

o
o
o

Duty
Rules
Work
Wage



An abstract painting featuring a vibrant orange background with large, expressive black brushstrokes. The black shapes are irregular and somewhat organic, resembling ink splatters or calligraphic forms. The overall composition is dynamic and textured.

Jaçob Schenck

Do not be jealous of
your neighbor's work;
his success is your
success, too 6

Topias Ertl


Die abstrakte Arbeit
der Kunst. 10 Thesen 14

Katrin Lehnert

Ein Paradies für Parasiten
Sozial- und Arbeits-
diskurse in Deutschland 22

Lise Soşkolne

Dear Artist, Postscript 28



Pious children of today are no longer taught to prevent trouble but to become aware of their own skills and to turn into a vibrant and aspiring labor power. Early on in life, achievements are registered, abilities are evaluated and characters assessed. Copying is forbidden, group exams are inappropriate, age and educational levels are kept separate from each other. The individuals' performance is all that matters, personalized support is the path to success. What is learned is to commit with heart and soul. Those who do not feel fulfillment in work have not found it yet. For those who do so, the question of meaning seems resolved. But the subtle difference between devotion and submission cannot be answered with the question of faith, it lies in the distinction between those who are entitled and those who are not. And yet, it is precisely in the refusal of such division where devotion can be newly drawn. It happens in the moment when Huey, Dewey and Louie wear hats of the same color, when Gaston camouflages his sun lounger as a briefcase or when Harry makes friends with Dobby.

Duty Rules Work Wage starts with rules that express appreciation, towards the community and oneself, and do not entail any consequences if broken. It is the *Rules for the Ikon Painter* that Jacob Schenck detaches from Christian imprint, that he reads through an anarchistic lens and thereby stops assisting the philanthropists. The possibility of escaping from the clutches of greed, from the machinery of surplus value, is also what Tobias Ertl understands as utopian element in art production. By withdrawing artistic labor from comparability through working time, he embarks on a speculative journey that reveals what in work is not work. However, not working is a phenomenon that appears to be highly controversial in its moral evaluation. As Katrin Lehnert points out, "doing nothing" in the paradise (for parasites) can suddenly turn from idleness to spongerism: What is not work is not paid, and who's impoverished gets guilty of moral failure. Inside the system of individualized competition, where success is measured by payment and confused with morality, Lise Soskolne looks back on the development of the last ten years: Artists are increasingly merging with the system criticized in their demand for payment, and in their entrepreneurial spirit overlook what we have been taught to overlook.

Duty Rules Work Wage appears in dialogue with the exhibition *Ikonen* by Lionne Saluz, which took place at *For* from 02.03. to 27.04.2024.

Valerie Keller, Matthias Liechti

Fromme Kinder von heute werden nicht länger daraufhin erzogen, keine Schwierigkeiten zu verursachen, sondern dahingehend, eine ihren Fähigkeiten entsprechende junge und dynamische Arbeitskraft zu werden. Ihre Leistungen werden in frühem Alter registriert, ihre Fähigkeiten erfasst und ihre Charaktere eingeschätzt. Abschreiben ist verboten, Gruppenexamen sind unerwünscht und Alters- und Bildungsstufen voneinander getrennt. Nur das, was das einzelne Kind tut, hat Bedeutung, individuelle Förderung scheint der Weg zum Ziel. Viel mehr als das Vorbeugen von Strafen wird erlernt, Freude an der Arbeit zu empfinden, sich mit Leib und Seele hinzugeben. Wer keine Erfüllung findet, hat sie noch nicht gefunden. Erfüllt die Arbeit, scheint auch die Sinnhaftigkeit geklärt. Der feine Unterschied zwischen Hingabe und Unterwerfung ist dabei nicht in der Gretchenfrage zu finden, sondern in der Aufteilung zwischen Berechtigten und Unbefugten, zwischen solchen, die den Titel tragen, und solchen, die ihn halt nicht tragen. Doch gerade in der Verweigerung dieser Aufteilung kann Hingabe neu skizziert werden: Es ist der Moment, in dem Tick, Trick und Track gleichfarbige Mützen tragen, in dem Gaston den Liegestuhl als Aktenkoffer tarnt oder Harry sich mit Dobby anfreundet.

Duty Rules Work Wage beginnt mit Regeln, die Wertschätzung ausdrücken, gegenüber der Gemeinschaft und sich selbst, und mit deren Bruch keine Konsequenzen verbunden sind. Es sind die Regeln für die Ikonenmalerei, die Jacob Schenck von christlicher Prägung löst, in anarchistischer Weise deutet und dadurch der Philanthropie die Förderung entzieht. Die Möglichkeit für ein Entschwinden aus den Fängen der Gier, aus der Maschinerie des Mehrwerts, ist auch bei Tobias Ertl utopisches Element der Kunstproduktion. Indem er sie der Vergleichbarkeit durch Arbeitszeit entzieht, beginnt die künstlerische Arbeit eine spekulative Gratwanderung, die aufzeigt, was an der Arbeit keine Arbeit ist. Keiner Arbeit nachzugehen ist allerdings ein Phänomen, das in seiner moralischen Bewertung als höchst strittig erscheint. Wie Katrin Lehnert aufzeigt, kann sich ein „Nichtstun“ im Paradies (für Parasiten) sehr schnell vom Müssiggang ins Schmarotzertum verkehren: Was nicht als Arbeit zählt, wird nicht entlohnt, und wer mittellos ist, macht sich eines moralischen Versagens schuldig. Im System individualisierter Konkurrenz, in der Erfolg mit Bezahlung gemessen und mit Moral verwechselt wird, schaut Lise Soskolne auf die Entwicklung der letzten zehn Jahre zurück: Künstler*innen verschmelzen immer mehr mit dem, was in ihrer Forderung nach Entlohnung kritisiert wird, und übersehen in unternehmerischem Geist, was uns zu übersehen gelernt wurde.

Duty Rules Work Wage erscheint im Dialog mit der Ausstellung *Ikonen* von Lionne Saluz, die vom 02.03. bis 27.04.2024 bei *For* stattfand.

Valerie Keller, Matthias Liechti

Do not be jealous of
your neighbor's work;
his success is your
success, too

Jaçob Schenck

6

It may be difficult to understand the *Rules for the Ikon Painter* detached from their orthodox Christian origins. It might help to bear in mind that Christianity slowly spread with and after the Roman Empire. However, the values, lifestyles and rituals of the formerly communist and anarchist organized clans and village tribes could never be completely displaced by the church, feudal rule or the state. The *Rules for the Ikon Painter* reflect an archaic understanding of art that can also be found in any cultural context around the world and is not specifically linked to Christianity. They describe the cultic production of ritual objects for the worship of God or idolatry.

Orthodox workshop manuals and painting instructions go back to early Christian traditions. The best-known work is the *Hermeneia* by the painter monk Dionysios of Furna-Agrafa (*Mount Athos Painter's Guide*). Orthodox painting manuals were neither generally binding, nor were there any strict technical or aesthetic rules. Uniformity only prevailed within individual schools or workshops. The icon style developed from late antique figurative painting and forms the basis of European panel painting. Panel painting, in turn, combines all painting techniques on a solid, flat surface. It, therefore, makes sense to understand the rules for icon painting as basic instructions for painting.

The icon (image)

The term "icon" comes from the ancient Greek (εἰκών eikōn, later ἱκόν) and simply means "image" or "likeness" as opposed to "mirage," "dream image," "archetype," "type" or "figure."

Es mag vielleicht schwerfallen „die Regeln für die Ikonenmalerei“ von ihrem christlich orthodoxen Ursprung losgelöst zu verstehen. Dabei könnte helfen, sich zu vergegenwärtigen, dass sich das Christentum mit und nach dem Römischen Reich langsam ausbreitete. Die Wertvorstellungen, Lebensweisen und Rituale der vormals kommunistisch und anarchistisch organisierten Clans und Dorfmarken konnten allerdings nie gänzlich von Kirche, Feudalherrschaft oder Staat verdrängt werden. Die Regeln für die Ikonenmalerei spiegeln ein archaisches Kunstverständnis, das in jedem kulturellen Rahmen auf der ganzen Welt gefunden werden kann und nicht spezifisch an das Christentum gebunden ist. Es beschreibt das kultische Verfertigen von Ritualgegenständen zum Gottes- oder Götzendienst.

Orthodoxe Werkstatthefte und Malanleitungen gehen auf frühchristliche Traditionen zurück. Das bekannteste Werk ist die *Hermeneia* des Malermönchs Dionysios von Furna-Agrafa (*Malerhandbuch vom Berge Athos*). Die orthodoxen Malerhandbücher waren weder allgemein verbindlich, noch gab es strenge technische oder ästhetische Vorschriften. Einheitlichkeit herrschte nur innerhalb einzelner Schulen oder Werkstätten. Der Ikonenstil entwickelte sich aus der spätantiken figürlichen Malerei und bildet die Grundlage der europäischen Tafelmalerei. Die Tafelmalerei wiederum vereint jegliche malerischen Techniken auf einem festen, flachen Untergrund. Die Regeln für die Ikonenmalerei als grundlegende Arbeitsanweisung für die Malerei zu verstehen liegt daher nahe.

Die Ikone (Bild)

Der Begriff „Ikone“ stammt aus dem altgriechischen (εἰκών eikōn, später ἱκόν) und meint schlicht „das Bild“ bzw. „das Abbild“ im Gegensatz zu „Trugbild“, „Traumbild“, „Urbild“, „Art“ oder „Gestalt“.

Die Regel (Übereinkunft)

Regeln sind ein wichtiger Bestandteil von Moral und Ethik und im Sozialverhalten unerlässlich. Sie spiegeln einerseits den Respekt eines Menschen vor der Gruppe wider, zeugen aber auch von Selbstachtung. Die Ethik rangiert als Mittel, um den scheinbaren Widerspruch von Selbstbehauptung und Selbstentäußerung aufzulösen. Regeln entstehen im besten Fall durch Erfahrungen und Erkenntnisse, sind geprägt von Vernunft und Einsicht und ermöglichen dadurch eine freiwillige Unterordnung für das Gemeinwohl. Da die Zugehörigkeit freiwillig ist, sind Zuwiderhandlungen konsequenzlos. Es herrscht also Straffreiheit. Der synonyme Begriff „Übereinkunft“ hebt den gemeinschaftlich sozialen Kontext hervor. „Die Freiheit, die Gleichheit und die Praxis der Solidarität sind der einzige wirksame Damm, den wir den unsozialen Instinkten einiger unter uns entgegen setzen können.“¹

7

The rule (convention)

Rules are an important part of morals and ethics and indispensable in social behavior. While they reflect a person's respect for the group, they also demonstrate self-respect. Ethics serve as a means of resolving the apparent contradiction between self-assertion and self-expression. At best, rules arise from experience and knowledge, are characterized by reason and insight and, thus, enable people to voluntarily subordinate themselves for the common good. As membership is voluntary, there are no consequences for violations. There is, therefore, impunity. The synonymous term "agreement" emphasizes the communal social context. "Freedom, equality and the practice of solidarity are the only effective dam we can put up against the antisocial instincts of some of us."¹

Art (work) / God (man)

In its original sense, art refers to all products of human labor in contrast to nature. In its etymological origin, the Latin "ars" refers to art, science and craftsmanship. Art is a noun abstract of the verb "to be able to" with the meaning: that which is mastered. In other words, everything that a person can do, anything that is human-made or whatever makes a person human. In the narrower sense, art is a human cultural activity without a defined function. People celebrate their humanity and become creators by engaging in artistic activity. "It is not a whim, but a generations-old instinct that makes people, often even in the direst need, insist on working as artists, only as artists."²

8

Die Kunst (Arbeit) / Gott (Mensch)

Die Kunst bezeichnet im ursprünglichen Sinn alle Erzeugnisse menschlicher Arbeit im Gegensatz zur Natur (Natürlich vs. Künstlich / Artifiziel / Kunststoff etc.). Das lateinische „ars“ bezeichnet in seiner etymologischen Herkunft: Die Kunst, die Wissenschaft und das Handwerk. Kunst ist ein Substantivabstraktum zum Verb „können“ mit der Bedeutung: Das, was man beherrscht. Also alles, was der Mensch kann, bzw. alles, was menschengemacht ist, oder alles, was den Menschen zum Menschen macht. Im engeren Sinn ist die Kunst menschlich kulturelle Tätigkeit, ohne festgelegte Funktion. Indem der Mensch sich künstlerisch betätigt, zelebriert er sein Menschsein und wird zum Schöpfenden. „Es ist keine Laune, sondern ein generationenalter Trieb, der Menschen, oft selbst in bitterster Not, darauf beharren lässt, als Künstler, nur als Künstler zu wirken.“²

Die Ikone ist das Abbild des Urbilds, des moralischen Ideals, das durch die Heiligenfigur repräsentiert wird. Gott ist der Mensch, der sich seiner Zugehörigkeit zur Menschheit, sich seines Menschseins, bewusst ist und durch sein Streben nach dem Ideal in der Gemeinschaft aufgeht. Der Altar ist die Gesellschaft, mit der alles verhandelt werden muss und der alles zugutekommt.

In diesem Sinn verstehe ich die Regeln für die Ikonenmalerei als grundlegende Haltung von Künstler*innen. Wobei Künstler*in in meiner Definition jede*r ist, da jede*r dem eigenen menschlichen Grundbedürfnis nach Kultur nachgeben muss. Gleich einer Pflanze, die blühen muss, „wenn auch darauf unvermeidlich der Tod folgt, [...] hat der Mensch das Bedürfnis nach geistiger Produktivität, nach schöpferischer Arbeit [und] gibt seine Kräfte hin, welche Folgen es auch nach sich ziehen mag.“³ In einer noch zu errichtenden Gesellschaft, in der jedes Wesen gleichermaßen körperliche und geistige Arbeit leistet, wird Kunst im engeren Sinn aus Interesse und Neigung betrieben und hat keinerlei kapitalistische Bewandnis. Denn, „wer er auch sei – Gelehrter oder Künstler –, er würde gewinnen, wenn er einen Teil seines Lebens in der Werkstatt oder der Landwirtschaft verbrächte [...], wenn er mit der Menschheit in ihrer täglichen Arbeit verbunden bliebe und die Genugtuung hätte, zu wissen, dass er selber seine Pflicht als nicht privilegierter Produzent erfüllt.“⁴ Die Aufgabe der Kunst ist es: „Der Welt Ideale einzugeben, welche die Begeisterung zu entflammen und dem Menschen Kräfte zu verleihen vermöchten, um das ins Leben zu rufen, was die persönliche Energie und die Arbeit für das Wohl aller in Übereinstimmung bringen kann.“⁵

The icon is the image of the archetype, the moral ideal that is represented by the figure of the saint. God is the individual who is aware of his belonging to humanity, of his humanity, and who is absorbed in the community through his striving for the ideal. The altar is society, with which everything must be negotiated and which benefits from everything.

In this sense, I understand the *Rules for the Ikon Painter* as a fundamental attitude of artists. Whereby, in my definition, everyone is an artist, since everyone must give in to their own basic human need for culture. Like a plant that must blossom, "even if death inevitably follows, [...] man has the need for spiritual productivity, for creative work [and] gives his strength, whatever the consequences may be."³ Art, in the narrower sense, is practiced out of interest and inclination in a society yet to be built, in which every being performs physical and intellectual work in equal measure, and has no capitalist connotation whatsoever. For, "whoever he may be—scholar or artist—he would gain by spending a part of his life in the workshop or in agriculture [...] if he remained connected with humanity in its daily work and had the satisfaction of knowing that he himself was fulfilling his duty as a non-privileged producer."⁴ The task of art is: "To give the world ideals that can ignite enthusiasm and endow people with the strength to bring to life what can harmonize personal energy and work for the good of all."⁵

Rules for the Ikon Painter

1. Before starting work, make the sign of the Cross; pray in silence, and pardon your enemies.

Complete "renunciation of the idea of revenge or retribution," the willingness to "voluntarily give more than one expects to receive from one's neighbor, [...] as a principle more valuable than the principle of equal measure or justice, and more suitable to create happiness. [...] Man is called upon to be guided in their actions not merely by love, which always relates only to people [...], but by the awareness of their unity with every human being."⁶

ihresgleichen schuldig sind. „Man muss inmitten des Volkes gelebt haben, ehe man wagen darf, es nachzuzeichnen.“⁷ „Der Künstler muss, was Ideen und Prinzipien betrifft, nicht nur mit seinen Kollegen, sondern mit allen seinen Zeitgenossen in Verbindung stehen.“⁸

3. During work, pray in order to strengthen yourself physically and spiritually; avoid above all useless words, and keep silence.

„Der Künstler [...] lebt also in stetiger Wechselbeziehung [...] zur Gesellschaft, und kann sich ihren Entwicklungsgesetzen nicht entziehen, auch nicht, wenn sie, wie heute, im Zeichen des Klassenkampfes stehen.“⁹ Die Kunst muss „ohne Wortschwall und unnützen Pomp, grossartige Scharlatanerie und falschen Aufwand“ auskommen.¹⁰

9

2. Work with care on every detail of your ikon, as if you were working in front of the Lord Himself.

Artists are uncompromisingly prepared to deliver the highest quality, or the best that they are capable of delivering. And they do not do this for selfish reasons, but because they owe it to themselves and their peers. "You have to have lived among the people before you dare to portray them."⁷ "The artist must be in contact not only with his colleagues, but with all his contemporaries in terms of ideas and principles."⁸

3. During work, pray in order to strengthen yourself physically and spiritually; avoid, above all, useless words, and keep silent.

"The artist [...], therefore, lives in constant interaction [...] with society and cannot escape its laws of development, not even when, as today, they are characterized by class struggle."⁹ Art must manage "without verbiage and useless pomp, grandiose charlatany and false effort."¹⁰

4. Pray in particular to the Saint whose face you are painting. Keep your mind from distractions, and the Saint will be close to you.

"In every work of art, the idea of the work itself, its practical purpose, must be considered first and foremost, and only secondarily the execution: the goals come before the means, the content before the vessel, the thought before the realization. [...] The artist's idea must always be logical, rational and true." If the idea is neglected, "art becomes a superfluous thing, becomes luxury, vanity, excess, illusion. [...] It is no longer a skill, no longer a life task, no longer a way of life, no longer an integral and constitutive part of our existence."¹¹ "No matter how you look at it, the artist's relationship to the world is always expressed in their works."¹²

4. Pray in particular to the Saint whose face you are painting. Keep your mind from distractions, and the Saint will be close to you.

„Bei jedem Kunstwerk ist in erster Linie die Idee des Werkes selbst, sein praktischer Zweck, zu beachten, erst in zweiter Linie die Ausführung: die Ziele rangieren vor den Mitteln, der Inhalt vor dem Gefäß, der Gedanke vor der Realisierung. [...] Die Idee des Künstlers muss immer logisch, rational und wahr sein.“ [...] Wenn die Idee vernachlässigt wird, wird „die Kunst zu einer überflüssigen Sache, wird Luxus, Eitelkeit, Ausschweifung, Illusion. [...] Sie ist keine Fähigkeit mehr, keine Lebensaufgabe, keine Lebensform mehr, kein integraler und konstituierender Teil unserer Existenz.“¹¹ „Man sieht, wie man es auch betrachtet, die Beziehungen des Künstlers zur Welt drücken sich stets in seinen Arbeiten aus.“¹²

5. When you have to choose a color, stretch out your hands interiorly to the Lord and ask His counsel.

„Ein Kunstwerk besteht immer aus einer Idee und ihrer Darstellung; die erste hat mit der Vernunft zu tun, die zweite hängt ab vom Geschmack und den Mitteln des Künstlers.“¹³ Der*die Künstler*in kann sich selbst in den eigenen Entscheidungen vertrauen, wenn die Idee oder der Grund des Schaffens redlich ist. „Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein.“¹⁴

6. Do not be jealous of your neighbor's work; his success is your success, too.

„Streit und Konkurrenz ist der Art immer schädlich, und ihr habt reichlich die Mittel, sie zu vermeiden! [...] Vereinigt euch – übt gegenseitige Hilfe! Das ist das sicherste Mittel, um allen und jedem die grösste Sicherheit, die beste Garantie der Existenz und des Fortschritts zu geben.“¹⁵ „Ausserdem sollte sich aus dem Bedenken und Beachten der Prinzipien und Regeln [...] ein Gedankenaustausch zwischen ihnen [den Künstler*innen] ergeben, sozusagen ein Gemeinschaftsgeist, [...] der das Talent eines Jeden über das erhebt, was es für sich alleine wäre.“¹⁶ „Trotzdem ist Kunst eine Angelegenheit, die von dem, der sie ausübt, klare Entscheidung verlangt. Es ist nicht gleichgültig, wo du in diesem Betrieb stehst [...]. Stehst du auf Seiten der Ausbeuter oder auf der Seite der Massen, die diesen Ausbeutern ans Leder gehen?“¹⁷

5. When you have to choose a color, stretch out your hands interiorly to the Lord and ask His counsel.

"A work of art always consists of an idea and its representation; the first has to do with reason, the second depends on the artist's taste and resources."¹³ The artist can trust themselves to make their own decisions if the idea or the reason for their work is honest. "I'm trying to be understood by everyone."¹⁴

6. Do not be jealous of your neighbor's work; his success is your success, too.

"Strife and competition are always harmful to the species, and you have ample means to avoid them! [...] Unite—practice mutual aid! That is the surest way to give all and sundry the greatest security, the best guarantee of existence and progress."¹⁵ Moreover, the consideration and observance of the principles and rules [...] should result in an exchange of ideas between them [the artists], a community spirit, so to speak, [...] that elevates each person's talent above what it would be on its own."¹⁶ "Nevertheless, art is a matter that demands a clear decision from those who practice it. It does not matter where you stand in this business [...]. Are you on the side of the exploiters or on the side of the masses who go after these exploiters?"¹⁷

7. When your ikon is finished, thank God that his Mercy granted you the grace to paint the Holy Images.

"In place of the craftsman, who used to take aesthetic pleasure in his handiwork as an artist, came the human slave to an iron slave."¹⁸

7. When your ikon is finished, thank God that his Mercy granted you the grace to paint the Holy Images.

„Anstelle des Handwerkers, der früher als Künstler ästhetischen Genuss am Werk seiner Hände empfand, trat der menschliche Sklave eines eisernen Sklaven.“¹⁸

8. Have your ikon blessed by putting it on the altar. Be the first to pray before it, before giving it to others.

„Sollte dies der Zweck unseres Strebens sein, in Galerien bewundert zu werden?“¹⁹ „Der erste, der ein Stück Land mit einem Zaun umgab und auf den Gedanken kam zu sagen ‚Dies gehört mir‘ und der Leute fand, die einfältig genug waren, ihm zu glauben, war der eigentliche Begründer der bürgerlichen Gesellschaft. Wie viele Verbrechen, Kriege, Morde, wie viel Elend und Schrecken wäre dem Menschengeschlecht erspart geblieben, wenn jemand die Pfähle ausgerissen und seinen Mitmenschen zugerufen hätte: ‚Hütet euch, dem Betrüger Glauben zu schenken; ihr seid verloren, wenn ihr vergesst, dass zwar die Früchte allen, aber die Erde niemandem gehört.“²⁰ „Solange Eigentum Privilegien bringt, solange bedeutet privilegiertes (erpresserisches) Eigentum Diebstahl.“²¹ „Alles gehört allen. Alle Dinge für alle Menschen, weil alle Menschen sie nötig haben.“²² „Die heutige Kunst ist abhängig von der bürgerlichen Klasse und stirbt mit ihr. – Der Maler, ohne dass er es vielleicht will, eine Banknotenfabrik und Aktienmaschine, deren sich der reiche Ausbeuter und ästhetische Fatzke bedient, um sein Geld mehr oder weniger lukrativ anzulegen, um vor sich und der Gesellschaft als Förderer der Kultur, die auch danach ist, dazustehen [...]“²³ „[...] die Kunst tot ist, wenn die Überzeugungen tot sind, und man erst wieder Mensch werden muss, um sie ins Leben zurückzurufen!“²⁴

Jacob Schenck (*1989) studierte Kunst im Sozialen in Ottersberg und Grafik und Buchkunst in Leipzig. Er arbeitet als Grafiker und Tätowierer in Basel. Zweiwöchentlich ist seine Sendung *Antworten* im Radio zu hören. (<https://youareinthedarkbuticanseeyou.org>)

8. Have your ikon blessed by putting it on the altar. Be the first to pray before it, before giving it to others.

“Should this be the purpose of our quest to be admired in galleries?”¹⁹ “The first person who surrounded a piece of land with a fence and had the idea of saying ‘This is mine,’ and who found people who were simple-minded enough to believe him, was the real founder of bourgeois society. How many crimes, wars, murders, how much misery and horror would the human race have been spared if someone had pulled up the stakes and called out to his fellow human beings: ‘Beware of believing the deceiver; you are lost if you forget that although the fruits belong to everyone, the earth belongs to no one.’”²⁰ “As long as property brings privileges, privileged (extortionate) property means theft.”²¹ “Everything belongs to everyone. All things for all people, because all people need them.”²² “The art of today depends on the bourgeoisie and will die with it. The painter, even if unaware of it, is a cash factory, a machine for producing profit, who is used by wealthy exploiters and aesthetic jackasses so they may invest their money more or less profitably and be called, therefore, patrons of the arts.”²³ “Art is dead when convictions are dead, and you first have to become human again to bring them back to life!”²⁴

Jacob Schenck (*1989) studied social art in Ottersberg and graphic and book art in Leipzig. He works as a graphic designer and tattoo artist in Basel. His program *Antworten* can be heard every fortnight on the radio. (<https://youareinthedarkbuticanseeu.org>)

- 1 Kropotkin, Peter, cited in Grosche, Monika 2003: Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 68.
 - 2 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 96.
 - 3 Kropotkin, Peter, cited in Grosche, Monika 2003: Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 66.
 - 4 Kropotkin, Peter, Ibid., 69-70.
 - 5 Kropotkin, Peter, Ibid., 66.
 - 6 Kropotkin, Peter 1904: Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung, Leipzig: Theodor Thomas Verlag, 307.
 - 7 Kropotkin, Peter, cited in Scholz Dieter 1999: Pinsel und Dolch, Berlin: Reimer, 190.
 - 8 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 266.
 - 9 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 99.
 - 10 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 265.
 - 11 Ibid., 271.
 - 12 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 99.
 - 13 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 269.
 - 14 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 77.
 - 15 Kropotkin, Peter 1904: Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung, Leipzig: Theodor Thomas Verlag, 307.
 - 16 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 266.
 - 17 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 75.
 - 18 Kropotkin, Peter, cited in Grosche, Monika 2003: Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 62.
 - 19 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 96.
 - 20 Rousseau, Jean-Jacques 2010 [1762]: Vom Gesellschaftsvertrag, Ditzingen: Reclam.
 - 21 Proudhon, Pierre-Joseph 2018 [1840]: Was ist das Eigentum? Münster: Unrast Verlag.
 - 22 Kropotkin, Peter, cited in Grosche, Monika 2003: Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 67.
 - 23 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 72.
 - 24 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 263.
- 1 Peter Kropotkin, zitiert nach Grosche, Monika 2003, Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 68.
 - 2 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 96.
 - 3 Peter Kropotkin, zitiert nach Grosche, Monika 2003: Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 66.
 - 4 Peter Kropotkin, zitiert nach ebd., 69-70.
 - 5 Peter Kropotkin, zitiert nach ebd., 66.
 - 6 Kropotkin, Peter 1904: Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung, Leipzig: Theodor Thomas Verlag, 307.
 - 7 Peter Kropotkin, zitiert nach Scholz, Dieter 1999: Pinsel und Dolch, Berlin: Reimer, 190.
 - 8 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 266.
 - 9 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 99.
 - 10 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 265.
 - 11 Ebd., 271.
 - 12 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 99.
 - 13 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess 269.
 - 14 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 77.
 - 15 Kropotkin, Peter 1904: Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung, Leipzig: Theodor Thomas Verlag, 307.
 - 16 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 266.
 - 17 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 75.
 - 18 Peter Kropotkin, zitiert nach Grosche, Monika 2003: Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 62.
 - 19 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 96.
 - 20 Rousseau, Jean-Jacques 2010 [1762]: Vom Gesellschaftsvertrag, Ditzingen: Reclam.
 - 21 Proudhon, Pierre-Joseph 2018 [1840]: Was ist das Eigentum? Münster: Unrast Verlag.
 - 22 Peter Kropotkin, zitiert nach Grosche, Monika 2003: Anarchismus und Revolution, Moers: Syndikat A Medienvertrieb, 67.
 - 23 Grosz, George 1988: Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzirkus, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 72.
 - 24 Proudhon, Pierre-Joseph 1988: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin: Spiess, 263.

Die abstrakte Arbeit der Kunst. 10 Thesen

The abstract labor of art. 10 theses

Topias Ertl

14



A work of art is not work.
Working in art is not working.
Work in art is work.
Not working in art is working.

Ad Reinhardt, Art-as-Art Dogma,
Part III (1965)

I

Artists—insofar as they produce art—create things of which they “do not know what they are.” Artistic labor follows a different logic than the rational labor of capitalism. When we make art, we are not subjects who have sovereignty over our intentions and purposes and are transparent to ourselves. Even if we (think we) know what we are doing, we do not know what the things we produce are. The work of art, and the work of its production, are ontologically indeterminate. According to Adorno, this not-knowing of artistic work is not simply an empirical fact, but a “form” of “utopia.”¹ What Adorno means by this is that artistic work establishes a relationship to the world that speculatively points beyond the merely given and already known.

II

Marx uses a similar-sounding formulation in a famous passage from *Das Kapital*: “they”—all of us, insofar as we participate in capitalist markets—“do not know it, but they do it.” Even when we assemble an iPhone, for example, or buy one in a store, we do things that we do not know what they are, even if we (think we) know what we are doing, what an iPhone is, how it is made or why we need it. This is because at the same time as we produce or buy the iPhone, we produce or realize value that contributes to the accumulation of capital. We do this, whether we know it or not, according to a law that, as Marx says, “blindly” asserts itself. In order to be able to produce (surplus) value, we must equate our “various labors with each other as human labor.”² In order to be able to equate them, we must disregard the specific content of labor. According to Marx, value-producing labor is abstract labor.

A work of art is not work.
Working in art is not working.
Work in art is work.
Not working in art is working.

Ad Reinhardt, Art-as-Art Dogma, Part III (1965)

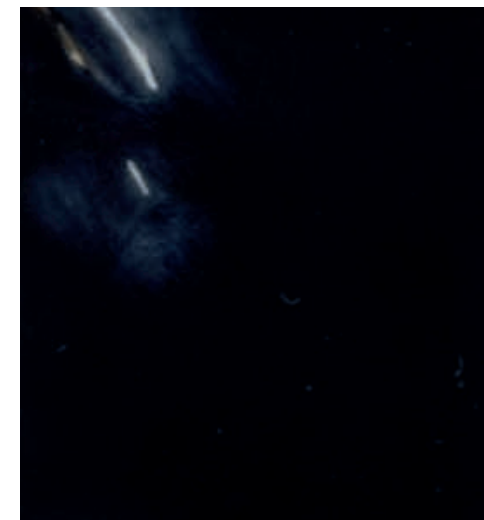
I

Künstler*innen machen – insofern sie Kunst herstellen – Dinge, von denen sie „nicht wissen, was sie sind“. Künstlerische Arbeit folgt anderen Logiken als die zweckrationale Arbeit im Kapitalismus. Wenn wir Kunst herstellen, sind wir keine über unsere Intentionen und Zwecke souverän verfügenden, uns selbst transparenten Subjekte. Selbst wenn wir (glauben zu) wissen, was wir tun, wissen wir doch nicht, was die Dinge, die wir herstellen, sind. Das Kunstwerk, und die Arbeit seiner Herstellung, sind ontologisch unbestimmt. Dieses Nichtwissen der künstlerischen Arbeit bezeichnet nach Adorno nicht einfach eine empirische Tatsache, sondern eine „Gestalt“ der „Utopie“.¹ Adorno meint damit, dass durch die künstlerische Arbeit ein Weltverhältnis begründet wird, das spekulativ über das jeweils bloß Gegebene und bereits Bekannte hinausweist.

II

In einer berühmten Stelle des *Kapital* bedient sich Marx einer ähnlich klingenden Formulierung: „sie“ – wir alle, insofern wir an kapitalistischen Märkten teilnehmen – „wissen es nicht, aber sie tun es“. Auch wenn wir z.B. ein iPhone zusammenschrauben oder im Laden kaufen, tun wir Dinge, von denen wir nicht wissen, was sie sind, selbst wenn wir (glauben zu) wissen, was wir tun, was ein iPhone ist, wie es hergestellt wird oder warum wir es brauchen. Denn gleichzeitig mit der Produktion oder dem Kauf des iPhones produzieren oder realisieren wir Wert, der zur Akkumulation von Kapital beiträgt. Das tun wir, ob wir es wissen oder nicht, nach einem Gesetz, das sich, wie Marx sagt, „blind“ durchsetzt. Um (Mehr)wert produzieren zu können, müssen wir unsere „verschiednen Arbeiten einander als menschliche Arbeit“ gleichsetzen². Um sie gleichsetzen zu können, müssen wir von den je spezifischen Inhalten der Arbeit absehen. Wertproduzierende Arbeit ist nach Marx abstrakte Arbeit.

15



III

Artists who write that art is “voyaging into the night, one knows not where, on an unknown vessel...” etc. should be put in irons and chained to galley oars.

Ad Reinhardt, Thirteen Rules of Ethical Conduct for Professional Fine Artists, 1960 (First Rule)

In a way, the not-knowing of art is the exact opposite of the not-knowing of capitalist labor. According to Adorno, the not-knowing of art is speculative, utopian, an expression of freedom; according to Marx, the not-knowing of labor is factual, ideological, an expression of non-freedom. But Adorno’s formulation is not immune to a certain misunderstanding. The fetishization of art as an intuitive, unconscious, irrational practice is one of the mythological foundations of bourgeois society (and, incidentally, a successful selling point on the art market). This erroneous view can be corrected with Marx:

III

Artists who write that art is ‘voyaging into the night, one knows not where, on an unknown vessel...’ etc. should be put in irons and chained to galley oars.

Ad Reinhardt, Thirteen Rules of Ethical Conduct for Professional Fine Artists, 1960 (First Rule)

In gewisser Weise ist das Nichtwissen der Kunst dem Nichtwissen der kapitalistischen Arbeit genau entgegengesetzt. Das Nichtwissen der Kunst ist nach Adorno spekulativ, utopisch, Ausdruck von Freiheit, das Nichtwissen der Arbeit nach Marx faktisch, ideologisch, Ausdruck von Unfreiheit. Aber Adornos Formulierung ist vor einem bestimmten Missverständnis nicht gefeit. Die Fetischisierung von Kunst als intuitive, unbewusste, irrationale Praxis gehört zu den mythologischen Grundbeständen der bürgerlichen Gesellschaft (und ist nebenbei ein erfolgreicher *selling point* auf dem Kunstmarkt). Mit Marx lässt sich diese falsche Anschauung korrigieren: sie beruht auf der zur Fiktion der Irrationalität der Kunst komplementären Fiktion der Rationalität kapitalistischer Produktion. Wie Marx überzeugend darlegen kann, ist die Arbeit im Kapitalismus alles andere als rational: ihr Bewegungsgesetz ist anarchisch, intransparent und unbewusst. Umgekehrt ist die spekulative Utopie der Kunst, richtig verstanden, eine Form befreiter Rationalität.

16

IV

No mindless working or mindless non-working.
No chess playing.

Ad Reinhardt, Twelve rules for a new academy, 1957 (Twelfth rule)

Both artistic and value-producing labor are conditioned by the same historical process of the dissolution of premodern orders. Under capitalism, labor is no longer embedded in external—religious, social, political—norms, traditions and values and can, thus, itself become the only practical and ideological substance of modern society. Artistic activity in the modern age also no longer tends to be based on norms external to production (religious, guild-craft, academic). The dissolution of genres, academic rules and formal conventions also affects the work process. Ritualized work procedures are privatized, production rules are not regarded as socially binding norms but, where they occur, only as subjective settings (e.g. as a concept, quotation, fiction or joke). There is nothing that cannot become the material of artistic labor. Nowadays, artists can move in the most diverse media and (also non-artistic) disciplines without being trained in them. In modernity, artistic labor becomes “abstract making.”³

V

If the universalization and deskilling of labor—its decoupling from concrete manual skills, specific contents and traditional social norms—is experienced in art as individual enrichment, the same process in the production of the modern factory system leads to the practical impoverishment of individuals. The modern wage worker is reduced to a function in the mechanized system of the division of labor. They own neither the means of production nor the manufactured product and are forced to sell their labor power on the market in order to survive. The purpose of their labor is not the production of use values, but the accumulation of value, which is measured in abstract, quantified units of time and subject to the universal compulsion of competition. On the other hand, by equating the various types of work as abstract labor, capitalism establishes a social relation that connects people across local borders and thus creates the prerequisites for universal emancipation. The *individual* impoverishment and lack of freedom induced by abstract labor is, thus, identical with the creation of the conditions for the possibility of *social* freedom.

künstlerischer Arbeit werden kann. Künstler*innen können sich heute in den verschiedensten Medien und (auch außerkünstlerischen) Disziplinen bewegen, ohne in ihnen ausgebildet zu sein. In der Moderne wird künstlerische Arbeit zum „abstrakte[n] Machen“.³

DARAUF
TRINKE ICH
EINEN!

IV

No mindless working or
mindless non-working.
No chess playing.

Ad Reinhardt, Twelve rules for a new academy, 1957 (Twelfth rule)

Die künstlerische und die wertproduzierende Arbeit sind durch denselben historischen Prozess der Auflösung vormoderner Ordnungen bedingt. Im Kapitalismus ist Arbeit nicht mehr in externe – religiöse, soziale, politische – Normen, Traditionen und Wertvorstellungen eingebettet und kann so selbst zum einzigen praktischen und ideologischen Inhalt der modernen Gesellschaft werden. Auch der künstlerischen Tätigkeit sind in der Moderne tendenziell keine der Produktion äußerlichen (religiösen, zünftig-handwerklichen, akademischen) Normen mehr vorausgesetzt. Die Auflösung von Gattungen, akademischen Regeln und formalen Konventionen schlägt auch auf den Arbeitsprozess durch. Ritualisierte Arbeitsabläufe sind privatisiert, Produktionsregeln gelten nicht als sozial bindende Normen sondern, wo sie auftreten, nur als subjektive Setzungen (z.B. als Konzept, Zitat, Witz oder Fiktion). Es gibt nichts, was nicht zum Material

17

V

Wird die Universalisierung und Entspezifizierung der Arbeit – ihre Entkoppelung von konkreten handwerklichen Fähigkeiten, spezifischen Inhalten und traditionellen sozialen Normen – in der Kunst als individuelle Bereicherung erfahren, so führt derselbe Prozess in der Produktion des modernen Fabriksystems zur praktischen Verarmung der Individuen. Der*die moderne Lohnarbeiter*in wird auf eine Funktion im arbeitsteiligen, mechanisierten Getriebe reduziert. Sie verfügt weder über Produktionsmittel noch über das hergestellte Produkt und ist gezwungen, ihre Arbeitskraft auf dem Markt zu verkaufen, um überleben zu können. Der Zweck ihrer Arbeit ist nicht die Herstellung von Gebrauchswerten, sondern die Akkumulation von Wert, der in abstrakten, quantifizierten Zeiteinheiten gemessen wird und dem universal gültigen Zwang der Konkurrenz untersteht. Durch die Gleichsetzung der verschiedenen Arbeiten als abstrakte Arbeit begründet der Kapitalismus jedoch andererseits einen gesellschaftlichen Zusammenhang, der die Menschen über lokale Grenzen hinweg miteinander verbindet und damit erst die Voraussetzungen universeller Emanzipation schafft. Die *individuelle* Verarmung und Unfreiheit der abstrakten Arbeit ist somit identisch mit der Schaffung von Möglichkeitsbedingungen *gesellschaftlicher* Freiheit.

VI

The Baroque painter Rubens revolutionized art production in the 17th century by acting as the manager of a “painting factory.” He had his paintings produced in a process based on the division of labor with the help of assistants, each of whom specialized in a particular field (landscapes, animals, etc.). However, according to Svetlana Alpers, it was not the court painter Rubens, but Rembrandt, working in a bourgeois urban context, who anticipated the model of artistic production that is still valid today. Rembrandt did rarely allow other people to touch his easel, but instead created his individual style as a successful brand that could be copied by others. Artists are independent entrepreneurs without capital. Art is, therefore, a “special commodity”⁴ that differs from wage labor by a degree of socialization which lags behind industrial production. In the economic sense, artistic labor is pre-capitalist private labor in which the producers generally own the means of production and the product themselves and there is no standard comparable to capitalist value production—socially necessary labor time.⁵ In contrast to value production, the form of labor in art production does not constitute a principle of universal socialization.

18

VI

Der Barockmaler Rubens revolutionierte im 17. Jahrhundert die Kunstproduktion, indem er als Manager einer „Gemäldefabrik“ fungierte. Seine Bilder ließ er im arbeitsteiligen Prozess mit der Hilfe von Assistenten herstellen, die jeweils auf einem Teilgebiet (Landschaften, Tiere etc.) spezialisiert waren. Doch es war Svetlana Alpers zufolge nicht der Hofmaler Rubens, sondern der im bürgerlich-städtischen Kontext tätige Rembrandt, der das bis heute gültige Modell künstlerischer Produktion vorwegnahm. Rembrandt ließ selten fremde Hände an seine Staffelei, kreierte dafür aber seinen Individualstil als erfolgreiche Marke, die von anderen kopiert werden konnte. Künstler*innen sind selbstständige Unternehmer*innen ohne Kapital. Kunst ist dadurch eine „besondere Ware“⁴, die sich von der Lohnarbeit durch einen gegenüber der industriellen Produktion rückständigen Grad an Vergesellschaftung unterscheidet. Künstlerische Arbeit ist, im ökonomischen Sinn, vorkapitalistische Privatarbeit, bei der die Produzierenden in der Regel über Produktionsmittel und Produkt selbst verfügen und kein der kapitalistischen Wertproduktion vergleichbarer Maßstab – gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit – existiert.⁵ Anders als in der Wertproduktion konstituiert die Form der Arbeit in der Kunstproduktion kein Prinzip universeller Vergesellschaftung.



VII

Im Zuge der Umstrukturierungsprozesse, welche in der Arbeitswelt der westlichen Industriegesellschaften seit den 1970er Jahren greifen (Neoliberalismus, Postfordismus) hat sich der Gedanke verbreitet, dass die Kunstproduktion zum Paradigma neuer gesamtgesellschaftlicher Arbeitsverhältnisse wurde (Stichwörter: Flexibilisierung, Kreativität, Eigenverantwortung, Prekarität). Post-moderne Arbeiter*innen sind, wie die modernen Künstler*innen, selbstausbeutende Unternehmer*innen. Diese These bildet bedeutende Verschiebungen im ideologischen Gefüge der Gegenwart ab, mit der Zeit kommen jedoch auch ihre Schwächen zum Vorschein. In ihrer populärsten Variante als Theorie der Ästhetisierung des Sozialen kann sie als typisches Beispiel einer Mittelstandssoziologie gelten, die ihr eigenes Milieu mit dem Gegenstand ihrer Wissenschaft (Gesellschaft) verwechselt. Sie tendiert dazu, kulturelle Oberflächenphänomene überzubewerten und verliert in ihrem – eurozentrischen und milieuspezifischen – Fokus den Blick auf die ökonomische Struktur der größeren globalen Umbrüche. Nicht jede*r Arbeiter*in ist ein*e Künstler*in.

VIII

Nicht jede*r Künstler*in ist ein*e Arbeiter*in – aber beinahe. Zwar ist künstlerische Arbeit ökonomisch betrachtet keine Lohnarbeit, aber

VII

In the wake of the restructuring processes that have taken hold in the working world of Western industrial societies since the 1970s (neoliberalism, post-Fordism), the idea has spread that art production has become the paradigm of new working conditions for society as a whole (keywords: flexibilization, creativity, personal responsibility, precarity). The post-modern worker, like the modern artist, is a self-exploiting entrepreneur. This thesis reflects significant shifts in the ideological structure of the present, but its weaknesses also come to light over time. In its most popular variant as a theory of the aestheticization of the social, it can be considered a typical example of a middle-class sociology that confuses its own milieu with the object of its science (society). It tends to overestimate cultural surface phenomena and, in its Eurocentric and milieu-specific focus, loses sight of the economic structure of the larger global upheavals. Not every worker is an artist.

VIII

Not every artist is a worker—but almost. Although artistic labor is not wage labor in economic terms, most artists *de facto* work in the grey area of an informal and precarious “second economy” below the official institutions.⁶ And usually “too much.”⁷ The political strategies of contemporary art therefore often revolve—from the *Art Workers’ Coalition* to *W.A.G.E.*—around the potentials and contradictions of the recognition of artistic labor as wage labour. In this respect institutional struggles by artists share the rationale of labor struggles more broadly. Art production is not exempt from the general exacerbation of social contradictions, the crisis dynamics of capitalist labor and the associated brutalization of social life. Radu Jude’s film *Do Not Expect Too Much from the End of the World* (2023) unrelentingly portrays the fate of increasing precarity experienced by both cultural workers and factory workers. All that is left of the beautiful illusion of a “creative” new world of work here is a crumbling ideological façade, behind which the sheer violence of exploitation has long since come to light.

de facto arbeiten die meisten Künstler*innen in der Grauzone einer informellen und prekären „zweiten Ökonomie“ abseits der offiziellen Institutionen.⁶ Und meistens „zu viel“.⁷ Die Politisierungsstrategien der Gegenwartskunst drehen sich daher nicht selten – von der *Art Workers’ Coalition* bis *W.A.G.E.* – um die Potentiale und Widersprüche der Anerkennung künstlerischer Arbeit als Lohnarbeit. In dieser Hinsicht spiegeln sich in den institutionellen Kämpfen von Künstler*innen die Prinzipien umfassenderer gesellschaftlicher Arbeitskämpfe wider. Von der allgemeinen Verschärfung der sozialen Widersprüche, der Krisendynamik kapitalistischer Arbeit und der damit verbundenen Brutalisierung des gesellschaftlichen Lebens ist die Kunstproduktion nicht ausgenommen. Radu Jude’s Film *Do Not Expect Too Much from the End of the World* (2023) bringt das von Kulturarbeiter*innen und Fabrikarbeiter*innen geteilte Schicksal fortschreitender Prekarisierung schonungslos zum Ausdruck. Vom schönen Schein einer „kreativen“ neuen Arbeitswelt ist hier nichts mehr übrig als eine zerbröckelnde ideologische Fassade, hinter der längst die blanke Gewalt der Ausbeutung zum Vorschein kommt.

19

Only by situating art within the dynamics of the general social productive forces can we determine its difference from the capitalist mode of production, its critical negativity. Artistic labor is not abstract labor in the sense of value-producing wage labor. But it can be seen as an image of what abstract labor could be if it were no longer subject to the purpose of capital accumulation. The utopia of artistic labor does not correspond to the ideal of pre-capitalist artisanal production of use value, but rather to the universalization of the social individual set in motion by the capitalist mode of production. In abstract (wage) labor, the (individual) "poverty of indeterminacy" converges with the (social) "richness of determinability". The "indeterminacy" of capitalist wage labor already virtually contains the "infinite determinability" of the free and universally active social individual, which, however, becomes alienated through its appropriation as capital.⁸ The ontological indeterminacy of artistic labor, on the other hand, embodies this infinite determinability in a form that is not appropriated by capital—and, thus, crucially, remains outside the realm of actual universal socialization.

IX

Nur indem wir sie als Teil der allgemeinen sozialen Produktivkräfte betrachten, können wir die Differenz der Kunst zur kapitalistischen Produktionsweise, ihre kritische Negativität, bestimmen. Künstlerische Arbeit ist nicht abstrakte Arbeit im Sinne der wertproduzierenden Lohnarbeit. Aber sie kann als Bild dessen gelten, was abstrakte Arbeit sein könnte, wenn sie nicht länger dem Zweck der Kapitalakkumulation unterworfen wäre. Die Utopie der künstlerischen Arbeit entspricht nicht dem Ideal vorkapitalistischer handwerklicher Gebrauchswertproduktion, sondern der durch die kapitalistische Produktionsweise gesetzten Universalisierung des gesellschaftlichen Individuums. In der abstrakten Lohnarbeit konvergiert die (individuelle) „Armut der Unbestimmtheit“ mit dem (gesellschaftlichen) „Reichtum der Bestimmbarkeit“. Die „Unbestimmtheit“ kapitalistischer Lohnarbeit enthält virtuell bereits die „unendliche Bestimmbarkeit“ des freien und allseitig tätigen gesellschaftlichen Individuums, die jedoch durch ihre Aneignung als Kapital den Individuen entfremdet wird.⁸ Die ontologische Unbestimmtheit der künstlerischen Arbeit dagegen verkörpert diese unendliche Bestimmbarkeit in einer vom Kapital nicht appropriierten – daher aber auch nicht universell vergesellschafteten – Form.

The abstract labor of art can take on the utopian form of a postcapitalist society because it embodies the potentiality of the free and universal, i.e. infinite, determinability of the social individual. But even in a society liberated from capitalism—which would not be a working society—we will not be able to know what the things we do are. This is why we also need art in such a society. Even if we succeed in overcoming the irrationality of capitalist labor in favor of a rational mode of production, this cannot mean that there is total transparency between the subjects and their purposes. The idea of a subject that is identical with itself, a closing of the gap between knowledge and action, is precisely part of the modern "ideology of work." In reality, we never know what we do, think or know. Art is the form of human practice which affirms this fact. Artistic labor represents that which, in work, "is not work."⁹

Tobias Ertl is an art historian and writer based in Basel and Berlin. His work is situated at the intersections of contemporary art, social theory and materialist philosophy. Currently he works as a postdoctoral researcher in the SNSF project *Real Abstractions: Reconsidering Realism's Role for the Present* at Fribourg University.

und ihren Zwecken vollständige Transparenz herrscht. Die Vorstellung eines mit sich selbst identischen Subjekts, einer Schließung der Lücke zwischen Wissen und Handeln, ist nämlich gerade Teil der modernen „Ideologie der Arbeit“. In Wirklichkeit wissen wir nie, was wir tun, denken oder wissen. Kunst ist diejenige Daseinsform menschlicher Praxis, die diesen Sachverhalt affirmiert. Die Arbeit der Kunst bringt das zur Darstellung, was in der Arbeit „nicht Arbeit ist“.⁹

Tobias Ertl ist Kunsthistoriker und Autor und lebt derzeit in Basel und Berlin. Seine Arbeit bewegt sich an den Schnittstellen von zeitgenössischer Kunst, Gesellschaftstheorie und materialistischer Philosophie. Derzeit arbeitet er als Postdoktorand im SNF-Projekt *Real Abstractions: Reconsidering Realism's Role for the Present* an der Universität Fribourg.

1 Adorno, Theodor W. 2003: "Vers une musique informelle", in *Gesammelte Schriften* Vol. 16, Frankfurt am Main, 540.

2 Marx, Karl 1990: *Das Kapital*. Vol. 1, Berlin, 88.

3 Hoffmann-Axthelm, Dieter 1974: *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt am Main, 15.

4 Alpers, Svetlana 1988: *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, London, 101.

5 Beech, Dave 2015: *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Boston.

6 Roberts, John 2015: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London, 21ff.

7 Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood, Anton Vodokle (Eds) 2011: *Are You Working too Much? Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art*, Berlin.

8 Skempton, Simon 2011: *Alienation after Derrida*, London, 115.

9 Hamacher, Werner 2002: "Arbeiten Durcharbeiten", in: Dirk Baecker (Ed.), *Archäologie der Arbeit*, Berlin, 179f.

1 Adorno, Theodor W. 2003: "Vers une musique informelle", in *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt am Main, 540.

2 Marx, Karl 1990: *Das Kapital*. Erster Band, Berlin, 88.

3 Hoffmann-Axthelm, Dieter 1974: *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt am Main, 15.

4 Alpers, Svetlana 2003: *Rembrandt als Unternehmer: sein Atelier und der Markt*, Köln, 243f.

5 Beech, Dave 2015: *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Boston.

6 Roberts, John 2015: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London, 21ff.

7 Aranda, Julieta et. al. (Hg.) 2011: *Are you working too much? Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art*, Berlin.

8 Skempton, Simon 2011: *Alienation after Derrida*, London, 115.

9 Hamacher, Werner 2002: "Arbeiten Durcharbeiten", in: Dirk Baecker (Hg.), *Archäologie der Arbeit*, Berlin, 179f.

Ein Paradies für Parasiten Sozial- und Arbeitsdiskurse in Deutschland

A Paradise for Parasites Social and Work Discourses in Germany

Katrin Lehnert

22

Es ist warm, die Sonne scheint, Menschen dösen unter Palmen und gebratene Tauben fliegen ihnen direkt in den Mund. Ob Schlaraffenland, Goldenes Zeitalter oder der Garten Eden: Seit jeher träumt die Menschheit von einem sorglosen Leben „fern und frei von Arbeit und Gram“, wie schon der Grieche Hesiod bemerkte.¹ Durch die industrielle Revolution rückte dieser Traum in greifbare Nähe. Noch in den 1970er Jahren schwärmte der Nobelpreisträger Dennis Gabor von den technischen Errungenschaften der Moderne, wie die Bertelsmann-Dokumentation *Zukunft. Das Bild der Welt von morgen* belegt: „In den vergangenen dreißig Jahren haben Technik und soziale Vervollkommnung sich mit gigantischen Schritten in Richtung auf das Goldene Zeitalter zubewegt. Zum ersten Male in der Geschichte stehen wir einer Welt gegenüber, in der nur eine Minderheit zu arbeiten braucht, damit die große Mehrheit in untätigem Luxus leben kann.“²

Doch die westliche Gesellschaft nahm diesen Befund keineswegs freudig auf. Bereits die Zeitgenoss*innen Gabors erkannten die Nachteile eines Paradieses auf Erden, wie ebenfalls in der Bertelsmann-Dokumentation nachzulesen ist. Denn wenn Arbeit kein Zwang mehr ist, droht der Müßiggang die Welt zu verlottern, prophezeite der US-amerikanische Genetiker Gunther Stent laut *Zukunft*:

„Die Geschichte der Südseeinseln dient [Gunther Stent] als Musterbeispiel dafür, was auf uns zukommt. Die Inseln waren einst unbesiedelt. Erst vor 3000 Jahren stießen mutige Frauen und Männer von den Küsten Asiens aus in die Weiten der Südsee vor. Sie fanden Inseln, die ihnen Überschuss bescherten; sie kamen in eine Umwelt mit angenehmem Klima, wenig natürlichen Feinden und überhaupt allen Vorzügen der Welt. Ergebnis: Aus den Welteroberern wurde in kürzester Zeit eine Faulenzer-Gesellschaft, eine Art *Beat-Society* mit sexuellem Lotterleben und wenig intellektuellen Leistungen.“³

23

It's warm, the sun is shining, people are dozing under palm trees and roast pigeons are flying straight into their mouths. Whether it's the land of milk and honey, the Golden Age or the Garden of Eden, mankind has always dreamed of a carefree life "far away and free from work and sorrow," as the Greek Hesiod remarked.¹ The industrial revolution brought this dream within reach. Back in the 1970s, Nobel Prize winner Dennis Gabor was still raving about the technological achievements of the modern age, as evidenced by the Bertelsmann documentary *Zukunft. Das Bild der Welt von Morgen* (Future. The image of tomorrow's world): "Over the past thirty years, technology and social improvement have taken gigantic steps towards the Golden Age. For the first time in history, we are facing a world in which only a minority needs to work so that the vast majority can live in idle luxury."²

However, Western society was by no means happy about this finding. Gabor's contemporaries already recognized the disadvantages of a paradise on earth, as can also be read in the Bertelsmann documentary. Because when work is no longer a compulsion, idleness threatens to make the world a wasteland, predicted the US geneticist Gunther Stent according to *Zukunft*:

"The history of the South Sea Islands serves [Gunther Stent] as a prime example of what is to come. The islands were once uninhabited. It was only 3000 years ago that courageous men and women ventured from the coasts of Asia into the vastness of the South Seas. They found islands that gave them a surplus; they arrived in an environment with a pleasant climate, few natural enemies and all the advantages of the world in general. The result: in a very short time, the world conquerors became a lazy society, a kind of *Beat-Society* with a sexual lottery lifestyle and few intellectual achievements."³

In light of this inglorious example, the author asks with amusement: "Is the whole world now threatened with the same fate?" The history of colonialism can provide an answer to this question: Writing in 1861, Wilhelm Heinrich Riehl recognized the culture-creating moment of European imperialism in his work *Die deutsche Arbeit* (German Labor): "Lazy populations are being worn away by the industrious."⁴ Diligence becomes a criterion for the *raison d'être* and a symbol of so-called civilization as the "breath of life for industrious peoples" and the "poisonous breath that kills flagging nations."⁵ The war of work against laziness, which Riehl describes here, was not only active worldwide, but also within cultures. Its roots go back a long way and are closely linked to the history of the Christian Occident. This led to a centuries-long and tortuous path to a moral reevaluation of work from a necessary evil to a virtuous duty to society. At the same time, the

idea of "idleness" as an expression of a good life was transformed into "laziness" as non-functionality and, with it, the respective image of the socially ostracized. Even the medieval distinction between the "worthy" and "unworthy" poor, as well as the internment of "work-shy elements" in the predominantly Calvinist workhouses of Europe, is a result of the enforcement of moral standards, such as diligence, order, moderation and discipline. This development continued with industrialization and the emergence of a capitalist economy, and led to a bourgeois conception of work that explained social differences with individually attributable performance according to the motto "everyone gets what they deserve."

The frustration caused by the gap between the ideal and the reality of this idea can lead to condemnation, particularly on the part of wage earners, of all those who apparently achieve nothing. It manifests itself in resentment against "those at the top" or in accusing recipients of state aid of living unjustly at the expense of a community based on solidarity. Whether those affected are referred to as "rip-off artists," "asocials," "parasites" or "social spongers," the claim that certain

Angesichts dieses unrühmlichen Vorbildes fragt der Verfasser belustigt: „Droht das gleiche Schicksal nun der ganzen Welt?“ Die Geschichte des Kolonialismus kann eine Antwort auf diese Frage liefern: Im Jahr 1861 erkennt Wilhelm Heinrich Riehl in seinem Werk *Die deutsche Arbeit* das kulturschaffende Moment des europäischen Imperialismus: „Faule Völker werden hinweggearbeitet von den fleißigen.“⁴ Der Fleiß wird als „Lebensodem für rührige mitwerbende Völker“ und „tötender Gifthauch für erschlafte Nationen“ zu einem Kriterium der Daseinsberechtigung und zum Sinnbild der sogenannten Zivilisation.⁵ Der Krieg der Arbeit gegen die Faulheit, der hier von Riehl beschrieben wird, war nicht nur weltweit, sondern auch innerkulturell tätig. Seine Wurzeln reichen weit zurück und sind eng mit der Geschichte des christlichen Okzidents verbunden. Diese führt auf einem jahrhundertlangen und verschlungenen Weg zu einer moralischen Aufwertung der Arbeit vom notwendigen Übel zur tugendhaften Pflicht an der Gesellschaft. Damit wandelt sich zugleich die Vorstellung von „Müßiggang“ als Ausdruck guten Lebens in die von „Faulheit“ als Nicht-Funktionstüchtigkeit und mit ihr das jeweilige Bild der gesellschaftlich Geächteten. Bereits die mittelalterliche Unterscheidung in „würdige“ und „unwürdige“ Arme ist ebenso wie die Internierung „arbeitsscheuer Elemente“ in den überwiegend calvinistisch geprägten Arbeitshäusern Europas eine Folge der Durchsetzung moralischer Normen wie Fleiß, Ordnung, Mäßigung und Disziplin. Mit der Industrialisierung und der Entstehung kapitalistischer Wirtschaftsweisen setzt sich diese Entwicklung fort und mündet in einer bürgerlichen Auffassung von Arbeit, die nach dem Motto „jeder erhält, was er verdient“ soziale Unterschiede mit individuell zurechenbarer Leistung erklärt.

Die Frustration, die durch das Auseinanderklaffen zwischen Ideal und Wirklichkeit dieser Vorstellung entsteht, kann insbesondere auf der Seite der Lohnabhängigen zur Verurteilung aller führen, die scheinbar nichts leisten. Sie äußert sich im Missmut gegen „die da oben“ oder in der Beschuldigung von Bezieher*innen staatlicher Hilfen, zu Unrecht auf Kosten einer solidarischen Gemeinschaft zu leben. Ob die Betroffenen als „Abzocker“, „Asoziale“, „Parasiten“ oder „Sozialschmarotzer“ bezeichnet werden, immer wieder taucht in den sozialpolitischen Diskussionen Deutschlands die Behauptung auf, dass bestimmte „Problemgruppen“ in großem Umfang mehr Leistungen bekämen als ihnen zustehe.⁶ Im 21. Jahrhundert erlebte diese Diskussion ihren ersten Höhepunkt in der Einführung eines „aktivierenden Sozialstaats“ mit seinem Prinzip „Fördern und Fordern“ im Zuge der sogenannten Hartz-IV-Reform im Jahr 2005 durch die rot-grüne

„problem groups“ receive far more benefits than they are entitled to crops up time and again in German social policy discussions.⁶ This discussion reached its first climax in the 21st century with the introduction of an "activating welfare state" (workfare state) with its principle of "promote and demand" (No Rights without Responsibilities) in the course of the so-called *Hartz IV* reform in 2005 by the red-green federal government. The core of this consisted of rigid benefit cuts and sometimes pointless forced employment for so-called "performance refusers." While the current "traffic light" coalition in Berlin introduced *Bürgergeld* (citizen's income) to cushion the social hardships of this principle, the opposition CDU/CSU is currently calling for "total refusers" to have their benefits cut and, thus, give people "a reason to get up" again—according to Karl-Josef Laumann at a CDU press conference in Berlin on March 18, 2024.

A common feature of all work and social discourses is that they do not take sufficient account of the reasons for unemployment inherent in the system. Karl Marx argued that unemployment is part of the essence of capitalism. The compulsion to increase productivity and the limited expansion of production mean that economic growth takes place primarily through rationalization, i.e. the replacement of human labor by machines, and, simultaneously, more capital flows into the financial markets than into production. On the one hand, this puts capital itself in crisis, as it is dependent on the production of surplus value through human labor. At the same time, less and less of the wealth generated reaches the wage earners. The public discourse, on the other hand, is characterized by the postwar era until around 1975, which brought an upswing, almost "full employment" and a rising standard of living in Western industrialized countries. The still widespread belief that economic growth and rising productivity necessarily lead to job creation and a rising standard of living stems from this period. As a result, it is assumed that every individual who works or creates work contributes to collective prosperity. It does not seem to matter whether the work is adequately paid or leads to a life on the edge of subsistence. The everyday struggle for survival teaches us that our own efforts can bring economic benefits.

Politicians are trying to combat mass unemployment by promoting economic growth, citing the doctrine of the link between productivity and prosperity. Effective measures include tax breaks

abhängigen an. Der öffentliche Diskurs ist hingegen geprägt von der Nachkriegsepoche bis ca. 1975, die in den westlichen Industriestaaten Aufschwung, annähernde „Vollbeschäftigung“ und einen steigenden gesellschaftlichen Lebensstandard bedeutete. Aus dieser Zeit stammt die noch immer verbreitete Überzeugung, Wirtschaftswachstum und steigende Produktivität führten notwendigerweise zur Schaffung von Arbeitsplätzen und diese zu einem steigenden Lebensstandard. Folglich wird davon ausgegangen, jedes arbeitende oder Arbeit schaffende Individuum trage seinen Teil zum kollektiven Wohlstand bei. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, ob die Arbeit angemessen bezahlt ist oder zu einem Leben am Rande des Existenzminimums führt. Der alltägliche Kampf ums Überleben lehrt, dass die eigene Anstrengung durchaus ökonomische Vorteile bringen kann.

for companies, privatization, the establishment of a low-wage sector and the expansion of the service sector. These measures do not automatically lead to the success desired but, in most cases, to a permanent deterioration in working conditions and falling wages. They go hand in hand with the dismantling of social security systems, as a result of which, the working and living conditions of wage earners are increasingly exposed to the fluctuations of the market. The outcome is increased competition among wage earners, from which those who can demonstrate the greatest professional success emerge as winners. Against this backdrop, individual characteristics such as "performance," "personal responsibility" and "self-organization" are becoming increasingly important. They form the post-Fordist human ideal, the "entrepreneur of themselves," who successfully withstands the unexpected forces of the market without outside help. This figure also serves as a model for German social policy. However, the prevailing view of the welfare state is that the state does not withdraw, as liberal ideas would have it, but, instead, uses economic and psychosocial pressure in an attempt to educate those in need of help to take the "personal responsibility" required of them. Consequently, even the legal receipt of state benefits comes under suspicion of abuse—an allegation that has long been linked to accusations such as "unwillingness to work" or "fraud." Although "work shyness" is still regarded as the main characteristic of the "parasite," it now seems to be evidenced by the fact that they are in need: Entitlement to assistance alone is interpreted as an indication that "false incentives" have encouraged a "take-it-or-leave-it" mentality. The "social sponger" is also characterized by a lack of the qualities that guarantee success on the labor market. They are not only seen as inefficient, unproductive and lazy, but also as poorly qualified,

Die Politik versucht in Berufung auf die Doktrin vom Zusammenhang zwischen Produktivität und Wohlstand, Massenarbeitslosigkeit durch die Förderung von Wirtschaftswachstum zu bekämpfen. Als wirksame Maßnahmen gelten beispielsweise Steuererleichterungen für Unternehmen, Privatisierung, die Etablierung eines Niedriglohnssektors und die Ausweitung des Dienstleistungssektors. Diese Maßnahmen führen nicht zwingend zum gewünschten Erfolg, in den meisten Fällen aber zu einer permanenten Verschlechterung der Arbeitsbedingungen und zu sinkenden Löhnen. Sie gehen einher mit dem Abbau sozialer Sicherungssysteme, wodurch die Arbeits- und Lebensverhältnisse der Lohnabhängigen zunehmend den Schwankungen des Marktes ausgesetzt sind. Das Ergebnis ist eine verstärkte Konkurrenz unter den Lohnabhängigen, aus der diejenigen als Gewinner*innen hervorgehen, die den größten beruflichen Erfolg aufweisen können. Individuelle Eigenschaften wie „Leistungsfähigkeit“, „Eigenverantwortung“ und „Selbstorganisation“ gewinnen vor diesem Hintergrund zunehmend an Bedeutung. Sie formen das postfordistische Idealbild des Menschen, die „Unternehmer*in ihrer selbst“, die den unvermittelten Kräften des Marktes erfolgreich und ohne fremde Hilfe standhält. Diese Figur gilt auch der deutschen Sozialpolitik als Vorbild. Allerdings zieht sich in der vorherrschenden Auffassung von Sozialstaatlichkeit der Staat nicht zurück, wie es liberalen Vorstellungen entspricht, sondern versucht durch ökonomischen und psychosozialen Druck die Hilfsbedürftigen zur geforderten „Eigenverantwortlichkeit“ zu erziehen. Folglich gerät bereits der legale Bezug staatlicher Hilfsleistungen unter Missbrauchsverdacht – ein Vorwurf, der lange Zeit an Unterstellungen wie „Arbeitsunwilligkeit“ oder „Betrug“ gekoppelt war. „Arbeitsscheu“ gilt zwar noch immer als Hauptmerkmal des „Schmarotzers“, heute scheint diese aber bereits durch seine Bedürftigkeit an sich bewiesen zu sein: Allein die Berechtigung auf Hilfsleistungen wird als Hinweis darauf gedeutet, dass „falsche Anreize“ eine „Mitnahmementalität“ förderten. Der „Sozialschmarotzer“ zeichnet sich außerdem durch einen Mangel an jenen Eigenschaften aus, die Erfolg auf dem Arbeitsmarkt garantieren. Er gilt nicht nur als leistungsunfähig, unproduktiv und faul, sondern zudem als schlecht qualifiziert, unflexibel, unselbstständig und wenig anpassungsfähig. Je höher die Erwartungen an die Erwerbstätigen steigen, desto mehr wird nicht nur von ihnen, sondern auch und gerade von Erwerbslosen erwartet, diesen Erwartungen zu entsprechen. Der Vorwurf des „Missbrauchs“ betrifft daher in besonderem Maße solche Gruppen, die schlechte Ausgangsbedingungen und daher verminderte Chancen auf dem Arbeitsmarkt haben. Zu ihnen gehören beispielsweise Migrant*innen, Ungelernte, junge und ältere Arbeitnehmer*innen, sozial Schwache und alleinerziehende Mütter. Die Politik der „Aktivierung“ hat sich zum Ziel gesetzt, auch diese Gruppen durch verstärkten Druck „fit“ für den Arbeitsmarkt zu machen.

inflexible, dependent and not very adaptable. The higher the expectations placed on the employed, the more is expected not only of them, but also and especially of the unemployed, to meet these expectations. The accusation of "abuse," therefore, particularly affects groups that have poor starting conditions and, thus, reduced opportunities on the labor market. These include, for example, migrants, unskilled workers, young and older employees, the socially disadvantaged and single mothers. The policy of "activation" has set itself the goal of making these groups "fit" for the labor market through increased pressure.

The "sponger" represents the antitype to the ideal of the entrepreneurial self, combining all undesirable and work-inhibiting characteristics. The conviction that labor and capitalism lead to prosperity seems to deepen the less it becomes true. The paradisiacal idea of a fair distribution of work and wealth seems more distant than ever.

Katrin Lehnert is a European ethnologist and library scientist who has been researching, among other things, social policy in Germany and migration and border regimes in the 19th century. She is currently working for the Digital German Women's Archive on the digitization of German-language lesbian and women's archives.

Der „Schmarotzer“ repräsentiert den Antitypus zum Ideal des unternehmerischen Selbst, indem er alle unerwünschten und Arbeit ver hindernden Eigenschaften in sich vereint. Dabei scheint die Überzeugung, dass Arbeit und Kapitalismus zu Wohlstand führen, umso tiefer zu werden, umso weniger sie sich bewahrheitet. Die paradisiische Vorstellung einer gerechten Aufteilung von Arbeit und Wohlstand scheint ferner denn je.

Katrin Lehnert ist Europäische Ethnologin und Bibliothekswissenschaftlerin, die u.a. zu Sozialpolitik in Deutschland und zu Migrations- und Grenzregimen im 19. Jahrhundert forschte. Aktuell arbeitet sie für das Digitale Deutsche Frauenarchiv an der Digitalisierung deutschsprachiger Lesben- und Frauenarchive.

1 Cited in Schippke, Ulrich: Zukunft. Das Bild der Welt von morgen (Bertelsmann-Reihe „Der Mensch in seiner Welt“). Gütersloh 1974, p. 28.

2 Ibid.

3 Ibid., p. 31.

4 Riehl, Wilhelm Heinrich: Die deutsche Arbeit. Stuttgart 1883, p. 52.

5 Ibid.

6 The term "unemployed" is also inherently ideologically suspect because it standardizes people according to their employment status, has a negative connotation and also suggests that only gainful employment is work. The same applies to terms such as "unskilled" and "unqualified."

1 Zit. nach Schippke, Ulrich: Zukunft. Das Bild der Welt von morgen (Bertelsmann-Reihe „Der Mensch in seiner Welt“). Gütersloh 1974, S. 28.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 31.

4 Riehl, Wilhelm Heinrich: Die deutsche Arbeit. Stuttgart 1883, S. 52.

5 Ebd.

6 Auch der Begriff „arbeitslos“ ist an sich bereits ideologieverdächtig, weil er Menschen nach ihrem Erwerbstätigenstatus normiert, eine negative Zuschreibung besitzt und außerdem suggeriert, nur Erwerbsarbeit sei Arbeit. Das gleiche gilt für Begriffe wie „Ungelernt“, „unqualifiziert“ etc.

Dear Artist, Postscript

Lise Soşkolne

28

Dear Artist wurde im November 2016 geschrieben, kurz nachdem Donald Trump zum Präsidenten gewählt wurde, und als Fortsetzung von *Dear New Museum*, einem weiteren offenen Brief von W.A.G.E., der zu Beginn jenes Jahres in Umlauf war. Wenn ich *Dear Artist* jetzt erneut lese, frage ich mich, wie diese Polemik heute ankommen wird.

Es ist möglich, dass meine Behauptung „die Forderung nach Bezahlung ist eine politische Forderung“ angesichts der vielen dringenden existenziellen und geopolitischen Anliegen, die heute unsere Aufmerksamkeit erfordern, irrelevant erscheint. Oder sie könnte veraltet wirken, da wir von der Nichtzahlung als Norm im Jahr 2016 zur Zahlung als Voraussetzung im Jahr 2024 übergegangen sind.

Die Aufforderung des Briefes, „sich von der Branche, der wir dienen, zu distanzieren, indem wir fordern, für die von uns bereitgestellten Inhalte bezahlt zu werden“, könnte angesichts der Allgegenwärtigkeit von aktivistisch geprägten Inhalten in der Kunst und der zunehmend verbreiteten Auffassung, dass für diese bezahlt werden muss, ebenfalls als antiquiert angesehen werden. Im heutigen Kunstsystem ist Dissens ein Inhalt, und nicht nur Künstler*innen werden dafür bezahlt, ihn zu vermitteln. Institutionen erhalten Unterstützung, um sie zu präsentieren, und eine aufstrebende Klasse von Consultants wird eingestellt, um die progressive Philanthropie bei der Finanzierung zu beraten.

All dies hat dazu beigetragen, dass sich in den letzten zehn Jahren die Wahrnehmung von Künstler*innen von entmachteten Andersdenkenden zu Künstler*innen als Teil der ermächtigten *Kreativen* gewandelt hat. Die Selbstvermarktung, die nun als Teil der Aufgabenbeschreibung der Künstler*innen verstanden wird, hat die Selbstkommerzialisierung in die Verantwortung der Künstler*innen gelegt. Wenn es also stimmt, dass wir endlich zu den unternehmerisch Begabten gehören, dann ist die Forderung nach Bezahlung kein Akt

Dear Artist was written in November 2016, shortly after the election of Donald Trump and as a follow up to *Dear New Museum*, another W.A.G.E. open letter circulated earlier that year. Revisiting *Dear Artist* now, I wonder how this polemic will land today.

It's possible that my assertion "the demand to be paid is a political one" might seem irrelevant in relation to the many urgent existential and geopolitical concerns now requiring our attention. Or it might seem obsolete given that we have moved from non-payment as a norm in 2016 to payment as an expectation in 2024.

The letter's call for "dissenting from the industry that we serve by demanding to be paid for the content we provide" could also be read as antiquated given the ubiquity of activist-infused content in the arts and the increasingly common understanding that it must be paid for. In today's art system, dissent *is* content and it is not only artists who are getting paid to provide it. Institutions are receiving support to present it, and an emerging consultant class is being hired to advise progressive philanthropy on how to fund it.

All of this has contributed to a shift in perception over the past decade from the artist as a disempowered dissenter to artists as a subset of empowered *creatives*. Self-promotion, now understood to be part of the artist's job description, has made self-commodification the artist's responsibility. And so, if it's true that we have finally joined the ranks of the entrepreneurially endowed, then the demand to be paid is no longer an act of dissent because for entrepreneurs, compensation is both a reasonable expectation and an indication of success— of having successfully brought to market a product for which there is a demand, and there is clearly a robust demand for dissent.

29

des Dissens mehr, denn für Unternehmen ist sie sowohl eine berechnete Erwartung als auch ein Zeichen des Erfolgs – dafür, dass sie erfolgreich ein Produkt auf den Markt gebracht haben, für das es eine Nachfrage gibt, und es gibt eindeutig eine starke Nachfrage nach Dissens.

Im heutigen fortschrittlichen Kontext besteht die *Rolle* der zeitgenössischen Künstler*innen als ermächtigte Kreative somit darin, die eigene Marke des Dissens für den Markt zu produzieren und zu bewerben, und dafür bezahlt zu werden. Die Rolle der Künstler*innen hat sich also nicht geändert. Unsere Rolle ist nach wie vor, dem Kapital zu dienen – wie alle anderen auch. Was sich geändert hat, ist unser *Status*. Jetzt, da wir eher wie alle anderen bezahlt werden, ist unser Status weit weniger aussergewöhnlich. Genau wie alle anderen scheinen wir uns auf einen Wendepunkt zuzubewegen, an dem wir keine Forderungen mehr stellen können, sondern auf die Anforderungen des Marktes reagieren.

Das Stellen von Forderungen war jedoch noch nie die Aufgabe einer einzelnen Person. Forderung und Dissens sind Aufgaben für die Vielen, und solange wir sie individuell für uns selbst praktizieren, werden wir in unserem Widerstand gegen die kollektive Mobilisierung eine Ausnahme bleiben. Und so, liebe*r Künstler*in, wenn sich dieser Brief wie eine Ansprache an eine Person liest, dann lies ihn nicht an dich im Singular gerichtet, sondern als Aufruf an die Künstler*innen im Plural – als Arbeitskraft. Wenn wir wirklich so sein wollen wie alle anderen, dann ist es an der Zeit, unsere Hebelwirkung zu kollektivieren, genau wie alle anderen.

Liebe*r Künstler*in,

wir schreiben dir bezüglich deiner Arbeit und wie du sie einsetzen möchtest.

Wir richten diesen Brief an dich im Singular, weil du deine Arbeitskraft im Singular einsetzt. Als Künstler*in arbeitest du allein und im Wettbewerb mit deinen Peers. Du spekulierst und wettest auf deinen eigenen unwahrscheinlichen Erfolg, und wenn du scheiterst, dann deshalb, weil du daran gescheitert bist, hart genug zu arbeiten. Du hast keine andere Wahl als nicht nur dich selbst auszubeuten, sondern auch ungewollt all jene, die in der Lieferkette arbeiten. Du bist ein beauftragtes Subunternehmen, selbstständig und oft auch arbeitslos – aber da du nie angestellt bist, sind deine Möglichkeiten, dich zu organisieren, begrenzt.

In today's progressive context then, the contemporary artist's *role* as an empowered creative is to produce and promote their own brand of dissent for the market, and to get paid for it. The artist's role, therefore, has not changed. Our role is still to serve capital—just like everyone else. What's changing is our *status*. Now that we're getting paid more like everyone else, our status is far less exceptional. Just like everyone else, we appear to be moving toward a tipping point, one in which we can no longer make demands but instead respond to the demands of the market.

But issuing demands has never been a task for one. Demand and dissent are assignments for the many and so as long as we continue to practice them individually, on behalf of and for ourselves, we will continue to be exceptional in our resistance to mobilizing collectively. And so, dear artist, if the letter reads as an address to someone that no longer is or never was you, then read it not as addressed to you in the singular but as a call to artists as a plurality—as a labor force. If we truly want to be just like everyone else then it's time to start collectivizing our leverage, just like everyone else.

Dear Artist,

We're writing about your labor, and how you choose to engage it.

This letter is addressed to you in the singular because you are a worker in the singular. As Artist, you work alone and in competition with your peers. You are a speculator betting on your own unlikely success, and if you fail it's because you have failed to work hard enough. You have no choice but to exploit not only yourself but also inadvertently all those working along the supply chain. You are a contracted subcontractor, a self-employed employer, and you are often unemployed—but without being anyone's employee your ability to organize is limited.



Nichts davon macht dich einzigartig, weder als arbeitendes Individuum noch als Teil einer Berufsgruppe. Dies sind die Bedingungen, unter denen viele Menschen heutzutage arbeiten. Was dich einzigartig macht ist deine Bereitschaft, nicht für einen niedrigen Lohn, sondern *umsonst* zu arbeiten.

Künstler*in, in dem Masse, in dem wir alle die Ausbeutung ermöglichen, haben wir auch die Fähigkeit, uns ihr zu widersetzen. Und das müssen wir jetzt tun, in diesem kritischen Moment des Übergangs. Denn mit Beginn der in Zeitlupe ablaufenden präsidialen Machtübernahme hat auch eine vorgezogene Sehnsucht nach einer politisch fortschrittlichen Kunstwelt eingesetzt, ebenso wie der Ruf nach ihrer Aufrechterhaltung angesichts dessen, was auf uns zukommt.

Aber bevor wir irgendwelche Forderungen zur Verteidigung progressiver Werte erheben, müssen wir uns darüber klar werden, was mit der Kunstwelt nicht stimmt, da sie auf freier Arbeit aufbaut und sich an ihr bereichert.

Wie sich herausstellt, ist das, was mit der Kunstwelt nicht stimmt, nicht anders als das, was mit dem Rest der Welt nicht stimmt. Tatsächlich ist es die Selbstwahrnehmung der Kunstwelt als mit einer einzigartigen Form des Falschseins behaftet, eines *Andersseins*, einer Aussergewöhnlichkeit – die sie daran hindert, die politischen und moralischen Ansprüche, die sie theoretisch an sich selbst stellt, auch materiell zu verwirklichen.

Die Tatsache, dass über viele Jahrzehnte hinweg wenig bis gar keine Fortschritte bei der Korrektur des systemischen Rassismus und der institutionalisierten weissen Vorherrschaft, die ihr zugrunde liegt, gemacht wurden, verdeutlicht trotz der ständigen Versuche, das Gegenteil zu beweisen, wie wenig aussergewöhnlich die Kunstwelt wirklich ist.

Auch wenn sie aus einem gewinnorientierten und einem nicht gewinnorientierten Sektor besteht, ist die Welt der Kunst eine Branche wie jede andere. Alle Institutionen, die sie unterstützen, einschliesslich der Philanthropie, tragen zu ihrer Aufrechterhaltung und ihrem Wachstum bei, und alle, die zu ihrer Ökonomie beitragen, indem sie die Produktion und den Vertrieb von Kunstprodukten ermöglichen, einschliesslich und besonders der Künstler*innen, sind in ihrer Unterstützung für und Ausbeutung durch sie keine Ausnahme. Die Rolle der

supremacy that underpins it, despite ongoing attempts to demonstrate otherwise, makes clear just how unexceptional the art world really is.

Even though it is made up of a for-profit and a non-profit sector, the world of art is an industry just like any other. All of its supporting institutions, including philanthropy, contribute to its perpetuation and growth as such, and all those who contribute to its economy by facilitating the production and distribution of art products, including and especially artists, are wholly unexceptional in their support for

None of this makes you singular, either as a worker or as a workforce. These are the conditions under which many people labor today. What makes you singular is your willingness to work not for a low wage but *for free*.

Artist, in as much we each enable exploitation we also have the capacity to resist it. And we need to do this now, during what is a critical moment of transition. Because as the slow motion transfer of presidential power has begun, so too has a preemptive nostalgia for a politically progressive art world and the calls to maintain it as such in the face of what's to come.

But before we heed or make any calls in defense of progressive values, we have to come to terms with what's wrong with the art world insofar as it's built on and enriches itself through free labor.

As it turns out, what's wrong with the art world is no different than what's wrong with the rest of the world. In fact it is the art world's perception of itself as having a unique form of wrongness, as being *other than*—as being exceptional—that impedes it from realizing in material terms the political and moral claims it makes for itself in theoretical ones.

The fact that over many decades little to no progress has been made to correct the systemic racism and institutionalized white

and exploitation by it. The role of art and artists within this multibillion-dollar industry is to serve capital—just like everyone else.

But there is an important distinction between the *role* of artists in the art industry and our *status*. Unlike our role, our status can be described as exceptional. Even though our participation inevitably serves capital, artists are uniquely enabled to work both for and against it at the same time. Today institutions expect artists to question and attempt to subvert the aesthetic, political, material, social, and economic conditions from which we operate. This makes it sound like we get to have it both ways and it appears to be a privilege. But this privilege comes at a cost: our status is only exceptional as long as we don't get paid.

Here is the problem: we have been led to believe that getting paid to work against the very forces that render our art world an industry just like any other will render meaningless our political potential as artists. But think of it this way, *not* getting paid by an industry in which you and your work support a billionaire class and a transnational elite is precisely what renders meaningless your political potential as an artist. The demand to be paid is a political one.

Here is what we must do: we must put our exceptionality to work. Putting our exceptionality to work means claiming the privilege of having it both ways. It means dissenting from the industry that we serve by demanding to be paid for the content we provide. And this demand can no longer be made on the basis of being an impoverished, marginalized, and exploited constituency. While there is still steep class stratification between artists, the art field is inarguably an elite one. This means that the demand for compensation must be made on behalf of a broader class struggle that extends well beyond the field's impossibly high barriers to entry.

Kunst und der Künstler*innen innerhalb dieser Multimilliarden-Dollar-Industrie besteht darin, dem Kapital zu dienen – wie alle anderen auch.

Es gibt jedoch einen wichtigen Unterschied zwischen der *Rolle* des*der Künstler*in und unserem *Status*. Im Gegensatz zu unserer Rolle kann unser Status als aussergewöhnlich bezeichnet werden. Auch wenn unsere Beteiligung unweigerlich dem Kapital dient, sind Künstler*innen in einzigartiger Weise in der Lage, gleichzeitig für und gegen das Kapital zu arbeiten. Heutzutage erwarten die Institutionen von Künstler*innen, dass sie die ästhetischen, politischen, materiellen, sozialen und ökonomischen Bedingungen, unter denen wir arbeiten, in Frage stellen und versuchen, sie zu untergraben. Das klingt so, als gelte hier kein Entweder-oder, und es scheint ein Privileg zu sein. Aber dieses Privileg hat seinen Preis: Unser Status ist nur so lange aussergewöhnlich, wie wir nicht bezahlt werden.

Hier liegt das Problem: Man hat uns glauben gemacht, dass unser politisches Potenzial als Künstler*innen bedeutungslos wird, wenn wir dafür bezahlt werden, gegen die Kräfte zu arbeiten, die unsere Kunstwelt zu einer Branche wie jede andere machen. Aber sieh es mal so: Wenn du von einer Branche *nicht* bezahlt wirst, in der du und deine Arbeit eine Milliardärsklasse und eine transnationale Elite unterstützen, dann ist das genau das, was dein politisches Potenzial als Künstler*in bedeutungslos macht. Die Forderung nach Bezahlung ist eine politische Forderung.

Wir müssen Folgendes tun: Wir müssen unsere Aussergewöhnlichkeit in die Tat umsetzen. Unsere Ausnahmestellung zu nutzen bedeutet, das Privileg in Anspruch zu nehmen, dass kein Entweder-oder gilt. Es bedeutet, dass wir uns von der Branche, der wir dienen, distanzieren, indem wir fordern, für die von uns bereitgestellten Inhalte bezahlt zu werden. Und diese Forderung kann nicht mehr auf der Grundlage der Tatsache erhoben werden, dass wir eine verarmte, marginalisierte und ausgebeutete Gruppe sind. Es gibt zwar immer noch eine starke soziale Schichtung unter den Künstler*innen, aber das Kunstsegment ist unbestreitbar ein elitäres Segment. Das bedeutet, dass die Forderung nach Entschädigung im Namen eines umfassenden Klassenkampfes erhoben werden muss, der weit über die unmöglich hohen Eintrittsbarrieren in diesem Bereich hinausgeht.

W.A.G.E. agitates for the wholesale redistribution of resources within this industry and proposes forms of union building based on individual self-organization grounded in collective struggle that must take place laterally across class. Keep your ear to the ground. WAGENCY is coming.

Most sincerely,
Working Artists and the Greater Economy

WAGENCY is a broad-based coalition and artist certification program intended to provide working artists with the necessary agency to negotiate compensation or withhold content and services from institutions that refuse to pay them fees according to W.A.G.E. standards—a new form of labor organizing for an unpaid and atomized work force. Due to launch in the coming months. We'll be ready when you are.

W.A.G.E. setzt sich für eine umfassende Umverteilung der Ressourcen in dieser Branche ein und schlägt Formen des Gewerkschaftsaufbaus vor, die auf individueller Selbstorganisation auf der Grundlage kollektiver Anstrengungen beruhen und klassenübergreifend stattfinden müssen. Bleibt ganz Ohr. WAGENCY kommt.

Aufrichtige Grüsse,
Working Artists and the Greater Economy

WAGENCY ist eine breit angelegte Koalition und ein Zertifizierungsprogramm für Künstler*innen, das arbeitenden Künstler*innen die nötige Handlungsfähigkeit verschaffen soll, um mit Institutionen, die sich weigern, ihnen Honorare gemäss den W.A.G.E.-Standards zu zahlen, über eine Vergütung zu verhandeln oder Inhalte und Dienstleistungen vorzuenthalten – eine neue Form der Arbeitsorganisation für eine unbezahlte und verstreute Berufsgruppe. Der Start ist für die kommenden Monate geplant. Wir werden bereit sein, wenn du es bist.

Lise Soskolne ist Künstlerin und Hauptorganisatorin von *Working Artists and the Greater Economy* (W.A.G.E.). Zusammen mit vielen anderen ist sie Mitbegründerin von W.A.G.E. und seit 2012 dessen Hauptorganisatorin.

Lise Soskolne is an artist and core organizer of *Working Artists and the Greater Economy* (W.A.G.E.). Along with many others, she is co-founder of W.A.G.E. and has been its core organizer since 2012.

Impressum

Editorial

Valerie Keller, Matthias Liechti

Grafik

Vera Kaspar

Schrift

Favorit by Dinamo

Druck

Druckerei Hofer Bümpliz AG, Bern

Auflage

100 Stück

Autor*innen

Tobias Ertl, Katrin Lehnert, Jacob Schenck, Lisa Soskolne

Übersetzungen

Stefanie Everke Buchanan, Philip Saunders

Fotografie

Gina Folly

Cover

Lionne Saluz, Guten Morgen!, 2023–2024

Credits

S. 2–35 Lionne Saluz

Finanzierung

Abteilung Kultur Basel-Stadt, Basel Landschaft Amt für Kultur,
Christoph Merian Stiftung, Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung,
Pro Helvetia, ISEK Universität Zürich



Kanton Basel-Stadt
Kultur

BASEL
LANDSCHAFT
AMT FÜR KULTUR

cms
Christoph Merian Stiftung

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

For

Teichgässlein 31
4058 Basel
Schweiz

www.for-space.ch
info@for-space.ch
IG: forspacech

6
no



For

ISBN 978-3-907428-05-4



9 783907 428054 >