Feststellung ist zwar an und für sich über jeden Zweifel erhaben, doch führt sie uns nicht zu einem *Happy End*. Im Gegenteil, mit eben dieser außer Zweifel stehenden Behauptung sind alle Arten von Fragen und Zweifeln verbunden. Unter welchen Voraussetzungen schlagen die Praxis und die Rede tatsächlich eine unvorhergesehene Richtung ein? Wie gerät eine Lage, ein Zustand außer Gleichgewicht, welches bis zu diesem Moment geherrscht hat? Worin besteht letztlich eine innovative Handlung?

Das Problem wird oft auf eine bewährte Weise aus der Welt geschafft, die den Eindruck vermittelt, als würde man sich der Frage in vollem Umfang annehmen. Es genügt, den Begriff der „Kreativität" in einem so weiten Sinn zu verwenden, dass er die gleiche Ausdehnung annimmt wie der Begriff der „menschlichen Natur". Auf diese Weise erzeugt man ohne große Umschweife Tautologien, die jeglichen Zweifel zu bannen scheinen. Das menschliche Lebewesen ist dieser Auffassung zufolge fähig, Innovationen hervorzubringen, weil es über Sprache verfügt, oder weil es nicht in einer beschränkten und unveränderlichen Umwelt lebt, oder weil es ein geschichtliches Wesen ist; kurz gesagt, weil es ...

ein menschliches Lebewesen ist. Applaus, Vorhang. Diese Tautologie weicht dem heikelsten und interessantesten Aspekt der Frage aus: Eine Handlung, die tatsächlich etwas verändert, wird in unregelmäßigen Abständen gesetzt und kommt ziemlich selten vor. Wenn man also versucht, ihre Funktionsweise zu erklären, indem man sich auf die besonderen Eigenschaften unserer Art beruft, so schießt man am Ziel vorbei. Diese Eigenschaften verlieren nämlich ihre Gültigkeit auch dann nicht, wenn unsere Erfahrung einförmig und repetitiv verläuft.

Chomsky vertritt die Ansicht, die Sprache sei „konstant innovativ", und zwar dank ihrer Unabhängigkeit von „äußeren Reizen und inneren Zuständen" (und auch aus anderen Gründen, die für unsern Zusammenhang von geringerem Interesse sind, vgl. Chomsky, S. 4f. und 131–165). Einverstanden, aber warum bringt diese Unabhängigkeit, welche ja ein ständiger Zustand ist, dann nur in gewissen Fällen ungewohnte und überraschende sprachliche Schöpfungen hervor? Es verwundert also nicht, wenn Chomsky, insofern er die Kreativität der Sprache im Allgemeinen zuschreibt (d. h. der „menschlichen Natur"), zum Schluss kommt, diese stelle ein unerforschliches Mysterium dar. Betrachten wir ein weiteres Beispiel. Der philosophischen Anthropologie Arnold Gehlens zufolge ist der *Homo sapiens* aufgrund seiner mangelhaft ausgebildeten Instinkte ständig einem Überschuss an Reizen ausgesetzt, die keinen bestimmten biologischen Zwecken dienen und aus denen keine eindeutigen Verhaltensweisen ableitbar sind. Deshalb ist sein „grundloses" Handeln notwendig kreativ (vgl. Gehlen, S. 72 [60–80]). Auch hier bleibt die entscheidende Frage unbeantwortet: Warum erzeugt der Überschuss an nicht zweckgerichteten Reizen in den meisten Fällen

stereotype Aktionen und nur äußerst selten eine unvorhergesehene Innovation?

Gewiss ist es vollkommen berechtigt, aus bestimmten Wesenszügen unserer Art die Bedingungen abzuleiten, die eine Veränderung unserer Verhaltensweisen ermöglichen. Ein schwerwiegender Fehler ist es jedoch, wenn man diese *Möglichkeitsbedingungen* mit den besonderen *logisch-sprachlichen Ressourcen* gleichsetzt, auf die man sich beruft, wenn man tatsächlich eine einzelne Verhaltensweise modifiziert. Zwischen den Bedingungen und den Ressourcen besteht ein grundlegender Abstand: derselbe Abstand, der die apriorische Anschauung des Raumes von den logischen Schlüssen trennt, mittels deren man ein geometrisches Theorem formuliert oder versteht. Die Unabhängigkeit der Aussagen von „äußeren Reizen oder inneren Zuständen" (Chomsky) und der Mangel an Instinkten (Gehlen) erklären nicht, warum der Lahme, wenn ihn der Blinde gedankenlos fragt: „Wie geht's?", die spitze und nicht wenig kreative Antwort gibt: „Sie sehen ja selbst, wie's geht!" (vgl. Freud, S. 27). Chomsky und Gehlen weisen uns nur auf die Gründe hin, derentwegen der Lahme so auf die ungewollte Provokation des Blinden reagieren *kann* (wie er auch auf andere, weniger überraschende Weise antworten könnte: „Gut, und Ihnen?", „Blendend", „Es könnte schlechter gehen"), aber sie sagen uns nichts über die effektiven Verfahren, die dem Dialog eine unvorhergesehene Wendung geben. Die logisch-sprachlichen Ressourcen, aus denen das innovative Handeln schöpft, sind enger umschrieben oder weniger allgemein als ihre Möglichkeitsbedingungen. Auch wenn jedes menschliche Lebewesen über sie verfügt, werden diese Ressourcen nur in kritischen Situationen eingesetzt

und erlangen dann ihre höchste Sichtbarkeit. Anders ausgedrückt, wenn eine Lebensform, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht hinterfragbar erschien, als zu weites oder zu enges Kleid erscheint; wenn die Unterscheidung zwischen „grammatikalischer Ebene" (den Regeln des Spiels) und „empirischer Ebene" (den Tatsachen, auf die diese Regeln angewandt werden sollten), ungewiss wird; wenn die menschliche Praxis – und sei es auch nur flüchtig – an dem logischen Dornenstrauch anstreift, den die Juristen den *Ausnahmezustand* nennen.

Um der Gefahr der Tautologie zu entgehen, schlage ich vor, uns an eine sehr eingeschränkte, enge Auffassung von „Kreativität" zu halten. Ich verstehe darunter die Formen des sprachlich artikulierten Denkens, die es erlauben, das eigene Verhalten in einer kritischen Situation zu verändern. Der Verweis auf die „menschliche Natur" erklärt nichts: weder den Gleichgewichtszustand noch das Verlassen dieses Zustandes. Umgekehrt lässt eine Untersuchung über die logisch-sprachlichen Ressourcen, die nur im Krisenfall in den Vordergrund treten, nicht nur die *Techniken* der Innovation sichtbar werden, sondern wirft auch ein neues Licht auf die repetitiven Verhaltensweisen. Nicht die konstitutive Unabhängigkeit der menschlichen Sprache von Umwelt- oder psychologischen Einflüssen trägt zur Klärung wichtiger Aspekte der stereotypen Antworten bei, deren Auftreten um so vieles wahrscheinlicher war, sondern die unerwartete Pointe des Humpelnden. Das Aussetzen oder die Modifikation einer Regel bringt die Paradoxa und Aporien zum Vorschein, die ansonsten nicht wahrgenommen werden und doch in ihrer blinden und automatischen Anwendung stets mitgegeben sind.

Der Text, den die hier abgedruckten Zeilen einleiten, stellt eine Auseinandersetzung mit dem Witz dar. Ich bin davon überzeugt, dass dieser eine adäquate *empirische Basis* für das Verständnis der Art und Weise bietet, wie das sprachbegabte Tier in den Verlauf seiner Praxis zuweilen eine unerwartete Wendung einführt. Der Witz scheint darüber hinaus ein gutes Beispiel für die angesprochene enge Auffassung von „Kreativität". Diese fällt nicht tautologisch mit der menschlichen Natur in ihrer Gesamtheit zusammen, sondern kann ihre Gültigkeit ausschließlich in einer kritischen Situation unter Beweis stellen. Der grundlegende Text, auf den ich mich beziehe, ist Sigmund Freuds Studie über den Witz (1905). Meines Wissens existiert kein anderer, ähnlich bedeutsamer Versuch, die verschiedenen Arten des Witzes auf so detaillierte, gleichsam *botanische* Weise zu ordnen und darzustellen. Bekanntlich schließen die Bemühungen Freuds auch eine präzise Analyse der rhetorischen Figuren und Denkschemata ein, die zum plötzlichen Auftreten der Pointe beitragen. Dennoch muss ich vorausschicken, dass meine Interpretation der von Freud gesammelten und analysierten Materialien streng anti-freudianisch ist. Anstatt mich bei seiner eventuellen Nähe zur Traumarbeit und der Funktionsweise des Unbewussten aufzuhalten, möchte ich die enge Verbindung des Witzes zur Praxis in der Öffentlichkeit in den Vordergrund stellen. Deshalb darf es nicht verwundern, wenn ich hinsichtlich eines gelungenen Witzes nichts über Träume und viel über die *phronesis* sagen werde, also das praktische Geschick (Klugheit, Urteilskraft) und den Sinn für das Maß, die jene leiten, welche ohne Sicherheitsnetz im Angesicht ihresgleichen handeln.

Der Witz ist das *Diagramm* der innovativen Handlung. Unter „Diagramm" verstehe ich (wie Peirce und die Mathematik) ein Zeichen, das die Strukturen und Proportionen eines bestimmten Phänomens in Miniatur reproduziert (man denke an eine Gleichung oder an eine Landkarte). Der Witz ist das logisch-linguistische Diagramm der Unternehmungen, die angesichts einer historischen oder biographischen Krise den zirkularen Fluss der Erfahrung unterbrechen. Der Witz ist der Mikrokosmos, in dem jene Richtungsänderung der Argumentation und jene Bedeutungsverschiebungen klar sichtbar werden, die im Makrokosmos der menschlichen Praxis die Veränderung einer Lebensform bewirken. Auf den Punkt gebracht bedeutet dies, dass der Witz ein eng umschriebenes Sprachspiel darstellt, das über eigene, besondere Techniken verfügt, dessen wichtigste Funktion es jedoch ist, uns *die Veränderbarkeit aller Sprachspiele vor Augen zu führen*.

Diese allgemeine Strukturbeschreibung teilt sich in zwei untergeordnete Hypothesen auf, die ich hier kurz umreißen möchte. Die erste lautet, dass der Witz in enger Verbindung mit einem der heikelsten Probleme der Sprechpraxis steht: *Wie wendet man eine Regel auf einen Einzelfall an*? Es gibt also einen Zusammenhang zwischen dem Witz und den Schwierigkeiten und Ungewissheiten, die zuweilen im Augenblick der Anwendung selbst entstehen. Der Witz zeigt unaufhörlich, auf welch verschiedene und einander sogar widersprechende Weisen man ein und dieselbe Norm befolgen kann. Gerade die Abweichungen, die bei der Anwendung der Regel erzeugt werden, bewirken jedoch oft eine drastische Änderung derselben. Die menschliche Kreativität ist weder oberhalb noch außerhalb des Normengeflechts

angesiedelt, sondern vielmehr *unterhalb*: Sie wird einzig in den seitlichen und scheinbar ungeeigneten Wegen offenbar, die wir im Bemühen, uns an eine bestimmte Norm zu halten, zufällig beschreiten. So paradox dies auch klingen mag, der Ausnahmezustand hat seinen angestammten Ort in jener nur scheinbar selbstverständlichen Aktivität, die Wittgenstein „eine Regel befolgen" nennt. Umgekehrt bedeutet dies, dass jede bescheidene Anwendung einer Regel in sich immer ein Fragment von „Ausnahmezustand" enthält. Der Witz bringt dieses Fragment zum Vorschein.

Die zweite untergeordnete Hypothese lautet folgendermaßen: Die logische Form des Witzes besteht in einem argumentativen Fehler, d. h. in einem logischen Fehlschluss oder im nicht korrekten Gebrauch einer Mehrdeutigkeit. Beispielsweise, wenn man einem grammatikalischen Subjekt alle Eigenschaften seines Prädikats zuschreibt, wenn man das Ganze mit dem Teil und den Teil mit dem Ganzen verwechselt, wenn man zwischen der Prämisse und der Folge eine symmetrische Beziehung herstellt oder einen metasprachlichen Ausdruck so behandelt, als wäre er Teil der Objektsprache. Deshalb scheint mir, dass zwischen den verschiedenen Typen des Witzes, die Freud auflistet, und den von Aristoteles in den *Sophistischen Widerlegungen* untersuchten Fehlschlüssen eine Beziehung der minutiösen Entsprechung besteht. Im Fall des Witzes enthüllen die argumentativen Fehlleistungen jedoch eine produktive Eigenschaft: Man erreicht etwas mit ihnen, es handelt sich um unverzichtbare Mechanismen, mittels derer eine Sprechhandlung vollzogen wird, die erstaunt und erhellt (vgl. Freud, S. 9f.). Eine heikle Fragestellung zeichnet sich hier ab. Wenn es zutrifft, dass der Witz

das Diagramm einer innovativen Handlung darstellt, dann muss man von der Annahme ausgehen, dass seine logische Form, also der logische Fehler, eine bedeutende Rolle spielt, wenn es darum geht, die eigene Lebensweise zu ändern. Ist es jedoch nicht bizarr, die Kreativität des *Homo sapiens* auf fehlerhaftem Denken, ja auf dem Fehler selbst gründen zu wollen? Sicherlich ist es das, es ist bizarr, wenn nicht schlimmer. Es wäre jedoch töricht, zu glauben, dass jemand töricht genug ist, eine solche Ansicht zu vertreten. Wirklich interessant wird es hingegen, wenn man zu begreifen versucht, unter welchen Umständen und Bedingungen ein Fehlschluss aufhört ... ein Fehlschluss zu sein, ab wann er also nicht mehr für unangebracht oder (unter logischen Gesichtspunkten wohlgemerkt) für falsch gehalten werden kann. Nur unter diesen Umständen und Bedingungen wird die „Fehlerhaftigkeit" eine unverzichtbare Ressource des innovativen Handelns.

Der vorliegende Text ist die Einleitung zu Paolo Virnos Buch Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento.

Literatur

Chomsky, N., *Probleme sprachlichen Wissens*. Beltz Athenäum, Weinheim 1996.

Freud, S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Fischer, Frankfurt a. M. 1974.

Gehlen, A., *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Junker und Dünnhaupt, Berlin 1940.

Zu den AutorInnen

Beatrice von Bismarck, Kunsthistorikerin und Bildwissenschafterin an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Mitbegründerin des Kunstraum der Universität Lüneburg und Initiatorin des Studiengangs „Kulturen des Kuratorischen" an der HGB Leipzig. Zuletzt erschienen: *Timing – On the temporal Dimension of Exhibiting*, Berlin 2014 (hg. mit Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaf und Thomas Weski).

Luc Boltanski, Soziologe, Forschungsdirektor an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Forschungsschwerpunkte: Soziologie der Kritik und der Rechtfertigung, Moralsoziologie, Soziologie der Transformationen des Kapitalismus. Zuletzt erschienen: *Soziologie und Sozialkritik (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2008)*, Berlin 2010; *Rätsel und Komplotte: Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin 2013.

Eve Chiapello, Ökonomin und Soziologin an der Ecole des Hautes Etudes Commerciales (HEC) in Paris, Forschungsschwerpunkte: Soziologie der Manager und der Transformationen des Kapitalismus, Management von Kunstinstitutionen. Zuletzt erschienen: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003 (mit Luc Boltanski).

Therese Kaufmann, Kulturwissenschaftlerin, eipcp; Mitarbeiterin der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Mitherausgeberin von *Borders, Nations, Translations. Übersetzung in einer globalisierten Welt*, Wien 2008; *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, gemeinsam mit Beatrice von Bismarck und Ulf Wuggenig, Wien 2008.

Brigitta Kuster, Künstlerin, Theoretikerin und Autorin. Mitglied des KünstlerInnen-Kollektivs Artefakte. Demnächst erscheint bei transversal texts ihr Buch zum Langzeit-Film- und Forschungsprojekt mit Moïse Merlin Mabouna: *Choix d'un passé – Transnationale Vergegenwärtigungen postkolonialer Hinterlassenschaften*.

Maurizio Lazzarato, Philosoph und Soziologe, Paris. Forschungsschwerpunkte: immaterielle Arbeit, kognitiver Kapitalismus, Intermittents, Videophilosophie. Zuletzt auf Deutsch erschienen: *Die Fabrik des verschuldeten Menschen. Essay über das neoliberale Leben*, Berlin 2012.

Esther Leslie lehrt politische Ästhetik an der School for English and Humanities in Birkbeck, University of London. Forschungsschwerpunkte: marxistische Ästhetik, Benjamin, Adorno. Zuletzt erschienen: *Derelicts: Thought Worms from the Wreckage*, London 2014.

Isabell Lorey, politische Theoretikerin am eipcp und am Institut für Politikwissenschaft der Universität Kassel. Mitbegründerin der Gruppe „kleines postfordistisches Drama" (kpD), Berlin. Zum Thema des Buches siehe ihr in mehrere Sprachen übersetztes Buch *Die Regierung der Prekären* (Wien 2012). Mehr und Aktuelles unter transversal.at/bio/lorey.

Angela McRobbie, feministische Kulturwissenschafterin, Goldsmiths College, Media and Communications, London. Forschungsschwerpunkte: Mode und prekäre Arbeit, Creative Industries, Cultural Studies. Zuletzt erschienen: *Be creative making a living in the new culture industries*, London 2014; *Feminism, femininity and the perfect*, London 2015.

Pierre-Michel Menger, Soziologe am Collége de France in Paris. Forschungsschwerpunkte: Arbeitsoziologie, Kunstsoziologie, Theorie der Handlungs- und Schöpfungsprozesse. Zuletzt erschienen: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz 2006 und *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*, Cambridge, Mass. 2014.

Raimund Minichbauer, Kultur- und Medienwissenschafter, eipcp, Wien. Forschungsschwerpunkte: Kollektivität in elektronischen Netzwerken, Post-/Soziale Medien.

Monika Mokre, Politikwissenschafterin, IKT, Akademie der Wissenschaften, Wien. Forschungsschwerpunkte: Europäische Öffentlichkeit und Identitäten, Kulturpolitik, Asyl- und Migrationspolitik, Gender Studies. Zuletzt bei transversal texts erschienen: *Solidarität als Übersetzung. Überlegungen zum Refugee Protest Camp Vienna*, Wien 2015.

Yann Moulier Boutang, Ökonom, Mitherausgeber der Schriften von Louis Althusser und Redakteur der Zeitschrift *Multitudes*, Paris. Forschungsschwerpunkte: Migration, Sklaverei, kognitiver Kapitalismus. Zuletzt erschienen: *Cognitive Capitalism*, London 2012.

Klaus Neundlinger, Wissensökonom, Philosoph und Übersetzer, Wien. Forschungsschwerpunkte: neue Arbeitsformen, Wissensökonomie, Wertproduktion. Zuletzt erschienen: *Die Performance der Wissensarbeit: Immaterielle Wertschöpfung und Neue Selbstständigkeit*, Graz/Wien 2010; *Kognitiver Kapitalismus* (hg. mit Isabell Lorey), Wien 2012.

Stefan Nowotny, Philosoph, Goldsmiths, University of London; eipcp. Forschungsschwerpunkte: Politische Philosophie; Theorie und Geschichte des Kulturbegriffs; Übersetzung als soziales Verhältnis; Affektivität und Subjektivierung. Zuletzt erschienen u.a.: *Die Sprachen der Banlieues*, Wien: transversal texts 2014 (hg. gem. mit Birgit Mennel).

Marion von Osten, Künstlerin, Kulturwissenschaftlerin und Ausstellungsmacherin, Berlin. Gründungsmitglied von Labor k3000 in Zürich und „kleines postfordistisches Drama" (kpD) sowie Center for Post-colonial Knowledge and Culture in Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kulturproduktion in postkolonialen Gesellschaften, Technologien des Selbst, Regierung der Mobilität.

Dimitris Papadopoulos, Soziologe an der Management School der University of Leicester. Forschungsschwerpunkte: kritische Psychologie, Prekarität und die Transformation der Arbeit, Neomaterialismus. Demnächst erscheint: *Political Posthumanism. Movements of Technoscience*, Durham 2016.

Gerald Raunig, Philosoph an der Zürcher Hochschule der Künste und am eipcp. Zuletzt erschienen: *DIVIDUUM. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*, Wien 2015.

Suely Rolnik, Kulturkritikerin, Kuratorin, Psychoanalytikerin, Universidade Católica de São Paulo. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische Subjektivitäten, Mikropolitik, Lygia Clark. Zuletzt erschienen: *Molecular Revolution in Brazil*, Los Angeles/New York 2008 (gemeinsam mit Félix Guattari).

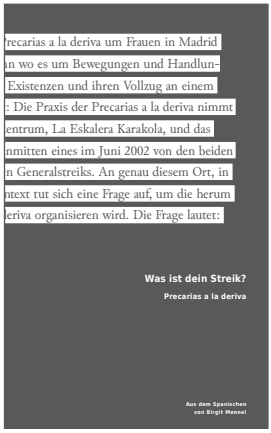
Peter Scheiffele (1971-2015) war Journalist und Soziologe in Köln, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Exzellenzcluster „Kulturelle Grundlagen von Integration" an der Universität Konstanz und Assistenzkurator an der Akademie der Künste der Welt in Köln.

Vassilis Tsianos, Soziologe, Universität Hamburg, Mitglied von kanak attak. Forschungsschwerpunkte: Autonomie der Migration, Prekarisierung, zeitgenössische politische Theorie. Zuletzt erschienen: *Escape Routes. Control and Subversion in the 21st Century*, London 2008 (mit Dimitris Papadopoulos und Niamh Stephenson) und *Biopolitik – in der Debatte* (hg. von Marianne Pieper, Thomas Atzert und Serhat Karakayali), Wiesbaden 2011.

Paolo Virno, Philosoph an der Universität Rom. Forschungsschwerpunkte: semiologische und politische Fragen der Philosophie. Zuletzt erschienen: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien 2005; *Exodus*, Wien 2010.

Ulf Wuggenig, Soziologe und Kulturwissenschaftler, Leiter des Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg. Forschungsschwerpunkte: Sozial- und Kulturtheorie, ästhetische Theorie, Kunstsoziologie, Bildungsforschung. Zuletzt erschienen: *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Zürich 2012 und (gemeinsam hg. mit Christoph Behnke, Cornelia Kastelan und Valérie Knoll), *Art in the Periphery of the Center*, Berlin 2015.

transversal texts
transversal.at



Precarias a la deriva

Was ist dein Streik?

Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität

Mit einer Einleitung von Birgit Mennel und Stefan Nowotny
Mit einem Anhang von Marta Malo de Molina
Aus dem Spanischen von Birgit Mennel

„Precarias a la deriva“ steht für einen heterogenen Zusammenhang von Frauen, die sich 2002 während des Generalstreiks in Spanien zusammengefunden haben, um die Möglichkeit des Handelns bzw. des Streiks in Zeiten der Prekarität zu erproben. Im Vordergrund ihres Interesses steht dabei nicht die Produktion eines distanten Wissens über „Betroffene“, sondern vielmehr die Hervorbringung einer auf Sorgebeziehungen basierenden Sozialität. Die in der Neuauflage des Bands versammelten Texte sind kollektiv verfasst und begeben sich auf die Reflexionsebene einer Praxis, die auf eine Unterbrechung der sozialen Fragmentierung und Isolation abzielt und zu politischem Handeln ermächtigt.

ISBN: 978-3-9501762-6-1
10,- €

transversal texts
transversal.at

Gin Müller

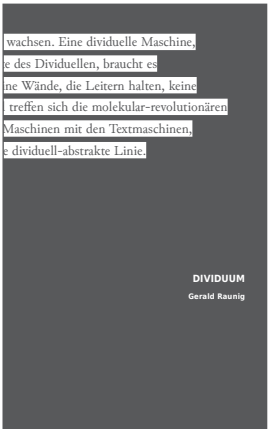
Possen des Performativen
Theater, Aktivismus und queere Politiken

Neuauflage mit neuem Vorwort

Im Begriff der Posse begegnen einander Theater, Performance und Politik, nicht zuletzt als Spielräume emanzipatorischer Kämpfe gegen Körper- und Grenzregime. Poststrukturalistische, postdramatische und feministische Diskurse bilden die Basis für Gin Müllers Tour de Force durch eine vielfältige Welt von politischen Aktionsformen. Possen des Performativen verweisen dabei sowohl auf minoritäres (Theater-)Vermögen zur Artikulation von Widerstand, genauso wie auf subversive performative Strategien zur „Verqueerung“ des normierenden Geschlechtertheaters. Die im Buch verhandelten Praxen reichen von globalisierungskritischen Auseinandersetzungen (Zapatistas, Tute Bianche, G8 Genua, Heiligendamm) über antirassistische Kämpfe (Sans Papiers, kein mensch ist illegal, kanak attak) zu feministischen und queeren Politiken (Riot Grrrls, Pink-Block, Transgender-Aktivismus).

ISBN: 978-3-9501762-5-4
15,- €

transversal texts
transversal.at



Gerald Raunig

DIVIDUUM
Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution, Band 1

Die jahrhundertelange Konjunktur des Individuums gerät ins Wanken. Es beginnt das Zeitalter des Dividuellen. Die schlechte Nachricht von Gerald Raunigs Philosophie der Dividualität ist, dass sich das Dividuelle im maschinischen Kapitalismus vor allem als Verschärfung von Ausbeutung und Indienstnahme zeigt: In Algorithmen, Derivaten, Big Data und Social Media wirkt Dividualität als ausufernde Erweiterung von herrschaftlicher Teilung und Selbstzerteilung. Die gute Nachricht: Genau auf dem Terrain des Dividuellen wird auch eine neue Qualität von Widerstand möglich, als kritische Mannigfaltigkeit, molekulare Revolution und Con-division.

ISBN: 978-3-9501762-8-5
15,- €