04 2004

de-, dis-, ex- über Immaterielle Arbeit

Marina Vishmidt / Marion von Osten

Atelier Europa Team: Vor welchen theoretischen und politischen Hintergründen hast du die Zeitschrift *de-, dis-, ex-*[1] über immaterielle Arbeit in kulturellen Kontexten herausgegeben?

Marina Vishmidt: Den wichtigsten Grund hast du schon in deiner Frage benannt: Der Begriff der "immateriellen Arbeit" wurde in den Schriften zeitgenössischer französischer und italienischer Theoretiker entwickelt, die hauptsächlich im Bereich der marxistischen und post-autonomen Kritik der Arbeit und sozialen Organisation arbeiten, die wiederum bis jetzt noch nicht wirklich auf kritische Praktiken in der "Kunstwelt" übertragen worden ist. Wir hielten diese Kritik für außergewöhnlich wichtig, weil sie die tatsächliche Unterordnung sämtlicher Formen von Sozialität und Subjektivität unter kapitalistische Produktionsprinzipien postuliert - zumindest in den Schriften von Antonio Negri. Dabei wird immaterielle Arbeit als genau die Art von Produktion beschrieben, die im Bereich des Affekts und des Wissens operiert und so eine beträchtliche Steigerung der Produktionskapazität des Individuums erzielt – des Lebens an sich, um genau zu sein - ohne jeglichen Spielraum, nicht einmal für Entfremdungsprozesse, zu gestatten. Wenn der ideale Arbeiter ein Informationsarbeiter ist, dann ist der ideale Arbeiter ein Künstler. Ebenso schienen sich produktive

Analogien ziehen zu lassen zwischen einerseits der Übernahme traditionell künstlerischer Eigenschaften wie Kreativität und Spontanität durch das Management-Dogma der flexibilisierten Ökonomie und andererseits der sich zunehmend durchsetzenden, oder weiter bestehenden, Selbstidentifikation der Künstler als kulturelle Arbeiter, manchmal auch als kulturelle Unternehmer, ganz zu schweigen von den kulturellen Arbeitern, die die Kunstökonomie vermitteln und perpetuieren, von Kuratoren über Händler bis hin zum technischen Personal. Die Konvergenz dieser Diskurse, die wahrscheinlich niemals vollkommen voneinander getrennt waren, aber jetzt weniger unterschieden sind als je zuvor, schien von einer gemeinsamen Form der Subjektivierung zu zeugen, die erkennbar "künstlerische" Seinsweisen als begehrenswerte, wenn nicht gar notwendige Attribute des zeitgenössischen Produzenten/Konsumenten darstellte. Zudem konnte sie widerständige Praktiken rückstandsloser als je zuvor absorbieren. Als optimale Aspekte der künstlerischen Existenzform zeigen sich hier jedoch ausnahmslos diejenigen, die statt der erratischeren oder eigensinnigeren Charakteristika des "kreativen" Typus, Anpassungsfähigkeit und Opportunismus signalisieren. Die Analogie reicht also nur so weit, wie sie dem Kapital ermöglich, sie zu mobilisieren.
Damit einher geht die Anziehungskraft, die Kunst als Investition auf die größten Bauherren des transnationalen Kapitals ausübt – Kunst war schon immer ein prestigeträchtiges Alibi für das Big Business. Wenn aber staatliche Sozialleistungen so drastisch reduziert werden wie zur Zeit, dann wird die Wohltätigkeit der Konzerne immer entscheidender, sogar um Räume aufrechtzuerhalten, in denen sich Kritik entfalten kann.

Atelier Europa Team: In der Einleitung zu dieser Ausgabe über das Verhältnis von Kunst und immaterieller Arbeit behauptest du, die

Erosion der Grenzen zwischen Künstler und Arbeiter sei ein soziales und kein ontologisches Faktum. Wie und warum haben sich diese Grenzen deiner Meinung nach aufgelöst?

Marina Vishmidt: Wir können hier nicht so einfach zwischen sozialen und ontologischen Fakten unterscheiden, insbesondere weil ich nicht ganz sicher bin, was mit einem "ontologischen" Faktum, das diese beiden Begriffe isoliert von den sozialen Verhältnissen definiert, durch welche sie überhaupt erst als distinkte Begriffe hervorgebracht werden, gemeint wäre. Mit Sicherheit wäre ein ontologisches Faktum rekursiv, da es nur auf ein kulturell vermitteltes Zeichensystem verwiese, dass ihm als ontologisches Faktum Legitimität verliehe.
Es scheint, dass die Artikulationen, die die Erodierung der Grenzen zwischen Künstler und Arbeiter erwirken, genauso in der "Kunstwelt" ihren Ursprung haben, wie sie durch bestimmte Epiphänomene beeinflusst sind, die durch diese Welt wahrscheinlich nicht als ihr äußerlich erkannt werden würden. Ein Beispiel dafür wäre der russische Konstruktivismus während und nach der Revolution. Die Frage der Grenze wie auch ihrer Erosion scheint schon immer eine ausgeprägt taktische, performative oder polemische Funktion gehabt zu haben und einer beachtlichen Reihe von kunstimmanenten wie auch politischen Zwecken in höchst unterschiedlichen Situationen gedient zu haben. Wenn wir eine schematische Analyse des historischen Ursprungs dieser Aufspaltung machen wollten, wäre die industrielle Revolution ein naheliegender Ausgangspunkt – Massenproduktion versus individuelle Empfindsamkeit, unfreie Arbeit und freie Einbildungskraft, Kapital und Kultur, Austauschbarkeit und Singularität, Bürger und Bohemien, gewerkschaftlich Organisierter und Beatnik, industrielle Arbeitsbiene und Dotcom Wunderkind

wie auch sämtliche Modi, innerhalb dieser Gegensätze zu leben oder sie auszubeuten.

Atelier Europa Team: Eine deiner Thesen ist aber auch, dass die KonzeptkünstlerInnen "die Prototypen für den heutigen ‚affektiven Arbeiter' sind". Warum beziehst du dich so ausdrücklich auf KonzeptkünstlerInnen?

Marina Vishmidt: Um einigermaßen genau und doch allgemein zu sein: die Konzeptkunst verkündete die Entmaterialisierung des Kunstobjekts, um stattdessen die symbolischen Vermittlungsformen in den Blick zu nehmen, die Kunst als Ereignis und Kommunikationsmodus zu instituieren. Auch in der gegenwärtigen kapitalistischen Produktion wird das Objekt verdrängt, da sich diese auf Branding, Differenzierung, Lifestyle Marketing, Aufmerksamkeitsmanagement usw. konzentriert. Beide sind durch den Aspekt der Aufwertung von Information gekennzeichnet, und die Methoden mancher Konzeptkünstler können in vielerlei Hinsicht als Vorläufer heutiger Standards im Bereich der IT-Regulierungen gelten. Mehr noch, man könnte argumentieren, dass das entmaterialisierte Objekt in Wirklichkeit Information ist, weil es den selben urheberrechtlichen Bestimmungen unterliegt. Vielleicht war das der größte Fehler des Konzeptualismus (als im Rückblick totalisierende Geste), dass er seine Befragung des Kunstobjekts nicht bis zur Analyse der Machtverhältnisse, die über die Definition des Kunstobjekts wie auch des Künstlers bestimmen, vorangetrieben hat. Natürlich maßt sich diese Anschuldigung nicht an, auf jeden einzelnen Akteur, der jemals als Konzeptkünstler bezeichnet wurde, zuzutreffen – es ist ja bereits eine verdächtige Form modernistischer Orthodoxie, Konzeptkunst als homogene Bewegung darzustellen und sie so paradoxaler Weise zu verdinglichen.

Atelier Europa Team: Um meine Frage noch einmal deutlicher zu formulieren: Ich frage mich, ob du, wenn du konzeptuelle Kunst als intellektuelle Form künstlerischer Produktion und als Paradigma immaterieller Arbeit in den Blick nimmst, diese neue Form von Arbeit nicht auch als eine intellektuelle/künstlerische Fähigkeit interpretierst. Das würde bedeuten, dass immaterielle Arbeit nur ausgehend von intellektuellen/künstlerischen Formen der Arbeit und einer spezifischen Auffassung von Information und Wissen, wie sie in den 60er und 70er Jahren durch die Konzeptkunst formuliert wurde, verstanden werden könnte. So wie ich den Begriff der immateriellen Arbeit verstehe, bezieht er sich auf den industriellen Komplex und den wachsenden Sektor der "care economy" sowie, aber nicht nur, auf die Felder der Wissensproduktion und Kommunikationstechnologien. War es vor diesem Hintergrund nicht eine strategische Entscheidung, sich auf Konzeptkunst zu konzentrieren?

Marina Vishmidt: Ich stimme mit allem, was du gesagt hast, völlig überein. Unsere Positionierung der Konzeptkunst hatte die spezifische Aufgabe, eine mehr oder minder polemische "Zugbrücke" zwischen bestimmten politischen Praktiken einer Ära und Arena und ihrer Rekonfiguration in einer anderen einzuziehen; eine Brücke, die, wie wir meinen, noch nicht adäquat beschrieben worden ist, ganz zu schweigen von den Verwerfungslinien, die sie miteinander verbindet. Konzeptkunst ist nur ein Strang unserer Untersuchung und nicht im mindesten als totalisierende Metapher intendiert. Sie schien einfach nur emblematisch für eine Richtung zu sein, die in der Kunst als radikalisierte Reaktion auf kulturelle oder soziale Veränderungen eingeschlagen wurde und die sowohl eine Veränderung anzeigen wie auch ein Scheitern bedeuten könnte. Aber natürlich verweist ein Scheitern immer auf etwas Anderes. Und die Geschichte der

Kunst ist eine Geschichte des Scheiterns, sonst würde sich ja niemand dafür interessieren, Kunst zu machen oder über sie nachzudenken, und Benjamins Argument zur Errettung des Scheiterns in der Gegenwart messianischer Zeit ... Es war insofern vielmehr eine strategische Entscheidung, als dass wir das Gefühl hatten, dass in den gegenwärtigen Versuchen, die Funktionsweisen der Kunstwelt innerhalb der informationalisierten globalen Ökonomie zu theoretisieren, etwas fehlte oder nur ganz marginal thematisiert wurde. Und es schien möglich zu beschreiben, wie bestimmte Phänomene zusammenhängen und sich in Clustern formieren. Außerdem, was die Rolle der "Forschung" betrifft, und das wird bei der Arbeit des Critical Art Ensemble besonders deutlich, interessierte uns die Kultur des Expertentums und ihre Permutationen innerhalb der vorherrschenden Machtstrukturen, die das Administrative zum Markenzeichen ihrer post-politischen Betriebsanleitung machen, wo sich doch in der Informationsgesellschaft angeblich alles um Enthierarchisierung dreht und darum, dass alle zu Experten werden – aber wie beim Modell des Kreativen, nur bis zu einem bestimmten Grad.

Atelier Europa Team: In deinen Ausführungen stellst du einige gängige Annahmen über kritische und konzeptuelle Kunstpraxen der Gegenwart in Frage, zum einen aufgrund der entscheidenden Durchdringung der Ökonomie des Wissens durch künstlerische Praktiken, zum anderen aufgrund ihrer eigenen symbolischen Politiken. Aus dieser Perspektive fragst du, wie zeitgenössische Kunst weder als komplizenhaftes Einverständnis mit den Verhältnissen noch als trügerisch autonom gedacht werden, sondern als eine Formation von dislozierenden Taktiken, die dazu beitragen, reale Voraussetzungen für eine andere Lebensweise zu schaffen.

Marina Vishmidt: Es gibt hier wirklich keine eindeutigen Schlussfolgerungen und die einzigen provisorischen sind auch sehr allgemein, beispielsweise, dass den sich ausweitenden Möglichkeiten der Komplizenschaft Möglichkeiten der Verweigerung entgegengesetzt werden müssen, oder zumindest ein reflektiertes und nachhaltige Engagement für Positionen auf die es ankommt. Wenn es irgendwelche Schlussfolgerungen gibt, dann interessieren uns wahrscheinlich eher die Wege, die von den Autoren und Projekten in unserem Buch eingeschlagen werden wie auch die Reaktionen derjenigen, die auf sie treffen.

[publiziert auf: http://www.ateliereuropa.com/]

---

[1] Die Buchreihe *de-, dis-, ex-* wird von Marina Vishmidt und Melanie Gilligan herausgegeben. Sie wird von Black Dog Publishing verlegt, einem kleinen, unabhängigen Verlag in London und New York, der sich auf Bücher zu Kunst, Architektur, Kultur und Theorie spezialisiert hat. Die hier angesprochene Ausgabe setzte sich mit dem Thema "Immaterielle Arbeit" auseinander.