06 2017

Das Unbehagen an der Klassenzusammensetzung

Interview mit Stevphen Shukaitis zu Kunst, Politik und Strategie

Jens Kastner: Du bist Autor eines Buches über Autonomie und Selbstorganisation[1] und kürzlich hast du eine Ausstellung und ein Buch zu Gee Vaucher gemacht, die vor allem als wichtigste Künstlerin der anarchistischen Punk Band CRASS bekannt ist. [2] Du kennst dich also mit Geschichte und Theorie des Anarchismus bestens aus. In deinem neusten Buch *The Composition of Movements to Come*,[3] betreibst Du eine Re-Lektüre einiger künstlerischer Avantgarden von einem autonomistischen Standpunkt aus. Ein zentraler Begriff dieser Re-Lektüre ist „Strategie". Wenn ich eine anarchistische Perspektive auf egal welchen Gegenstand beschreiben müsste, „Strategie" wäre wohl einer der letzten Begriffe, die ich dazu verwenden würde. Mir scheint sie dem radikalmoralistischen Anspruch des Anarchismus, hier und jetzt zu handeln, zu widersprechen. Was bedeutet Strategie also für dich?

Stevphen Shukaitis: Wenn es einen Bereich politischer Diskussionen oder ein Konzept gibt, der oder das nicht diskutiert werden kann, erscheint es häufig sinnvoll, genau damit zu beginnen oder zumindest zu untersuchen, warum das so ist. Das

schiene mir ein wichtiger Schritt aus jedem „Radikalmoralismus“ heraus, auch wenn man gleichzeitg an einem Verständnis von Ethik festhalten könnte. Das konkrete Buch geht auf Erfahrungen der Anti-Globalisierungsbewegung oder der Bewegung für globale Gerechtigkeit der 1990er und frühen 2000er Jahre zurück. Es geht insbesondere von der Idee aus, eine Vielfalt an Taktiken anzuwenden, was sich als sehr nützlich erwiesen hat, um sehr unterschiedliche und oft sich widersprechende Herangehensweisen an gemeinsamen Protest und gemeinsame Projekte zusammenzubringen. Aber für mich warf das auch die Frage auf, wie man überhaupt vorgehen sollte, wenn man strategische Ausrichtungen beim Organisieren von Bewegungen denken und umsetzen möchte.

Ich bin mir nicht so sicher, ob es nicht doch immer schon Diskussionen um Strategien in anarchistischer und autonomer Politik gab. Nur haben sie sich oft nicht also solche dargestellt – vor allem wegen der negativen Konnotationen, die mit strategischem Denken häufig eine hierarchische, von oben nach unten ausgerichtete Form von Politik assoziierten. Und das stimmte ja auch oft. Aber mein Ansatz war es, andere Arten und Weisen in den Blick zu nehmen, in denen die avantgardistische und experimentelle Kunst, vor allem die Situationist*innen, der Kunststreik und die Neue Slowenische Kunst, daran gewirkt haben, kollektive Räume zu schaffen, die als Form kollektiver Strategie fungiert haben. Man könnte das eine Untersuchung von Strategie mit anderen Mitteln nennen, in diesem Falle ästhetischen Mitteln.

Du argumentierst beispielsweise, dass die Praktiken und Ideen von Guy Debord und der Situationistischen Internationale nicht bloß als „künstlerisch-politische Interventionen, sondern auch

als Methoden verstanden werden sollten, Strategien der kollektiven Subjektivierung durch solche Praktiken zu artikulieren“ (26). Gilt das für jede Avantgarde-Bewegung oder vor allem für diejenigen, die du untersucht hast?

Ich wäre vorsichtig damit, das für jede Avantgarde-Bewegung oder Praxis für gültig zu erklären. Aber es ist sicherlich so, dass avantgardistische künstlerische Praxis, indem sie die Idee umfasst, Kunst, Politik und soziales Lebens insgesamt radikal verändern zu wollen, immer irgendeinen Begriff der Neuausrichtung kollektiver Subjektivierungen enthält. Die Situationist*innen beispielsweise betonten, sie wollten nicht führen oder avantgardistisch handeln, sondern bloß die „Explosion organisieren“. Das bedeutete für sie, neue Praktiken zu entwickeln und Situationen zu schaffen, in denen neue soziale Subjekte entstehen und kollektiv handeln konnten. Das wurde sicherlich nicht immer klar formuliert und blieb implizit. Und in solchen Fällen ist es aufwändiger herauszufiltern, welche Begriffe und Praktiken der Subjektivierung enthalten sind. Jede Kunst und jede Ästhetik ist, wie Gee Vaucher sagt, politisch – die Frage ist, wo man die Grenze zieht. [4]

Ich würde sagen, künstlerische Avantgarden müssen einen Zugang dazu haben, wo und wie diese Grenze gezogen wird. Und das wird für Bewegungen, die mehr oder ausschließlich in der institutionellen „Kunstwelt“ agieren, weniger offensichtlich sein – so wie von Peter Bürger (und anderen) im Hinblick auf die sogenannten Neo-Avantgarden der 1960er Jahre argumentiert wurde.[5] Aber selbst da finden sich Zugänge zur Subjektivierung, wenn auch weniger explizit und weniger ausgeprägt.

Eine deiner Thesen ist, dass die Avantgarde „nicht gestorben ist“ (72). Bedeutet das, dass alle ihre Strategien heute auf dieselbe

Art und Weise angewandt werden könnten wie während der 1960er Jahre? Da scheint nach wie vor ein emanzipatorisches Potenzial in Kunstpraktiken zu liegen. Auf der anderen Seite schreibst du auch, dass das utopische Potenzial, das darin lag, ein/e Künstler*in zu sein, kollabiert ist, weil es in den Gegenwartsgesellschaften „in den existierenden Formen der verbreiteten kulturellen Produktion pervers realisiert worden ist. ‚Jede/r Mensch ist ein Künstler*in' ist als utopische Möglichkeit bloß als ‚jeder Mensch ist ein Arbeiter*in' verwirklicht worden." (72) Wie vermittelst du diese beiden Positionen?

Es wäre absurd, heute darauf zurückzufallen, die Ideen und Praktiken der Avantgarde in der Hoffnung zu wiederholen, dass sie dieselben Politiken oder Resonanzen wie ursprünglich hervorrufen würden. Selbstverständlich würden sie das nicht tun. Der Grad, in dem jede politische oder künstlerische Praxis von sich behaupten kann, radikal zu sein, ergibt sich nur aus der Beziehung mit der Zusammensetzung der Situation, in der sie sich befindet. Und das ist einer der Gründe dafür, weshalb ich versuche, den autonomistischen Begriff der Klassenzusammensetzung weiter auszudehnen. Ich benutze die Konzepte der politischen und der technischen Zusammensetzung in einem breiten Sinne, um soziale, kulturelle und künstlerische Praktiken zu analysieren. Darin folge ich Franco ‚Bifo' Berardi, der dieses erweiterte Verständnis eines autonomistisch-marxistischen Gerüsts als *compositionism*[6] („Zusammensetzismus") beschreibt.

Ich glaube nicht, dass meine Rolle darin besteht, die Möglichkeiten künstlerischer oder kultureller Produktion miteinander zu vermitteln. Ich versuche stattdessen, Praktiken zu untersuchen (und mich manchmal an ihnen zu beteiligen), die bereits geschehen – und dann zu schauen, was sie für diejenigen ausmachen, die in sie involviert sind. Das entspricht in etwa dem,

was John Clammer beschrieben hat: nicht eine neue Soziologie der Kunst zu entwickeln, sondern eine Soziologie ausgehend von der Kunst. [7]

Und in diesem Sinne ist der Glaube an das utopische Potenzial, an den befreienden Aspekt, ein/e Künstler*in zu sein, heute nicht kollabiert. Man merkt das, wenn man mit Leuten spricht, die gerade damit beginnen, ihre Karriere oder ihr Leben als Künstler*in, oder als Kulturproduzent*in im Allgemeinen zu entwickeln, wegen der Freiheit, die sie sich davon erhoffen. Das ist eine sehr mächtige und nach wie vor verführerische Idee. Und wahrscheinlich war das nie wirklich der Fall – es handelte sich immer um eine Autonomie, die zugleich behauptet und gefährdet war. Aber was bewirkt der Glaube in die Potenziale künstlerischer und kultureller Praktiken für diejenigen, die daran glauben? Und ja, sicher gibt es nach wie vor elitistische Dynamiken innerhalb der miteinander verbundenen und ungleich entwickelten Kunstwelten da draußen. Aber manchmal bleibt, selbst wenn dieser Elitismus abgeschafft oder reduziert worden ist, eine Idee von ihm als etwas bestehen, gegen das man angehen muss, indem man dagegen angeht oder populistische Gesten erfindet. Ich bin mehr daran interessiert herauszufinden, was diese psychologischen und sozialen Investitionen in künstlerische und kulturelle Praktiken mit den Leuten tun, die in sie involviert sind, als daran, eine abstrakte Analyse von ihnen zu entwickeln.

Um noch einmal auf die „strategisch, auf Zusammensetzung ausgerichtete Leseweise der Avantgarden“ (141) zurückzukommen: Dein Punkt ist kurz gesagt, dass wir bestimmte Wirklichkeiten nur dann sehen, wenn wir auf eine bestimmte Art und Weise schauen: beispielsweise auf den Bruch mit dem Alltagsleben in der Geschichte der Avantgarden statt auf

ihre Beiträge zur Kunstgeschichte. Aber tendiert diese Art der Untersuchung nicht dazu, Wirklichkeiten auszublenden, die einem nicht in den Kram passen? Zum Beispiel den Aspekt der Reproduktion jenes elitistischen Zirkels, in den jede Kunst *als Kunst* verstrickt ist, oder den Aspekt der Künstler*innen als Rollenmodelle für kulturelles Unternehmertum. Was ist mit Scheitern?

Es gilt selbstverständlich viele Aspekte des Scheiterns in Betracht zu ziehen, und nicht nur in negativer Hinsicht. Hier denke ich daran, wie das in dem Buch *Failure! Experiments in Aesthetic and Social Practices,* das vom *Journal of Aesthetics & Politics*[8] vor ein paar Jahren herausgegeben wurde, entwickelt worden ist. Scheitern ist häufig produktiv in dem Sinne, dass es für diejenigen etwas bewirkt, die in welche Praktiken auch immer involviert sind, selbst wenn sie die gesetzten Ziele nicht erreicht haben und nicht erfolgreich waren. Aus meiner Sicht wird der Fokus zu sehr auf das Scheitern der Avantgarden gelegt. Und diese Festlegung auf das Scheitern ist genau deshalb nicht hilfreich, weil sie den Blick auf das blockiert, was für diejenigen, die beteiligt waren, tatsächlich produziert worden ist. Und unter anderem deshalb würde ich auch sagen, dass es für die Rahmung hilfreich war, die Idee avantgardistischer Praktiken hin zu experimentellen Praktiken zu verschieben. Denn wenn man von experimentellen Praktiken spricht, geht es weniger darum, sich darum zu sorgen, ob der Weg geebnet wird als darum, was produziert wird.

Vor einigen Jahren habe ich mit Alan W. Moore über eine Ausstellung zu Kunst und Hausbesetzungen gesprochen, die in London stattfand.[9] Es war eine tolle Ausstellung und ein tolles Experiment, die all die großartigen Dinge gezeigt haben, die Haubesetzungen ermöglicht haben, indem sie mehr Raum für kulturelle Produktion geschaffen haben. Ich habe Alan gefragt,

warum man sich darauf überhaupt in der Form einer Ausstellung beziehen sollte – warum war das wichtig? Seine Antwort war, es eine Ausstellung zu nennen würde es erlauben, den Bereich politischer Kalkulationen und den alleinigen Fokus auf Erfolg zu verlassen. Man könnte fast sagen, dass der Kant'sche Begriff der Zweckmäßigkeit ohne Zweck damit zu einem ausgesprochen politischen Zweck gemacht wird. Und ich finde das sehr nützlich.

Die Möglichkeit des Scheiterns oder die Möglichkeit, ohne jeden Effekt auf das soziale und politische Leben einer Gesellschaft zu bleiben, scheint in den Schriften vieler postoperaistischer Theoretiker*innen nicht vorhanden zu sein. Antonio Negri beschreibt die Kunst als Multitude, [10] Paolo Virno meint, avantgardistische Kunst sei „in vieler Hinsicht wie Kommunismus" [11]. Was ist mit Kriterien für den Erfolg hinsichtlich künstlerischer Politiken?

Jetzt habe ich mich wahrscheinlich, indem ich Kant erwähnt habe, in eine ungemütliche Königsberger Gasse verlaufen, aber ich denke nicht, dass es so etwas wie universelle Kriterien für Erfolg gibt. [12] Mich interessiert mehr eine soziologische Herangehensweise, die darauf abzielt, welche Kriterien sich die Menschen selbst geben, die in die verschiedenen Formen künstlerischer und kultureller Produktion involviert sind, ob nun implizit oder explizit. Und diese variieren stark, von den Versuchen, Menschen zu bewegen und zu beeinflussen über das Propagieren von Ideen bis zum Weiterentwickeln von Ausdrucksformen oder der Vertiefung von Bedeutungen. Die Entwicklung von Erfolgskriterien und Leistungskennzahlen kann getrost den Kunstbürokrat*innen überlassen werden – die sicherlich mehr als genug davon haben. Wenn ich hier für irgendetwas argumentiert habe, dann für einen Ansatz, der es umgeht, sich zur Geisel von Begriffen und Kriterien

von Erfolg nehmen zu lassen, worin auch immer sie bestehen mögen. Oder zumindest möchte ich anregen, ein flexibleres Verhältnis zu Begriffen von Erfolg und Scheitern einzunehmen und sich zu vergegenwärtigen, dass beide die Bedingungen des Möglichen verändern. Und die zentrale Aufgabe besteht immer darin, sich mit diesen Bedingungen auseinanderzusetzen.

Um schließlich nicht die ganze Zeit über Kunst zu sprechen: Der Titel deines Buches bezieht sich auf die autonomistische Tradition. Darin war der Begriff der „Zusammensetzung" ein analytisches Instrument, um die Veränderungen zu untersuchen, die die kapitalistische Entwicklung in der Zusammensetzung der Arbeiter*innenklasse verursacht haben. Der Begriff diente dann auch als normative Klammer, um bestimmte Prozesse von Kämpfen der zusammengesetzten, kämpfenden und selbstorganisierten Arbeiter*innenklasse zu beschreiben. Aus meiner Sicht besteht das Problem in dieser Tradition des Gebrauchs des Begriffes – von Mario Tronti bis John Holloway – darin, dass die wirklich wichtige Frage gar nicht gestellt werden kann. Die Antwort ist immer schon da: Die Arbeiter*nnenklasse kämpft für Befreiung. Aber was, wenn die Leute gar nicht kämpfen, oder wenn sie aus den falschen Gründen oder für dubiose Ziele kämpfen? Mit Pierre Bourdieu stimme ich zu, dass die Analyse des Sozialen von den Kämpfen auszugehen hat. Aber die Ergebnisse dieser Kämpfe sollten als offen betrachtet werden. Ansonsten lässt sich nicht erklären, warum so viele Mitglieder der Arbeiter*innenklasse ultrarechte Parteien wählen. Gibt es aus deiner Sicht einen brauchbaren – möglicherweise strategischen – anarchistischen/ autonomistischen Ansatz, um den Rechtspopulismus zu erklären?

Ich bin ehrlich gesagt nicht der beste Ansprechpartner für Fragen des Populismus, rechts oder sonstwie. Grundsätzlich neige ich dazu, die Frage anzugehen, indem ich mir ansehe, inwiefern die Wünsche und Sehnsüchte, die in solchen Politiken zum Ausdruck kommen, Frustrationen und offene Forderungen sind, die auch von der Linken vernachlässigt oder die ihr gestohlen wurden. Auf diese Weise lässt sich auch die Art und Weise betrachten, in der jemand wie Trump sich selbst an diejenigen richtet, die sich durch die neoliberalen Freihandelsverträge vernachlässigt und verarscht fühlen, oder die Art und Weise, in der die Brexit-Kampagne auf diejenigen ihre Wirkung hatte, die sich von den Vorteilen der neoliberalen Globalisierung abgehängt fühlen. Dann wird dieses verkürzte Verständnis von Klassenbewusstsein mit einem geeigneten Sündenbock verknüpft, ob nun in Form rassialisierter Politiken oder mittels angesichts von Migration und Fluchtbewegungen angeheizter Ängste. Das ist mein erster Gedanke diesbezüglich.

Ich bin mir darüber bewusst, dass ich vor einer Minute noch gesagt habe, dass es eine zu starke Betonung des Scheiterns in der kunsthistorischen Rahmung der Avantgarde gegeben hat, aber ich denke, die autonomistische Tradition hatte immer das gegenteilige Problem, es gab also nicht genug Aufmerksamkeit dem Scheitern gegenüber oder, konzeptueller ausgedrückt, man hat sich zu wenig der Zersetzung der Klasse (*class decomposition*) gewidmet. Es ist eine interessante Frage, ob die strategische und die analytische Dimension im autonomistischen Denken miteinander verschmelzen. Insgesamt würde ich zustimmen, dass das häufig passiert, manchmal produktiv, aber nicht immer. [13]

Es gibt Leute wie Franco ‚Bifo' Berardi oder Silvia Federici, deren Arbeit nützlicher ist, um das zu durchdenken. Der Schlüsselaspekt meines erstens Buches bestand darin, die Konzepte der

Rekuperation und der Klassenzersetzung (*class decomposition*) ins Zentrum der autonomistischen Analyse zu rücken. Und das ist nicht deshalb wichtig, weil es um die Entwicklung einer Festlegung oder Fetischisierung des Scheiterns gegangen wäre, sondern weil die Grundlagen der politischen Neuzusammensetzung (*recomposition*) in den Arten und Weisen zu finden sind, wie den existierenden Dynamiken der Klassenzersetzung zu begegnen ist und wie sie zu unterlaufen sind. In diesem Sinne ist deine Frage zum Rechtspopulismus tatsächlich sehr dringlich – und das sollte unbedingt berücksichtigt werden. Ein sehr fruchtbarer Weg, darüber nachzudenken, kann in den Arbeiten von Alberto Asor Rosa gesehen werden, der sowohl großen Einfluss auf den frühen italienischen Operaismus hatte, als auch ein wichtiger Kommentator von Literatur und Kultur war. In diesem Geiste möchte ich mit einem Zitat von seinem gerade ins Englische übersetzten Buch *The Writer and the People* schließen:

„Wie sich eine grundlegende und organische Beziehung zwischen intellektueller Forschung und den großen popularen Bedürfnissen schaffen lässt, war die zentrale Frage aller Denker*innen und Bewegungen, die über ernsthafte Strategien für die diversen Aufstände für Unabhängigkeit und nationale Erneuerung nachgedacht haben. Wie eine solche Beziehung heute, nach dem Scheitern der Bourgeoisie, ins Leben zu bringen ist, ist die zentrale Frage einer Arbeiter*innenbewegung, die es darauf anlegt, dem begrenzten Horizont zu entfliehen, in den reformistische Führer sie für Jahrzehnte gezwängt haben. Das Problem der Beziehung zwischen Intellektuellen und Bevölkerung ist bloß ein Aspekt einer wesentlich größeren Vision des Klassenkampfes.“[14]

[1] Stevphen Shukaitis: *Imaginal Machines: Autonomy & Self-Organization in the Revolutions of Everyday Life*. New York: Autonomedia 2009.

[2] Stevphen Shukaitis (Hg.): *Gee Vaucher: Introspective*. Colchester/ New York/ Port Watson: Minor Compositions 2016.

[3] Stevphen Shukaitis: *The Composition of Movements to Come: Aesthetics & Cultural Labour After the Avant-Garde*. London/ New York: Rowman & Littlefield 2016.

[4] Alex Burrows, "Something From Nothing: The Crass Art Of Gee Vaucher." *The Quietus*. 2 December 2012, siehe http://thequietus.com/articles/10865-gee-vaucher-crass-art-interview.

[5] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

[6] Franco Berardi, *Precarious rhapsody: Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*. London: Minor Compositions, 2009. 142-143.

[7] John Clammer, *Vision and Society: Towards a Sociology and Anthropology from Art*. London: Routledge, 2014.

[8] Antebi, Nicole, Colin Dickey, and Robby Herbst (Hg.), *Failure: Experiments in Aesthetic and Social Practice*. Los Angeles: Journal of Aesthetics & Protest Press, 2007.

[9] Mehr zu Alans Arbeit vgl. http://occuprop.blogspot.co.uk

[10] Antonio Negri, *Art & Multitude. Nine letters on Art, followed by Metamorphoses: Art and immaterial labour*. Cambridge/ Malden, MA: Polity Press 2011, S. xii.

[11] Paolo Virno, "The Dismeasure of Art. An Interview with Paolo Virno." Von Sonja Laevert und Pascal Gielen. In: Pascal Gielen/ Paul De Bruyne (Hg.): *Being Artists in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAi Publishers 2009, S. 17-44, p. 18.

[12] Oder vielleicht doch. Zu einer interessanten marxistisch-kantianischen Ästhetik vgl. Michael Wayne, *Red Kant: Aesthetics, Marxism and the Third Critique*. London: Bloomsbury, 2014. Meine Besprechung dieses Buches findet sich hier: http://marxandphilosophy.org.uk/reviewofbooks/reviews/2015/1758.

[13] Mehr dazu siehe Stevphen Shukaitis, "Recomposing precarity: Notes on the laboured politics of class composition", *ephemera: theory & politics in organization* Volume 13 Number 3: 2003, 641-658.

[14] Alberto Asor Rosa, *The Writer and the People*. Calcutta: Seagull Books