

Keine Generation in der Geschichte der Menschheit hat jemals so viel Zeit der Arbeit geopfert wie jene, der das Unglück zuteilwurde, im Kapitalismus geboren zu sein. Im Kapitalismus ist die Menschheit zu erzwungener Arbeit verurteilt, unabhängig vom erreichten Produktionsniveau. Anstatt Zeit freizugeben, hat jegliche technische, soziale und wissenschaftliche Innovation den Zugriff auf unsere Zeitlichkeiten nur noch ausgeweitet.

Maurizio Lazzarato Marcel Duchamp und die Verweigerung der Arbeit

**Marcel Duchamp und
die Verweigerung der Arbeit**

Maurizio Lazzarato

Marcel Duchamp
und die
Verweigerung der Arbeit

Maurizio Lazzarato

**Marcel Duchamp
und die
Verweigerung der Arbeit**

**gefolgt von:
Das Elend der Soziologie**

Aus dem Französischen von
Caroline Baur, Adrian Hanselmann, Vanessa Heer, Michael
Grieder und Jana Vanecek
für Hospiz der Faulheit und Madame Psychosis

Herausgegeben von Stefan Nowotny

**transversal texts
transversal.at**

ISBN der Printversion: 978-3-903046-11-5
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 Repro-
duktion mit allen Mitteln steht aber jeder Art von nicht-kommerzieller
und nicht-institutioneller Verwendung und Verbreitung, ob privat oder
öffentlich, offen.

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

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

Mit Unterstützung durch die Kulturabteilung der Stadt Wien.



Inhalt

| | |
|--|----|
| Vorwort | 9 |
| Marcel Duchamp und die Verweigerung der Arbeit | 17 |
| Das Elend der Soziologie: Menger, Boltanski und Chiapello | 59 |

VORWORT¹

„Gewiss hat das 19. Jahrhundert den Müßiggang nicht erfunden, doch gäbe es hier eine ganze Geschichte der Faulheit zu schreiben, das heißt nicht der Freizeitaktivitäten – die eine Weise sind, den Müßiggang zu codieren, zu institutionalisieren, [...] indem er aufgenommen und innerhalb des Konsumsystems kontrolliert wird –, sondern der Art und Weise, in der man sich der Pflicht zu arbeiten entzieht, in der man die Arbeitskraft stiehlt, in der man es vermeidet, sich vom Produktionsapparat schlucken und bestimmen zu lassen.“

„Es ist falsch, mit einigen berühmten Nachhegelianern zu sagen, dass das konkrete Wesen des Menschen die Arbeit ist. Die Zeit und das Leben der Menschen sind nicht von Natur aus Arbeit, sie sind Vergnügen, Diskontinuität, Feiern, Ausruhen, Bedürfnis, Momente, Zufall, Gewalt etc. Diese ganze explosive Energie muss man nun in eine dauernd und dauerhaft zu Märkte getragene Arbeitskraft transformieren.“

Michel Foucault²

Die Verweigerung der Arbeit ist vielleicht die wichtigste politische Kategorie des italienischen Operaismus.

¹Diese Einführung wurde für die italienische Ausgabe geschrieben. Die Theorien des kognitiven Kapitalismus und der kognitiven Arbeit*in, die hier kritisiert werden, sind in Italien weit verbreitet, auch in künstlerischen Milieus.

²Michel Foucault, *Die Strafgesellschaft: Vorlesungen am Collège de France 1972–73*, übers. v. Andrea Hemminger, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 261 u. 316 [Übers. mod.].

Sie bezieht sich auf die individuellen und kollektiven Kampfpraktiken der „Massenarbeiter“ der großen fordistischen Fabriken, die mit ihren Fließbändern und ihrer Konzentration von Arbeiter*innen den Inbegriff der Ausbeutung im industriellen Kapitalismus repräsentieren. Die von Marcel Duchamp geforderte Verweigerung der Arbeit ist dagegen eine individuelle Praxis der Unterwanderung der Logik der Arbeit – einschließlich der künstlerischen Arbeit –, welche die möglichen Verhaltensweisen der Verweigerung angesichts des gegenwärtigen Kapitalismus vorwegnimmt.

Duchamp fand sich im Herzen zweier entscheidender Momente der Geschichte der Beziehungen von Kapital und Arbeit sowie von Kapital und Kunst. Auf der einen Seite macht sich sein Müßiggang am Ende der ersten Phase der erzwungenen Formierung von Arbeitskraft bemerkbar, die während des ganzen 19. Jahrhunderts die Existenz von Millionen von Proletarier*innen in eine Realität der Abhängigkeit von Lohnarbeit verwandelte. Auf der anderen Seite war Duchamp ein direkter Zeuge der beginnenden Integration der Kunst und der Künstler*innen in den Markt, mithin einer anderen, aber nicht weniger umfassenden Form der Unterordnung des Lebens unter das Kapital.

Die von Duchamp kultivierte Verweigerung der Arbeit ist sicherlich ein Kind der Verweigerung der Arbeit, die das gesamte 19. Jahrhundert charakterisierte, und sei es nur durch die – in seinen Äußerungen wiederkehrende – Bezugnahme auf *Das Recht auf Faulheit* von Paul Lafargue (1880), einer Hommage an diese Kämpfe gegen die Lohnarbeit.

Michel Foucault definiert die unter Proletarier*innen des 19. Jahrhunderts verbreiteten „Illegalismen“, die sich

der „Anstellung“ ihre Körper und Kräfte zur Produktion verweigerten, wie folgt:

„1/ die Entscheidung für die Faulheit: die Weigerung, diese Arme, diesen Körper, diese Kraft auf dem Arbeitsmarkt anzubieten; sie dem Gesetz des freien Wettbewerbs um Arbeit, auf dem Markt, zu ‚rauben‘; 2/ die Regellosigkeit des Arbeiters: die Weigerung, seine Kraft dort einzusetzen, wo man sie einsetzen soll, oder in dem Moment, in dem man sie einsetzen soll, das heißt, seine Kräfte zu *zersplittern*, selbst über die Zeit zu entscheiden, in der man sie einsetzen wird; 3/ die Feier: die Kraft nicht für all das aufzubewahren, was sie tatsächlich verwertbar machen könnte, sie zu *vergeuden*, indem man auf seinen Körper nicht achtet, indem man der Unordnung verfällt; 4/ die Ablehnung der Familie: seinen Körper nicht für die Reproduktion der Arbeitskräfte in Form einer Familie zu nutzen [...]; das heißt die Ablehnung der Familie im Konkubinat, der Ausschweifung.“³

Die Regellosigkeit, die Unberechenbarkeit und die Disziplinlosigkeit konstituieren die Verhaltensweisen, die gezähmt und normalisiert werden müssen. Und das gilt für jede Art von Arbeit, einschließlich, gemäß Duchamps Intuition, der künstlerischen Arbeit.

Wenn sich auch mit der Sozialdemokratie die Erinnerung dieser Verhaltensweisen verloren hat (sie tauchte mit dem italienischen Operaismus wieder auf, um anschließend ein weiteres Mal zu verschwinden), ist sie doch, auf nicht direkt politische Art, im Lebensstil Duchamps noch lebendig.

Bereits im 19. Jahrhundert war die Verweigerung der Arbeit das Verweigern gegenüber einer Normierung der

³Ebd., S. 259.

gesamten Lebenszeit, die von der Geburt bis zum Tod durch die Produktion in Beschlag genommen wurde. Der Gebrauch von Zeit, der genau Duchamps wahres Kunstwerk ausmachen wird, ist der Hauptgegenstand der kapitalistischen Kontrolle und Disziplinierung. Zeit muss auf den Markt getragen, gegen einen Lohn eingetauscht, in Arbeitszeit verwandelt werden. Die große Verweigerung Duchamps betraf diese Enteignung der Zeit. Nicht einmal die Kunst hat das Recht, die verschiedenen Zeitlichkeiten des Lebens zu besetzen und zu befehligen.

Dies umso mehr, als die gegenwärtigen künstlerischen Praktiken, Prototypen der sogenannten „kognitiven, intellektuellen und immateriellen“ neuen Arbeitsformen, die Prophezeiung des „Anartisten“ verwirklicht zu haben scheinen: konformistisch und harmlos, passen sie sich an, produzieren und haben letztlich keine andere Wahl, als sich auf dem Markt zu verkaufen. So wie die neuen Berufe sind Kunst und Künstler*innen „Ressourcen“ für die audiovisuelle Industrie sowie die Kulturindustrie im Allgemeinen, für Werbung, Raumplanung, Stadtentwicklungspolitik etc.

Der Markt künstlerischer Arbeit, der als beispielhaft für die neuen Modalitäten der Beschäftigung gelten kann, ist mehr als alle anderen von Ungleichheit, Konkurrenz und Differenzierung geprägt. Auf einige Dutzend Auserwählte, deren Werke von den Neureichen der Finanz gekauft werden, kommen Tausende von armen, prekären, „arbeitslosen“ Künstler*innen, die keinen anderen Trost haben als den Anspruch, eine kreative Arbeit auszuführen – ein Konzept, das Duchamp bereits zu seiner Zeit verdächtig war. Die Pyramide der Ungleichheit findet ihre kompletteste

und vollkommenste Abbildung in der künstlerischen und intellektuellen Arbeit.

Hier kommt der Unterschied zwischen Arbeit und Anstellung zu anderswo unerreichten Spitzen. „Kunstschaffende“ verbringen den Großteil ihrer Zeit mit Arbeiten, aber sie werden dafür nur selten bezahlt (angestellt). Nicht nur ist ihre Arbeit zumeist gratis, sie ist auch durchaus „entfremdet“, wie man zu sagen pflegte. Tatsächlich muss sie sich einer „Nachfrage“ anpassen und auf die Möglichkeiten reagieren, die Kulturmarkt und Kulturproduktion bieten.

Die Vermassung dieser Art von Arbeit ging Hand in Hand mit einer Proletarisierung, welche die Betroffenen, mit Ausnahme der Bewegung der Intermittents du spectacle, vorerst anscheinend nicht anerkennen wollen. Proletarisierung bezeichnet nicht nur Verarmung und Prekarität, sondern auch einen Verlust der Kontrolle über Wissen, *Savoir-faire* und Produktion.

Wenn es stimmt, dass es keine einzigartige Kunst und keine einzigartigen Künstler*innen gibt, sondern stattdessen eine Vielzahl von Praktiken und Subjektivitäten, so unterscheiden sich diese – so sehr in ihnen auch ein Vermögen zu Kritik, Widerstand und Sinnbrüchen liegen mag – nicht von anderen Tätigkeiten. Im Gegenteil, weit davon entfernt, die letzten Reserven an Freiheit und Autonomie zu bilden, partizipieren sie zumeist am Prozess der subjektiven Verarmung unserer Gesellschaften durch die Konstruktion der blassen und unbeteiligten Figur des „Kulturtouristen“, der sich von Museen zu Festivals, von Theatersälen in Konzerthäuser, von Ausstellungen zu Biennalen, Triennalen und Quadriennalen bewegt und dabei das Inbild des erschöpften politischen Bürgers unserer müden Demokratien abgibt.

Duchamp kann die aktuelle Situation erhellen und neue Denkrichtungen eröffnen, insofern seine Kritik auf die Beherrschung des Kapitals über die (Lebens-) Zeit zielt, aber auch und vor allem auf die Rolle und den Zuständigkeitsbereich der Künstler*innen, in deren Praktiken Kreativität, Freiheit und Autonomie wie durch ein Wunder überlebt haben sollen, während sie überall sonst verloren gegangen sind. Auch wenn es sich im Fall von Duchamp um Lebensformen handelt, die heute schwer reproduzierbar sind und zudem jede Art von Konflikt vermeiden⁴: Die Künstler*innen – Prototypen der neuen, zu Selbstunternehmer*innen gewordenen Arbeiter*innen – scheinen in der Unmöglichkeit gefangen, die im 19. und 20. Jahrhundert gegen die Arbeit geführten Kämpfe fortzusetzen, weil sie sich als zu verhaftet an „Projekte“ entpuppen, die sie tendenziell mit ihrem eigenen Leben identifizieren; während Duchamp uns darauf hinweist, was in der Kunst und in den Künstler*innen Gegenstand einer Verweigerung sein kann und soll.

Ich sehe nicht, wie die aktuelle Situation anders überwunden werden könnte als durch den Versuch, von dieser „Verweigerung der Arbeit“ und von dem, was die Arbeiter*innen des 19. und 20. Jahrhunderts gefordert haben, zu lernen. Aber in der Epoche des Finanzkapitalismus, in dem die Arbeit ihre zentrale politische Bedeutung verloren hat, auf Beschäftigung reduziert und zur Existenz als bloße Anpassungsvariable verdammt

⁴ Während sich seine Lebensgefährtin Mary Reynolds zu Beginn der deutschen Besatzung in Paris unter dem Namen „Gentle Mary“ in einem Widerstandsnetzwerk engagierte, gemeinsam mit u. a. Samuel Beckett und Gabrièle Buffet-Picabia, „verzog sich“ Duchamp seinerseits in die Vereinigten Staaten.

wurde – hat es da überhaupt noch Sinn, eine Verweigerung der Arbeit zu fordern?

Um wachsende Einnahmen der Finanzinvestoren zu gewährleisten, muss die Verfügbarkeit für prekarierte und mangelhafte Beschäftigung wie auch für schlecht entschädigte Arbeitslosigkeit, für Austerität wie auch für „Reformen“, total sein. Arbeit zu verweigern heißt heute, diese Verfügbarkeit zu verneinen, welche die Finanzialisierung gerne hätte, und zwar ohne Limits und Gegenleistung.

Die Verweigerung der Arbeit unter den Bedingungen gegenwärtiger Ausbeutung zu praktizieren bedeutet, neue Modalitäten des Kampfes und der Organisation zu erfinden, um nicht nur die ererbten Rechte der historischen Kämpfe gegen die Lohnarbeit zu erhalten, sondern um auch und vor allem neue Rechte durchzusetzen, die an die neuen Modalitäten der Ausbeutung von Zeit angepasst sind, Formen der Solidarität zu konstruieren, die in der Lage sind, die Enteignung von Wissen und *Savoir-faire* zu verhindern, sowie zu vermeiden, dass die Modalitäten der Produktion von den Erfordernissen finanzieller Valorisierung diktiert werden, der sich weder Kunst noch Kulturindustrien entziehen können.

Nur unter dieser Bedingung ist es möglich, dass wir die Radikalität, die Impertinenz, das Begehren nach Brüchen erneuern können – die hier wie anderswo anscheinend verloren gegangen sind.

MARCEL DUCHAMP UND DIE VERWEIGERUNG DER ARBEIT

„Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“

Walter Benjamin

„Man kann es sich nicht leisten, ein junger Mann zu sein, der nichts tut. Wer arbeitet schon nicht? Man kann nicht leben, ohne zu arbeiten, das ist grauenvoll. Ich erinnere mich an ein Buch mit dem Titel *Das Recht auf Faulheit*; dieses Recht existiert nicht mehr.“

„Sie ziehen das Leben der Arbeit als Künstler vor?“ – „Ja.“

Marcel Duchamp

„John Cage rühmt sich, die Stille in die Musik eingeführt zu haben, ich für meinen Teil brüste mich damit, in der Kunst die Faulheit gefeiert zu haben.“ Duchamps „Große Faulheit“ erschütterte die Kunstwelt radikaler und dauerhafter als die Überfülle an Aktivitäten und Produktivität eines Picasso mit seinen 50.000 Werken.

Duchamp praktiziert eine hartnäckige Verweigerung der Arbeit, ob es sich um Lohnarbeit oder um künstlerische Arbeit handelt. Er verweigert sich der Unterwerfung unter die Funktionen, Rollen und Normen der

kapitalistischen Gesellschaft. Diese Verweigerung stellt nicht nur Künstler*innen und Kunst in Frage. Indem sie sich von der „Verweigerung der Arbeit durch die Arbeitenden“, wie sie in den 1960er Jahren vom italienischen Operaismus theoretisiert wurde, unterscheidet, wirft die Haltung Duchamps ein neues Licht auf die Verweigerungen, die seit 2008 auf den Plätzen und in den Straßen der ganzen Welt zum Ausdruck kommen (Türkei, Brasilien, Spanien, USA etc.).

Einerseits betrifft die Verweigerung Duchamps mehrere Bereiche des Handelns, zumal sie nicht nur die Lohnarbeit angeht, sondern jegliche Funktion oder Rolle, die uns als Frau, Mann, Konsument*in, Anwender*in, Kommunikator*in, Arbeitslose etc. zugewiesen wird. Im Unterschied zur großen Mehrzahl dieser Funktionen ist die Künstler*in nicht einer Arbeitgeber*in unterstellt, wohl aber einem Arsenal von Machtdispositiven. Mit dem Aufkommen des Neoliberalismus sind Künstler*innen zum Modell des „Humankapitals“ geworden. Sie müssen sich heute nicht nur „äußeren“ Mächten entziehen, sondern auch dem Einfluss ihres kreativen „Ichs“, welches ihnen die Illusion gibt, frei zu sein.

Andererseits erlaubt es Duchamp, eine „Verweigerung der Arbeit“ zu denken und auszuüben, die von einem ethisch-politischen Prinzip ausgeht, das nicht Arbeit ist. Er führt uns auf diese Weise aus dem Teufelskreis von Produktion, Produktivität und Produzent*innen heraus. Denn in der kommunistischen Tradition war der Begriff der Arbeit in der Tat immer zugleich Stärke und Schwäche. Ist das Ziel die Befreiung *von* der Arbeit oder die Befreiung *durch* sie? Nichts hat diese Unklarheit aufgelöst.

Die Arbeiter-*Bewegung* existierte nur, weil der Streik gleichzeitig eine Verweigerung, eine *Nicht-Bewegung*, eine radikale Entwerkung [*désœuvrement*¹], eine Untätigkeit und ein Anhalten der Produktion darstellte, durch das die Rollen, Funktionen und Hierarchien der Arbeitsteilung in der Fabrik ausgesetzt wurden. Der Umstand, dass mit der Dimension der Bewegung nur ein einziger Aspekt des Kampfes problematisiert wurde, erwies sich als großes Handicap, weil es dazu führte, dass die Arbeiterbewegung Produktivismus und Industrialisierung beschleunigte und zur Heroldin der Arbeit wurde. Die andere Dimension des Kampfes – „Verweigerung der Arbeit“, Nicht-Bewegung, Demobilisierung – wurde entweder vernachlässigt oder unzureichend problematisiert.

In der kommunistischen Perspektive verweist die Verweigerung der Arbeit durch die Arbeiter*innen stets auf etwas anderes als sie selbst. Sie verweist auf die Politik in doppelter Auslegung, als Politik der Partei oder des Staats. Demgegenüber fordert Duchamp dazu auf, bei der Verweigerung, der Nicht-Bewegung und Demobilisierung innezuhalten und die Möglichkeiten zu ent-

¹ Das „*désœuvrement*“ der Arbeitsverweigerung ist nicht das „*désœuvrement*“, wie es Giorgio Agamben versteht. Letzteres verweist auf die „menschliche Natur“, während die Verweigerung der Arbeit auf den (politischen) Kampf gegen die kapitalistischen Zuteilungen eines Platzes und einer Funktion verweist. Das „Nichts-Tun“, wie es Jacques Rancière (*Aisthesis. Vierzehn Szenen*, übers. v. Richard Steurer-Boulard, Wien: Passagen 2013) mit Bezug auf Stendhal vor Augen führt, ist ein Produkt der Revolution, das andere Gesicht des revolutionären „Handelns“, „alles zu vermögen und folglich nichts zu tun“. Rancière zufolge muss sich die Kunst diesem neuen „plebejischen Prinzip“ stellen, worauf sich eine mögliche Genealogie der Duchamp'schen Faulheit aufbauen ließe, die dieses Prinzip von der Literatur in die Kunst verschiebt.

fallen und zu erproben, die das faule Handeln schafft, um eine Neuorientierung der Subjektivität zu bewirken sowie neue Techniken der Existenz und neue Arten von Lebens-Zeit zu erfinden. Feministische Bewegungen scheinen, in der Folge der von ihnen vertretenen Verweigerungshaltung gegenüber der Ausübung von Funktionen und Arbeiten, die „Frauen“ zugeschrieben werden, vielmehr diese Strategie verfolgt zu haben als die klassische politische Option.

In jedem Fall bleibt die Anthropologie der Verweigerung der Arbeiter*innen eine Anthropologie der Arbeit, und Klassensubjektivierung bleibt immer eine Subjektivierung der „Arbeiter*innen“ und „Produzent*innen“. Das faule Handeln öffnet sich einer ganz anderen Anthropologie und einer Ethik ganz anderer Art. Indem es die „Arbeit“ in ihren Fundamenten untergräbt, erschüttert es nicht nur die Identität der „Produzent*innen“, sondern auch deren geschlechtliche Rollenzuschreibungen. In Frage gestellt wird die Anthropologie der Modernität selbst: das Subjekt, das Individuum, die Freiheit, die Universalität, die allesamt an Männlichkeit gekoppelt sind.

Die kommunistische Bewegung hatte die Möglichkeit, andere Anthropologien und Ethiken hervorzubringen als solche, die sich der Modernität der Arbeit verpflichteten, andere Subjektivierungsprozesse in Gang zu setzen als solche, die auf „Produzent*innen“ zugeschnitten waren. In *Das Recht auf Faulheit* (1880), einer Antwort auf das von Louis Blanc verfochtene „Recht auf Arbeit“, ließ sich Marx' Schwiegersohn Paul Lafargue vom *otium* der Antike inspirieren, das er im Zusammenhang der Demokratisierung der Sklaverei durch die Lohnarbeit neu zu denken versucht. Doch die Kommu-

nisten haben die durch die Suspension von Aktivität und Kommando eröffneten ontologischen und politischen Implikationen nicht gesehen. Dadurch haben sie die Chance verpasst, das Modell des *homo faber* hinter sich zu lassen sowie den Hochmut der Produktion und das prometheische Versprechen der Naturbeherrschung, die es beinhaltet.

Das Manifest von Lafargue hat es Duchamp erlaubt, seine Radikalität zu entwickeln, denn das Recht auf Faulheit – als „Recht, das weder der Rechtfertigung bedarf noch etwas zum Tausch erfordert“² – greift die drei Grundpfeiler der kapitalistischen Gesellschaft an. Zuerst, den Tausch: „Wer hat den *Tausch unter der Bedingung der Wertgleichheit* erfunden, der in den Beziehungen zwischen Individuen in der heutigen Gesellschaft zum Gesetz mit seinen Gendarmen geworden ist???“ Zweitens, noch grundlegender, das Eigentum als Vorbedingung des Tausches: „Besitz – im Übrigen setzt die Idee des Tausches Besitz im Sinn von Eigentum voraus.“ Und schließlich, die Arbeit. Für Marx ist Arbeit die lebendige Grundlage des Eigentums, indem Letzteres nichts anderes ist als objektivierte Arbeit. Wenn man dem Eigentum den Todesstoß versetzen will, sagt Marx, dann muss man es nicht nur als objektiven Zustand bekämpfen, sondern auch als Tätigkeit, als Arbeit. Das Recht auf Faulheit entzieht dem Tausch, dem Eigentum und der Arbeit ihre Grundlage, aber es tut dies auf andere Weise als in der marxistischen Tradition.

²Alle Zitate ohne Nennung einer Autor*in sind von Marcel Duchamp.

Verweigerung der Arbeit, die „große Faulheit“

„Sehen Sie doch, was aus den sieben Todsünden der christlichen Theologie geworden ist. Mit Ausnahme der Faulheit wurden sie allesamt in positive Tugenden umgewandelt. Zorn, Habsucht, Maßlosigkeit, Wollust, Stolz waren die Antriebskräfte der neuen Ökonomie. [...] Schrankenlose Macht hat sich auf diese Weise in den Dienst ebenso unbegrenzter Begierden gestellt.“

Lewis Mumford

Das faule Handeln Duchamps eignet sich für zwei Lesarten: Es lässt sich als sozioökonomische Kritik verstehen und zugleich als eine „philosophische“ Kategorie, die Handeln, Zeit und Subjektivität neu zu denken erlaubt, indem sie neue Dimensionen der Existenz und neue Lebensformen freilegt.

Wenden wir uns zunächst seiner Funktion als sozioökonomische Kritik zu: Faulheit ist nicht einfach ein „Nicht-Handeln“ oder ein „auf ein Minimum reduziertes Handeln“. Sie ist eine Stellungnahme im Verhältnis zu den Existenzbedingungen, die der Kapitalismus durchsetzt. Sie drückt zuallererst eine subjektive Verweigerung aus, welches auf die (Lohn-)Arbeit abzielt sowie auf jegliches Verhalten, das die kapitalistische Gesellschaft vom Individuum erwartet.

Duchamp verlangt die Zurückweisung „aller dieser kleinen Regeln, die bestimmen, dass du nichts zu essen haben wirst, wenn du nicht auf die eine oder andere Weise Anzeichen von Aktivität oder Produktion zeigst“. Joseph Beuys hat das „überbewertete Schweigen“ Duchamps in Bezug auf soziale, politische und

ästhetische Fragen angeprangert. Und die meisten Kritiker*innen sehen nicht gerade einen Mangel an Widersprüchen in Duchamp. Er selbst bestätigt im Übrigen, dass er nie sich zu widersprechen aufgehört habe, um nicht in einem etablierten System, Geschmack, Denken stecken zu bleiben. Wenn es aber ein Prinzip gibt, das systematisch wiederkehrt und dem er sein Leben lang treu bleibt, dann ist das sicherlich jenes der Arbeitsverweigerung und des faulen Handelns, die gemeinsam den ethisch-politischen roten Faden seiner Existenz ausmachen.

„Wäre es möglich, als bloßer Unterkunftsnehmer zu leben? Ohne zu bezahlen und ohne zu besitzen? [...] Dies führt uns zurück zum Recht auf Faulheit, wie es Paul Lafargue in seinem Buch vorschlägt, das mich um 1912 sehr beeindruckt hat. Es erscheint mir heute immer noch von voller Gültigkeit, die erzwungene Arbeit in Frage zu stellen, der jedes Neugeborene unterworfen ist.“

Keine Generation in der Geschichte der Menschheit hat jemals so viel Zeit der Arbeit geopfert wie jene, der das Unglück zuteilwurde, im Kapitalismus geboren zu sein. Im Kapitalismus ist die Menschheit zu erzwungener Arbeit verurteilt, unabhängig vom erreichten Produktionsniveau. Anstatt Zeit freizugeben, hat jegliche technische, soziale und wissenschaftliche Innovation den Zugriff auf unsere Zeitlichkeiten nur noch ausgeweitet. „Ohne Faschist zu sein, denke ich, dass uns die Demokratie nicht viel Vernünftiges gebracht hat. [...] Es ist beschämend, dass wir noch immer zur Arbeit verpflichtet sind, schlicht um zu leben. [...] Zur Arbeit verpflichtet zu sein, um zu existieren: das ist wirklich eine Schande.“

Das „Hospiz für Faule“ („Hospiz für erwachsene Faule / Waisenhaus für junge Faule“), das Duchamp eröffnen wollte und „in dem es wohlverstanden verboten sein sollte, zu arbeiten“, setzt eine Umwandlung der Subjektivität und eine Arbeit an sich selbst voraus, weil Faulheit eine andere Art darstellt, die Zeit und die Welt zu bewohnen. „Ich glaube übrigens, dass es nicht so viele Bewohner*innen geben würde, wie man sich das vielleicht vorstellt“, denn „tatsächlich ist es alles andere als einfach, wahrhaft faul zu sein und nichts zu tun“.

Obwohl er ein sehr enthaltsames Leben führte und mitunter an der Grenze zur Mittellosigkeit stand, konnte Duchamp leben, ohne zu arbeiten, zumal er eine kleine Rente bezog (als Vorauszahlung seines Teils des Familienerbes), gelegentlich von reichen bourgeoisen Sammler*innen unterstützt wurde sowie von einem kleinen Handel mit seinen Kunstwerken und anderen – stets prekären – Arrangements profitierte. Duchamp war sich also der Unmöglichkeit durchaus bewusst, ein „faules“ Leben zu führen ohne eine radikal andere Organisation der Gesellschaft.

„Gott weiß, dass es genug Nahrung auf der Erde gibt, damit alle zu essen haben, ohne dafür arbeiten zu müssen. [...] Und fragen Sie mich nicht, wer nun das Brot oder was auch immer machen wird, denn der Mensch hat im Allgemeinen genug Vitalität, um nicht faul zu bleiben; es gäbe sehr wenige Faule in meinem Heim, weil sie es gar nicht aushalten würden, zu lange faul zu sein. In einer solchen Gesellschaft würde Tauschhandel nicht existieren und die besten Bewohner würden die Abfälle sammeln. Es wäre die höchste und nobelste Form von Aktivität. [...] Ich fürchte, das ähnelt ein bisschen dem Kommunismus, aber das

ist nicht der Fall. Ich bin ernsthaft und gründlich
das Kind einer kapitalistischen Gesellschaft.“

Wie jede andere Tätigkeit unterliegt auch Kunst der Ordnung sozialer Arbeitsteilung. Künstler*in zu sein ist unter diesem Gesichtspunkt ein Beruf oder eine Spezialisierung wie jede andere, und es ist eben diese Anweisung, mit Leib und Seele einen Platz, eine Rolle oder eine Identität auszufüllen, der sich Duchamp kategorisch und permanent verweigerte. Künstler*innen sind zwar nicht Disziplartechniken unterworfen, aber die Dispositive der Kontrollgesellschaften sind ebenso „chronophagisch“ wie die Disziplartechniken, wenn nicht sogar mehr. „Es fehlt die Zeit, um gute Arbeit zu leisten. Der Rhythmus der Produktion ist so angelegt, dass ein ungezügelttes Wettrennen neuer Art entsteht“, welches auf das „wüste Gerangel“ verweist, das die Gesellschaft im Allgemeinen ist.

Das Werk „muss langsam produziert werden; ich glaube nicht an die [durch den Kapitalismus eingeführte] Geschwindigkeit in der künstlerischen Produktion“. Teeny, die zweite Ehefrau Duchamps, erzählt, dass „er nicht wie ein Arbeiter gearbeitet hat“, sondern indem er innerhalb eines Tages zwischen kurzen Perioden der Aktivität und langen Pausen wechselte. „Ich konnte nicht länger als zwei Stunden am Tag arbeiten [...]. Noch heute kann ich nicht länger als zwei Stunden pro Tag arbeiten. Das ist wirklich ein ganz schönes Ding, jeden Tag zu arbeiten.“

Im weiteren Sinn bedeutet die Verweigerung künstlerischer Arbeit „Verweigerung der Produktion für den Markt, für die Sammler oder um den ästhetischen Forderungen eines immer größeren Publikums von Betrachtern zu genügen, Verweigerung, sich ihren Bewer-

tungsprinzipien und ihrem Anspruch auf ‚Quantität‘ und ‚Qualität‘ zu unterwerfen“. „Die Gefahr ist, dass man sich den Reihen der Kapitalisten eingliedert, sich ein angenehmes Leben in einem Genre der Malerei macht, welches man bis ans Ende seiner Tage immer wieder kopiert.“

Duchamp beschreibt sehr genau und pointiert den Prozess der Integration der Künstler*in in die kapitalistische Ökonomie und die Transformation der Kunst in eine Ware: „Kunst wird gekauft, wie man Spaghetti kauft.“ „Haben sich Künstler mit dem Kapitalismus gemein gemacht?“, fragt ihn William Seitz 1963 für die *Vogue*: „Es ist eine Kapitulation. Künstler scheinen heute nicht leben zu können, ohne dem guten alten allmächtigen Dollar den Treueeid zu schwören. Das zeigt, wie weit die Integration bereits vorangeschritten ist.“

Die Integration in den Kapitalismus vollzieht sich auch, und vor allem, auf subjektiver Ebene. Auch wenn Künstler*innen, im Unterschied zu Arbeiter*innen, keine direkten Vorgesetzten haben, sind sie dennoch Machtdispositiven ausgesetzt, die nicht allein den Rahmen ihrer Produktion definieren, sondern die auf ihre Subjektivität formend einwirken. In den 1980er Jahren sind Künstler*innen zum Modell des „Humankapitals“ geworden, weil sie die „Freiheit“ des Schaffens verkörpern.

„Courbet war der Erste, der sagte: ‚Akzeptiert meine Kunst oder akzeptiert sie nicht. Ich bin frei.‘ Das war 1860. Seither hatte jeder Künstler das Gefühl, er müsse noch freier sein als jene davor – die Pointillisten freier als die Impressionisten, die Kubisten noch freier, die Futuristen und Dadaisten noch immer freier, etc. Freier, freier,

freier – sie nennen das Freiheit. Warum sollte es dem Ego von Künstlerinnen erlaubt sein, die Atmosphäre zu vergiften?“

Einmal davon befreit, von den Aufträgen des Königs abhängig zu sein, halten sich Künstler*innen für frei, während sie sich doch lediglich von einer Form der Unterordnung in die nächste begeben. Künstler*innen werden wie Arbeiter*innen ihres „Savoir-faire“ beraubt, weil die Produktion standardisiert wird und, sogar in der Kunst, jegliche Singularität verliert. „Seit der Erschaffung eines Marktes für Malerei hat sich im Kunstbereich alles radikal verändert. Schauen Sie nur, wie produziert wird. Glauben Sie denn wirklich, dass die Leute es mögen, fünfzig oder hundert Mal das Gleiche zu malen? Kein bisschen. Sie machen keine Gemälde, sondern Schecks.“

Duchamp bekräftigte seine Verweigerung ohne jede Zweideutigkeit: „Ich weigere mich, ein Künstler im heutigen Verständnis zu sein“; „ich wollte die Haltung hinsichtlich des Künstlers komplett verändern“; „ich habe wahrlich versucht, den kleinen Gott zu töten, zu dem der Künstler im Laufe des letzten Jahrhunderts geworden ist“; „wissen Sie, ich wollte nie ein Künstler sein“, etc.

Die Verweigerung der „künstlerischen“ Arbeit ist keine simple Opposition. Sie stellt nicht die Negation fest verkoppelter Begriffe (Kunst/Nicht-Kunst) dar, die sich aufgrund ihrer Ähnlichkeit gegenüberstehen. Duchamp ist in diesem Punkt sehr klar. Seine Verweigerung ist nicht Ausdruck der dadaistischen Opposition, die, „indem sie opponierte, zum Schweif dessen wurde, wogegen sie opponierte [...]. Literarisches Dada war ein rein negatives und anklagendes Phänomen, es hieß, hübsch

mitzumachen bei dem, was wir unbedingt missachten wollten. Ein Beispiel, wenn Sie wollen: Mit den *Drei Musterfüden* versuchte ich eine andere Idee von Längeneinheit vorzuschlagen. Ich hätte ein Holzmetre nehmen und es an einem beliebigen Punkt zerbrechen können: das wäre Dada gewesen.“

Die Verweigerung führt eine radikale Heterogenität ins Treffen. Nichts ist weiter entfernt von kapitalistischer Arbeit als das faule Handeln, dessen freigesetztes politisch-existenzielles Potenzial die Kunst ebenso untergräbt wie ihre simple Negation. „Ich bin gegen das Wort ‚anti‘, denn das ist ein bisschen wie ‚atheistisch‘ verglichen mit ‚gläubig‘. Ein Atheist ist fast genauso religiös wie ein Gläubiger, und ein Anti-Künstler ist fast so sehr Künstler wie ein Künstler. [...] ‚Anartist‘ [*an-artiste*] wäre viel besser als ‚Anti-Künstler‘ [*anti-artiste*], wenn ich den Begriff ändern könnte.“

Auch wenn sich Duchamp der Zuweisung der Rolle als Künstler verweigert – er definiert sich als jemand, der hinsichtlich der Kunst sein „Ordensgewand abgelegt“ habe –, so verabschiedet er sich deshalb nicht von den künstlerischen Praktiken, Protokollen und Prozeduren. Der „Anartist“ fordert eine Umgestaltung der künstlerischen Funktionen und Dispositive. Es handelt sich um eine subtile Positionierung, verkörpert kraft einer Verweigerung, die sich weder außerhalb noch innerhalb der Institution „Kunst“ einrichtet, sondern an deren Grenze und Eingrenzungen, und von hier aus die dialektische Opposition zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu verschieben versucht.

Die Kaffeemühle: zwischen (futuristischer) Bewegung und (kubistischer) Statik

„Sie haben erklärt, dass die *Kaffeemühle* der Schlüssel zu ihrem gesamten Werk ist.“

„Ja. [...] Das geht auf Ende 1911 zurück.“

Versuchen wir nun zu verstehen, wie Faulheit und Nicht-Bewegung Handeln, Zeit und Subjektivität neu zu denken erlauben.

Duchamp unterstrich mehrfach die Bedeutung eines sehr kleinen Gemäldes, der *Kaffeemühle* aus dem Jahr 1911, das es ihm sehr früh erlaubte, aus den Avantgarden auszubrechen, deren Prinzipien er nie gänzlich zustimmte. Wie viele seiner Zeitgenoss*innen war Duchamp fasziniert von Bewegung und Geschwindigkeit, den Symbolen der dröhnenden Moderne.

Mit *Akt, eine Treppe herabsteigend* versuchte er, Bewegung darzustellen, indem er sich von den chronocinematographischen Techniken Étienne-Jules Mareys anregen ließ, doch handelte es sich dabei um eine eher indirekte Darstellung von Bewegung. Mit der *Kaffeemühle* fand Duchamp ein Mittel, die Opposition zwischen der futuristischen Feier der Bewegung und der statischen Ästhetik des Kubismus („Sie waren im Übrigen stolz darauf, statisch zu sein. Sie zeigten uns unaufhörlich Dinge in verschiedenen Facetten, aber das war keine Bewegung“) hinter sich zu lassen, indem er eine andere Dimension von Bewegung und Zeit entdeckte.

Er zerlegte die Kaffeemühle in ihre Einzelteile und realisierte auf diese Weise etwas, das die Kunstgeschichte als das erste „maschinistische“ Gemälde betrachtet;

und er führte das erste diagrammatische Zeichen der Malereigeschichte ein, nämlich den Pfeil, der die Bewegung des Mechanismus anzeigt. „Ich habe eine Beschreibung des Mechanismus angefertigt. Sie sehen das Zahnrad und darüber den Drehgriff; ich habe mich auch eines Pfeils bedient, um anzuzeigen, in welche Richtung die Hand dreht. Es ist nicht nur ein Moment, es sind alle Möglichkeiten der Mühle. Das ist nicht wie eine Zeichnung.“

Mit diesem kleinen Gemälde macht Duchamp einen ersten Schritt zur Entdeckung nicht von Geschwindigkeit, sondern des Möglichen, nicht von Bewegung, sondern des Werdens, nicht von chronologischer Zeit, sondern der Zeit des Ereignisses. Das Mögliche, das Werden und das Ereignis eröffnen „Bereiche, die weder von Zeit noch Raum beherrscht sind“ und die von anderen Geschwindigkeiten animiert werden (unendliche Geschwindigkeiten, würde Guattari sagen), sei es von höchster Geschwindigkeit oder von größter Langsamkeit (Deleuze).

Was im selben Augenblick in der Philosophie durch Bergson theoretisiert wird – eine Zeit, die nicht länger der Bewegung untergeordnet ist –, entdeckt Duchamp, indem er dieses Gemälde schafft. Mit dem Unterschied jedoch, dass er eine grundlegende Bedingung hinzufügt, die von der Philosophie vernachlässigt wurde: die Faulheit als andere Form der Zeiterfahrung und das faule Handeln als neue Art und Weise, eine Gegenwart als Dauer, Möglichkeit und Ereignis zu erforschen.³ Für

³ „Das Ereignis kommt als ein Bruch im Verhältnis zu den Koordinaten von Zeit und Raum. Und Marcel Duchamp treibt den Angleichungspunkt weiter, um zu zeigen, dass es im Hintergrund der Verhältnisse zeitlicher Diskursivität stets einen möglichen Index

Deleuze ist der Zugang zu dieser Zeitlichkeit, zu den Bewegungen, die aus der Zeit fließen, das Privileg der „Sehenden“ – für Duchamp das Privileg der „Faulen“.

Letzterer wird an der Bewegung immer interessiert bleiben, aber diese ganz und gar neue Weise, sie zu denken, ist im eigentlichen Sinn nicht darstellbar und wird nur verständlich an den *Notizen*, die das *Große Glas* begleiten und einen integralen Teil seines Werks bilden: „In jedem Bruch der Dauer reproduzieren sich alle künftigen und früheren Brüche. [...] All diese vergangenen und zukünftigen Brüche koexistieren also in einer Gegenwart, die schon nicht mehr das ist, was man normalerweise den gegenwärtigen Augenblick nennt, sondern eine Art Gegenwart von mannigfaltigen Ausdehnungen.“

„Zeit ist Geld“, sagen Kapitalist*innen – „mein Kapital ist nicht Geld, sondern Zeit“, antwortet ihnen Duchamp. Und die Zeit, die in Frage steht, ist nicht die chronologische Zeit, die gemessen und akkumuliert werden kann, sondern jene Gegenwart, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich enthält und daher ein Herd der Produktion des Neuen ist.

„Bewegung ist vorbei, Kubismus ist vorbei“, sagt er im Rückblick auf diese Phase in einem Interview von 1959. In seinem ersten Ready-made, *Fahrrad-Rad*, ist immer noch Bewegung, aber das sich drehende Fahrrad-Rad war, wie Duchamp später erklärt, „eine Bewegung, die [ihm] gefiel wie das Feuer im Kamin“. Sergej

bezüglich des Kristallisationspunkts des außerhalb der Zeit liegenden Ereignisses gibt, welches die Zeit durchquert und sich transversal zu allen Zeitmaßen verhält.“ Félix Guattari u. Olivier Zahm, „Félix Guattari et l'art contemporain“ (Interview), in: *Chimères*, Nr. 23, 1993, S. 63.

Eisenstein verdeutlicht, um welche Art von Bewegung es hier geht: „Feuer vermag den Traum von einer fluiden Mannigfaltigkeit der Formen in aller Fülle anzureizen.“ Die Anziehungskraft des Feuers liegt in seiner „ewigen Wandelbarkeit“, in der Modulation „seiner unausgesetzten Bilder im Werden“. Feuer repräsentiert „eine ursprüngliche Anfechtung der metaphysischen Immobilität“, die der futuristischen Geschwindigkeit nicht das geringste Zugeständnis macht. „Die Verweigerung gegenüber der ein für allemal erstarrten Form, die Freiheit gegenüber der Routine, die dynamische Fähigkeit, eine beliebige Form anzunehmen“, das, was Eisenstein „Plasmastizität“ nennt, passt perfekt zu Duchamps Konzeption.

Der Möglichkeit, die er dank der *Kaffeemühle* entdeckt, gibt Duchamp noch einen anderen Namen: *l'inframince*, das Infradünne. Das Infradünne ist die Dimension des Molekularen, der kleinen Perzeptionen, der infinitesimalen Differenzen, der Ko-Intelligenz der Gegensätze, innerhalb deren die Gesetze der Makrodimension – insbesondere jene der Kausalität, der widerspruchsfreien Logik, der Sprache und ihrer Verallgemeinerungen, der chronologischen Zeit – keine Geltung haben. Im Infradünnen hat das Werden seinen Ort, auf der Mikroebene vollziehen sich die Veränderungen. „Das Mögliche impliziert Werden – der Übergang vom einen zum anderen findet im Infradünnen statt.“

Und der Zugang zu dieser Dimension ist stets an dieselbe Bedingung gebunden – die Erfindung einer anderen Art zu leben: als „faulenzende Bewohner des Infradünnen“.

Ist das Ready-made eine faule Technik?

Das Ready-made ist eine faule Technik, weil es ohne jede Virtuosität auskommt, ohne spezialisiertes *Savoir-faire*, ohne produktive Aktivität und ohne manuelle Arbeit. *Fontäne, Flaschentrockner* oder *Schneeschaufel* – Duchamp entnimmt sie einfach der „Abteilung des faulen Fachhandels“, wo sie durch Serienproduktion und Massenkonsum aneinandergereiht wurden.

Um sich der kreativen Subjektivität der Künstler*innen und ihrer Techniken zu entledigen, beginnt Duchamp mit der *Kaffeemühle*, von Industriedesign Gebrauch zu machen und „mechanomorphe“⁴ Werke zu produzieren, indem er traditionelles handwerkliches *Savoir-faire* und die Hypermodernität von Maschinen zusammen anordnet. Das maschinell gefertigte Ready-made „verstärkte den unpersönlichen Charakter“.

Das Ready-made ist am Kreuzungspunkt so vieler Fragen angesiedelt, dass es noch immer ungebrochenes Erstaunen hervorruft. Die einfachste Definition des Ready-mades, die Duchamp gegeben hat, beschreibt es als „ein Werk ohne Künstler, um es zu schaffen“. Es ist vor allem eine „Kampfansage, [...] eine Vergottung“ des Künstlers, die dessen „Rang in der Gesellschaft [herabsetzt], anstatt ihn zu erheben und aus ihm etwas Heiliges zu machen“. Mit dem Ready-made wird die Frage außer Kraft gesetzt, ob und wie der Künstler seine

4 „Ja, das ist es wohl, was man das Maschinenzeitalter nennt, nicht wahr? Ich möchte sagen, dass alles mechanisiert wird in diesem Leben. All das hat ein Klima geschaffen, das in mir den Wunsch weckt, mich in mechanographischer Form auszudrücken, wenn Sie so wollen, anstatt mich des alten Ansatzes der Malerei zu bedienen. Es interessierte mich, einen mechanischen Vorgang zu verwenden, um aus der Tradition herauszutreten.“

Innerlichkeit ausdrückt, und es gibt auch keinen Schöpfungsakt mehr; ebenso wird die klassische Rolle der Betrachtenden widerrufen, denn „die Idee der Kontemplation verschwindet gänzlich“.

Im Unterschied zum heutigen Kapitalismus, der überall Kreation fordert, gerade weil er sie überall erstickt, misstraut Duchamp dem Begriff der Kreation. Das Ready-made macht sich über die Verherrlichung des künstlerischen Genies lustig. „Ich habe Angst vor dem Wort Kreation. Im gewöhnlichen sozialen Wortgebrauch ist es ja sehr nett, aber im Grunde glaube ich nicht an die kreative Funktion des Künstlers.“

Die künstlerische Tätigkeit ist eine Tätigkeit wie jede andere. Im Gegensatz dazu macht der Kunstmarkt den Akt der Kreation zur Besonderheit der künstlerischen Produktion. Sein Wert wird durch die Knappheit, Einzigartigkeit und Originalität der Schaffenden bestimmt.

„Die Ready-mades waren ein Mittel, die Monetarisierung des Kunstwerks abzuschütteln, die gerade erst begonnen hat. Nur in der Kunst wird das originale Werk verkauft und erlangt damit sofort eine Art von Aura. Bei meinen Ready-mades aber erfüllen Repliken diese Aufgabe genauso gut.“

Mit dem Ready-made wollte Duchamp „die Idee des Originals beseitigen“ und damit gleichzeitig auch die Idee der Kopie, denn „es gibt nichts Einzigartiges [...], eigentlich sind fast alle Ready-mades, die heute existieren, keine Originale im überkommenen Sinn des Begriffs“.

Aber auch wenn das Ready-made nichts Einzigartiges an sich hat, auch wenn sich seine Produktion nicht der Virtuosität des Künstlers und dem Einsatz seiner Hände verdankt, so muss es doch unter allen Umständen

signiert werden – wodurch, wie wir noch sehen werden, durch die Hintertür wieder hereinzuschleichen droht, was durch die Vordertür verabschiedet worden war.

Das Ready-made ist eine Technik des Geistes

Das Ready-made zeugt nicht allein, oder nicht primär, vom Übergang von der prosaischen Welt der Ware in die verzauberte Welt der Kunst oder von einer Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst; und es ist auch keine einfache Vermischung (oder ein Zusammenprall) heterogener Momente, wie es die heutige Kunstkritik gemeinhin interpretiert.

Duchamps Techniken begründen Prozeduren, die es ihm erlaubten, sich von allen etablierten Werten – unter Einschluss insbesondere ästhetischer Werte – zu lösen, um eine „Umwertung aller Werte“ vorzunehmen.

Das Ready-made ist weder ein Objekt noch ein Bild, denn man muss es „anschauen und dabei den Kopf weg-drehen“. Es zu sehen ist nicht notwendig, es genügt zu wissen, dass eine Handlung, eine Geste durchgeführt wurde. Das Ready-made spricht nicht die Retina an, es schmeichelt den Augen nicht; es zwingt uns vielmehr zu denken, anders zu denken, indem es dem Geist eine andere Richtung gibt. In dieser Perspektive können wir das Ready-made als eine Technik des Geistes definieren, eine Technik, die zugleich entsubjektiviert und eine neue Subjektivität produziert.

Das Ready-made wird nicht fabriziert, sondern ausgewählt. Und die Wahl vollzieht sich nicht nur unter Suspension der Rolle des Künstlers und der ihm zugeordneten Kreation, sondern auch durch die Neutralisierung des Geschmacksurteils, denn Geschmack ist eine

durch Wiederholung angenommene Gewohnheit. Geschmack, ob gut oder schlecht, ist eine Weise zu urteilen, zu fühlen, zu sehen, die vorgefertigt ist; er gründet sich auf Vorurteile, Klischees. Um ein Ready-made zu wählen, muss die „Freiheit der Indifferenz“ erlangt werden, das heißt eine Aussetzung der Gewohnheiten, der Normen und ihrer sozialen Bedeutungen.

„Das Interessante für mich war, [den Gegenstand] aus seinem praktischen Gebrauchszusammenhang herauszunehmen und ihn in einen Zusammenhang einzubringen, der komplett leer war, wenn Sie so wollen, leer von allem, leer von allem in einem Maße, dass ich von einer vollständigen Anästhesie sprach.“ Damit eine neue Bedeutung zutage tritt, sich etwas Neues herstellt, muss dieser blinde Punkt durchlaufen werden, der die Möglichkeiten freisetzt. Ausgehend von diesem leeren Punkt, diesem Punkt des Nicht-Sinns, sieht man nicht mehr das Gleiche, versteht man nicht mehr das Gleiche.

Mag diese Wahl auch zunächst auf die Subjektivität des Künstlers verweisen, so neutralisiert sie diese in einem zweiten Schritt komplett. Der Künstler fällt zwar die ästhetische Entscheidung, sich auf die Auswahl eines Gegenstands zu beschränken, anstatt diesen zu malen oder ihn mit seinen Händen zu produzieren. Aber diese Wahl lässt ihn in eine Dimension eintreten, in der die „Rationalität“ und die bewusste Kontrolle seines Geistes über das, was er macht, ausgesetzt sind. Indem er faul ist, lässt er sich gehen und richtet sich in einer Zeitlichkeit, einer „leeren“ Dauer ein, in der es nicht mehr der Künstler ist, der auswählt.

„Wie wählen Sie die Ready-mades aus?“, wurde Duchamp einmal gefragt. „Es wählt dich aus, um es so zu sagen.“

Das Ready-made ergibt sich aus einer vorsätzlichen Wahl, die sich auf eine Dimension öffnet, in welcher es gerade keine Wahl mehr gibt, aber etwas passiert, etwas geschieht. Das Ready-made ist eine Begegnung, ein Zusammentreffen („was zählt, ist das Datum, mit anderen Worten, der Tag und die Stunde“), die Spur eines Ereignisses.

Wider die Sprache

Duchamp glaubte nicht an die Sprache: „Sprache ist ein Irrtum der Menschheit“. Um Leere zu erreichen, vollständige Anästhesie, als Bedingung für die Erschaffung neuer Blocks von Möglichkeiten, müssen alle Bedeutungen suspendiert werden, die durch die Sprache vermittelt werden, sind diese doch wie der Geschmack nichts als durch Wiederholung kristallisierte Gewohnheiten.

„Die subversive Leidenschaft Duchamps richtet sich seit 1913 gegen die Sprache.“ So beginnt die von Michel Sanouillet verfasste Einführung zu *Duchamp du signe*. Der Anartist misstraut der konformistischen Macht der Worte, denn „anstatt unterbewusste Phänomene auszudrücken, erzeugen sie in Wirklichkeit das Denken durch und nach Worten“, bewirken also eine Abstraktion, welche jede Differenz auslöscht und uns den Zugang zur molekularen Dimension verwehrt, in der sich das Werden vollzieht und Veränderung stattfindet. „Besser wäre es zu versuchen, in das infradünne Intervall überzugehen, welches zwei ‚identische‘ Dinge trennt, als bequem die sprachliche Verallgemeinerung zu akzeptieren, die zwei Zwillinge wie zwei Tropfen Wasser aussehen lässt“.

Alle Ready-mades sind begleitet von Wortspielen, deren Aufgabe es ist, dem Denken eine andere Orientierung zu geben und uns aus dem Griff von Sprache, Grammatik und Syntax zu befreien, die Markierungen von Macht sind, noch bevor sie sprachliche Markierungen sind. Selbst mit Worten wendet Duchamp die Technik des Ready-made an: er nimmt sie aus ihrem Kommunikationsmilieu heraus und gibt ihnen eine Funktion in einem ganz anderen Zusammenhang.

Kalauer sind mitnichten eine Form von mittelmäßigem Witz. Duchamp findet in ihnen „eine Stimulationsquelle, sowohl wegen ihres Klangcharakters als auch wegen der unerwarteten Bedeutungen, die sich mit den Verhältnissen zwischen disparaten Wörtern verbinden. [...] Manchmal ergeben sich vier oder fünf Ebenen der Bedeutung. Wenn Sie ein vertrautes Wort in eine ihm fremde Umgebung einführen, so erhalten Sie etwas Ähnliches wie eine Verzerrung in der Malerei, etwas Überraschendes und Neues ...“

Die Zeichen werden hier nicht im Sinne der Saussure'schen Gegenüberstellung von Signifikant und Signifikat verstanden. Einerseits handelt es sich um Zeichen einer operativen Macht, denn sie zwingen das Denken in eine andere Richtung, und andererseits – wie im Falle des Pfeils, den Duchamp mit der *Kaffeemühle* einführt – repräsentieren sie nichts, sondern bilden das „Schema, das Diagramm der Bewegung“. „Dieser Pfeil war eine Innovation, die mir sehr gefallen hat, der diagrammatische Aspekt war in ästhetischer Hinsicht interessant.“ Er kommt an anderer Stelle auf diese Frage zurück: „Am Ende ist ein Gemälde das Diagramm einer Idee.“ Die diagrammatischen Zeichen der großen wissenschaftlichen, ökonomischen

und monetären Maschinen verweisen nicht auf eine bereits konstituierte Wirklichkeit, sie simulieren und prä-produzieren vielmehr eine Wirklichkeit, die noch nicht existiert, eine Wirklichkeit, die nur virtuell existiert. Anstatt bereits gegeben zu sein und nach Darstellung zu verlangen, bildet Existenz den Einsatz, der in künstlerisch-experimentellen oder (in anderen Bereichen) theoretisch-politisch-experimentellen Gefügen auf dem Spiel steht.⁵

Mit dem Ready-made verabschiedet sich Duchamp von der Repräsentation. Er beschränkt sich darauf, die Wirklichkeit selbst (Industrieware, ein Urinal, einen Flaschentrockner) vorzuladen, wie es das Kino einige Jahre davor zu tun begonnen hatte – eine Technik, die eine neue Semiotik erfordert, eine „Semiotik der Wirklichkeit“, wie Pier Paolo Pasolini sagen würde. Beim Ready-made geht es genau genommen nicht um Repräsentation, sondern um „Präsentation“.

Rose Sélavy

Im Unterschied zur Arbeiterbewegung hat die Verweigerung der Arbeit bei Duchamp eine Subjektivierung, die sich auf eine Anthropologie oder Ethik der Arbeit gründet, weder zur Voraussetzung noch zum Resultat. Die neue Definition der Arbeitsverweigerung bringt alle sozialen und geschlechtlichen Identitäten ins Wanken, indem sie sich auf subjektive Experimente öffnet.

⁵ Francis Bacon stellt einen Zusammenhang zwischen Diagramm und Möglichkeit her: „Nein, die Markierungen sind gemacht, und man überprüft sie dann, wie man es bei den Kurven eines Diagramms tun würde. Und in diesem Diagramm sind die verschiedensten Möglichkeiten enthalten.“

„1920 entschied ich, dass es mir nicht genügte, ein einzelnes Individuum zu sein. Ich wollte meinen Namen ändern, vor allem für die Ready-mades, um aus mir eine andere Persönlichkeit zu machen, verstehen Sie, den Namen ändern, ganz einfach.“ Nach anfänglichem Schwanken zwischen mehreren jüdischen Namen wendet er schließlich peinlich genau die früher ausgearbeiteten Techniken an, um einen Namen und ein neues „geschlechtliches“ Werden zu wählen.

„Rose Sélavy, geboren 1920 in New York, jüdischer Name, Änderung des Geschlechts – Rose, der ‚hässlichste‘ Name nach meinem persönlichen Geschmack, und Sélavy, ein einfaches Wortspiel. C’est la vie.“ Und erneut vertraut Duchamp dem faulen Handeln, denn es fungiert als Operator der Desidentifikation. In der Tat bewirkt die Einführung des faulen Handelns in eine Welt, deren Organisation auf Aktivität aufbaut, Erschütterungen bis in die Identitäten hinein, nicht zuletzt Geschlechtsidentitäten.

Seit der Antike wurde (sexuelle, politische, produktive) Aktivität mit dem Mann identifiziert. Die Frau hingegen verkörpert Inaktivität und Passivität. Die griechische Demokratie pries politisches Handeln als eine Domäne, die exklusiv Männern vorbehalten war. Die vom Kapitalismus bewirkte Demokratisierung der Sklaverei („Lohnarbeit, die schlimmste Form der Sklaverei“) stellt nicht mehr politisches Handeln in den Mittelpunkt, sondern Produktion. Nichtsdestotrotz sind die Produzierenden immer noch Männer und Arbeit bleibt ein Zeichen von Virilität. Die Unterscheidung zwischen (männlicher) Aktivität und (weiblicher) Inaktivität findet sich noch in den neuen Wissenschaften wie etwa der Psychoanalyse wieder, die ausgangs des 19. Jahrhunderts

und eingangs des 20. Jahrhunderts auf den Plan traten. Für Freud wird Aktivität durch den Schwanz von Papa repräsentiert und wenn du keinen hast, dann ist das eine blöde Sache, denn dann fehlt dir was und dein Handeln ist kastriert.

Duchamps Umzug in die USA gab ihm auch die Gelegenheit, sich seiner Identität zu entledigen („Ich würde mich fast gern von mir selbst befreien“), und zwar selbst jenseits seiner Identität als Künstler.

„Ich war ziemlich glücklich, entwurzelt zu sein. Denn ich fürchtete ja gerade den Einfluss der Wurzel auf mich. Ich wollte sie loswerden.“

Das faule Handeln ist eine Operation der Entklassifizierung, die es erlaubt, sich aus den Unterwerfungen zu lösen, insbesondere aus der Identifikation mit dem Beruf.

„Sie verweigern sich der Anrede als Maler, und ebenso der Anrede als Schriftsteller [...]. Was ist also Ihr Beruf?“ Duchamps Antwort: „Warum wollen Sie die Leute mit aller Kraft klassifizieren? Was ich bin, weiß ich das? Ein Mensch, ganz einfach, ein ‚Atmer‘ [...].“

Die doppelte Produktion

Das Begriff der Produktion bietet sich ebenfalls einer zweifachen Lektüre an. Er beschreibt einerseits die Funktionsweise der kapitalistischen Produktion und andererseits die Funktionsweise einer Produktion von Subjektivität, die sich auf die Verweigerung Ersterer gründet. Beginnen wir mit der Ökonomie:

„Ein Werk an sich existiert nicht. Es sind die Betrachter, die die Gemälde machen.“ Aus dieser Behauptung lässt sich eine Theorie des Werts ziehen: dieser existiert nicht an sich, sondern wird durch ein Verhältnis geschaffen.

Künstler*innen gefallen sich im Glauben an „den inneren Wert ihres Werks. Ich glaube daran überhaupt nicht. Ich glaube aufrichtig, dass ein Gemälde vom Betrachter genauso sehr geschaffen wird wie vom Künstler.“

Der Wert eines Kunstwerks verweist weder auf Arbeit oder noch auf Nützlichkeit. Eine substanzialistische Werttheorie wird von Duchamp durch eine relationale Theorie ersetzt, die in vielen Aspekten die Funktionsweise der heutigen, von der Finanz dominierten Ökonomie weitgehend antizipiert.

Einerseits wird Wert im Verhältnis zwischen Künstler*innen und Öffentlichkeit bestimmt. Das Werk ist eine Koproduktion, ein Produkt mit zwei Polen, es entsteht durch „den Betrachter und den Hersteller, und der Funke, der aus diesem zweipoligen Handeln hervorgeht, gebiert etwas – so wie Elektrizität“. Die Öffentlichkeit, in ihrer Form als gegenwärtige oder zukünftige „Betrachter*innen“, führt das Werk in das „Reale“ ein und verleiht ihm seinen „sozialen Wert“. Die Künstler*in verwirklicht nicht alleine den kreativen Akt, denn die Betrachter*innen stellen den Kontakt mit der Außenwelt her, indem sie das Werk dechiffrieren und interpretieren. Jacques Rancière konnte seine Analyse des emanzipierten Zuschauers, der „beobachtet, auswählt, vergleicht, interpretiert“, nur deshalb als Neuigkeit präsentieren, weil er Duchamp totgeschwiegen hat. „Ich gebe der Person, die betrachtet, ebenso viel Bedeutung wie der Person, die [das Werk] erschafft“ – und vielleicht sogar der Öffentlichkeit mehr, denn sie bringt in dieses Verhältnis nicht nur ihr Urteil ein, sondern vor allem auch ihr Geld.

Auf der anderen Seite ist die Öffentlichkeit ihrerseits eine Produktion neuer kultureller Autoritäten (Kunstkritik,

Museen, Presse, Kurator*innen etc.) sowie insbesondere der Kulturindustrie, die diese ganze schöne Welt managt. „Es sind nicht die Künstler, die entscheiden, sondern die Autoritäten, und damit meine ich die Betrachter und Zuschauer jeder Epoche, die Kenner, die überlegenen Geister jener Epochen, die genauso wichtig sind wie der Mensch, der [das Werk] erschafft.“

Aber es ist wohlgermerkt das Geld, das die Hauptrolle spielt, und seine Einführung in das Verhältnis zwischen Betrachter*innen und Hersteller*innen bringt eine radikale Umwälzung mit sich, zumal dieses Verhältnis fortan von „Spekulation“ überdeterminiert und organisiert sein wird. Der Kunstmarkt bietet uns bereits sehr früh ein Bild vom Zusammenhang, den die „reale“ Ökonomie mit der „Spekulation“ unterhält.

„Es war kurz nach dem Ersten Weltkrieg. Ein bestimmter Typ von Leuten, die daran dachten, zu kaufen, um zu spekulieren.“

Duchamp verschiebt die Prozeduren der Evaluation in Richtung der Öffentlichkeit und der Autoritäten, aber es ist wohlgermerkt die „Spekulation“, die als höchste Bewertungsinstanz fungiert – ganz so, wie es heute die Finanz tut. Die abstrakteste Bewertungsprozedur ist jene, die in das Verhältnis der „Produktion“ eingreift und ihre Modalitäten befiehlt (Geschwindigkeit, beschleunigte Wiederholung, Quantität etc.).

„In zehn Minuten lässt sich ein dermaßen wertvolles Ding herstellen. Daraus ergibt sich eine Versuchung, für Käufer und Künstler gleichermaßen: Nutzen aus diesem Ding zu ziehen, das den Drang nach Spekulation zufriedenzustellen hilft, welcher sich nach und nach entwickelt hat, weil es sich um eine Form der Konkurrenz handelt.“

Duchamp definiert die Subjekte der „Spekulation“ als Parasiten, Gauner und Erpresser, denn sie greifen nicht direkt in die Produktion ein. In Wirklichkeit bewegen sie sich sehr wohl innerhalb des Verhältnisses und bringen untereinander sogar den Typus des *onlookers* hervor, das heißt eines besonderen, ganz und gar spezifischen Evaluators, der eine entscheidende Macht über die Bestimmung des Werts ausübt.

Mike Wallace, der Duchamp für den Sender WNTA interviewte, zeigte sich geschockt von Duchamps konzessionslosem Porträt der modernen Kunst. Duchamp erklärt sich folgendermaßen: „Mit Gaunerei meine ich: Geld unter falschen Vorwänden machen. Mit anderen Worten, das Gemälde, das Sie heute für 10 Cent kaufen, ist in zwanzig Jahren vielleicht weniger als 3 Cent wert. Anders gesagt, es gibt keinen *reellen Wert*, der dem Gemälde *definitiv zugeordnet* wäre, weil der ästhetische Wert sich in *monetären Wert* umwandelt. Es ist also Erpressung im Spiel, wenn Sie von der Gunst des Augenblicks profitieren, wenn Sie mit Malerei Geld verdienen können, indem Sie viele Bilder und dementsprechend viel Geld machen.“

Die Spekulation führt die endlose kapitalistische Valorisation – Geld, das Geld produziert – in die Kunstwelt ein. Duchamp ist sich dieser Dynamik und der Krise, die sie impliziert, sehr bewusst. „Ich glaube, die Preise – in Geldwerten – sind beunruhigend. Wenn Geld sich vermehrt, so müssen sie weiterhin ansteigen. Kann ein numerisches Phänomen immer weiter wachsen? [...] Wenn es nicht wächst, dann wird es einen sogenannten Crash geben, eine plötzliche Talfahrt aufgrund einer politischen Katastrophe oder aus anderen Gründen.“

Der Konsumkapitalismus

Der problematische Einzug der Ready-mades in den Kunstmarkt lehrt uns zugleich einiges über die Natur der gegenwärtigen Ökonomie. „Ich hatte nie die Absicht, meine Ready-mades zu verkaufen. Es war eine Geste, die zeigen sollte, dass man auch etwas tun kann ohne die Idee im Hinterkopf, dass man daraus Geld ziehen könnte.“

Als Arturo Schwarz, ein Galerist und Künstler aus Milano, in den 1960er Jahren die Ready-mades auf den Markt bringen will, vollführt er mit Zustimmung des „Anartisten“ die drei Operationen, die Letzterer davor abgelehnt hatte: Wiederholung (er produziert acht Kopien der *Fontäne* und anderer Ready-mades), Monetarisierung (er verleiht ihnen einen Geldwert) und Ästhetisierung (er macht aus ihnen Kunstwerke).

Duchamp unterliegt keiner Täuschung bezüglich des Widerspruchs; er spricht sogar von einem „absoluten Widerspruch“, fügt aber hinzu: „genau das kommt mir entgegen“. In einem Interview mit der BBC rechtfertigt seine Entscheidung. Auf die Frage: „Sie selbst haben doch, indem sie bestimmte Objekte ausgewählt und mit ihrem Namen signiert haben, ein eminent kommerzielles Objekt geschaffen?“, gibt er Antworten, die den sonst üblichen Scharfsinn vermissen lassen: die Preise seien sehr niedrig im Vergleich zu beliebigen anderen Malern, die Kopien seien strikt limitiert und „sie [die Ready-mades] müssen signiert werden. Sie sind signiert. Sie sind nummeriert.“

Letztendlich erkennt er an, dass er „wider Willen“ sehr wohl zu etwas beigetragen habe, das sich „Kunst“ nennt, und – unter dem Druck der Avantgarden der

1960er, die ihn wiederentdeckt und vergöttert hatten – auch noch zu etwas anderem, das sich „Markt“ nennt. „Es tut mir leid. Aber zugleich, wenn ich es getan haben sollte, wäre ich nicht einmal wahrgenommen worden [...]. Sie haben recht, aber es gibt wahrscheinlich eine Hundertschaft von Leuten, die der Kunst entsagt haben, die sie verdammt haben und sich selbst bewiesen, dass das alles nicht notwendig ist, so wie die Religion etc. Und wen kümmern sie? Niemanden.“

Duchamp ist sich der unvermeidlichen Handels- und Absatzmöglichkeiten bewusst, die der Vorgang der Ästhetisierung mit sich bringt. Nouveau Réalisme, Pop Art und Assemblage waren eine „billige Ablenkung, die von dem lebt, was Dada gemacht hat. Als ich die Ready-mades entdeckte, hoffte ich den Karneval des Ästhetizismus zu entmutigen. Aber die Neodadaisten verwenden die Ready-mades, um an ihnen einen ästhetischen Wert zu entdecken. Ich habe ihnen den Flaschentrockner und das Urinal als Provokation an den Kopf geworfen und nun bewundern sie diese für ihre ästhetische Schönheit.“

Duchamp zeigt eine Schwierigkeit auf, nämlich die, an der Position festzuhalten, die er gewählt hatte: weder drinnen noch draußen, sondern immer an der Grenze. Vor allem zeigt er die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit auf, die Verweigerung der Arbeit ausschließlich individuell zu praktizieren. Warum erwies sich sein Versuch als ohnmächtig, dem Prozess der Integration in die Ökonomie zu entkommen, indem er die Anzahl Kopien limitierte und diese signierte und nummerierte? Weil Signatur, Wiederholung und Nummerierung die Bedingungen dafür sind, dass das Werk auf den Markt gebracht wird. In der kapitalistischen Gesellschaft ist die

Signatur eine Bekräftigung der Identität (des Autors) wie auch des Eigentums – wie Duchamp, dessen Vater Notar war, sehr wohl wusste.

Indem sie Originalität und Eigentum schützt, ist die Signatur die Bedingung gegenwärtiger Produktion und Konsumtion. Wer ein Luxusprodukt (Louis Vuitton, Prada etc.) oder auch nur ein gängiges Konsumprodukt (Adidas, Nike, iPhone etc.) kauft, zahlt nicht für das Produkt, sondern für die Signatur – und kauft in Wirklichkeit die Marke (Autorschaft). Umgekehrt ist die Fälschung, als praktische „Kritik“ der Ökonomie, ein Verbrechen an Markt und Eigentum und wird als solche verfolgt.

Duchamp spielte mit der Signatur, indem er sie vielfältigte, um Identität und Autorschaft aufzusplittern und aufzulösen. „Totor, wenn er an Henri-Pierre Roche schreibt, Roger Maurice oder Morice, wenn er an Brancusi schreibt, Marcel Dee, Dee (Vorced), (Marcel) Duche, Rose Marcel, Stone of Air, Duche, Sélavy, Marcel à vie, Rose, Marcel Rose und Marcelavy, Marcel Duchamp im Spiegel ...“⁶

Auf dem Markt allerdings muss die Signatur ihren kritischen, ironischen, humoristischen Charakter verlieren und ohne jede Zweideutigkeit Marke und Eigentum bezeichnen, unter Androhung rechtlicher Sanktionen.⁷ Dennoch ist es die Überzeugung des Anartisten, dass

⁶Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris: Éditions du Regard, S. 57.

⁷„Ich habe mich schriftlich dazu verpflichtet, keine Ready-mades mehr zu signieren, um seine Edition zu schützen“, antwortet Duchamp bezüglich der Edition Schwarz dem amerikanischen Maler Douglas Gorsline, der ihn darum gebeten hatte, Kopien von anderen Ready-mades zu signieren, was Duchamp vor dem Vertrag mit der italienischen Galerie ohne Probleme getan hatte.

„das beste Kunstwerk, das man machen kann“, die Stille wäre, denn „man kann sie nicht signieren und alle profitieren von ihr“ – poetische Definition eines „kommunistischen“ Gebrauchsrechts.

Duchamp hält die Reproduktion in limitierten Serien für legitim, wohingegen „Multiples, die in die 150 oder 200 Exemplare gehen, [...] zu vulgär werden“. Aber sobald der Weg zur seriellen Produktion einmal offensteht, stürzt sich die personalisierte Massenkonsumindustrie auf sie, denn diese zeigt alle Merkmale eines „Multiples“ („unendliche“ Reproduktion des signierten Originals, das von den Gesetzen des geistigen Eigentums erbittert verteidigt wird).

Produktion als Subjektivierungsprozess

Zu wiederholen gilt es nicht das (Ready-made-)Objekt, sondern die Singularität der subjektiven Erfahrung der Anästhesie, der Begegnung, des Ereignisses, von der das Objekt nur eine Spur ist.

In Anbetracht der Verweigerung und des Widerstands gegen die durch „Arbeit“ bewirkte Verarmung und Standardisierung der Subjektivität lädt uns Duchamp dazu ein, den „kreativen Prozess“ als Subjektivierungsprozess und die Künstler*in als Medium zu denken. Denn der kreative Prozess ist nicht ausschließlich von der künstlerischen Schöpfung abhängig. Er ist in jeglicher Tätigkeit gegenwärtig.

Anstatt die Produktion des künstlerischen Objekts zu beschreiben, versucht Duchamp „den subjektiven Mechanismus zu beschreiben, der ein Kunstwerk produziert“. Ob das Werk gut, schlecht oder indifferent ist, tut wenig zur Sache, denn Prinzip und Maßstab

von Duchamps Kunst ist nicht das „Schöne“, sondern die auf eine Transformation von Subjektivität ausgerichtete „Disposition zu handeln“. Von der Tätigkeit der Künstler*innen spricht er unter Verwendung einer ungewöhnlichen Metapher, die deren Funktion grundlegend neu definiert: „Der Künstler handelt wie ein mediales Wesen“ (wie ein Schamane, würde Beuys in Weiterführung dieser Tradition sagen), das systematisch zu dem Punkt zurückkehrt, wo Subjektivität entsteht.

Die Techniken des Künstler*in-Mediums sind Techniken des Geistes oder Techniken der Selbstproduktion, die Brennpunkte der Subjektivierung entstehen lassen und – von diesem Emergenzpunkt aus – an deren Werden und Konstruktion arbeiten. Die Tätigkeit des Künstler*in-Mediums muss sich also entfalten, „bevor“ die Subjektivität in „Wiederholung“ erstarrt, bevor der Brennpunkt subjektiver Wandlungspotenziale sich in Gewohnheit kristallisiert. Um an diesen dem Subjekt vorgelagerten Punkt zu gelangen, um an die präindividuellen Kräfte, ihre Intensitäten, ihre prozessualen und mutierenden Zeitlichkeiten heranzureichen, gilt es eine „Leere“ zu schaffen und zu jener kompletten Anästhesie zu gelangen, die wir im Zusammenhang mit den Ready-mades bereits angesprochen haben. Der Bruch der gewöhnlichen Erfahrung öffnet sich auf eine andere Dimension, ein „Labyrinth außerhalb von Zeit und Raum“, das heißt auf eine generative Zeit und eine Proliferation von Möglichkeiten. Dieser Bruch der gewöhnlichen Raum-Zeit-Koordinaten der sinnlichen Erfahrung führt nicht zu einer „ursprünglichen“ Subjektivität, deren Aufblühen dann nur noch die Befreiung von Unterwerfungen und Indienstnahmen voraussetzte. Er gibt uns nur ihren Emergenzpunkt, an welchem sich

eine Prozessualität entfaltet, die auf immanente Weise ihre Regeln, Prozeduren und Techniken freisetzt, durch die sich die Subjektivität verwandeln kann.

Die Arbeit an der Konstruktion des sinnlichen Werks, durch das diese Metamorphose entsteht, übersteigt Künstler*in und Betrachter*in gleichermaßen. Für Duchamp sind Künstler*innen sich ihrer Tätigkeit somit niemals „vollständig bewusst“; es gibt immer eine Abweichung zwischen dem, was sie absichtlich geplant hatten, und dem, was sie effektiv realisieren, und sie können ihre Wirkungen auf die Betrachter*innen nie kontrollieren, weil Letztere ihrerseits aktiv in den Prozess eingreifen, indem sie die Tätigkeit der Künstler*innen und ihr Produkt dechiffrieren und interpretieren. Der Subjektivierungstransfer zwischen Künstler*in und Betrachter*in bewirkt eine „Osmose“, eine „Transsubstantiation“, eine „Transmutation“ – Begriffe, die einen Übergang von einer Substanz zu einer anderen bzw. für Duchamp von einem Subjektivierungsmodus zu einem anderen bezeichnen. Indem es sich und uns an Kräfte anschließt, die uns übersteigen, produziert das Künstler*in-Medium nicht ein Objekt, sondern eine Serie von Relationen, Intensitäten und Affekten, die entsprechende Vektoren der Subjektivierung konstituieren. Es ist weniger das Objekt oder Werk, das Duchamp interessiert, sondern vielmehr die durch den kreativen Prozess bewirkten „unkörperlichen“ Transformationen (die Transsubstantiationen der verwendeten leblosen Materialien), die die Subjektivität der Künstler*in wie auch die Öffentlichkeit affizieren. Der kreative Prozess ist ein ästhetischer Akt in dem Sinne, dass er das Feld möglicher Erfahrung verschiebt und rekonfiguriert, und konstituiert ein Dispositiv zur

Hervorbringung einer neuen Sinnlichkeit und einer neuen „grauen Materie“.

Was Duchamp hier zur Sprache bringt, sind auch die Bedingungen und Effekte, die einen politischen Bruch charakterisieren, eine Demobilisierung, welche bestehende Machtverhältnisse aussetzt und zugleich den Raum für den Konstruktionsprozess einer neuen Subjektivität eröffnet. Der Ausgangspunkt dafür ist aber stets eine Verweigerung, eine Unterbrechung.

Gegenwartskunst hingegen wird, ohne Verweigerung sowohl der künstlerischen als auch der Lohnarbeit, zu einer leichten Beute für das Kapital. Sie verwandelt sich sogar in eine Ressource für die Ästhetisierung des Konsums und jeder Art von Machtverhältnis.

Wiederholung, Monetarisierung und Ästhetisierung – an deren Eingrenzung der „Anartist“ sich vergeblich versuchte – wurden durch das Werk Warhols angenommen und vollständig entfaltet. Hier kommt die „Kapitulation“ der Künstler*innen auf allen Linien zur Vollendung, denn statt einer Verweigerung fordert Warhol ein restloses Bekenntnis zu den Werten und Logiken von Markt, Geld und Konsum: „Business-Kunst ist der Schritt, der auf die Kunst folgt. [...] Während der Hippie-Ära verachteten die Leute die Idee des Business – sie sagten, ‚Geld ist schlecht‘ und ‚Arbeiten ist schlecht‘, aber Geld zu machen ist eine Kunst, Arbeiten ist eine Kunst, und gute Geschäfte sind die beste aller Künste.“

Diese Inszenierung der „absoluten Ware“ (Baudrillard) hat nicht die geringste Abweichung von der Macht anzubieten. Sie trägt im Gegenteil dazu bei, diese als ein Absolutum darzustellen, in dem es für den zweiten Duchamp'schen Begriff von „Produktion“ keinerlei Raum gibt. Wenn Künstler*innen ununterscheidbar

werden von Geschäftsleuten und Stars, wenn die Factory Warhols der Funktionsweise eines heutigen Unternehmens aufs Genaueste entspricht, dann verschwinden die Bedingungen, die Kunst als eine „Technik des Geistes“ zu denken erlauben, als ein Dispositiv der Subjektivierung, eine Technik des Selbst oder auch ein System von Zeichen, die uns zu denken und zu fühlen zwingen; und ebenso verschwindet die Möglichkeit, die Funktion der Künstler*in als „Medium“ der Subjektivierung zu denken.

Die Kunstkritik vergleicht Duchamps Lebensstil mit dem Dandyismus, obwohl sein Verhalten eher dem der kynischen Philosophen ähnelt, speziell im Hinblick auf seine Interventionen in der Öffentlichkeit (ikonoklastische Provokation, Schock, Erotik – Erotik ganz besonders⁸ –, Wortspiele, Humor etc.). Warhol hingegen ist die Verkörperung des Zynikers im heutigen Wortsinn.

Duchamp war unter den Ersten, die verstanden haben, dass in den „Kontrollgesellschaften“, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts abzuzeichnen beginnen – im Kunstbereich früher als anderswo –, die Kunst als Institution, die Kunst „im sozialen Wortsinn“, wie er sie definiert, kein Emanzipationsversprechen darstellt, sondern im Gegenteil eine neue Technik der Regierung von Subjektivität. Kunst ist „eine Gewohnheitsdroge. Sie ist ein Sedativum für das Leben, das wir leben.“ Nur die Verweigerung kann das Mögliche offenlegen, und zwar nicht die Möglichkeit eines für neue Publikumsschichten geschaffenen Zugangs zur Kunst (ihre „demokratische“ Akkulturation), sondern die Möglichkeit der

⁸ „Ich kann die Dinge mit dem Intellekt einfangen, wie der Penis von der Vagina eingefangen wird.“

Konstituierung und Bereicherung eines Vermögens auf die Realität einzuwirken, das unserer Zeit so schrecklich zu fehlen scheint.

„Der Schock wird wahrscheinlich von etwas ganz anderem ausgehen, von der Nicht-Kunst, der Anart, von etwas, das ganz und gar nicht Kunst ist, auch wenn dennoch etwas produziert wird. Schlussendlich bedeutet das Wort *art* etymologisch ‚handeln‘ – nicht ‚machen‘, sondern ‚handeln‘. In dem Moment, in dem Sie handeln, sind Sie ein Künstler. Sie sind nicht wirklich einer, Sie verkaufen kein Werk, aber Sie tätigen eine Handlung. In anderen Worten, Kunst heißt Handeln, Tätigkeiten aller Art. Für wen auch immer. Aber wir, in unserer Gesellschaft, haben uns entschieden, eine ‚Künstler‘ genannte Gruppe von einer ‚Ärzte‘ genannten Gruppe und so weiter zu unterscheiden, was völlig künstlich ist. [...] Anstatt von anderen Dingen abgegrenzt zu werden in einer kleinen Kiste wie dieser hier, mit soundso vielen Künstlern auf soundso vielen Quadratmetern, wird [Kunst] universal sein, sie wird ein menschlicher Faktor im Leben der Leute sein, jeder wäre ein Künstler.“

Das kapitalistische Handeln, das auf die Produktion von immer mehr Geld ausgerichtet ist, zeitigt nicht allein ökonomische Effekte. Es stattet uns mit einer Wahrnehmung und einer Sinnlichkeit aus, weil Wahrnehmen und Fühlen Funktionen des Handelns sind. Das faule Handeln situiert sich an den Antipoden jenes Handelns, für das der Zweck, nämlich das Geld, alles ist und der Prozess nichts. Im Gegenzug ist die Faulheit ganz auf den Prozess konzentriert, auf das Werden der Subjektivität und ihres Vermögens zu handeln.

„Modus: der aktive Zustand und nicht das Ergebnis – der aktive Zustand zeigt kein Interesse am Ergebnis.“

„Modus: Erfahrung – das Ergebnis muss nicht bewahrt werden – es ist von keinerlei Interesse.“

Duchamp hat sein Leben nicht der Kunst geopfert, im Vordergrund seiner Existenz standen vielmehr Handlungsvermögen, Lebenswandel und Ethos. Kunst ist nur eine der Techniken, die eine Erweiterung und Bereicherung des Handlungsvermögens ermöglichen, aber nicht die einzige. „Worauf es ankommt, ist, zu leben und ein Verhalten zu haben. Das Bild, das ich gemalt habe, die Wortspiele, die ich angestellt habe und alles, was ich je gemacht habe: sie alle unterstehen diesem Verhalten, zumindest in öffentlicher Hinsicht.“ Das faule Handeln ist unvergleichlich viel „reicher“ als kapitalistisches Handeln, weil es Möglichkeiten beinhaltet, die sich nicht auf ökonomische Produktion reduzieren, sondern die ein unbestimmtes Werden eröffnen, das erschaffen, erfunden und gepflegt werden muss.

Aus dem faulen Handeln ergibt sich keine Ästhetik, sondern eine existenzielle Pragmatik. Duchamp demonstriert, dass einerseits anders gelebt werden muss, damit anders gehandelt werden kann, und dass andererseits im Kapitalismus dieses Handeln seine Ressourcen nicht in der Arbeit findet, sondern in deren Verweigerung, die auf eine andere Ethik, eine andere Anthropologie verweist.

Kann die Verweigerung gegenwärtiger Arbeit aus dem faulen Handeln schöpfen, um ihre politischen Potenziale zu entwickeln? Mit Sicherheit, denn – um die Worte Lafargues aufzugreifen – ein „Wahnsinn“, der noch „seltsamer“ geworden ist, zieht sich heute über den

Planeten: die Beherrschten betteln nicht einmal mehr um Arbeit, sondern um Beschäftigung.

„Schaffen war für Sie nie an einen Begriff von Arbeit gebunden: diese war immer ...‘ – ‚Ein Stolperstein. Ich finde es idiotisch zu arbeiten, um zu leben. Aber das ist eine andere Geschichte.“

Eine andere Geschichte, die die unsere ist, zumal diese Idiotie noch immer die Welt regiert.

Verwendete Literatur:

- Pierre Cabane, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris: Belfond 1967.
- Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille: Éditions André Dimanche (ohne Jahresangabe).
- Thierry Davila, *De l'Inframince*, Paris: Éditions du Regard 2010.
- Marcel Duchamp de retour en Amérique répond à Laurie Eglington*, Paris: L'Échoppe 2004.
- Marcel Duchamp, *Duchamp du cygne*, suivi de *Notes*, Paris: Flammarion 2008.
- Marcel Duchamp parle des ready-mades*, Paris: L'Échoppe 1998.
- Marcel Duchamp, „Entretien avec Otto Hahn“, in: *Paris Express*, Nr. 684, 1964.
- Sergej Eisenstein, *Walt Disney*, Paris: Circé 1991.
- Le grand déchiffreur: Richard Hamilton sur Marcel Duchamp*, Paris: JRP/Ringier 2009.
- Judith Housez, *Marcel Duchamp*, Paris: Grasset 2006.
- Alain Jouffroy, *Marcel Duchamp: rencontre*, <http://www.ubu.com/sound/duchamp.html>
- Katharine Kuh, Marcel Duchamp, *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Modern Artists*, New York: Da Capo Press 2000.
- Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, Paris: Belfond 1985.
- Bernard Marcadé, *Laisser pisser le mérinos: la paresse de Marcel Duchamp*, Paris: L'Échoppe 2006.
- , *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Paris: Flammarion 2007.
- Francis Neumann, *Marcel Duchamp: l'art à l'ère de la production mécanisée*, Paris: Hazan 1999.
- Denis de Rougement, „Marcel Mine de Rien“, in: *Preuves*, Nr. 204 (wiederveröffentlicht in *Etant donné Marcel Duchamp*, Nr. 3, 2001).
- Michel Sanouillet, „Dans l'atelier de Marcel Duchamp“, in: *Les Nouvelles littéraires*, Nr. 1424, 1954.
- Serge Stauffer, „Du Coq à l'Âne mit Marcel Duchamp“ (1960), in: *Marcel Duchamp. Die Schriften*, Zürich: Theo Ruff Edition 1994.
- Francis Steegmuller, „Duchamp: Fifty Years Later“, 1963.

Calvin Tomkins, *The Afternoon Interviews*, Brooklyn: Badlands Unlimited 2013.

Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, Paris: Flammarion 2007.

DAS ELEND DER SOZIOLOGIE: MENGER, BOLTANSKI UND CHIAPELLO

In Frankreich haben die Arbeitssoziologie und die Soziologie im Allgemeinen die für den gegenwärtigen Kapitalismus charakteristischen Modalitäten von Anstellung und Arbeit zu analysieren versucht, indem sie die Situation der Kunstschaffenden studierten. Die Bewegung der „Intermittents du spectacle“¹ – eine Inkarnation der Vermassung künstlerischer Tätigkeit und ihrer Unterordnung unter die kapitalistische Logik seit Ende der 1980er Jahre – hat durch eine beispiellose Serie von Mobilisierungen, Analysen und Vorschlägen eine scharfe

¹ Der Begriff des „spectacle“ bezieht sich hier zunächst auf den Auführungsbetrieb u. a. im Theater-, Tanz-, Film-, Fernseh- oder Musikbereich. „Intermittents du spectacle“ sind Kulturarbeiter*innen in den genannten Bereichen, deren Beschäftigung, den jeweiligen Engagements entsprechend, „intermittierend“, d. h. zeitweilig ausgesetzt ist. Seit den 1960ern bis 2004 konnten Intermittents du spectacle in den Perioden zwischen zwei Projekten Arbeitslosengeld beziehen, was ihnen eine gewisse Einkommenskontinuität garantierte. Zu den seit 2003 stattfindenden – und gegen Prekarisierung im Allgemeineren gerichteten – Kämpfen der Intermittents vgl. u. a.: GlobalProject / Coordination des Intermittents et Précaires d’Ile de France, „Spektakel diesseits und jenseits des Staates. Soziale Rechte und Aneignung öffentlicher Räume: die Kämpfe der französischen Intermittents“, übers. v. Michael Sanders, in: *transversal* 07/2004, „precariat“, <http://transversal.at/transversal/0704/intermittents/de>; Antonella Corsani, „Wissensproduktion und neue politische Aktionsformen – Die Erfahrung der Intermittents in Frankreich“, übers. v. Stefan Nowotny, in: *transversal* 04/2006, „militant research“, <http://transversal.at/transversal/0406/corsani/de>; Antonella Corsani, „Was wir verteidigen, verteidigen wir für alle‘ – Spuren einer Geschichte in Bewegung“, übers. v. Karoline Feyertag, in: *transversal* 02/2007, „universalismus“, <http://transversal.at/transversal/0607/corsani/de>; Maurizio Lazzarato, „Die politische Form der Koordination“, übers. v. Stefan Nowotny, in: *transversal* 07/2007, „instituiende praxen“, <http://transversal.at/transversal/0707/lazzarato/de> [Anm. d. Übers.]

Zurückweisung jener soziologischen Untersuchungen bereitgestellt, die in den Milieus der Gegenwartskunst unterdessen als beträchtlicher theoretischer Fortschritt angesehen werden.

Pierre-Michel Menger: „Kreativarbeit“ und „Intermittence als Ausnahme“

In seiner Antrittsrede am Collège de France vollbrachte Pierre-Michel Menger die Heldentat, die Begriffe der Arbeit und der „Kreativarbeit“ zu behandeln, ohne ein einziges Mal vom Kapital zu sprechen.² Es hat immer schon „Arbeit“ gegeben, aber in vorkapitalistischen Gesellschaften existierte das Konzept der Arbeit nicht, da diese ganz andere Unterteilungen von Welt und Tätigkeiten trafen. Erst mit dem Aufkommen des „Kapitals“ wurde Arbeit konzeptualisiert, zergliedert und in ihren Nahtstellen aufs Genaueste analysiert. Wer aus der Arbeit, unabhängig von ihrem Bezug zum Kapital, eine autonome und selbstreferenzielle Entität zum Zweck der Produktion von Werken und der Selbstverwirklichung³ macht, betreibt eine radikale Entpolitisierung, denn damit wird die Besonderheit des kapitalistischen Verhältnisses totgeschwiegen: Selbst die „Künstler*innen“ sind monetären Zwängen unterworfen, das heißt, um

² Pierre-Michel Menger, *La différence, la concurrence et la disproportion*, Paris: Collège de France / Fayard 2014.

³ „Die Kreativarbeit ist keine einfache Maloche. Und noch nicht einmal eine besondere Kategorie von komplexer, qualifizierter, spezialisierter Arbeit. Sie beansprucht direkt Triebfedern wie etwa Kreativität und Verhaltensweisen wie echtes Engagement und Motivation (die Freude an der Tätigkeit um ihrer selbst willen, ohne direkt oder instrumentell auf Vergütung bedacht zu sein).“ P.-M. Menger, *Être artiste: œuvrer dans l'incertitude*, Marseille: Al Dante 2012, S. 19.

zu Geld zu kommen und mithin zu einem Einkommen, müssen auch sie sich auf dem Markt „verkaufen“, und zwar an einen „Arbeitgeber“, der die Erscheinungsform der Kulturindustrie, der Tourismusindustrie oder der Finanzindustrie hat.

Jenen, die nur den Inhalt der Arbeit in Betracht ziehen und in ihr, wie die sie heiligsprechende Sozialdemokratie, „die Quelle alles Reichtums und aller Kultur“ sehen, entgegnete Walter Benjamin in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ mit Marx, „dass der Mensch, der kein anderes Eigentum besitze als seine Arbeitskraft, ‚der Sklave der andern Menschen sein muss, die sich zu Eigentümern [...] gemacht haben‘“⁴. Keine Arbeit, auch nicht die Kreativarbeit, kann dieses Machtverhältnis umgehen, welches sich unweigerlich auf ihren Inhalt und die Modalitäten ihrer Ausübung auswirkt.

Menger feiert die Freiheit, die Autonomie und die Einzigartigkeit der Kreativarbeit in genau dem Moment, in dem diese angegriffen, reduziert, neu ausgerichtet und normalisiert werden, insbesondere in den intellektuellen Berufen. An Universitäten, in der Kultur und in der Forschung – als den Bereichen, auf die sich Mengers Analyse der Kreativarbeit vorzugsweise bezieht – verlieren die Berufe derzeit zusehends die Herrschaft über ihr eigenes *Savoir-faire* sowie die Kontrolle über die Modalitäten von Produktion und Evaluierung. Eine solche „Enteignung“ ist indessen seit jeher das Zeichen dafür, dass ein Prozess der Proletarisierung im Gange ist. Félix Guattari interpretierte den inflationären Gebrauch des Begriffs der Kreation (Kreativindustrien,

⁴ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., S. 699.

Kreativarbeit, kreative Klasse, kognitive Arbeit, Werbung, Mode etc.) folgendermaßen: „Die ständige Anrufung von Kreativität ist eine obsessive Parole, denn die Kreativität erlischt überall [...], daher ihre verzweifelte Anrufung. Sie sprechen die Kreativitätszellen in der Industrie an: Gerade weil Subjektivität in der Forschung, in den Führungskadern etc. so sehr ausgewalzt wird, wird die erneute Herausstellung eines Minimums an Subjektivität zu einer Art Überlebensnotwendigkeit für die Spitzenunternehmen.“⁵

Die Unterordnung des Künstlers unter Markt und Geld einerseits und andererseits die Verpflichtung zu arbeiten (sich zu verkaufen), um leben zu können, sind Fragen, die sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts gestellt haben, namentlich für Marcel Duchamp. Es ist zugegebenermaßen grausam, die Arbeit des Soziologen mit der Perspektive des „Anartisten“ zu konfrontieren, dessen zentrale Innovation es war, Punkt für Punkt die reaktionären Gemeinplätze über Kunst, Künstler*innen und künstlerische Arbeit zu zerstören, die Menger in seinen Texten immer noch aufruft (Schöpfung, Genie, Talent, Autonomie, Originalität, Rarität, Freiheit etc.⁶). Warum sich also für ein „Werk“ interessieren, das die abgedroschensten Klischees über „den Künstler und

⁵Félix Guattari u. Olivier Zahm, „Félix Guattari et l'art contemporain“ (Interview), in: *Chimères*, Nr. 23, 1993, S. 55.

⁶Ohne Lächerlichkeit zu fürchten, haben es zwei „Fachleute aus dem Fach“ der Gegenwartskunst im Vorwort zu einem der Bücher von Pierre-Michel Menger auf sich genommen, mit dem Soziologen am gleichen Strang zu ziehen: „Rebell und widerspenstiger Charakter ist der Künstler zuallererst hinsichtlich der beharrlichen Suche nach seiner Freiheit und im Verhältnis zu einer Welt der hyperstandardisierten Arbeit.“ Raphaël Cuir u. Marc Partouche, in: P.-M. Menger, *Être artiste*, a. a. O.

sein Werk“ weiterbefördert? Warum seine Zeit mit einer Theorie verlieren, die Beethoven als Modell des künstlerischen Erfolgs ansieht und deren Definition des Künstlers keine andere ist als jene, die schon Kant gegeben hat: „ein schöpferisches Genie, dessen Hervorbringungsvermögen keine bestimmte Regel außer jener der Originalität kennt“? – Aufgrund der politischen Rolle, die Menger bei jeder Neuverhandlung der Arbeitslosenversicherung und jeder Mobilisierung der Intermittents spielt.

Wenn er nämlich gezwungen ist, sich mit der Vermassung „künstlerischer“ Arbeiter*innen zu konfrontieren, mit ihrer Unterordnung unter Profitlogik, Kulturindustrien, Tourismusindustrie, staatliche Kulturpolitiken sowie die Dispositive der Regierung von Arbeitslosen, dann wird Menger reaktionär, aber auf eine ganz andere Weise. Er wird reaktionär, weil er weder von der Entwicklung künstlerischer Arbeit noch von der Entwicklung der Arbeit im Allgemeinen auch nur das Geringste versteht. Daher verbringt er einen guten Teil seiner Zeit damit, gelassen falsche Ideen zu verkünden und jenen Polemiken Nahrung zu geben, auf die die Medien versessen sind.

Die Intermittence oder die neue Norm der Anstellbarkeit

Anlässlich seiner letzten Stippvisite bei France Culture am 12. Mai 2014 und in einem Artikel, der am 26. Juni desselben Jahres in *Le Monde* erschien⁷, bekräftigte er einmal mehr die These, die der Gesamtheit

⁷P.-M. Menger, „L’intermittence est un système inégalitaire“, in: *Le Monde*, 26. Juni 2014.

seiner Analysen zugrunde liegt: Die Intermittence ist eine Ausnahme. Die mit ihr verbundenen Modalitäten der Anstellung wie auch der Arbeitslosigkeit sind atypisch, außerhalb der Norm und stellen eine Ausnahme dar. Man findet sie in Frankreich und „nirgendwo sonst“ („nirgendwo sonst“, „überall sonst nicht nachvollziehbar“, „einzigartiger Fall“ scheinen seine bevorzugten Formulierungen zur Definition der Intermittence zu sein).

Wie der Titel⁸ klar anzeigt, beruht sein Buch über die Intermittence ganz und gar auf dem Gegensatz zwischen dem Normalen (dem Standard entsprechende Anstellung und Arbeitslosigkeit) und dem Anormalen (intermittierende Anstellung und Arbeitslosigkeit). Für Menger „handelt es sich nicht um eine gewöhnliche Arbeitslosigkeit, so wie es sich nicht um eine gewöhnliche Anstellung handelt. [...] Die Regulierung der Arbeitslosigkeit der Intermittents stellt eine atypische Abdeckung eines atypischen Risikos dar.“⁹ Außer-gewöhnliche Arbeitslosigkeit und Anstellung, atypische Risiken und Risikoabdeckung, Flexibilität außerhalb der Norm – wir schwimmen voll und ganz in der „Ausnahme“.

Demzufolge verteidigen die Intermittents etwas, das anderswo abgelehnt wird: Hyperflexibilität, hyperkurze Verträge, deren „Kündigung“ (*sic!*) keiner Begründung bedarf sowie eine mit Anstellung stark verwobene Arbeitslosigkeit. Abgesehen von Beschäftigungsverhältnissen und den entsprechenden Kurzzeitverträgen ist

⁸P.-M. Menger, *Les intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*, Paris: Éditions de l'EHESS 2005.

⁹P.-M. Menger, *Profession artiste: extension du domaine de la création*, Paris: Textuel 2005, S. 45.

die Arbeitslosigkeit der Intermittence die andere große Sorge Mengers. „Unsere Lohnarbeitsgesellschaft beruht auf der Trennung und dem offenen Gegensatz zwischen den beiden Situationen der Arbeit und der Arbeitslosigkeit und definiert Zweitere nach wie vor als pathologische und destruktive Kehrseite der Ersteren. [...] Je mehr Intermittence sich entwickelt, desto mehr nähern sich die beiden Situationen einander an und desto häufiger bewegen sich die Einzelnen zwischen ihnen hin und her.“¹⁰ Daraus ergibt sich eine Reihe von „Paradoxa“ und Funktionsmechanismen, die „nirgendwo sonst in der Wirtschaft nachvollziehbar wären“¹¹:

- Es kommt zu einem gleichzeitigen Anstieg von Beschäftigung und Arbeitslosigkeit.
- Schlimmer noch: wenn die Kulturökonomie wächst (und das ist einer der wenigen Sektoren, in denen es Wachstum gibt), steigt die Arbeitslosigkeit schneller als die Beschäftigung.
- Arbeitgeber*innen genießen vollständige Freiheit und man „findet nirgendwo sonst“ eine derartige Asymmetrie zwischen Arbeitgeber*innen und Arbeitnehmer*innen.
- Das letzte Paradox ist das amüsanteste: „Die Intermittence ist eine sehr raffinierte Konstruktion. Sie führt jedoch zu einem außerordentlichen Paradox, das die Position von Gewerkschaften wie der CGT¹² oder der Argumentation der Koordi-

10 P.-M. Menger, *Les Intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*, a. a. O., S. 96.

11 P.-M. Menger, *Le Travail créateur*, Paris: Gallimard/Seuil 2009, S. 33 f.

12 Die CGT (Confédération générale du travail), 1895 gegründet und historisch zunächst dem Anarchosyndikalismus sowie später der Kommunistischen Partei nahestehend, ist der älteste und heute

nationen¹³ herausfordert: diese sagen zwar, dass man die Prekärsten schützen muss, was sie aber nicht sagen, ist, dass das Beschäftigungssystem selbst Prekarität produziert!¹⁴

Die Koordinationen der Intermittents und Prekären und die CGT leben demnach in der Illusion, gegen Hyperflexibilität, Prekarität und Verarmung zu kämpfen, während sie nichts anderes tun, als diese zu begünstigen. Wenn es indessen Paradoxe gibt, so sind diese in Wirklichkeit in den Kategorien beheimatet, deren sich der ans Collège de France gewählte „Gelehrte“ bedient, um den gegenwärtigen Kapitalismus halsstarrig über den Gegensatz Anstellung/Arbeitslosigkeit zu lesen – mithin vermittelt eines überholten Analyserasters, das auf die Trente Glorieuses¹⁵ und den Fordismus zurückgeht.

Um die Funktionsweise der heutigen Ökonomie zu erfassen, muss man von einer Perspektive ausgehen, die derjenigen Mengers genau entgegengesetzt ist und die seit 1992 von den Koordinationen der Intermittents verteidigt wird: *Die Intermittence ist keine Ausnahme. Sie ist, und zwar seit langem, die Regel.* Sie war so lange eine Ausnahme, wie *Projektarbeit* (temporäre Anstellungen während der Dreharbeiten zu einem Film, Theater-

nach Mitgliederzahlen zweitgrößte Gewerkschaftsbund Frankreichs. [Anm. d. Übers.]

13 Vgl. Maurizio Lazzarato, „Die politische Form der Koordination“, a. a. O.

14 P.-M. Menger, „L’intermittence est un système inégalitaire“, a. a. O.

15 Als „Trente Glorieuses“ („Dreißig Glorreiche [Jahre]“) wird in Frankreich die von Wirtschaftswachstum und Verbesserung der Lebensbedingungen geprägte Periode nach Ende 2. Weltkriegs (1945–1975) bezeichnet. [Anm. d. Übers.]

produktionen, Konzerten etc.) dem Bereich kultureller Produktion vorbehalten war. Mittlerweile ist das Alternieren von Kurzzeitanstellungen und mehr oder weniger langen Perioden der Arbeitslosigkeit die Norm für 86% der Neueinstellungen. „Im ersten Jahresdrittel 2013 wurden mehr als 83% der Einstellungen in Betrieben mit mehr als zehn Mitarbeitern mit befristeten Arbeitsverträgen abgeschlossen. Für die Urssaf¹⁶, die die Gesamtheit der Unternehmen berücksichtigt, sind aktuell sogar mehr als 86% der unterzeichneten Verträge befristet. Ein absoluter Rekordwert seit 2000, dem Jahr der Einführung entsprechender Statistiken“¹⁷

Aber hierin liegt nicht einmal die interessanteste Information. Zwei weitere Daten verdienen Aufmerksamkeit, die die Dauer dieser befristeten Verträge sowie die durchschnittliche Dauer der Arbeitslosigkeit zwischen zwei Aktivitätsperioden betreffen: „Von den 20 Millionen Verträgen, die jedes Jahr unterzeichnet werden, sind zwei Drittel auf weniger als einen Monat befristet“, im Gegensatz zu einem Drittel im Jahr 2000. „Diese Tendenz ist seit Beginn der Statistiken ansteigend und die Krise hat nichts an der Kurve geändert“, resümiert Eric Heyer, Ökonom am OFCE.¹⁸

16 Unions de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales: Verband für die Beitragszahlungen zur Sozialversicherung und Familienbeihilfe [Anm. d. Übers.]

17 Jean-Baptiste Chastand u. Alexandre Léchenet, „Explosion du nombre de CDD de moins d'un mois“, in: *Le Monde*, 21. November 2013.

18 Vgl. Camille Neveux, „La vie sans CDI“, in: *JDD*, 23. März 2013. [Das OFCE, Observatoire française des conjonctures économiques, ist ein 1981 gegründetes Wirtschaftsforschungsinstitut, das der Fondation nationale des sciences politiques eingegliedert ist; Anm. d. Übers.]

Was bedeutet die Tatsache, dass 14 Millionen Verträge auf weniger als einen Monat befristet sind? Dass die Intermittents diese Millionen von Verträgen unter sich aufteilen? Oder vielmehr, dass die Intermittence *de facto zur Norm geworden* ist für eine sehr große Mehrheit der Neueinstellungen? Nicht nur ist die Abfolge von kurzen und sehr kurzen Verträgen keine Besonderheit der Intermittence, sondern die schnelle Abfolge von Perioden der Anstellung und der Arbeitslosigkeit ist für 86% der Neueinstellungen zur Regel geworden. „Wir beobachten einen Zeitraum der Arbeitslosigkeit von durchschnittlich drei Wochen zwischen zwei Verträgen“, unterstreicht der Ökonom vom OFCE weiterhin. Wie die meisten Experten*innen scheint Menger zu ignorieren, dass sich in einem Regime der „flexiblen Akkumulation“ die Bedeutung und Funktion der Arbeitslosigkeit ändert. Die scharf abgegrenzte Nettoaufteilung zwischen Anstellung und Arbeitslosigkeit (der Arbeitslosigkeit als *Kehrseite* der Beschäftigung), deren Institution auf ein ganz anderes Akkumulationsregime zurückgeht (Standardisierung und Kontinuität der Produktion, mithin Stabilität und Kontinuität der Beschäftigung), hat sich in ein immer engeres Ineinandergreifen von Perioden der Anstellung und Perioden der Arbeitslosigkeit gewandelt.

Dass die Arbeitslosigkeit strukturell geworden ist, besagt nicht, dass Millionen von Menschen auf einen unbefristeten Vertrag warten: Sie arbeiten, während sie gleichzeitig als arbeitslos gemeldet sind. *Arbeitslosigkeit ist nunmehr Teil der Norm der Anstellbarkeit*. Arbeitslos zu sein bedeutet, verfügbar und sofort einsetzbar zu sein, und zwar nicht für einen unbefristeten Vertrag, sondern für einen befristeten Vertrag mit einer Lauf-

zeit von weniger als einem Monat. Die Arbeitslosigkeit kann ganz einfach nicht beseitigt werden und sie ist die unerlässliche Bedingung der „prekären Vollbeschäftigung“, in der wir seit Jahren leben. Politiker und Gewerkschafter sind allesamt engagiert im „Kampf um Beschäftigung“, sie versprechen uns bei jeder Wahl den Abbau der Arbeitslosigkeit, während sie in Wirklichkeit damit beschäftigt sind, diese als integralen Bestandteil der Werkstätigkeit zu instituieren. Logischerweise „sind es jeden Monat die befristet Beschäftigten, die das Gros der Heerscharen von neuen Arbeitslosen bilden. Mehr als 25% derer, die sich bei der öffentlichen Arbeitsverwaltung neu einschreiben, kommen aus einem befristeten Vertrag, gegenüber weniger als 3%, die aus einem unbefristeten Vertrag kommen.“¹⁹

In demselben Artikel spricht Jean-Christophe Sciberas, Präsident der Association nationale des DRH²⁰, eine banale Tatsache an, die Menger fortwährend leugnet, da sie bei weitem nicht nur die Intermittence betrifft: „Es gibt eine strukturelle Bewegung der Übertragung ökonomischer Risiken auf befristete Vertragsnehmer und das Subunternehmertum.“ „Befristete Verträge sind die Norm“, bestätigt wiederum der Ökonom vom OFCE, und sie „sind zum Flexibilitätsspielraum der Arbeitgeber geworden, die keine Bedenken mehr haben, Verträge in Serie abzuschließen, sogar solche, die nur einige Stunden gelten“²¹. Dementsprechend können wir von nun an von

19J.-B. Chastand u. A. L'échenet, „Explosion du nombre de CDD de moins d'un mois“, a. a. O.

20 Association nationale des directeurs des ressources humaines (DRH), Verband der Personalverantwortlichen. [Anm. d. Übers.]

21J.-B. Chastand u. A. L'échenet, „Explosion du nombre de CDD de moins d'un mois“, a. a. O.

intermittierenden oder „handelsüblichen“ befristeten Verträgen sprechen. Alle Arbeitgeber*innen kreieren befristete Verträge in Serie, welche dieselben Merkmale aufweisen wie diejenigen, die Pierre-Michel Menger nach wie vor als eine Besonderheit der Intermittence ansieht. Man kann seine Begriffe durchaus beinahe unverändert zur Anwendung bringen, um die Funktionsweise dieser Verträge zu beschreiben.

Die Arbeitgeber*innen, die jene 14 Millionen Verträge von weniger als einem Monat Laufzeit anbieten, müssen sich nicht darüber „erklären, warum sie eine Arbeit von drei Stunden, drei Tagen oder drei Wochen anbieten, und sie haben keinerlei Verantwortung hinsichtlich der Karriere der Künstler und Techniker [sowie der anderen Beschäftigten; Anm. M. L.], die sie anstellen“.²² Für diese 14 Millionen Verträge von weniger als einem Monat Laufzeit gilt: „[d]er Lohnnehmer geht einen Vertrag mit einem Beschäftigungsgeber ein, aber Letzterer ist in keiner Weise dazu angehalten, das Vertragsverhältnis in weiterer Folge zu erneuern und die Fortsetzung der Laufbahn seines Angestellten, die Weiterentwicklung seiner Kompetenzen oder seine Pensionsvorsorge zu gewährleisten“²³. Die Intermittence ist nicht länger „eine einzigartige Situation auf dem französischen Arbeitsmarkt“²⁴. Nicht ein einziges der weiter oben zitierten Paradoxa existiert in der Realität.

²² P.-M. Menger, „L’intermittence est un système inégalitaire“, a. a. O.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

Die Regierung der neuen Norm der Anstellbarkeit

Die andere Aussage, die die Koordinationen unaufhörlich wiederholen und die sich als Konsequenz aus der ersteren (die Intermittence ist nicht länger eine Ausnahme, sondern die Regel) ergibt, ist die folgende: Die Intermittence-Regelung muss auf alle prekär Arbeitenden ausgeweitet werden. Diese Forderung wurde von der Koordination von Lyon seit 1992 vorgebracht und während der Kämpfe 2003 durch die Koordination der Intermittents und Prekären der Île-de-France vertieft und spezifiziert. Wie diese Erweiterung zu verstehen ist und umgesetzt werden kann, sind die Fragen, die der Kampf in Wirklichkeit zum Gegenstand haben muss.

Die verbissenen Angriffe auf die Intermittence seitens des Medef²⁵ und der CFDT²⁶ haben strategische Gründe. Die Intermittence-Regelung ist das einzige Dispositiv, das auf dem Wechsel zwischen Beschäftigung und Arbeitslosigkeit aufbaut: sie ist folglich am besten geeignet, die neue Norm der flexiblen Beschäftigung durchzusetzen und zu regieren. Vor 2003 allerdings „schützte“ die Regelung die Beschäftigten zu sehr, hieß es, auch wenn nur die Hälfte der Intermittents entschädigt wurden; und sie schützt sie noch heute zu sehr, auch wenn das Protokoll von 2003²⁷ 70% der Intermittents

25 Mouvement des entreprises de France: französischer Unternehmerverband. [Anm. d. Übers.]

26 Confédération française démocratique du travail: Französischer Demokratischer Gewerkschaftsbund, der mitgliederstärkste Gewerkschaftsbund Frankreichs. [Anm. d. Übers.]

27 Gemeint ist ein am 26. Juni 2003 unterzeichnetes Übereinkommen zwischen dem Unternehmerverband Medef und den drei Gewerkschaftsbünden CFDT, CFE-CGC und CFTC, das den Zugang zur Intermittence-Regelung deutlich erschwerte. [Anm. d. Übers.]

prekarierte. Der neue Arbeitsmarkt erfordert in der Tat eine Vorkehrung, die der Intermittence-Regelung ähnelt, aber diese muss arm an zugestandenen Rechten sein und sich auf die Working Poor anwenden lassen. Während die Intermittence für qualifizierte und relativ gut bezahlte Arbeit gedacht gewesen war, geht es heute darum, die mit ihr verbundenen Rechte zu demontieren, ihre Grundsätze hingegen zu bewahren, um sie auf die prekären Armen anzuwenden. Zwischenzeitlich müssen wohlgerne auch die Intermittents mehrheitlich in „verarmte Prekäre“ umgewandelt werden.

Wer das – wie P.-M. Menger – nicht versteht, versteht nichts von dem, was sich seit langem zusammenbraut und wofür die „gesellschaftliche Neugrundlegung“²⁸ von Denis Kessler und François Ewald am Ende des letzten Jahrhunderts den Rahmen festlegte: die Strukturierung eines prekären Arbeitsmarkts sowie die Einführung von Dispositiven der Gouvernamentalität für die Working Poor, die „paritätisch“ verwaltet werden durch den Medef, die CFDT – und den Staat.

Im Protokoll vom 22. März 2014 ist es nicht nur die neuerliche Einschränkung der Rechte der Intermittents, die in Richtung dieser „Neugrundlegung“ geht, sondern auch das Prinzip der „wiederaufladbaren Rechte“²⁹. Präsentiert als beträchtlicher Fortschritt für die Schwächsten, handelt es sich dabei in Wirklichkeit um eine Methode, *die Arbeitslosen zur Annahme kurzfristiger kleiner Gelegenheitsjobs zu verpflichten* und folglich zur Akzeptanz

²⁸ Vgl. das erste Jahr der offenen Universität. François Ewald u. Denis Kessler, „Les noces du risque et de la politique“, in: *Le Débat*, Nr. 109, März/April 2000.

²⁹ Je mehr eine Person arbeitet, desto mehr Anrecht auf Arbeitslosenversicherung hat sie. [Anm. d. Übers.]

der neuen Beschäftigungsnorm, die – ob es Menger nun gefällt oder nicht – das Ineinandergreifen von Werk-tätigkeit und Arbeitslosigkeit vorsieht. Der Staat spielt eine fundamentale Rolle in diesem Projekt, nicht nur weil die Unédic³⁰ ohne sein Eingreifen niemals funk-tionieren könnte, sondern auch und vor allem deshalb, weil er für die Verwaltung des RSA³¹ zuständig ist (nicht zuletzt vermittelt lokal gewählter sozialistischer Honoratior*innen).

Der gleiche Anreiz zu „Gelegenheitsjobs“ und Kurzzeitverträgen (wie sonst die Existenzfähigkeit der Mil-lionen von Verträgen von weniger als einem Monat Laufzeit sicherstellen, die sich zudem immer weiter aus-breiten?) ist in den Verwaltungsrichtlinien zum (2009 eingeführten) RSA enthalten, mit dem Unterschied, dass in diesem besonderen Fall zwischen Kurzzeitbe-schäftigung und staatlicher Einkommenstransferlei-tung abgewechselt wird. Natürlich wurde auch die-se Regelung als ein weiterer beträchtlicher Fortschritt präsentiert, was unausbleiblich das Misstrauen der „Anspruchsberechtigten“ hervorrief, die sich zu einem großen Teil geweigert haben, der neuen Norm der An-stellbarkeit beizutreten.

Zuletzt: Menger vermittelt ein trügerisches Bild des Arbeitsmarktes, alle Sektoren zusammengenommen. Er beschreibt ihn nämlich als einen Dualismus: auf der ei-nen Seite gibt es für ihn die Insider, auf der anderen

30 Union nationale pour l'emploi dans l'industrie et le commerce: Dachverband für Beschäftigung in Industrie und Handel, zu des-sen Aufgaben die Verwaltung der Arbeitslosenversicherung gehört. [Anm. d. Übers.]

31 Der RSA (Revenu de solidarité active) ist eine Sozialleistung zur Gewährleistung eines Mindesteinkommens; er löste 2009 den RMI (Revenu minimum d'insertion) ab. [Anm. d. Übers.]

die Outsider. Sein frommer Wunsch besteht darin, die Outsider in Insider zu verwandeln, um das Wunder der Vollbeschäftigung herbeizuführen. Was wir vor Augen haben, ist indessen etwas ganz anderes. Es gibt keinen Dualismus, weil man arme Erwerbstätige ebenso wohl unter denen findet, die einen unbefristeten Vertrag haben, wie auf Seiten derer, die über befristete Verträge angestellt sind oder den RSA beziehen, unter Hochqualifizierten ebenso wie unter Unqualifizierten (10% der Working Poor in Deutschland verfügen über einen Hochschulabschluss). Was hier am Werk ist, ist kein Dualismus, sondern eine Balkanisierung flottierender Unterteilungen.

Außerdem lässt sich behaupten, dass die Strukturierung eines Marktes von armen Arbeiter*innen zu einer völligen Destrukturierung der stabilen Beschäftigung unter dem Eindruck der Erpressung mit Prekarisierung und Verarmung führte. Am Ende weiß man nicht, ob es die neoliberalen Politiken waren, die den meisten Schaden angerichtet haben, oder aber die Politiken einer unmöglichen Vollbeschäftigung, wie sie von Menger vertreten und von der gesamten Linken geteilt werden.

Der neue Geist des Kapitalismus, die projektbasierte Polis und die Intermittence

Die Konzeption künstlerischer wie auch nicht-künstlerischer Arbeit und Beschäftigung, die Luc Boltanski und Ève Chiapello in *Der neue Geist des Kapitalismus* (im Folgenden: *NGK*) vertreten, weist dieselbe Art von Grenzen auf, die wir an Menger gerade herausgestrichen haben, aber sie stützt sich auf eine subtilere Argumentation.

Das ist umso erstaunlicher, als sich in Frankreich seit Ende der 1980er Jahre die „Künstlerkritik“ – eines der Leitmotive von *NGK* – in einer sozialen und politischen Bewegung von Künstler*innen und Techniker*innen des kulturellen Aufführungsbetriebs (den Intermittents) „inkarniert“ hat, deren Kämpfe und öffentliche Stellungnahmen das Wesen der Arbeit und Beschäftigung ans Licht gebracht haben, die der zeitgenössische Kapitalismus sowie insbesondere die „projektbasierte Polis“ – anderes Leitmotiv von *NGK* – zur Durchsetzung bringen. Boltanski und Chiapello können nicht alle politischen Neuigkeiten wahrnehmen und lesen, welche die Bewegung der Künstler*innen und Techniker*innen während der letzten dreißig Jahre in Frankreich an den Tag gebracht hat, und zwar aufgrund des theoretischen Rahmens, der ihr Denken strukturiert.

Die These dieses Buches, das den Erfolg der Transformationen des Kapitalismus und das Scheitern der Kritik erklärt, lautet folgendermaßen: Die „Künstlerkritik“ (gründend auf Freiheit, Autonomie und Authentizität) und die „Sozialkritik“ (gründend auf Solidarität, Sicherheit und Gleichheit) „werden zumeist von unterschiedlichen Trägergruppen vorgebracht“. Erstere findet ihren Ursprung in den intellektuellen und künstlerischen Milieus der Pariser Bohème des 19. Jahrhunderts, während Zweitere mit den Kämpfen und Forderungen der Arbeiterbewegung assoziiert ist. Die Fackel der „Künstlerkritik“, von den Künstler*innen an die Student*innen des Mai 68 weitergereicht, sei in der Folge von den „Kreativen“ des „oberen Endes der soziokulturellen Hierarchie“ übernommen worden, die in Medien, Finanz, Werbung, Showbusiness, Mode, Internet etc. arbeiten. Die „Sozialkritik“ hingegen, getragen von den Arbeiter*innen

des Mai 68, sei an die „kleinen Leute“ weitergegeben worden, an die Untergeordneten, die „Ausgeschlossenen“ des Liberalismus. „Künstlerkritik“ und „Sozialkritik“ seien „weitgehend unvereinbar“, auch wenn sie sich „ausnahmsweise“ in der „Ausnahme“ des Mai 68 getroffen haben.

Die „Künstlerkritik“ ruft in den beiden Autor*innen Unbehagen hervor, ja sogar eine gewisse Verachtung, die sie kaum verbergen können. Aus ihrer Sicht lässt sich dies unschwer verstehen, zumal die „Künstlerkritik [...], noch einmal, [...] nicht von sich aus egalitär [ist]; sie läuft sogar ständig Gefahr, in einem aristokratischen Sinn interpretiert und umgedeutet zu werden“³², und 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“³³. Des Weiteren sei die Künstlerkritik „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.“³⁴ Nicht nur sei die Künstlerkritik nicht notwendig gewesen, außer um das „Zuviel an Gleichheit der Sozialkritik abzumildern“, die Gefahr laufe, „die Freiheit

32 Luc Boltanski u. Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, übers. v. Michael Tillmann, Konstanz: UVK 2003, S. 348.

33 Ebd., S. 340.

34 L. Boltanski u. È. Chiapello, „Für eine Erneuerung der Sozialkritik“ (Interview mit Yann Moulier Boutang), übers. v. Stefan Nowotny, in: Gerald Raunig u. Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien: transversal texts 2016, S. 333–355, hier: S. 340.

zu verschmähen“ (*sic!*), sondern sie sei darüber hinaus („unbeabsichtigt“) das Trojanische Pferd des Liberalismus gewesen, dem sie verwandt sei durch ihren aristokratischen Geschmack an Freiheit, Autonomie und Authentizität.

Die Entwicklung und Restrukturierung des Kapitalismus mit den subjektiven Gesichtspunkten zu konfrontieren, aus denen er kritisiert wird, geht methodologisch sicherlich einen Schritt weiter im Vergleich zur irenischen Sichtweise von Menger. Aber die Aufspaltung und Gegenüberstellung (und im Ausnahmefall Verbindung) dieser beiden Subjektivierungsprozesse schwächt radikal die in dem Buch vertretenen Thesen.

Der neue Geist und die neue Moral des Kapitalismus

Als *NGK* 1999 erschien, sahen die meisten Kommentare in dem Buch eine Wiederaufnahme der Sozialkritik und der politischen Kritik, während es in Wirklichkeit eine Abrechnung mit dem Mai 68 sowie dem Denken, das ihm vorherging und ihn begleitete, darstellt. Die Unterscheidung zwischen „Sozialkritik“ und „Künstlerkritik“ ist nur eine andere Art zu trennen, was diese Ereignisse in Praxis und Denken vereint hatten: Ökonomie und Begehren, ökonomische Produktion und Produktion von Subjektivität, Makropolitik und Mikrophysik der Macht. Boltanski und Chiapello legen Motive von Marx neu auf, mit der Ökonomie und dem Sozialen, und dazu Motive von Freud, mit der „Psyche“ und dem Begehren; die Frage der Ausbeutung wird auf diese Weise von Unterwerfungs- und Subjektivierungsprozessen abgetrennt.

Ganz im Gegensatz dazu bestand die Kraft des Kapitalismus darin, sich nicht durch die Nutzung/Vereinnahmung

der „Künstlerkritik“ zu restrukturieren, sondern indem er von der Unmöglichkeit der Unterscheidung der beiden Kritiken ausging. Wenn es eine Sache gibt, die an der Management-Literatur interessant ist – die im Übrigen ein Monument der Arbeitgeber-„Propaganda“ darstellt –, dann ist es der Umstand, dass die Restrukturierung von Ökonomie und Gesellschaft in ihr von jener neuen „Ontologie des Sozialen“ her gedacht wird. Eine der ersten Konsequenzen, die die Trennung von Ökonomie und Subjektivität mit sich bringt, ist die Wiedereinführung eines Begriffs, der etwas veraltet wirkt: „Ideologie“. Wie anders ließe sich die „Involvierung des Personals“ und die „aktive Zustimmung“ der Angestellten im Produktionsprozess erklären? Der „Beteiligung am kapitalistischen Prozess [fehlt es] im Grunde in erheblichem Maße an Rechtfertigungen“, sofern man sich allein an die Ökonomie hält. Man muss infolgedessen die Formierung „eines neuen, mobilisierungsstärkeren ideologischen Zusammenhangs“ voraussetzen, denn der „Zwang muss verinnerlicht und begründet werden“. Boltanski und Chiapello nennen den Geist des Kapitalismus „eine Ideologie [...], die das Engagement für den Kapitalismus rechtfertigt“.³⁵

Die 1960ern und 1970ern erarbeiteten Theorien, die von den Autor*innen ausgiebig kritisiert werden, setzen diesen Rückgriff auf Weber und den „Geist des Kapitalismus“ von vornherein außer Kraft. Der Zugriff auf die Subjektivität erfolgt nicht durch eine Art von Bild, Repräsentation oder Norm, die von den Akteur*innen verinnerlicht und von den Kapitalist*innen gerechtfertigt

³⁵ Vgl. L. Boltanski u. È. Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, a. a. O., S. 42–46 [Übers. mod.]

werden muss. Im Gegensatz zur Auffassung von Boltanski und Chiapello sind diese Theorien, die „den Akzent auf Kraft und Kräfteverhältnisse legen“ (Foucault) oder auf die „metaphysische“ Konzeption der „sozialen Welt“, deren rhizomatische Form „nur Singularitäten oder Ströme kennt“³⁶ (Deleuze), weit davon entfernt, institutionelle Formen, Normen und Recht zu vernachlässigen.

In der Analyse Foucaults interagieren Machtbeziehungen, Institutionen, Normen, Recht und Wissensformen in einem theoretischen Rahmen, der nicht wie bei Boltanski und Chiapello durch die Gegenüberstellung von strukturellen Zwängen und Geist, von systemischer Funktionsweise und Moral definiert ist. Im klassischen Zeitalter wurden Kontrolle und die Festbeschreibung der Individuen auf eine Funktion, Rolle oder Aufgabe über ihre Zugehörigkeit zu einer Kaste, Gemeinschaft oder Gruppe legitimiert, wie sie die Körperschaften, Zünfte etc. bildeten. Nachdem diese Institutionen mit dem Kapitalismus verschwunden sind, werden seit dem 19. Jahrhundert die Individuen von „außen“ „festgemacht“ (einbezogen). „Sie kommen nach ihrer Geburt in eine Krippe; in ihrer Kindheit werden sie in die Schule geschickt; sie gehen in eine Werkstatt; während ihres späteren Lebens sind sie von einer Wohlfahrtseinrichtung abhängig; sie können ihr Geld bei einer Sparkasse in Verwahrung geben; sie enden im Altersheim. Kurz, die Leute unterhalten während ihres ganzen Lebens Beziehungen zu einer

36L. Boltanski u. È. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 2011, S. 937. [Die Zitate sind einem für die Neuauflage verfassten Nachwort entnommen; Anm. d. Übers.]

Vielzahl von Institutionen.“³⁷ Der Impuls und die Verschalung, welche die Individuen dazu bewegen, sukzessive in diese Netzwerke von Institutionen und entsprechenden Machtverhältnissen einzutreten und aus ihnen wieder auszutreten, rühren von einer anderen, durch andere Machtverhältnisse charakterisierten Institution: der Familie. Krippe, Schule, Fabrik etc. sind „disziplinäre“ Institutionen, während die Familie eine Institution der Souveränität ist: „Dank des Bürgerlichen Gesetzbuches hat die Familie die Souveränitätsschemata bewahrt: Herrschaft, Zugehörigkeit, lehnherrschaftliche Bindungen, usw., doch sie hat sie auf die Beziehung Mann-Frau und auf die Beziehung Eltern-Kinder beschränkt.“³⁸ Und wann immer ein Individuum nicht fähig ist, der Disziplin der Schule oder der Werkstätte, der Armee oder des Gefängnisses Folge zu leisten, greift die „Psy-Funktion“ ein (Psychologie, Psychiatrie, Psychoanalyse etc.), das heißt nicht länger eine Macht, sondern ein (medizinisches) Wissen.

Wir sind Lichtjahre vom Weber'schen Geist entfernt, zu dem uns *NGK* mit einem verblüffenden Sprung in die Vergangenheit zurückführen möchte. In den Theorien der 1960er und 1970er geht es nie um Ideologie, sondern um eine Mannigfaltigkeit von Dispositiven, welche die Individuen jenseits von „Bewusstsein“ und Repräsentation „einbeziehen“. Im Gegensatz zur in *NGK* vertretenen These bedarf der Kapitalismus auch

37 Michel Foucault, *Die Strafgesellschaft: Vorlesungen am Collège de France 1972–1973*, übers. v. Andrea Hemminger, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 283.

38 Michel Foucault, *Die Macht der Psychiatrie: Vorlesungen am Collège de France 1973–74*, übers. v. Claudia Brede-Konersmann u. Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 126.

keiner Rechtfertigungen, zumal die Einbeziehung durch die Funktionsweise dieser Institutionen sichergestellt wird, deren Hauptziel die Produktion des Individuums und seiner Subjektivität durch verschiedene Unterwerfungen ist (als Lohnarbeiter*innen, Soldat*innen, Schüler*innen, Kranke, Konsument*innen etc.). Bei Boltanski und Chiapello ist das Individuum eine Gegebenheit, daher auch die Notwendigkeit, es „moralisch“ einzubeziehen; bei Deleuze, Guattari und Foucault hingegen bearbeitet der Kapitalismus die Subjektivität tiefer greifend, als es die Einbindung durch Moral und Ideologie tun könnte, nämlich indem er Subjektivitätsprototypen produziert, so wie er Fahrzeugprototypen produziert. Obgleich man den gegenwärtigen Kapitalismus als „semiotisch“ definieren könnte, ist doch die Funktion der Zeichenflüsse nicht eine ideologische, sondern eine reale, ganz wie im Falle der Arbeits-, Geld- und Rohstoffflüsse.

Die „Künstlerkritik“ und der Kapitalismus

Die Definition der „Künstlerkritik“ löst noch mehr Ratlosigkeit aus. Diese habe ihren Ursprung in der Erfindung einer „Lebensform der Bohème“ und sei charakterisiert durch die Zurückweisung von „Sinnverlust“ und „insbesondere das verloren gegangene Bewusstsein für das Schöne und Große³⁹“. Mit dieser Behauptung scheinen die Autor*innen zunächst zu verkennen, was die Avantgarden seit Beginn des 20. Jahrhundert produziert haben. Entmenschlichung, Entzauberung, Authentizität,

39L. Boltanski u. È. Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, a. a. O., S. 81.

Kreativität gehören in keiner Weise zu ihrem theoretischen und praktischen Rüstzeug.⁴⁰ Im Gegenteil genügt der Hinweis auf Marcel Duchamp und seine „zölibatären Maschinen“, um sämtliche Grenzen des Entwurfs einer „Künstlerkritik“ festzustellen, die ihre Matrix in der „Bohème“ finde. Auf der anderen Seite ist nichts weiter entfernt von der aktuellen Transformation der „künstlerischen Arbeit“ als die Definition, die Boltanski und Chiapello von ihr geben. Die Vermassung künstlerischer Arbeit, ihre restlose Eingliederung in die verschiedenen Sektoren der Ökonomie (Kulturindustrien, spekulativer Kunstmarkt, Tourismuswirtschaft, Massenkonsum etc.) haben die Aufteilung zwischen Ökonomie und Kunst, zwischen „Sozialkritik“ und „Künstlerkritik“ komplett außer Kraft gesetzt.

Der theoretische Rahmen der Kapitalismusinterpretation der beiden Autor*innen hat noch andere offensichtliche Grenzen, zumal er in gänzlicher Diskrepanz zu den Entwicklungen seit Ende der 1970er Jahre steht. Die Autor*innen selbst erkennen an, dass sie die neoliberalen Strategien unterschätzt und das Aufkommen

40 Das folgende, einem Interview mit Boltanski und Chiapello entnommene Zitat zeigt klar, dass das Problem niemals die Gegenüberstellung zwischen den beiden Kritiken war, sondern die begriffliche Fabrikation einer unwahrscheinlichen „Künstlerkritik“ im Ausgang von einer noch unwahrscheinlicheren Definition von Kunst: „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 ‚Spießker‘ etc. begleitet war. [...] 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.“ L. Boltanski u. È. Chiapello, „Für eine Erneuerung der Sozialkritik“, a. a. O., S. 348.

der Finanzialisierung nicht gesehen haben. Das ist keineswegs unbedeutend, denn die konservative Konterrevolution hat sich genau mit dem Aufkommen der neoliberalen Politiken und der Finanzpolitiken vollzogen. *NGK* privilegiert die Netzwerke, während die strategischen Waffen von Markt und Geld vernachlässigt werden, von denen in den 700 Seiten des Buches keine Spur zu finden ist. Dieses „Versäumnis“ ergibt sich aus einer theoretischen Voreingenommenheit: nämlich der Reduktion des Kapitals auf das Industriekapital allein – obwohl doch einerseits das Finanzkapital ebenso sehr wie der Industriekapitalismus eine der „Metamorphosen“ bildet, durch die sich die Valorisierung des Geldes vollzieht, und andererseits, grundlegender, die Finanzkapitalist*innen den „Gesamtkapitalisten“ repräsentieren und das Finanzkapital die strategische Kommandozentrale der neoliberalen Konterrevolution ist. Die Reduktion des Kapitals auf das Industriekapital verleitet auch zu Illusionen über das Wesen des gegenwärtigen Kapitalismus, denn Boltanski und Chiapello setzen auf die Möglichkeit eines neuen Reformismus, der „Freiheit und Gerechtigkeit“, „Sozialkritik“ und „Künstlerkritik“ miteinander aussöhnt, während die Kraft des Neoliberalismus genau darin besteht, sich auf der Negation aller Reformismen zu begründen. Die Konterrevolution mündet in eine direkte Konfrontation ohne Vermittlung, durch die Sieger und Besiegte nach der Logik eines „Bürgerkriegs“ bestimmt werden sollen.

Um näher an der französischen Realität zu bleiben (mit ihrer, Boltanski und Chiapello zufolge, Phasenverschiebung gegenüber dem Neoliberalismus Reagans und Thatchers – obwohl es doch von 1983 an die Sozialisten waren, die die „Liberalisierung der Finanzmärkte“

lancierten und damit die politische Voraussetzung für sämtliche Veränderungen der Machtverhältnisse schaffen), habe NGK sich „auf die Transformationen der Arbeit, ihrer Organisation und Kontrolle“ konzentriert und „nicht parallel dazu eine Analyse der Transformationen des Kapitals durchgeführt“⁴¹. Aber, noch einmal: Ist es möglich, Kapital und Arbeit getrennt voneinander zu analysieren? Der Anspruch, Arbeit als „autonomes“ Vermögen behandeln zu können, außerhalb ihres Verhältnisses zum Kapital, bildet die fundamentale Grenze der Analyse des Kapitalismus nach 68.

Die „projektbasierte Polis“

Die „projektbasierte Polis“ ist die zentrale Innovation, welche Boltanski und Chiapello einführen, um die Transformationen von Arbeit und Beschäftigung zu erläutern. Die Konzeption der „projektbasierten Polis“ ergibt sich aus der „Organisation der Arbeit in Form von Projekten“. Letztere ist keine Neuigkeit, stellt sie doch seit jeher eine Eigenheit der Kulturproduktion dar. Neu ist indessen die Ausweitung dieser Produktionsweise auf die Gesamtheit der Ökonomie. Und genau hier, in diesem Übergang von der Besonderheit zur Verallgemeinerung, begründet sich die radikale Divergenz zwischen der Analyse von Boltanski und Chiapello und jener der Bewegung der Künstler*innen und Techniker*innen, deren Kraft und Hellsichtigkeit eben daher rührt, dass sie im Herzen der projektbasierten Arbeitsorganisation operiert.

⁴¹ L. Boltanski u. È. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, a. a. O., S. 942 (Nachwort zur Neuauflage).

Boltanski und Chiapello machen aus der „projektbasierten Polis“ die Form der Arbeitsorganisation der höheren Lohnschichten, in denen sich Angestellte durch „Autonomie und Kreativität“ verwirklichen, während die Intermittents-Bewegung die Konstruktion eines prekären, flexiblen, armen Arbeitsmarktes in der „projektbasierten Polis“ anprangert, welcher neun Millionen Menschen betrifft. Erstere definieren den Künstler und den Neomanager als die „Kreativen“ der „projektbasierten Polis“, während die Künstler*innen und Techniker*innen sich vielmehr als „Prekäre“ sehen, entsprechend der neuen Unterwerfungsmodalität der „projektbasierten Polis“. Für die beiden Autor*innen schlagen sich die Transformationsprozesse, denen die Organisation von Arbeit unterliegt, in der „Exklusion“ der Schwächsten, am schlechtesten Ausgebildeten, am wenigsten Mobilien etc. nieder, während die Bewegungen der Künstler*innen und Techniker*innen die Idee verteidigen, dass es weder Exklusion noch „Ausgeschlossene“ gibt, sondern nur Prekäre, die durch und für die prekäre „projektbasierte Polis“ mobilisiert werden. Es handelt sich nicht um Exklusion, Ausgrenzung, Marginalisierung, sondern um eine neue Form der Lohnarbeit in diskontinuierlichen Beschäftigungsverhältnissen und mit wechselndem Einkommen – die Boltanski und Chiapello nicht sehen können, weil sie, wie Menger, in Kategorien von Insidern und Outsidern denken.

Die „projektbasierte Polis“ – die in Großunternehmen nie umgesetzt wurde (die starke Zunahme an Suiziden in Verbindung mit dem „Leben im Unternehmen“ gibt uns einigen Aufschluss über die „persönliche Selbstentfaltung“ der Neomanager) – ist zum Modell der Prekarisierung und verallgemeinerten Verarmung

der Arbeitskräfte geworden. Die Beschreibung, die Boltanski und Chiapello von der „projektbasierten Polis“ anbieten, ist komplett surrealistisch, wenn man sie auf die Wirklichkeit bezieht, in der die Künstler*innen und Techniker*innen des kulturellen Aufführungsbetriebs leben. Ihres Erachtens schlägt der neue Kapitalismus „anstelle hierarchischer Karrieren“ eine „Abfolge von Projekten“ vor. Die Leute gehen von „einem Projekt zum anderen“ über und ihr Erfolg in einem Projekt ermöglicht ihnen den Zugang „zu einem neuen, interessanteren Projekt“. Die „projektbasierte Polis“ gibt allen die Möglichkeit, „sich persönlich weiterzuentwickeln“ und „voll zu entfalten“. Entscheidend ist, kontinuierlich „Tätigkeiten zu entwickeln, d. h. niemals um ein Projekt oder eine Idee verlegen zu sein“.⁴²

In einer Flugschrift von einem der 25 in Koordinationen zusammengeschlossenen Kollektive, die während der Mobilisierungen, Streiks und Blockaden von Festivals, Aufführungen, Konzerten und Shows im Frühling und Sommer 2014 aktiv waren, ist eine Zusammenfassung der Perspektive zu lesen, welche die Intermittents seit den späten 1980ern vorgebracht und im Laufe der Mobilisierungen 1992, 1995, 2003/2005 und 2014 verfeinert, anreicht und weiterentwickelt haben. „Es ist nunmehr einige Zeit vergangen, seit das, was einst den Künstler*innen und Techniker*innen des Aufführungsbetriebs und ihrer Praxis der diskontinuierlichen Beschäftigung vorbehalten war – erfinderisch, verfügbar, flexibel zu sein –, zu etwas geworden ist, das mehr und mehr der Gesamtheit der Lohnarbeiter*innen abverlangt

⁴²L. Boltanski u. È. Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, a. a. O., S. 156.

wird. Und um diese dazu zu bringen, sich prekären, unterbezahlten und unwürdigen Beschäftigungsverhältnissen mit demselben Enthusiasmus zu fügen, wurden die Unedic-Vereinbarungen [über die Arbeitslosenversicherung; Anm. M. L.] entworfen.“⁴³ Wie das Ende dieser Erklärung verstehen lässt, gibt es in der – per definitionem prekären – Arbeitsorganisation der „projektbasierten Polis“ nicht nur Unternehmer*innen und Angestellte, mithin die Standardakteur*innen des Arbeitsmarkts gemäß den klassischen Kategorien des Marxismus und der Arbeitssoziologie. Die Regierung einer „flottierenden Bevölkerung“ erfordert soziale Kontrolldispositive – daher die Herausbildung neuer „Arbeitgeber“ wie der Unedic, der Arbeitsverwaltungsagentur sowie des Staates durch die Verwaltung des RSA.

Die Arbeitslosenversicherung ist nicht einfach nur eine Entschädigungs- und Hilfsinstitution, die es den Arbeitslosen ermöglicht, eine Anstellung zu finden: sie ist auch eine Einrichtung zur Herausbildung, Regulierung und Regierung eines armen Arbeitsmarkts und einer „flottierenden Bevölkerung“. Dasselbe lässt sich über die Verwaltung des RSA durch den Staat und die Gebietskörperschaften sagen. Die alte Linke, der Boltanski und Chiapello angehören, hat die Einsätze noch nicht verstanden, die bei den Verhandlungen über die Arbeitslosenversicherung jedes Mal auf dem Spiel stehen, und sieht nicht, dass das Problem nicht nur eine wachsende Anzahl von Personen betrifft, sondern auch und vor allem zur Konstruktion einer prekären „projektbasierten Polis“ beiträgt, die die Struktur des Arbeitsmarkts

⁴³ Vgl. http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=7269 [zuletzt abgefragt am 30. 6. 2017].

insgesamt auflöst. Für Boltanski und Chiapello konstituieren Netzwerke, konnexionistische Logik, Mobilität, projektorientierte Organisation etc. die „Modernität“, hinter der sie ihr Projekt verstecken, das der gewerkschaftlich-politischen Linken verpflichtet ist.

Die „projektbasierte Polis“ ist das Dispositiv und die Gesamtheit der Techniken und Machtverhältnisse, durch die die Politiken des *workfare* verwirklicht werden, das heißt der Anweisung und Verpflichtung zur Suche und Akzeptanz armer, prekarisierter Beschäftigung. In dieser neuen Organisation von Arbeit, die vom „neuen Geist des Kapitalismus“ beseelt ist, seien die Hierarchien abgeflacht und das Kommando werde nicht durch Beherrschung, sondern durch „Einbeziehung“ ausgeübt. Der „Große“ (Arbeitgeberschaft, Staat, ein Teil der Gewerkschaften) der projektorientierten Polis „verzichtet ebenfalls darauf, unter Verweis auf hierarchische Statuseigenschaften, die ihm unschwer zu Anerkennung verhelfen würden, in irgendeiner Form Herrschaft über die anderen auszuüben. Seine Autorität hängt allein von seiner Kompetenz ab. Er zwingt seine Regeln und Zielsetzungen niemandem auf, sondern diskutiert bereitwillig über seine Positionen (Toleranzprinzip).“⁴⁴ Nichts ist willkürlicher und nichts antidemokratischer als der Umgang mit dem Konflikt um Beschäftigungs- und Arbeitslosigkeitsregeln der prekären „projektbasierten Polis“, in dem sich seit dreißig Jahren die Künstler*innen und Techniker*innen einerseits sowie Arbeitgeberchaft, Staat und ein Teil der Gewerkschaften andererseits gegenüberstehen. Der „Große“ (Arbeitgeberschaft, Staat,

⁴⁴L. Boltanski u. È. Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, a. a. O., S. 171.

ein Teil der Gewerkschaften) erfreut sich einseitig seiner Herrschaft, ohne sich auf irgendetwas anderes (wie etwa eine „Rechtfertigung“ oder „Verführung“) zu berufen als das Kräfteverhältnis, das die Lohnarbeit im Allgemeinen bestimmt, und er verweigert sich dabei stur jeder „demokratischen“ Diskussion, um den Besiegten nach dem Gesetz des Siegers seine Regeln und Ziele aufzuerlegen.

Die Intermittence in der Version der „projektbasierten Polis“

Die „projektbasierte Polis“, die Boltanski und Chiapello beschreiben, hat außerhalb der Neomanagement-Literatur niemals existiert. Hingegen ist die prekäre und arme „projektbasierte Polis“ der Ort der neuen Ausbeutungs- und Unterwerfungsformen sowie der realen Auseinandersetzungen, an deren Spitze die „Künstler*innen“ zu finden sind. Die Beschreibung, welche die beiden Autor*innen von der französischen Kulturindustrie geben sowie von der Beschäftigung und dem Arbeitslosenversicherungssystem der Künstler*innen und Techniker*innen (Intermittence), ist weitestmöglich von der Realität entfernt, denn anstatt sich anzuschauen, was aus der „Künstlerkritik“ geworden ist, sowie ihre Kämpfe, Ausarbeitungen, Forderungen und Vorschläge zu verfolgen, haben sie lieber Berge von Büchern gelesen, die vom neuen Management reden. Hinsichtlich der Intermittence haben sie sich zudem auf die Schriften von Pierre-Michel Menger verlassen, dessen Kategorien der Arbeit und Beschäftigung sie im Wesentlichen teilen. „So ist z. B. das Künstlerleben, wie es in den jüngsten Arbeiten von Pierre-Michel Menger über die Schauspielerberufe beschrieben

wird, der durchaus reale Referenzpunkt, an dem sich das Managerideal [...] zu orientieren scheint.“⁴⁵ Intellektuelle Arbeit wird, wie bei Menger, durch das Prisma von Kreativitätsideologie, Freiheit und Erfindungsreichtum beschrieben, in dem neues Management und Künstler*innen konvergieren. „Ist der Neomanager nicht ebenso wie der Künstler ein kreativer, intuitiv handelnder, erfindungsreicher Mensch mit Visionen, Kontakten, zufälligen Bekanntschaften? Ist er nicht ständig in Bewegung, von einem Projekt zum anderen, von einer Welt in die andere wechselnd? [...] Und ist umgekehrt der Künstler, ja sogar der Intellektuelle oder der Forscher heute nicht auch ein Netzmensch [...]?“⁴⁶ Sie fügen schließlich hinzu, dass die Schwierigkeit darin bestehen werde, größere Massen von der Norm der „projektbasierten Polis“ zu überzeugen, insbesondere jene, die weder „hohe Reputationsreserven besitzen noch stark differenzierte Ressourcen“⁴⁷ und deren Mobilität begrenzt ist. In Wirklichkeit sind es genau die hochqualifizierten, äußerst mobilen Künstler*innen und Techniker*innen, die sehr wohl über jene Reputationsreserven und stark differenzierten Ressourcen verfügen und seit jeher nach den Prinzipien der „projektbasierten Polis“ arbeiten, die als Erste „Nein“ zur prekären „projektbasierten Polis“ gesagt haben. Am Ende ihres Buches bemerken Boltanski und Chiapello das „Scheitern“ der „gegenwärtig gelähmten“⁴⁸ Künstlerkritik und schlagen vor, „[d]er Sozialkritik neue Kraft zu verleihen

⁴⁵ Ebd., S. 358.

⁴⁶ Ebd., S. 359.

⁴⁷ Ebd., S. 142.

⁴⁸ Ebd., S. 506.

und nach einer Verringerung der Ungleichheiten und der Ausbeutung in einer vernetzten Welt zu streben“, ohne deswegen die Künstlerkritik „unter dem Vorwand ihrer Verirrung [...] zu Grabe [zu tragen]“⁴⁹.

Die zeitgenössischen politischen Bewegungen haben sich an diesen Ratschlag nicht gehalten. Wenn sie der Kritik neue Kraft verliehen haben, dann indem sie sich jenseits der Trennung zwischen „Sozialkritik“ und „Künstlerkritik“ positioniert haben. Die Bewegung der Künstler*innen und Techniker*innen haben insbesondere eine zentrale Strategie verfolgt, die das genaue Gegenteil derer darstellt, die in *NGK* befürwortet wird. Die sechs Worte eines Slogans der Bewegung der *Intermittents du spectacle* („Pas de culture sans droits sociaux“ / „Keine Kultur ohne soziale Rechte“) genügen, um die gesamte Konstruktion der politischen Subjektivierungsprozesse ins Wanken zu bringen, die Boltanski und Chiapello aufbieten, und um die Grenzen ihrer Analyse des gegenwärtigen Kapitalismus aufzuzeigen. Übersetzt in die Sprache von *NGK* wird aus dem Slogan „Keine Kultur ohne soziale Rechte“ nämlich: „Keine Freiheit, Autonomie, Authentizität ohne Solidarität, Gleichheit, Sicherheit.“ Die Bewegung der *Intermittents* zertrümmert die angebliche Trennung zwischen den „Kreativen“ der neuen freien Berufe einerseits und „den Armen“, „Kleinen“ und „Prekären“ des neuen Arbeitsmarkts andererseits. Die Koordinationen der *Intermittents* und *Prekären*, die sich nach den Kämpfen von 2003 in ganz Frankreich ausgebreitet haben, entkräften – bis in ihren Namen hinein – die angebliche Unvereinbarkeit von „Künstlerkritik“ und „Sozialkritik“. Die

⁴⁹Ebd., S. 574 f.

Koordinationen bringen Künstler*in und Zeitarbeiter*in, Künstler*in und Prekäre, Künstler*in und Arbeitslose, Künstler*in und Sozialhilfeempfänger*in oder Mindesteinkommensbezieher*in zusammen. Und es handelt sich dabei sicher nicht um vage politische Solidarität. Alle Flugblätter und Dokumente der Kämpfe vom Frühling und Sommer 2014 beginnen auf dieselbe Weise („Wir, Arbeitslose, Prekäre, Intermittents, Zeitarbeiter*innen, mit oder ohne Papiere“) und schließen mit demselben Slogan („Was wir verteidigen, verteidigen wir für alle“).

Die Künstler*innen und Techniker*innen des Auführungsbetriebs sind von selbst zu einem Befund gelangt, den hervorzubringen die Soziolog*innen mit ihren Mitteln sichtlich Mühe haben: Die Prekären, die neuen Armen, die Arbeitslosen, die RSA-Bezieher*innen sind den Künstler*innen und Techniker*innen nicht entgegengesetzt, zumal der Großteil der Künstler*innen und Techniker*innen in einer prekären „projektbasiereten Polis“ lebt oder leben wird und dabei oft genug Arbeitslosigkeit, RSA oder Sozialhilfen durchläuft. Indem sie das traurige Los der „Kleinen“, „Armen“ und „Arbeitslosen“ bedauern, unterschätzen und leugnen Luc Boltanski und Ève Chiapello letztlich deren Fähigkeiten zu Aktion und Kampf: „[D]ie Mobilität der Kleinen [ist], da sie zumeist eine erlittene Mobilität darstellt, nicht wirklich zu Netzworfbildung geeignet. Sie werden nach Maßgabe ihres jeweiligen Vertragsendes hin- und hergerissen 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 im Gegenzug

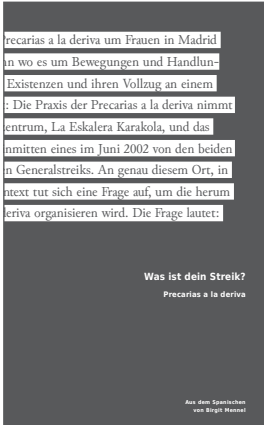
bedienen, um ihre eigenen Verbindungen zu unterhalten. Wie wir an den Stellen, wo wir auf die Natur der Ausbeutung zu sprechen kommen, darlegen, ist die Mobilität der Großen, als Quelle der Entfaltung und des Profits, das genaue Gegenteil zur Mobilität der Kleinen, die nur Verarmung und Prekarität bedeutet. Oder um eine unserer Formeln aufzugreifen: Die Mobilität des Ausbeuters hat ihren Widerpart in der Flexibilität des Ausbeuteten.“⁵⁰

Der stärkste, erbittertste und hellstichtigste Widerstand gegen das liberale Projekt der französischen Arbeitgeberchaft (die „gesellschaftliche Neugründung“) zur Konstruktion eines prekären und armen Arbeitsmarktes ist von den „ärmsten“ und „prekärsten“ Künstler*innen und Techniker*innen des kulturellen Aufführungsbetriebs ausgegangen, jenen, die sich ganz unten auf der Einkommensleiter finden. Es sind die Koordinationen der Intermittents und Prekären, die ein neues Entschädigungsmodell auf der Basis von Solidarität, Sicherheit und Gerechtigkeit ausgearbeitet und vorgeschlagen haben – ein Modell, das von den besonderen Modalitäten von Beschäftigung, Arbeitslosigkeit und Arbeit im Kulturbereich ausgeht, jedoch auf alle „Arbeiter*innen in diskontinuierlicher Beschäftigung“ ausweitbar und adaptierbar ist (und nicht nur auf die Künstler*innen und Techniker*innen des Aufführungsbetriebs). In Wirklichkeit ist – selbst innerhalb der sehr realen Asymmetrie der Macht, welche die sozialen Verhältnisse im Kapitalismus prägt – die „Mobilität“ bei weitem nicht nur „erlitten“ und die Fähigkeit zur Kon-

⁵⁰L. Boltanski u. È. Chiapello, „Für eine Erneuerung der Sozialkritik“, a. a. O., S.351 f.

struktion von Netzwerken bei weitem kein ausschließliches Vorrecht der „Großen“. Der Kampf der Intermittents war möglich, weil er sich auf eine ungeheure Dichte und Ausdifferenzierung von Netzwerken stützte, die einen echten logistischen Rückhalt bildete. Man könnte dasselbe über die Bewegung der Arbeitslosen sagen, die Pierre Bourdieu als „Wunder“ bezeichnet hatte.

Die Kleinen, Armen und Prekären führen nicht nur Klagen: sie erfinden „neue Waffen“, die notwendig sind, um den flexiblen und finanzialisierten Kapitalismus auf seinem eigenen, von Mobilität, Beschäftigungsdiskontinuität und ungewissem Einkommen geprägten Terrain zu bekämpfen, und zwar im Versuch, die Entkoppelung von Einkommen und Anstellung umzukehren und zum eigenen Vorteil zu wenden. Die neuen Arbeitgeber*innen hingegen würden diese Entkoppelung gern allein den Eigentümer*innen von Finanzkapital garantieren – den einzigen, die über ein Einkommen verfügen (und was für eines!), ohne zu arbeiten.



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

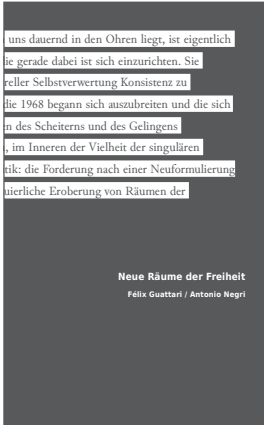
November 2014

176 Seiten, broschiert, 10,- €

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2015



Félix Guattari

Antonio Negri

Neue Räume der Freiheit

Herausgegeben von Isabell Lorey,
Gerald Raunig und Alan Roth

Aus dem Französischen und Italienischen von Alan Roth

Im Jahr 1983 flieht Antonio Negri nach Aufhebung seiner parlamentarischen Immunität vor der Verfolgung durch den italienischen Staat nach Paris. Es beginnt damit ein 14-jähriges Exil, in dem der marxistische Philosoph sich stärker als zuvor mit der poststrukturalen französischen Theorie von Deleuze, Foucault und anderen auseinandersetzt. Mit Félix Guattari beginnt er ein Experiment des gemeinsamen Schreibens, das Buch *Les nouveaux espaces de liberté*.

Neue Räume der Freiheit ist nicht nur ein Zeitdokument aus den „Winterjahren“, den bleiernen Jahren nach der staatlichen Repression gegen die italienische Autonomia und vor dem Zusammenbruch der Sowjetunion, sondern zugleich auch ein vielfaches konzeptuelles Versprechen für eine Zukunft, die heute unsere ausgedehnte Gegenwart ist. Die begrifflichen Erfindungen des späten Guattari zeichnen sich hier ebenso ab wie die späteren Arbeiten von Antonio Negri mit Michael Hardt. Es bricht an die Zeit der Vielheiten, des Commonismus, der molekularen Revolutionen.

ISBN: 978-3-9501762-9-2

Juni 2015

150 Seiten, broschiert, 10,- €

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2016



Gerald Raunig

Ulf Wuggenig (Hg.)

Kritik der Kreativität

Kurse und Professuren für Creative Industries, Creative Cities und Cultural Entrepreneurs, Programme für Creative Europe, Inkubatoren für die Kunst – die Industrialisierung der Kultur schreitet in ihre nächste Phase. In den kommenden Jahren wird es um die Globalisierung der national gerahmten Kreativindustrien, um Versuche der ökonomischen Domestizierung der letzten künstlerischen Freiräume und um geeignete Widerstandsformen in diesem Setting gehen.

Mit Beiträgen von: Beatrice von Bismarck, Luc Boltanski, Eve Chiappello, Therese Kaufmann, Brigitta Kuster, Maurizio Lazzarato, Esther Leslie, Isabell Lorey, Angela McRobbie, Pierre-Michel Menger, Raimund Minichbauer, Monika Mokre, Yann Moulier Boutang, Klaus Neundlinger, Stefan Nowotny, Marion von Osten, Dimitris Papadopoulos, Gerald Raunig, Suely Rolnik, Peter Scheiffele, Vassilis Tsianos, Paolo Virno, Ulf Wuggenig.

ISBN: 978-3-903046-01-6

Januar 2016

530 Seiten, broschiert, € 20,00

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