

Konrad Becker

Martin Wassermair

(Hg.)

NACH DEM ENDE DER POLITIK

Texte zur Zukunft der Kulturpolitik III

Löcker

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung (BMWWF) sowie der Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung.

Inhalt

- 7 Editorial
- ___ / Post-Politik
- 17 Jodi Dean
Post-Politik? Nein, danke!
- 30 Saskia Sassen
Informelles politisches Wissen in Netzwerken
Die Rolle der neuen Technologien
- 50 Konrad Becker
Parapolitik und zwingende Logik
Unsichtbare Ökonomien des Normativen
- ___ / Politische Kultur
- 71 Branka Ćurčić & Zoran Pantelić
Kulturelle Kommodifizierung und ihre Folgen in der Neo-liberalen »Nische«
- 83 Franco Berardi Bifo
Massenzynismus
- 93 Klaus Schönberger
Protest!
Von der Koordination zum Projekt?

Eine Buchveröffentlichung im Rahmen des
World Information Institute

www.world-information.org/wii
www.i0.or.at

Mitarbeit und Übersetzungen: Christine Mayer

© Erhard Löcker GesmbH, Wien 2011
Unschlaggestaltung + Lektorat:
Institut für neue Kulturtechnologien/i0
Herstellung: General Druckerei, Sezeged
ISBN 978-3-85409-552-1

- 107 Gerald Raunig
Kunststreiks als Zeitgewinn
Für eine wilde Reterritorialisierung der Zeit

___/ Kulturelle Politik

- 121 Martin Wassermair
Die Rückkehr der Flucht
Kulturpolitische Entwürfe einer Wagenburg
- 127 Felix Stalder
Teilen und Modifizieren
Neue Dimensionen von Solidarität
- 142 Jens Kastner
Nach dem Ende der Avantgarden
Vom »Spirit of '68« zum »neuen Geist des Kapitalismus«
- 158 Christoph Spehr
Für mehr bornierten Kultursozialismus!
Vom Recht auf Stadt zum Recht auf Kunst
- 171 Thomas Macho
Hoffnung auf Kultur?
Chancen und Risiken aktueller Bildungspolitik
- 187 AutorInnenverzeichnis

Konrad Becker, Martin Wassermair

Editorial
Nach der Unumkehrbarkeit der Verhältnisse

»Politik«, schreibt Chantal Mouffe, Professorin für politische Theorie an der Universität von Westminster, »findet immer in einem von Antagonismen mehrfach durchkreuzten Feld statt.« Was aber, wenn Politik im gesellschaftlichen Widerstreit nicht mehr auszumachen ist? Kulturpolitik etwa, der hier ein vorrangiges Interesse gilt, lässt sich kaum mehr identifizieren. Am Schauplatz eines Städte- und Regionenwettkampfs verschmelzen Kultur und Politik zunehmend zu einem Sicherheitsparadigma, schreiben sich in rassistische Diskurse ein und müttern zu einem Leitmotiv von Repression und politischer Verfolgung. Wirtschaftliche Zusammenhänge, globale Konflikte und urbane Auseinandersetzungen sind längst von einer Kultur als »Soft Power« bestimmt. Die Bewusstseins- und Medienindustrie, und mit ihr die kulturtechnologische Erweiterung der Symbolmanipulation, gewinnen ungebrochen an Bedeutung. Jenseits traditioneller Formen politischer Strukturen erfolgt Machtausübung in modernen Gesellschaften vorwiegend über undurchschaubare Netzwerke von Konventionen, Regeln, interpersonellen Beziehungen und internalisierter Kontrolle.

Das macht eine breite Debatte über Kultur als konstitutives Element sozialer Beziehungen und politischer Gemeinschaften schwierig. Sie knüpft sich eng an die Frage: Wer sind die kulturpolitischen Akteurinnen und Akteure? Nach *Kampfböden in Kunst und Medien* und *Phantom Kulturstadt* unternimmt der dritte Band in der Reihe der *Texte zur Zukunft der Kulturpolitik* den Versuch, politische Handlungsräume im kulturellen Feld zu untersuchen und damit auch strategische Perspektiven einer Diskussion zu unterziehen – wobei insbesondere dem Umstand

Jens Kastner

Nach dem Ende der Avantgarden

Vom »Spirit of '68« zum »neuen Geist des Kapitalismus«

Nach dem von Peter Bürger 1974 konstatierten Scheitern der Avantgarden scheinen künstlerische Produktions- und Lebensformen zu neuem Leben erwacht.¹ In den sozial- und kulturwissenschaftlichen, intellektuellen Debatten der letzten Jahre sind KünstlerInnen im weitesten Sinne zu regelrechten *role models* postfordistischer Arbeits- und Lebensverhältnisse geworden. Dabei sind es gerade jene von Bürger als gescheitert erklärten Versuche, »Kunst« und »Lebenspraxis« ineinander aufgehen zu lassen, die die Vorbildfunktion von KünstlerInnen auch für die neoliberalen Umgestaltung des Sozialen ausmachen.

Es fragt sich, wie das kommen konnte. Wie kommen also erstens intellektuelle darauf, die gestiegene gesellschaftliche Bedeutung künstlerischer Modelle auszumachen, worauf gründen sich ihre Analysen (angesichts einer verschwindend geringen Anzahl von Menschen, die, beispielsweise bezogen auf Österreich, von der Statistik Austria unter erwerbstätigen KünstlerInnen geführt werden)? Und wenn in Rechnung gestellt wird, dass die Anzahl der KünstlerInnen an der Gesamtbevölkerung relativ unabhängig ist von der Vorbild- und Modellwirkung, die sie zu entfalten vermögen, wie konnten dann so oder so die künstlerischen Lebens- und Arbeitsformen in unterschiedlichsten Branchen und Milieus solche Begehren entfalten (angesichts der prekären Lage, in der sich die tatsächlich Kulturschaffenden in Wirklichkeit befinden), dass sie zur Orientierung auch in Bereichen dienen, die gemeinhin weniger mit Kunst assoziiert werden (in einer zeitweise am Wiener Westbahnhof angesiedelten Fastfood-Baguetterie zum Beispiel wurden die Angestellten als »Sandwich Artists« bezeichnet)?

Aus dem »Künstler« als rebellischer Outlaw ist während dieser Ausweitung, nicht einmal unter Absehung sämtlicher Merkmale, die solche Subjektivitäten auszeichnen (Kreativität, Hingabe, Intensität, Nonkonformität, Flexibilität, Mobilität, u.a.), ein/e KünstlerIn geworden, der/die über die Einebnung der Trennung von »Kunst« und »Leben« das »Idealbild des ,unternehmerischen Selbst' (Bröckling) verkörpert [...]« (Graw 2008: 168). Angesichts der zumindest diskursiven Ausweitung dieses Idealbildes und der Entstehung eines regelrechten, Arbeitsgestaltung und Lebensführung betreffenden Kunstimperativs stellt sich schließlich die Frage nach einem nach wie vor emanzipatorisch-politischen Potenzial dieser Figur.

1. Vom »Spirit of '68« zur »kreativen Klasse«

Anfang September 1956 in der italienischen Provinzstadt Alba, 25 Kilometer südöstlich von Turin: Ein paar zerrufte Gestalten steigen aus dem Zug und werden vom örtlichen Blasorchester samt Bürgermeister begrüßt. Es sind die Teilnehmer des »Ersten Weltkongresses der Freien Künstler«. Mit von der Partie ist der kommunistische Avantgardist und spätere Mitbegründer der Situationistischen Internationale, Asger Jorn, über dessen Kontakte zum ehemaligen Partisanen Giuseppe Pinot-Gallizio das Treffen zustande kam. Gerd-Rainer Horn (2007: 5ff.) erzählt die Geschichte dieses »Weltkongresses« ganz zu Beginn seines Buches »The Spirit of '68«. Eine Hand voll avantgardistischer Künstler – Künstlerinnen werden nicht erwähnt – wird damit zum Ausgangspunkt einer faszinierenden und mittlerweile häufig erzählten Geschichte über »Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976«, wie Horns Buchuntertitel lautet, sowie einiger anderer Orte und Regionen der Welt. Horn interpretiert wie viele andere auch die rebellischen 68er Jahre als Verallgemeinerung der Ansprüche und Ziele der künstlerischen Avantgarden. Die frühe Forderung, Kunst nicht länger

als bürgerliches Spektakel in sterilen, abgeschotteten Räumen stattfinden zu lassen und sie stattdessen ins pralle Leben zu überführen, ist nicht nur über die kleine Gruppe der SituationistInnen auf die Massenbewegung des Pariser Mai 1968 übertragen worden. Das Jahr 1956 steht auch jenseits der norditalienischen Bahnhofsszene für das Aufkommen der Neuen Linken (sym-bolisiert nicht zuletzt in der Gründung der Zeitschrift *New Left Review* im selben Jahr), antiautoritäre Ideen und Kämpfe jenseits der Arbeitswelt rückten in vielen Ländern auf ganz unterschiedliche Weise in den Fokus einer fortan gegenkulturell orientierten Linken. Diese verbreitete Umsetzung der expliziten wie impliziten Anliegen von Avantgarde und Gegenkultur hörte aber in den 1970er Jahren nicht auf und gipfelte auch nicht in den »Alternativbewegungen« und Neuen Sozialen Bewegungen der 1980er Jahre. Während Peter Bürger (1974: 80) noch meinte, die »politischen Intentionen der Avantgardebewegungen (Reorganisation der Lebenspraxis durch die Kunst)« seien zwar hinsichtlich ihrer »Wirkung im Bereich der Kunst kaum zu überschätzen«, insgesamt aber »uneingelöst geblieben«, argumentieren heute verschiedenste SoziologInnen und PhilosophInnen genau gegen diese Sichtweise: Der Geist von '68 habe sich noch weiter verbreitet und vielfältig materialisiert, inzwischen gebe er gar – meint beispielsweise der Soziologe Andreas Reckwitz (2008) – ein allgemeines Subjektmodell für die westlichen Gegenwartsgesellschaften ab. In allen für die Subjektwerdung in der Moderne relevanten Bereichen – Arbeit, Intimität und Selbstkonstitution – hätten Avantgarden und Gegenkulturen neue und für alle gültige Standards gesetzt. Die ästhetischen Bewegungen hätten sowohl Subjektcodes als auch in Ansätzen entsprechende Praktiken der Subjektivation, das heißt der praktischen Umsetzung dieser zunächst imaginierten neuen Subjekte, initiiert. Diese Praktiken fänden eben in allen drei Bereichen statt und führten schließlich zu einer Transformation der »Subjektkultur«: »Praktiken der Arbeit, die zum großen Teil in solche der Kreativproduktion überführt werden, Praktiken der

intimen Beziehungen, die sich von der bürgerlichen Familie entfernen, sowie Technologien des Selbst, die offensiv wahrnehmungs- und erlebnisorientiert sind.« (Reckwitz 2006: 94)
Ähnlich argumentiert auch der Soziologe Zygmunt Bauman (2009): »Wir Lebenskünstler« lautet dementsprechend seine Bezeichnung für Menschen in den westlichen Gegenwartsgesellschaften. Ständige freie Entscheidungen mit ungewissen Effekten bei hohem Grad an Bedürftigkeit nach Anerkennung durch andere – was früher Privileg und Qual ausschließlich von KünstlerInnen gewesen sei, zeichne heute das Leben nahezu aller aus. Identitäten verstünden sich weniger denn je von selbst und müssten (wie Kunstwerke) erst hergestellt werden. Diese Herstellung aber sei früher noch als Ewigkeitswert konzipiert worden, werde heute hingegen – wie in der Gegenwartskunst das Happening und die Installation – als unvorhersehbar und zeitlich wie räumlich gebunden entworfen. Während die »Lebenskünstler« bei Bauman tendenziell alle sind bzw. als Modell für alle gelten, grenzt der Ökonom Richard Florida sie immerhin noch etwas ein: Nicht gleich sämtliche Mitglieder zeitgenössischer Gesellschaften seien mit einem kreativen Ethos ausgestattet, aber doch eine ganze – so auch der Titel seiner preisgekrönten Studie – »kreative Klasse«. Diese habe Wissen und Information zum Material ihrer Kreativität gemacht, gesamtgesellschaftliche (nicht nur ökonomische) Innovation sei das Produkt ihrer Produktion (vgl. Florida 2004: 44). »Man könnte sagen,« meint auch der postoperaristische Philosoph Paolo Virno (2005: 82), »dass in der postfordistischen Arbeitsorganisation die Tätigkeit ohne Werk vom Spezial- und Problemfall [...] zum Prototyp der Erwerbsarbeit im Allgemeinen avanciert.« Dies bedeute aber nicht, erklärt Virno ausdrücklich, dass »keine Armaturen und Maschinen mehr erzeugt werden.« (ebd.)
Beide Bereiche, informationelle/creative und industrielle Tätigkeiten, bleiben aber nicht voneinander unberührt. Es gehört schließlich zu den zentralen Merkmalen der Verbindung von Avantgarde und Gegenkultur, dass die Kritik an der

Industriearbeit immer geknüpft war an die Feier der Kreativität als vermeintliches Gegenmodell und somit deren Dominanz erst hat möglich werden lassen. Die Gemeinsamkeiten zwischen den soziokulturellen Strömungen Avantgarde und Gegenkultur bestanden, so auch die Soziologin Eva Illouz (2007: 72), darin, dass sie eine »virulente Kritik am Kapitalismus und die Forderung nach neuen, nicht-materiellen Formen des Selbstausdrucks und Wohlbefindens« miteinander verknüpfen. Und gerade diese Kritik habe letztlich, so die von Illouz mit den französischen Soziologinnen Luc Boltanski/Eve Chiapello geteilte These in vereinfachter Form, den Kapitalismus modernisiert statt abgeschafft. Was Avantgarden und 68er-Bewegungen hier als Gemeinsamames attestiert wird, überschneidet sich nicht gerade wenig mit dem, was die Neue Linke an Neuem hervorgebracht und was sie von der »alten«, arbeiterbewegten Linken unterschieden hat: Die Ausdehnung der Emanzipationsgedankens auf alle Lebensbereiche (und nicht nur die Arbeit) und die Ablehnung der parteilicheren Organisierung (und stattdessen der Aufbau »neuer« sozialer Beziehungen). Die Politikwissenschaftlerin Isabell Lorey betont ebenfalls die historische Verbindungslinie der neuen Lebens- und Arbeitsverhältnisse in den »sozialen Bewegungen seit den 1960er Jahren.« (Lorey 2007: 129) In feministischen, ökologischen und linksradikalen Kontexten seien Konzepte entworfen und praktiziert worden, die sich gegen die Disziplinen, Kontrollen und Zwänge jenseits der Normalarbeitsverhältnisse gewandt hätten. Prekäre Beschäftigung, so die zentrale These Loreys, seien hier selbst gewählt und offensiv vertreten worden. Hatten sie allerdings früher noch als Gegen-Verhalten im Sinne Michel Foucaults gelten können, seien sie im Zuge der Neoliberalisierung von alternativen zu vorbildlichen (wenn auch nicht hegemonialen) Modellen geworden, »weil sie die Flexibilisierung begünstigten, die der Arbeitsmarkt forderte.« (Lorey 2007: 129) Ausgerechnet diese Forderungen nach Autonomie und Kreativität sollen die Erneuerung des Kapitalismus ermöglichen haben. Indem sie sich um soziale Sicherheit nicht gesichert und

nur auf individuelle Autonomie gesetzt hätte, habe die künstlerische Kritik an den kapitalistischen Verhältnissen diese nicht angegriffen, sondern stattdessen einen ihrer zentralen Imperative mit erzeugt: die »Flexibilitätsnorm« (Boltanski/Chiapello 2006: 499). Diese Norm sei eben von den künstlerischen Milieus bzw. von der »kreativen Klasse« in alle gesellschaftlichen Bereiche diffundiert. Hinsichtlich der Arbeitswelt setzen die Analysen in den meisten Fällen dementsprechend zweiteilig an: Auf der einen Seite habe die »kreative Arbeit« im weitesten Sinne die eher stumpfe, disziplinierende und kontrollierte Fabrikarbeit als dominante Wertschöpfungsform abgelöst. Auf der anderen Seite habe aber die Kreativitätsanforderung längst alle Lebensbereiche, also auch die Produktion in der Fabrik, erreicht. Dass die Kommunikationsformen und Kreativität der ArbeiterInnen selbst zur Produktivitätssteigerung zu nutzen sind, dazu musste man sich bei Toyota, wo das Anfang der 1970er Jahre erstmals systematisch geschah (und später Toyotismus genannt wurde), nicht erst mit Cultural Studies beschäftigen. Die Produktivitätskompatibilität allein erklärt allerdings nicht, was der »Flexibilitätsnorm« zur Durchsetzung verhalf.

II. Originalitätsprinzip und »Neue Bourgeoisie«

In der Studie »Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich« (Schelepa et al. 2008: 11), in Auftrag gegeben vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, wird die Zahl der KünstlerInnen in Österreich mit etwa 18.200 angegeben. Diese, an der Gesamtbevölkerung (ca. 8,3 Mio.) gemessen, verschwindend kleine Gruppe verdient mit ihrer originären Tätigkeit, also mit der Kunstproduktion, zwei Drittel weniger, als das Mitteleinkommen unselbstständig Beschäftigter ausmacht. Selbst inklusive der kunstfernen Tätigkeiten wird immer noch ein Drittel weniger (mit 4.500 bzw. 12.400 Euro pro Jahr netto im Vergleich zu 17.100 Euro bei den unselbstständig

Beschäftigten) verdient, öfter in Teilzeit und öfter mehrfach-beschäftigt gearbeitet. KünstlerInnen sind zudem häufig unzureichender versichert als der Durchschnitt. Obwohl meist aus bürgerlichen Milieus stammend und vergleichsweise gut ausgebildet, sind die Werte für subjektiv gefühlte Belastungen relativ hoch und die für subjektives Wohlbefinden extrem niedrig. Die Frage drängt sich also auf, wieso diese schlecht verdienenden, unzufriedenen, überdurchschnittlich belasteten und unterdurchschnittlich anerkannten Leute als direkte NachfahrenInnen der Avantgarde-Gegenkultur-Connection heutzutage erfolgreich die geistigen und kulturellen Grundlagen der westeuropäischen Gegenwartsgesellschaften formen oder sie zumindest leibildmäÙig bestimmen sollten. Von den kleinen Avantgardezirkeln zu den Hunderttausenden in den Gegenkulturen (inklusive Feminismus) sei das, so Andreas Reckwitz, darüber gelungen, neue Sinnmuster zu installieren. Ab den 1960er Jahren habe dann die postmoderne Kunst angeregt, Personen und Gegenstände aus ihrem Verwertungs- und Handlungszusammenhang zu lösen und »als spektakuläre ästhetische Objekte zu behandeln.« (Reckwitz 2006: 473) Mit dieser neuen Verwendung sei neuer Sinn gestiftet und vor allem intensiveres Erleben, sprich Vergnügen hergestellt worden. So habe schließlich die postmoderne Kunst mit ihrem Angriff auf die »Angestellengesellschaft« das »konsumtorische Kreativsubjekt der Postmoderne« (ebd.) vorbereitet. Was Reckwitz hier für alle behauptet, die Übernahme bestimmter vornehm künstlerischer Haltungen und Einstellungsmuster, trifft empirischen Untersuchungen zufolge aber nur für recht kleine gesellschaftliche Segmente zu. Der Soziologe Michael Vester und seine KollegInnen nennen diese Leute das »postmoderne Milieu« und beziffern es auf etwa 5 Prozent der Gesamtbevölkerung (in Deutschland) (vgl. Vester et al. 2001: 510).² Rechnet man diese paar besser verdienenden und besser gestellten Web- und sonstige DesignerInnen, KulturvermittlerInnen, KulturjournalistInnen und andere Angehörige der Creative Industries noch zu den bildenden und darstellenden KünstlerInnen hinzu, erklärt

sich die angebliche Anziehungs- und Ausstrahlungskraft des Kunst-als-Lebenspraxis-Modells immer noch nicht von selbst (d.h. durch Quantitäten).³ Mit der Hegemonialisierung von Politiken, der Privatisierung, der Liberalisierung und der arbeitsmarktpolitischen Deregulierung, kurz: mit der neoliberalen Offensive seit den frühen 1980er Jahren, konnten sich auch innerhalb der herrschenden Milieus neue Gruppen gegenüber den alten Industrie- und Handelsunternehmern in einflussreichen gesellschaftlichen Positionen durchsetzen. Pierre Bourdieu nannte sie die »neue Bourgeoisie«, die nicht nur managerielle Methoden in der Ökonomie, sondern auch einen neuen Lifestyle (Aktien statt Immobilien, Whiskey statt Champagner, Fitness statt Zigarre etc.) und liberalere moralische Werte etablieren und somit zur »Initiatorin der von der neuen Ökonomie geforderten ethischen Umwertung« (Bourdieu 1999: 489) werden konnte. Originalität und Innovation konnten sich als Maßstäbe einer doppelten Ökonomie durchsetzen, die wirtschaftliche Entscheidungen und individuelle Haltungen gleichermaßen adressierten. Hier konnte nicht nur personell – worauf Boltanski/Chiapello in ihrer Untersuchung der Werdegänge von 68erInnen hingewiesen haben – an künstlerische Biografien angeknüpft, sondern das Ethos eines ganzen Feldes eingespannt werden. Denn das Kunstsystem ist der kapitalistischen Organisation der Märkte laut Pierre-Michel Menger (2006: 24) mit dem »ständigen Profitstreben auf der Basis von Innovation und Vorteilen aus der zeitweiligen Monopolstellung verdächtig ähnlich«. Das »Originalitätsprinzip« (ebd.) innerhalb der Kunst führt nicht nur dazu, dass der/die KünstlerIn sich unbedingt von allen anderen unterscheiden und damit auch in Konkurrenz treten muss. Es drängt sich als Möglichkeit im Weiteren auch anderen, sowohl kunst- als auch wirtschaftsfernen Gruppen als Modell auf. Denn das »Streben nach Originalität« (Bourdieu 2007: 69), das hatte Bourdieu in seiner Studie über Studierende gezeigt, korrespondiert auf unheimliche Weise mit prekären Arbeitsbedingungen, nämlich mit »der ständigen Unruhe, die die

bedrohliche Wahrnehmung einer Unzahl fremder Konkurrenten hervorruft«. Die Arbeitskraft ist nicht nur freigesetzt, sondern muss diese »Freiheit« auch jenseits der eigentlichen Arbeitszeit zu gestalten wissen. Um verkäuflich zu bleiben, dem Originalitätsprinzip gerecht zu werden, wird an der Erosion der Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit mit Begeisterung gearbeitet. Neben den gängigen, Begehren auslösenden Projektionen auf künstlerische Lebens- und Arbeitsbedingungen (Urbundenheit, Freiheit, Flexibilität, etc.) hat sich die Modellhaftigkeit demnach erst aufgrund der veränderten ökonomischen Bedingungen als »zwangloser Zwang« entwickeln und – forciert durch die »neue Bourgeoisie« – ausbreiten können. Was gerade die Kunstwelt zu solchen gesellschaftlichen Effekten prädestiniert hat, liegt in den Worten Mengers (2006: 26) an ihrer »eigentümlichen Mischung aus Individualismus und Kommuniarismus«: Das Konkurrenzprinzip geht mit einem starken gemeinschaftlichen Regulierungssystem im Hinblick auf ethisches Verhalten und den Selbstanspruch auf allgemeine Nützlichkeit einher. Insbesondere das, was die Avantgarden und die sozialen Bewegungen der 1960er Jahre verbindet und was, zumindest in libertärer Perspektive, zu ihren Errungenschaften zählte, gilt demnach als besonders innovationsstauend für das Kapital.

III. Selbstverwirklichung und Selbstprekarisierung

Während diese Analyse aus ganz unterschiedlicher Richtung vorgenommen und von vielen in groben Zügen geteilt wird, sieht die Beurteilung dieser angeblichen Universalisierung des Kunst-Lebenspraxis-Modells sehr unterschiedlich aus. Beim Postoperaristen Paolo Virno erscheint die gestiegene gesellschaftliche Bedeutung vormals künstlerischer, insbesondere kognitiver Fähigkeiten einfach als Zum-Vorschein-Kommen allgemein menschlicher Attribute. Dies sei zunächst weder gut noch schlecht, es zeichne schlicht die gegenwärtige Multitude

aus. Andere urteilen da weniger neutral: Während Reckwitz das Subjektmodell als emanzipatorische Veränderung und Fiorida die Kreativität als ökonomische Triebkraft feiern, kommen insbesondere Luc Boltanski und Ève Chiapello bezüglich der verallgemeinerten 68er-Werte und künstlerisch-avantgardistischer Vorstellungen in puncto Emanzipation zu ganz anderen Einschätzungen: Was als der Spirit der Rebellion gestartet sei, ist demnach postum vielmehr als »Der neue Geist des Kapitalismus« zu bewerten.⁴ Gerade KulturproduzentInnen, meint auch die Isabell Lorey (2007), hätten sich lange Zeit eingebildet, mit ihrer gegen Normalarbeitszeit sowie moderne Kontrolle und Disziplinierungen gerichteten Lebens- und Arbeitsmodellen gelebte Kapitalismuskritik zu betreiben. Da sich die Arbeitsverhältnisse aber nun insgesamt gewandelt haben, seien sie mit ihrer »Selbstprekarisierung« längst nicht mehr der Sand im Getriebe sondern vielmehr dessen Schmieröl. Indem sie den eigenen Status naiv unterhinterfragt ließen, verkämen sie geradezu zu »OpportunistInnen und KonformistInnen« (Lorey 2007: 131). Auch Eva Illouz meint, die kulturelle Verstärkung der »Selbstverwirklichung« (und die damit einhergehende narrative Aufwertung von »Leiden«) habe nicht zu Befreiung, sondern nur zu neuen Kommodifizierungsformen geführt. Deren ProfiturInnen seien neben den sozialen Bewegungen der Vietnam-Kriegsveteranen und des Feminismus auch der Staat und die Pharmaindustrie. Der denunziatorische Duktus, in dem Lorey – im Einklang mit Boltanski/Chiapello und Illouz – die von ihr Untersuchten beurteilt, muss insofern verwundern, als sie die Subjektivierungsformen prekärer KulturproduzentInnen selbst als durchaus widersprüchlich beschreibt: Sie basierten auf tatsächlicher Prekarisierung, also auch verbunden mit Angst, Schutzlosigkeit, Fragmentierung, und auf einer Kontinuität der Souveränität in der liberalen Moderne zugleich. Ob eine reflektierte Haltung einzelner der eigenen (»selbst prekarisierten«) Position gegenüber diese historisch gewachsene, gesellschaftliche Funktion aushebeln könnte, muss durchaus fraglich bleiben.⁵ Ähnlich schießt

auch Eva Illouz mit ihrer Kritik an der »Selbstverwirklichung« als institutionalisierte »kulturelle Kategorie« übers Ziel hinaus. Bei all der berechtigten Kritik am auch ökonomisch ausbeutbaren Kult um Selbstverwirklichung, unterschlägt sie, dass Selbstverwirklichung *auch* eine emanzipatorische Errungenschaft war (wie im Übrigen auch die atypischen Arbeitsverhältnisse erkämpft worden sind), die dem monotonen, den Menschen als Teil einer Masse und nicht als »Selbst« behandelnden Arbeitsregime abgerungen werden musste; dass Selbstverwirklichung eben systematisch vorenthalten und verhindert wurde und dass Menschen, auch wenn es sich bei der Selbstverwirklichung um ein normatives Narrativ handelt, *wirklich* unter dieser Vorenthaltung gelitten haben. Ähnlich diskreditieren Boltanski/Chiapello die so genannte »Künstlerkritik«, indem sie behaupten, »Freiheit« (die jene eingefordert habe) sei immer schon »Teil des Kapitalregimes« (Boltanski/Chiapello 2003: 506) gewesen. Indem für die kreativen Fähigkeiten gestritten worden sei, habe die »Künstlerkritik« den Fokus von spezifischen Fähigkeiten auf die ganze Person gelenkt und damit eine »Ökonomisierung der Menschen« (ebd.: 504) betrieben. Der »Künstlerkritik« stellen Boltanski/Chiapello die vermeintlich wirklich emanzipatorische »Sozialkritik« entgegen, die einen »Kampf zur Statusverteidigung und -erlangung« (ebd.: 510) führe (also für »Sicherheit« statt »Freiheit« eintrete).

Die Frage stellt sich aber, ob nicht die Naivität der Avantgarde-Gegenkultur-AkteurInnen (wenn überhaupt) weniger darin bestand, mit ihren Forderungen und Praktiken versehentlich der kapitalistischen Verwertungslogik zugearbeitet, als vielmehr darin, Sicherheit und Status immer stillschweigend als vorhanden angenommen zu haben. Der avantgardistische (und später gegenkulturelle) Versuch, »von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 67), ging schließlich immer davon aus, beim Fehlschlagen des Versuchs auch in die alten Praxen zurückkehren zu können. Dies waren in der Regel bürgerliche, also privilegierte Praktiken. Diese Regel mag für

französische Surrealisten noch eindeutiger gegolten haben als später für AktivistInnen der Gegenkulturen, dennoch hat erst ihre Nichtbeachtung dazu geführt, dass sie – wie die Zahlen zur sozialen Lage gegenwärtig tatsächlich Kunstschaffender zeigen können – mittlerweile kaum mehr existiert. Wenn sie auch auf diesem klassenanalytischen Auge häufig eine herbe Sehnsüchte aufwies, so waren die AgentInnen von Avantgarde und Gegenkultur aber keinesfalls durchwegs unpolitisch. Die neue Lebenspraxis sollte (in den meisten Fällen jedenfalls) eine bessere, freiere, gleichere und zwar für alle sein. Blendet man diese Dimension aus, müsste nach dem Gesagten vielmehr von einem späten Sieg der Avantgarden die Rede sein als von deren Scheitern. Und tatsächlich wird ja die politische Dimension bei den meisten ZeitdiagnostikerInnen ausgeblendet: Richard Florida braucht sie bei seinem weiten Verständnis der »kreativen Klasse« gar nicht zu berücksichtigen, Bauman und Reckwitz halten sie für nicht weiter auszuführende Randphänomene und Illouz schätzt sie besonders gering, wenn sie das Interesse an »Selbstverwirklichung« rein funktionalistisch liest und damit Feminismus und Pharmaindustrie auf eine Stufe gleichwertiger InteressentInnen stellt. Die Tragik der Avantgarde-Gegenkultur besteht aber nicht in der Erfüllung ihrer ureigenlichen Ansprüche durch die falschen Leute, sondern in der Integration einzelner ihrer Praktiken und Forderungen bei deren gleichzeitiger Entpolitisierung des ganzen Modells.

IV. »Die Avantgarde gibt nicht auf«

Ganz so einfach ist das selbstverständlich auch nicht. Denn mit der Integration kognitiver und kommunikativer Fähigkeiten, kollektiven Arbeitens und Hierarchieabbau wurden durchaus Kernanliegen der Neuen Linken aufgegriffen. Dass dieses Aufgreifen, Produktiv- und Fruchtbarmachen überhaupt möglich wurden, liegt möglicherweise auch daran, dass diese Inhalte von

einer (beispielsweise auch Eigentumsverhältnisse in Frage stellenden) sozialistischen Radikalität entkoppelt werden konnten. Dies hat auch mit der Stärke der GegnerInnen zu tun, mit deren Fähigkeit, gesellschaftliche Kräfteverhältnisse zu verschieben, dafür Formen (Kollektivität, Hierarchieflaacheit) zu integrieren und dabei Inhalte (Kommunismus, Anarchie) abzuschütten. Die Kräfteverhältnisse bleiben in den Analysen aber häufig diffus, das Modell der kleinen Gruppe, die im geschichtsteleologischen Einklang voranschreitet (Avantgarde), oder der etwas größeren, die im Kleinen schon den Kern des großen Neuen bildet (Neue Soziale Bewegungen), wird im beschriebenen Meta-Diskurs kaum in Frage gestellt. Dass die Überführung von Kunst in Lebenspraxis in ihrer »sozialistischen« Radikalität nicht hegemoniäuglich war, sondern auf einem Boden fruchtbar wurde, der eigentlich abgegraben werden sollte, hätte schließlich insgesamt das Modell »kleine Gruppe, große Effekte« in Frage stellen können. Dieses bleibt aber im und durch den ganzen Avantgarde-Gegenkultur-Diskurs hindurch weitgehend unangegriffen. Hier liegt möglicherweise auch eine weitere Antwort auf die Frage, wie die Intellektuellen zu dieser starken Betonung von KulturproduzentInnen in ihren Zeitdiagnosen kommen. Die Analyse der Diskurse um die kulturellen Bewegungen und ihre – gemessen an den eigenen Ansprüchen – gescheiterten Wege hinaus aus dem 20. Jahrhundert muss auch in Betracht ziehen, dass es sich dabei selbst um eine diskursive Strategie handelt. So gesehen können noch die differenziertesten Analysen der Avantgarde-Gegenkultur-Modelle als Einsatz und Positionierung im intellektuellen Feld gewertet werden. Ein solcher Einsatz behauptet schließlich, ganz egal ob enttäuscht oder euphorisch in seiner Wertung, die Relevanz spezifischer kultureller Praktiken bestimmter – intellektueller – Milieus für die allgemeine gesellschaftliche Transformation. Intellektuelle Strömungen haben demnach daran nicht weniger Anteil als neoliberale *think tanks*, ein bestimmter historischer Block, der Antagonismus von Arbeit und Kapital oder der militärisch-industrielle Komplex. Insofern

steht auch die schärfste Kritik an Wissens- und Praxisformen von künstlerischen Avantgarden und neulinken, libertären, feministischen Bewegungen indirekt im Dienste der eigenen Selbstvergewisserung sozial- und geisteswissenschaftlich orientierter, intellektueller Tätigkeiten. Diese Konstituierung der Selbstgewissheit – die die Analysen nicht komplett falsch macht – besagt, in einfachen Worten: Wir verändern Gesellschaft.

»L'Avantgarde se rend pas« (»Die Avantgarde gibt nicht auf«, 1962) heißt ein Bild von Asger Jorn. Es ist die selbstironische Übermalung des Porträts eines Mädchens, dem u.a. ein Schnurbart gemalt ist – eine Anspielung auf Marcel Duchamps Umgestaltung von Leonardo da Vincis »Mona Lisa«, darüber der mit Pinsel geschriebene Titel. Auch in post-avantgardistischen Zeiten, in denen die allgemeinen Umgestaltungsphantasien eher spezifischen Kritiken und die modernistischen Plannungen den Mikropolitiken gewichen sind, gibt man sich – in den Sozial- und Kulturwissenschaften nicht sehr viel weniger als in der Kunst – keineswegs mit Staffage und Kommentar zufrieden. Wer schreibt, oder – allgemeiner – gezielt kognitive Fähigkeiten in kulturelle Praktiken transformiert, will mehr als ein paar DorfbewohnerInnen am Bahnsteig ungläubiges Staunen entlocken.

Literatur

- Bauman, Zygmunt 2009: Wir, Lebenskünstler, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Bolanski, Luc und Ève Chiapello 2003: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Bourdieu, Pierre und Jean-Claude Passeron 2007: Die Erben, Studenten, Bildung und Kultur, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Bürger, Peter 1974: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).

- Illouz, Eva 2007: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Florida, Richard 2004: *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community and every day life*, New York (Basic Books).
- Graw, Isabelle 2008: *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln (Dumont Buchverlag).
- Lorey, Isabell 2007: *Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen*, in: Raunig, Gerald und Ulf Wuggenig (Hg.): *Kritik der Kreativität*, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 121-136.
- Menger, Pierre-Michel 2006: *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitsnehmers*, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Reckwitz, Andreas 2006: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist (Verlag Velbrück Wissenschaft).
- Schelepp, Susanne, Petra Weizel, Gerhard Wohlfahrt, unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig 2008: *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*, Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie_soc_lage_kuenstler.xml (abgerufen 03.06.2010)
- Vester, Michael, Peter von Oertzen, Heiko Geiling, Thomas Hermann und Dagmar Müller (Hg.) (2001): *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Virno, Paolo 2005: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensform*, Wien (Verlag Turia + Kant).

Anmerkungen

- 1 Es handelt sich bei diesem Text um eine überarbeitete und stark erweiterte Fassung eines Artikels, der unter dem Titel »Ist die Linke schuld am Neoliberalismus?« erschienen ist in: *Jungle World*, Berlin, Nr. 35, 27. August 2009, dschungel S. 6-8.

- 2 Im »postmodernen Milieu« »mischen sich ästhetische Avantgardemilieus mit neuen Aufstiegsmilieus von avantgardistischen Kultur- und Medienberufen sowie Unternehmern der neuen Technologien und symbolischen Dienstleistungen.« (Vester et al. 2001: 510)
- 3 Richard Florida (2004: 68ff.) hingegen hat einen recht weiten Begriff dessen, was er »kreative Klasse« nennt. Zu ihrem engeren Kern allein gehören WissenschaftlerInnen und IngenieurInnen, UniversitätsprofessorInnen, DichterInnen und SchriftstellerInnen, KünstlerInnen, Entertainer, DesignerInnen und ArchitektInnen, JournalistInnen, PublizistInnen, think tank-ForscherInnen und andere MeinungsmacherInnen. Vor diesem Hintergrund erscheint es dann evident, wenn Florida darauf hinweist, die »kreative Klasse« mache zwar numerisch nicht die Mehrheit der westlichen Gesellschaften aus (sondern etwa ein Drittel), sei aber mittlerweile die dominante, Normen setzende Klasse. Die Fragen des Warum und Wie erübrigen sich dann schon fast.
- 4 Die Wertung des Beschriebenen sagt allerdings nicht unbedingt etwas über die Haltung des/der Beschreibenden aus: Bei Florida geht die Affirmation der kreativen Klasse soweit, dass er sich selbst als deren oberster Prediger verkauft und Unternehmen aller Art berät, in welchen »kreativen« Regionen sie sich ansiedeln sollen. Dagegen geht die positive Wertung der Ausweitung immaterieller Arbeit bei Paolo Virno mit einer skeptischen, deutlich kritischen Haltung einher.
- 5 Darüber hinaus bzw. daran anschließend drängt sich die Frage auf, was, wenn frühere Formen von Gegen-Verhalten zu Opportunismus und Konformismus geworden sind, wie – aus einer politischen Perspektive – erstens solche Entwicklungen künftig zu vermeiden sind und was zweitens Gegen-Verhalten unter neoliberalen Bedingungen sein könnte, wie es sich gestalten und auf welche »Kraftlinien«, um einen Begriff Loreys aufzugreifen, es sich gründen könnte. Zentrale Fragen, auf die Lorey nicht weiter eingeht.