

MASCHINIK POLITISCHER KUNST

Gerald Raunig

MASCHINIK POLITISCHER KUNST

**Nochmals zwölf Thesen zur Aktualisierung von
Walter Benjamins „Autor als Produzent“**

**transversal texts
transversal.at**

Bonustrack zu:
Gerald Raunig: Maschinen Fabriken Industrien
transversal texts 2019

transversal texts ist Textmaschine und abstrakte Maschine zugleich,
Territorium und Strom der Veröffentlichung, Produktionsort und Plattform
- die Mitte eines Werdens, das niemals zum Verlag werden will.

transversal texts unterstützt ausdrücklich Copyleft-Praxen. Alle Inhalte,
sowohl Originaltexte als auch Übersetzungen, unterliegen dem Copyright
ihrer AutorInnen und ÜbersetzerInnen, ihre Vervielfältigung und Repro-
duktion mit allen Mitteln steht aber jeder Art von nicht-kommerzieller
und nicht-institutioneller Verwendung und Verbreitung, ob privat oder
öffentlich, offen.

Dieser Bonustrack ist als PDF erhältlich.
Freier Download: transversal.at
Basisdesign: Pascale Osterwalder

transversal texts, 2019
eipcp Wien, Linz, Berlin, London, Málaga, Zürich
ZVR: 985567206
A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b
A-4040 Linz, Harruckerstraße 7
contact@eipcp.net
eipcp.net | transversal.at

MASCHINIK POLITISCHER KUNST

Nochmals zwölf Thesen zur Aktualisierung von Walter Benjamins „Autor als Produzent“

Gerald Raunig

Erstens. Politische Kunst, adverbial

„Was soll der Jammer über die politische Entjungferung der Kunst, indes man allen Sublimierungen, libidinösen Restbeständen und Komplexen in einer künstlerischen Produktion von zwei Jahrtausenden nachspürt? Wie lange soll die Kunst die höhere Tochter bleiben, die zwar in allen verrufenen Gässchen sich auskennen, beileibe aber sich von Politik nichts träumen lassen soll?“ Dermassen unwirsch äußert sich Walter Benjamin im Jahr 1927 angesichts einer bürgerlichen Polemik gegen Eisensteins Panzerkreuzer *Potemkin*, die – so Benjamin – die übliche „schwere Artillerie aus dem Arsenal bourgeois Ästhetik bedient“.¹ Mehr als neunzig Jahre und unendliche Ressentiment-geladene Kommentare später ist diese konterrevolutionäre Artillerie nicht im Mindesten abgerüstet und feuert vorhersehbar aus allen Kanonen, sobald eine der vielen Spielarten politischer Kunst, mikropolitische Spatzen oder molekularrevolutionäre Schwärme sich auch nur in die Nähe ihrer Reichweite begibt. Gerade angesichts der gleichförmigen Wiederkehr solcher Diskurse gilt es auch in den Brüchen,

¹ Walter Benjamin, „Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz“, in: ders., *Gesammelte Schriften - Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 2. Teilband, 751-755, hier 752. Der Band II der gesammelten Werke Benjamins wird im weiteren Verlauf des Textes abgekürzt als „Benjamin, ..., II“ wiedergegeben.

Krisen und Katastrophen des 21. Jahrhunderts, die Kritik politischer Kunstpraxen, das heißt ihre begriffliche wie praktische Entfaltung und affirmative Ausdifferenzierung voranzutreiben.

Das umstrittene Begriffsgefüge ‚politische Kunst‘ aufs Neue einzuführen, bedeutet nicht, zu den unfruchtbar dichotomen Schablonen von Inhalt vs. Form, Tendenz vs. Qualität, Politik vs. Autonomie zurückzukehren. Im Gegenteil: Es bedeutet, jene maschinische Mitte zu erzeugen, die die beiden Komponenten nicht stillschweigend zu ein- oder wechselseitigen Instrumenten macht, sondern ihre Komposition ohne erzwungene Unterordnung ermöglicht. Und selbst wo Unterordnung angesichts prekärer Verhältnisse auf Zeit doch taktisch notwendig wird, etwa wo künstlerische Formen die Identitätslogiken sozialer Bewegungen aushebeln oder Propaganda und Gegeninformation als künstlerische Praxen marginales Wissen produzieren und prozessieren, impliziert das Begriffsgefüge ‚politische Kunst‘, dass ein nicht-instrumentelles Verhältnis zwischen politischen und ethiko-ästhetischen Komponenten möglich ist.

Das Politische in ‚politischer Kunst‘ verweist mitnichten auf herkömmliche Vorstellungen von ‚la politique‘, denn das, was wir heute landläufig als Politik kennen, ist nichts als eine instrumentelle Praxis, instrumentalisiert und instrumentalisierend, die alltägliche Erfahrung der polizeilichen Verwaltung und Selbstverwaltung, Regierung und Selbstregierung, sozialen Unterwerfung und maschinischen Indienstnahme. Und selbst in ihrer Zuspitzung als politische Revolution keucht die Politik noch hinter dem einen, immergleichen Köder her, bleibt fixiert auf die Übernahme des Staatsapparats, dessen

molare Einheit unter neuem Personal bestehen bleibt. Sofern es also überhaupt eine substantivische Wendung braucht, scheint das französische Maskulinum ‚le politique‘ nahe zu liegen, das Politische, und seine klassisch poststrukturelle Bedeutung als Dissens, als Agonismus oder als Ort des Streits und der offenen Aushandlung.

Doch die Transformation vom weiblichen zum männlichen Substantiv geht nicht weit genug. Jenseits aller Politik/Polizei-Dualismen bietet sich eine andere Wendung an, nämlich jene vom Adjektiv zum Adverb. Einen Hinweis in diese Richtung gibt uns die bekannte Formulierung Jean-Luc Godards, anstatt politischen Film gelte es, Film politisch zu machen. Politische Kunst in diesem Sinne müsste implizieren, auf politische Weise Kunst zu machen, anstatt eine Kunst zu machen, die durch bestimmte, festgelegte und bekannte Inhalte als politische identifiziert wird, zugleich auf künstlerische Weise politisch zu werden, ohne das Politische zu formalisieren. Ins Zentrum tritt darin die Modalität der gegenseitigen Kon- und Disjunktion, die Frage nach dem Wie eines unbändigen Bandes zwischen dem Politischen und der Kunst.

Die Adverbialisierung des Adjektivs politisch wie auch des Substantivs Kunst zeigt einen Eigensinn an, der der Instrumentalisierbarkeit in beide Richtungen zu entgehen sucht, der sich jedoch zugleich nicht autonom setzen kann und will. Singularität anstelle von Autonomie. Eigenleben ja, eigenes Recht nein. Nicht um die Trennung des Politischen vom Ästhetischen soll es gehen, sondern um die verschiedenen und äußerst unterschiedlichen Weisen der adverbialischen Verkettung, Überlappung und nicht-totalisierenden Überlagerung des Politischen und der Kunst.

Zweitens. Die politische Tendenz als Bruchstelle und Fluchtlinie

Ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muss notwendig jede sonstige Qualität aufweisen. Diesen etwas dunklen Satz schreibt Walter Benjamin 1934 im Pariser Exil, als er einen Vortrag, den er vielleicht nie halten wird, für das Institut zum Studium des Faschismus konzipiert. „Der Autor als Produzent“² ist Montage und Anreicherung von Textbrocken, Bausteinen, Bruchstücken und halb-expliziten Selbstzitatzen aus Benjamins Textproduktion zu unterschiedlichen aktuellen und historischen Kunstpraxen, zugleich Steinbruch für die kunsttheoretischen und kunstkritischen Texte Benjamins, die noch kommen werden. Er stützt sich auf die Erfahrungen und das Material, das Benjamin im Erleben der jeweiligen Praxen und Diskurse als transnationales Wissen zur deutschen, französischen und sowjetischen Intelligenz gesammelt hat. Er ist zugleich aber implizit eine extrem gestraffte, und doch voll ausgebaute Theorie politischer Kunst, auf der Höhe ihrer Zeit, in den meisten Aspekten sogar heutige Problemlagen antizipierend. Wenn im Ausgang dieser avancierten Theoretisierung politischer Kunst – Benjamin hätte sie wohl als materialistische Theorie der Kunst bezeichnet – der Begriff der Tendenz eine gewichtige Rolle einnimmt, so hat das zunächst mit dessen Bedeutung in den linken Debatten der 1920er und 1930er Jahre in Europa zu tun. Die Frage nach der Tendenz gerät in Benjamins Perspektive allerdings nicht zur einen Seite der traditionellen Form/Inhalt-Dichotomie, sondern verschiebt den Tendenz-Begriff in einer

² Benjamin, „Der Autor als Produzent“, II 2, 683-701. Zitate aus diesem zentralen Aufsatz sind im Text kursiv gesetzt.

Weise, dass er zu kristallisieren und über die Grenzen seiner inhaltistischen Bestimmung hinauszutreten beginnt. Sie ermöglicht die Konzeptualisierung einer Form von Wissensarbeit und Kunstproduktion, die über die Trennung von Material und immaterieller Arbeit, über die Trennung der Arbeit der „Geistigen“ von den Körpern der Anderen, des Proletariats, der revolutionären Praxis hinausgeht. Die Tendenz interessiert uns mit Benjamin überall dort, wo sie im exemplarischen Versuch eine Haltung einnehmen lässt, zugleich die Verhältnisse, in denen sie entsteht, einer genaueren Untersuchung unterzieht, dieselben schließlich aber auch durch ein spezifisches Verhalten zum Tanzen bringt.

Genauer, schreibt Benjamin ein paar Sätze weiter, und diese These möchte er nicht einfach dekretieren, sondern in seinem Vortrag auch beweisen und ausdifferenzieren, *schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische Tendenz einschließt*. Allgemeiner und über Benjamins erste Fokussierung auf die Literatur hinaus formuliert: Die politische Tendenz künstlerischer Produktion besteht nicht zwingend aus und an einer einheitlich erkennbaren, inhaltlichen Oberfläche; ohne dadurch an Eindeutigkeit zu verlieren, fächert sie sich auf, molekularisiert sich, weit über den Inhaltsaspekt „der Politik“ hinaus, als Fluchtlinie und Bruchstelle, die vor allem in technischen Revolutionen sichtbar wird.

Tendenz als Bruchstelle und Fluchtlinie, diese beiden Bestimmungen sind Anzeiger dafür, wie weit die für Benjamin so typische Schwebe zwischen Messianismus und Materialismus proto-poststrukturelle Züge trägt. Auch wenn sie völlig heutig klingen, finden sie sich schon in den frühen Überlegungen Benjamins zur

(post)revolutionären Kunst in der Sowjetunion. Gegen alle alltagssprachliche Verengung zeigt sich die Tendenz dabei nicht so sehr an der Oberfläche erwartbarer Mainstreams, sie erweist sich vielmehr als „tiefe Formation“, nur in bestimmten Konstellationen freizulegen. So sucht Benjamin die Tendenz in der eingangs zitierten Polemik gegen die anti-politischen Stereotype bürgerlicher Ästhetik gerade nicht im platten Gelände ideologischer Phrasen, sondern eher in geologischen Gefilden des Unvorhersehbaren: „Wie aber tiefere Schichten von Gestein nur an den Bruchstellen zutage treten, liegt auch die tiefe Formation ‚Tendenz‘ nur an den Bruchstellen der Kunstgeschichte (und der Werke) frei vor Augen. Die technischen Revolutionen – das sind die Bruchstellen der Kunstentwicklung, an denen die Tendenzen je und je, freiliegend sozusagen, zum Vorschein kommen. In jeder neuen technischen Revolution wird die Tendenz aus einem sehr verborgenen Element der Kunst wie von selber zum manifesten.“³

Im ebenfalls 1927 nach einem längeren Aufenthalt in Moskau veröffentlichten Text „Neue Dichtung in Russland“ schreibt Benjamin über die „Überlast von Stoffen, von Erlebnissen, von Fügungen“ nach Krieg und Revolution, in denen die Tendenz die Funktion der immanenten Fluchtlinie übernimmt: „Die Kanonisierung der Tendenz hat nicht nur politische, sie hat auch diese hygienische, diese heilende Bedeutung, dass Menschen, die von eigenem Leid gesättigt sind wie ein voller Schwamm, miteinander nur kommunizieren können in der Fluchtlinie einer Tendenz, einer Perspektive des

³ Ebd., 751f.

Kommunismus“⁴. Die Fluchtlinie der Tendenz ist es, die die Produktion des Gemeinsamen ermöglicht, das Kommune, Konjunktion und Kommunikation. Zugleich ist es dieselbe Fluchtlinie der Tendenz, die aus den Fährnissen von Krieg und Bürgerkrieg im Hier und Jetzt hinausweist, die damit eben diese Immanenz selbst verändert, *hinneigt* auf den Kommunismus und ihn virtuell in die Jetztzeit versetzt. Dieses Hinneigen, Tendieren, Fliehen auf den Kommunismus hin trägt die Splitter des Kommunismus schon in sich, aber eher als Bruchstücke vergangener, minoritärer Geschichte und armer Erfahrung, als sich in der Hoffnung auf den St.Nimmerleinstag im ewigen Übergang einzurichten.

Drittens. Gegen die geistige Erneuerung der schöpferischen Persönlichkeit

Die Frage nach dem Existenzrecht der Kunst, wie sie Platon in der ‚*Politeia*‘ gestellt hat, so leitet Benjamin seinen Vortrag ein, *ist seitdem nicht oft mit dem gleichen Nachdruck gestellt worden*, und wenn doch, so nicht in dieser Form. Platons Antwort ist klar: Er versagt den Künstler_innen den Aufenthalt in der *politeia*, weil er sie für überflüssig, ja für schädlich für die Entwicklung derselben hält. Die historische Konstellation des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist gewiss eine ganz andere als die klassisch-griechische, die Frage nach der Funktion der Kunst in der *politeia* bleibt allerdings bestehen. Der Sowjetstaat – und das ist nun für Benjamin nicht die defensive Sowjetunion der 1930er Jahre angesichts der faschistischen Bedrohung, sondern die unzeitgemäße Organisation der Räte in der proletarischen Revolution

⁴ Benjamin, „Neue Dichtung in Russland“, II 2, 755-762, hier 761.

und im Kommunismus – wird ganz anders als Platons Staat mit der Künstler_in verfahren. Er wird sie nicht ausweisen, er wird sie nicht verwerfen, er wird sie nicht als reines Instrument unterwerfen, er wird ihr aber auch gewiss *nicht erlauben, den längst verfälschten Reichtum der schöpferischen Persönlichkeit in neuen Meisterwerken zur Schau zu stellen.*

Die individuelle Kreativität ist für Benjamin nicht ein letzter, zu verteidigender Restbestand der Autonomie in einer ansonsten heteronomen Gesellschaft, sondern zentraler Aspekt eines im Kapitalismus verfälschten Reichtums. Dieses Bild des verfälschten Reichtums ist in Benjamins Schreiben nicht als kulturpessimistische Figur eines durch den Kapitalismus verdorbenen Ur-Individualismus zu verstehen. Verfälscht ist vielmehr das Gemeinsame in „schöpferischen“ Prozessen, wie es im Kapitalismus individualistisch verfremdet erscheint, in immer neuen Meisterwerken privatisiert. Aus dieser Perspektive der kapitalistischen Funktionalität der schöpferischen Persönlichkeit wird klar, dass schon die Benjaminsche Konzeption des Sowjetstaats für die Kunst andere Aufgaben vorsieht als die Substanzialisierung der schöpferischen Persönlichkeit, die Erschaffung neuer Meisterwerke sowie deren Zurschaustellung.⁵

Umso mehr gilt diese Erkenntnis für unsere heutige Situation, in der noch viel deutlicher geworden ist, dass die schöpferische Persönlichkeit und die Anrufung ihrer Autonomie im 19. und frühen 20. Jahrhundert nicht Überbleibsel einer besseren Zeit waren, sondern vielmehr Vorschein der Transformationen hin

⁵ Zum „Fetisch schöpferischen Daseins“ vgl. auch Benjamin, „Karl Kraus“, II 1, 334-367, hier 366f.

zu einem maschinischen Kapitalismus, in dem ein Jahrhundert später Kreativität und Subjektivität zentrale Funktionen der umfassenden maschinischen Indienstnahme geworden sind, Antriebsmittel der Selbstregierung und Dienstbarkeit in einer von Kooperation in der Zerstreuung bestimmten Produktionsweise. Im maschinischen Kapitalismus bekommen wir es mit einer Anhäufung von besonders widersprüchlichen Kopplungen zu tun: Radikaler Individualismus und der verallgemeinerte Narzissmus der „schöpferischen Persönlichkeit“ koinzidieren mit opportunistischen Formen der Kooperation, die Arbeit am Selbst mit einer neuen Dringlichkeit affektiver Arbeit, die Anrufung der Freiheit mit dem Anziehen der Schrauben in immer autoritäreren Kontrollformen, unablässige Innovationsappelle mit dem Korsett von verpflichtenden Prozeduren und Protokollen (in denen Innovation allein in der domestizierten Form einer berechenbaren Abweichung geduldet ist), das unaufhörliche Anhängen an den technosozialen Maschinen mit neuen Phantasien von Drop-out, Ausklinken, Eskapismus.

Vor diesem Hintergrund geht es um die Suche nach Gegengiften in Form von ungefügigen, nicht mehr so in Dienst zu nehmenden Formen der Zerstreuung. Benjamin hat dieses Thema vor allem in seinem größten kunsttheoretischen Aufsatz, dem „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus dem Jahr 1935, erörtert, allerdings bleibt er darin auf der Seite der Rezeption. Heute geht es auf den Spuren des „Autors als Produzenten“ darum, über die Potenziale der Rezeption in Zerstreuung hinaus eine monströse, maßlose, ungehaltene Zerstreuung in der Produktion zu erfinden.

Viertens. Von der Haltung zur Situierung in den Verhältnissen

„Die einzige Chance, die [der Kunst] blieb, ist: Nebenprodukt in einem sehr verzweigten Prozess zur Änderung der Welt zu werden. [...] Hauptprodukt aber ist: eine neue Haltung.“⁶ Was bedeutet diese Fokussierung der Änderung der Welt auf eine neue Haltung, die Benjamin vor allem in seinen wiederkehrenden Reflexionen über die künstlerischen Arbeiten Bert Brechts betont? Haltung ist zuvorderst ein ethiko-ästhetischer Begriff, der als Gegensatz zum Begriff der „Gesinnung“ oder „Geisteshaltung“ einen Überschuss an Körperlichkeit impliziert, eine Betonung der notwendigen Einübung und Persistenz sowie vor allem der Erlernbarkeit.

Die beste Tendenz ist falsch, wenn sie die Haltung nicht vormacht, in der man ihr nachzukommen hat. Mithilfe mehrerer Beispiele aus der „linksbürgerlichen“ Kunst seiner Zeit versucht Benjamin im „Autor als Produzent“ zu zeigen, *dass die politische Tendenz, und mag sie noch so revolutionär scheinen, solange gegenrevolutionär fungiert, als der Autor nur seiner Gesinnung nach, nicht aber als Produzent seine Solidarität mit dem Proletariat erfährt.* Die zentrale Frage ist also nicht die nach der Gesinnung, nach dem zur fragwürdigen Einheit geronnenen Ensemble von Meinungen eines Autorensubjekts, sondern vielmehr die Situierung der künstlerischen Praxis in den jeweiligen Produktionsverhältnissen. Mit diesem Blickwechsel vollzieht sich der wesentliche Schritt in der Argumentation des Vortrags. *Anstatt nämlich zu fragen: wie steht ein Werk zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? [...], möchte ich fragen, wie steht es in ihnen?*

⁶ Benjamin, „Bert Brecht“, II 2, 660-667, hier 662.

So klein dieser Unterschied auch scheint, er ist ein Unterschied ums Ganze. Der Konnotation des Benjaminschen Tendenz-Begriffes folgend, ist er kein Unterschied zwischen Inhalt und Form, sondern zwischen einer Tendenz, die ihre Substanz im Autor-Subjekt wähnt und einer, die das bewegte Verhältnis zwischen Subjektivität und Struktur beleuchtet. Von Interesse ist hier nicht, wie sich die KünstlerIn zu den Verhältnissen verhält, sondern welche Haltung sich durch Übung und Gewohnheit entdecken und entwickeln lässt – mitten in den Verhältnissen und mit Blick auf deren Veränderung, „in einem sehr verzweigten Prozess zur Änderung der Welt“. Dies ist nicht nur einer der Hauptpunkte der Benjaminschen Kunsttheorie, sondern auch die immanente Erfahrung einer jeden politisch-künstlerischen Praxis bis zum heutigen Tag. Im zeitgenössischen Zusammenhang finden sich Sedimentierungen der Beziehung zwischen Haltung und Produktionsverhältnissen in feministischen Mikropolitiken, repräsentationskritischen migrantischen Selbstorganisationen und postkolonialen Kritiken des Okzidentalismus, aber auch in zentralen Konzepten des Kunstfelds der letzten vierzig Jahre wie Site Specificity, Situation, Kontext(ualisierung) und Institutionskritik. Diese Konzepte implizieren heute nicht einfach nur domestizierte Allgemeinplätze oder abgrenzbare künstlerische Subgenres als vielmehr Kriterien, die den kritisch-reflexiven Umgang mit den Staatsapparaten des Kunstfelds ebenso wie mit jenen im weiteren Umfeld der Produktion als grundlegende Verfahrensweisen und Komponenten politischer Kunst kennzeichnen.

Fünftens. Technik

Benjamins Frage, wie eine künstlerische Praxis in den Produktionsverhältnissen ihrer Zeit steht, zielt unmittelbar auf ihre Technik. Mit ihr wird – so Benjamin – künstlerische Praxis *einer materialistischen Analyse zugänglich*, aus ihr entsteht ein Ansatz, *von dem aus der unfruchtbare Gegensatz von Form und Inhalt zu überwinden ist*, und schließlich lässt sich das Verhältnis von Tendenz und Qualität durch die Frage nach der rück- oder fortschrittlichen Technik einer künstlerischen Praxis genauer bestimmen.

Nun ist Benjamins Vorstellung von Technik keineswegs technikdeterministisch geprägt, wie er überhaupt jeden Determinismus zu unterwandern sucht, sei er kulturpessimistisch oder fortschrittseuphorisch. Was er von einem Bild des linearen Fortschritts hält, lässt sich etwa in den späten Thesen „zum Begriff der Geschichte“ trefflich nachlesen. Einerlei ob historistisch die Geschichte der Sieger erzählt wird oder jene der Besiegten sich vor den Augen des Angelus Novus auftürmt, derlei Geschichtsschreibung gebietet kein revolutionäres Monster, sondern nur Unterordnung, Dienstbarkeit und Gefügigkeit. Allein der Tigersprung in das Vergangene, der die Komponenten der revolutionären Maschinen als Splitter vergangenen Widerstands aus dem Kontinuum der linearen Geschichtserzählung heraussprengt und vergegenwärtigt, eröffnet eine von Revolution erfüllte Jetztzeit.

Auch wenn die technische Neuerung oft konkret auf die Einführung neuer Apparate verweist (wie etwa im Fall der Fotografie oder des Films) – die Technik, die Benjamin vorschwebt, ist keineswegs eine abgegrenzte Sphäre von Mechanik und Apparatekunst. Durch

Benjamins Technik-Begriff schimmert immer wieder der facettenreiche Begriff der griechischen *techne* durch, und auch die konkreten Vorschläge, die Benjamin beispielhaft in den „Autor als Produzenten“ einbringt, bilden ein Ensemble von *technai*, die eher wie kleine Vorschläge von Arbeits- und Subjektivierungsweisen – Benjamin sagt *Verhaltensweisen* – anmuten. Verhaltensweisen, das sind die Bindeglieder zwischen der Haltung und den Verhältnissen, zwischen Subjektivität und Struktur. Passiv und aktiv zugleich, affektiv und affizierend, auf der Lauer und am Sprung der Weltveränderung, auf der Basis einer verkörperten Erfahrung und Erprobung der Verhältnisse.

Dass die technische Revolution privilegierte Figur der Hervorbringung solcher Verhaltensweisen ist, impliziert ein komplexes Ensemble von verschiedenen Komponenten, von (im engeren Sinn) technischen Anlagen, verkörperten Haltungen und sozialen Maschinen. Die Benjaminsche Maschinerie, durchaus an der konkreten Erfahrung entwickelt, vor allem aus den sowjetischen postrevolutionären Theaterarbeiten von Tretjakow und Eisenstein, lässt diese Komponenten ineinander übergehen, in Überwindung allzu simpler Mensch-Maschine-Metaphern. Der Mensch wird in Benjamins Theorie des epischen Theaters schon mal als „fünftes Rad am Wagen seiner Technik“ bezeichnet. Das hat seinen Grund weniger in einem versteckten oder negativen Humanismus Benjamins als in der nüchternen Tatsache, dass der „reduzierte, kaltgestellte Mensch“ gewissermaßen als gleichwertiges maschinelles Material „gewissen Prüfungen unterworfen, begutachtet“ wird.⁷ Der Mensch

⁷ Benjamin, „Theater und Rundfunk“, II 2, 773–776, hier 775.

ist Teil noch dieser Maschine, er ist mit den anderen Teilen verbunden – doch wie ein fünftes Rad am Wagen manchmal störend wirkt, funktionieren diese Teile nicht immer glatt zusammen. Manchmal stottert die Maschine, manchmal bricht sie zusammen. Wie alles andere Material einer durch und durch maschinischen Ökologie der Dinge, der Körper und der Sozialitäten müssen die Verhaltensweisen genauso wie die sozialen Maschinen und die technischen Anlagen geübt und gewartet werden. Und selbst die beste Ölung schützt vor Schäden nicht. Im maschinischen Kapitalismus kann es vorkommen, dass Menschen nicht mehr „kaltgestellt“ sind, sondern eher heißlaufen im Begehren des Anhängens an die Maschinen. Doch dieses Verhältnis von Kon- und Disjunktion der Komponenten einer mannigfaltigen Maschine ist auch ihre Kippstelle zum Widerstand und zu einer maschinischen Weise der Ungefügigkeit.

Sechstens. Die falsche Frage nach der Verortung des Intellektuellen

Die Frage, wie die künstlerische Praxis *in* den Produktionsverhältnissen steht, führt Benjamin zurück zur Frage nach dem Ort des Subjekts in denselben. *Der Ort des Intellektuellen im Klassenkampf ist nur aufgrund seiner Stellung im Produktionsprozess festzustellen oder besser zu wählen.* Die erste Forderung an die Kunst- und Wissensarbeiter_innen geht also dahin, über ihre Position im Produktionsprozess Bescheid zu wissen, vor allem um sich nicht neben das Geschehen der sozialen Kämpfe zu stellen, als „Geistige“, als rein Beobachtende. Dieser Ort des Observierens und Helfens, *neben* dem Proletariat, *neben* dem Objekt der Studien und der Hilfeleistung, wäre *der eines Gönners, eines ideologischen Mäzens. Ein unmöglicher.*

Die auch für heutige Verhältnisse noch allzu gut bekannten Effekte dieser unmöglichen Verortung: Ästhetisierung, Spektakularisierung, Appropriation auch noch der radikalsten Position. Schon die 1920er Jahre haben für Benjamin *Beweise in Fülle geliefert, dass der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich in Frage zu stellen.* Vielmehr ist die gesellschaftliche Funktion des bürgerlich-künstlerischen Produktionsapparats und seiner intellektuellen Funktionäre, *der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen.* Was Benjamin im Zusammenhang von paternalistischer Hilfestellung, Produktion des Anderen, Missionarisierung und Ästhetisierung hauptsächlich an der Literatur der „Geistigen“ und der Fotografie der Neuen Sachlichkeit herausarbeitet, ist tatsächlich auch wiederkehrendes und Ernst zu nehmendes Problem heutiger Formen von kritischer Kunstpraxis, von dokumentarischen Arbeiten bis hin zu den unterschiedlichen Ausbildungen von Community Art und partizipatorischer Praxis. *Das Ergebnis ist, dass sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren konnte, ohne ihn zu verklären. [...] Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch-perfektionierte Weise auffasste, zum Gegenstand des Genusses zu machen.* Ihre Funktion: das Elend der Welt zu ästhetisieren, zu spektakularisieren, verdaubar zu machen und als solches dem Publikum zum Genuss darzubieten. Und am zynischen Ende der Vereinnahmungskette wird nicht nur die Darstellung des Elends selbst, sondern noch der *Kampf gegen das Elend zum Gegenstand des Konsums gemacht.*

Anlässlich von Überlegungen „zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“ hatte Benjamin schon kurz vor der Verfassung des „Autors als Produzenten“ die Figur des frei flottierenden Intellektuellen problematisiert, und zwar als „Fata Morgana eines neuen Emanzipiertseins, einer Freiheit zwischen den Klassen, will sagen, der des Lumpenproletariats. Der Intellektuelle nimmt die Mimikry der proletarischen Existenz an, ohne darum im Mindesten der Arbeiterklasse verbunden zu sein. Damit sucht er den illusorischen Zweck zu erreichen, über den Klassen zu stehen.“⁸ Diese Fata Morgana eines Standpunkts „über den Klassen“ ist zweifellos eine der grundlegenden und auch heute noch problematischen Voraussetzungen aller Intellektuellen-Diskurse. Benjamins Vorschlag zur Lösung des Problems ist die „ständige Kontrolle ihres eigenen Standorts“, die sie unter anderem zur Erkenntnis bringt, dass „der Weg des Intellektuellen zur radikalen Kritik der gesellschaftlichen Ordnung [...] der weiteste“ ist.⁹

Was sich allerdings aus den Problematisierungen der Intellektuellen-Funktion auch ablesen lässt, ist die Grundsätzlichkeit der falschen Fragestellung. Die Frage nach dem Ort des Intellektuellen wirft nicht einfach nur das praktische Problem der Einschließung dieser Figur in ein bürgerliches Setting auf, sei es auch noch bürgerlich revolutionär. Das darunterliegende Problem ist die Tatsache, dass die Fragestellung nach der Verortung des Intellektuellen einer Weise der Identifikation und

⁸ Benjamin, „Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“, II 2, 776-803, hier 789.

⁹ Ebd., 802.

Selbstidentifikation unterliegt, von der selbst Walter Benjamin nicht unberührt bleibt: Die (selbst-)soziologisierende Beschränkung auf die Klassenposition der Intellektuellen blendet die Beweglichkeit sozialer Kämpfe aus, die Vielgewandtheit mikropolitische Verhaltensweisen und die Transversalität des Intellekts.¹⁰

Nicht die Zugehörigkeit zur bürgerlichen Klasse, nicht die narzisstischen Subjektivierungsweisen, nicht der Manierismus der Selbsterhöhung noch im vermeintlichen Ausschluss sind das zugrunde liegende Problem der „Geistigen“ des beginnenden 20. und der Medienintellektuellen des 21. Jahrhunderts, sondern die Fixierung der Diskussion auf die gesellschaftliche Verortung einzelner Subjekte (mit einer ex- oder impliziten Vereindeutigung als männlich/europäisch), die Zuschreibung des Intellektuellen als individueller Figur, die Privatisierung der Intellektualität, selbst und gerade wenn und wo sie sich auf öffentliche Geltung beruft. Benjamin ist zwar darin rechtzugeben, *dass selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast niemals einen Proletarier macht*. Doch die identifizierende und individualisierende Fragestellung verdeckt, dass Intellekt immer in der synchronen wie diachronen Sozialität entsteht, als transversaler Intellekt. Wenn also nach der Verortung des Intellektuellen gefragt wird, müsste zuerst die Frage umgewandelt werden in jene nach der Verortung von Intellektualität, Intelligenz, Intellekt. Eine mögliche Antwort wäre dann die maschinische Mitte des transversalen Intellekts, der Individuen wie Kollektive durchzieht und sie im besten

10 Benjamin scheint dieses Problem wenigstens an einer signifikanten Stelle erahnt zu haben, nämlich dort, wo er die Verkomplizierung der Klassenposition angesichts des Imperialismus andeutet. Vgl. ebd., 777.

Fall auch mitzureißen vermag in dem sehr verzweigten Prozess der molekularen Revolution.

Siebens. Laboratorium statt Gesamtkunstwerk

Walter Benjamin plädiert – etwa wenn er über die notwendige gegenseitige Bezugnahme von Text und Bild oder Text und Musik schreibt – für eine *Überwindung jener Kompetenzen im Prozess der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung zufolge, dessen Ordnung bilden*. Diese Ordnung, die Ordnung der künstlerischen Disziplinen, und ihre säuberlichen Grenzziehungen, sollen durchbrochen werden, *von beiden Produktivkräften, die sie zu trennen errichtet waren*. Benjamin spricht damit Produktivitäten an, die in den gegenseitigen Austauschverhältnissen etwa von Text und Bild entstehen, er bewegt sich dabei allerdings auch nahe an heute modischen Tendenzen, die unter den Begriffen Inter- und Transdisziplinarität den Ausverkauf von Crossovers aller Art betreiben. Besonders problematisch wird diese Entwicklung überall dort, wo sie Tendenzen der Totalisierung aufweist, etwa wenn Benjamin die notwendige Auflösung der alten künstlerischen Disziplinen als *Umschmelzungsprozess zu einer glühend flüssigen Masse, als Schmelzvorgang*, beschreibt.

Solchen Entdifferenzierungsvorstellungen steht allerdings eine Stelle im „Autor als Produzenten“ entgegen, in dem Benjamin *dem dramatischen Gesamtkunstwerk* (als Anspielung an die Tradition von Richard Wagner und seiner faschistischen Nachfolge) das Brechtsche *dramatische Laboratorium* gegenüberstellt. Darin geht es nicht mehr um die gesamthafte Darstellung einer fiktiven Handlung mit den Mitteln aller künstlerischer Disziplinen zum Zwecke der möglichst weitgehenden

Einfühlung und Überwältigung des Publikums, sondern um die Entdeckung von *Elemente[n] des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung*.

Diese experimentelle Forschung und ihre historischen und heutigen Formen wie Lehrstücke, Montagen oder Derives sind nicht einfach interesselose „künstlerische Forschung“, sie sind militante Untersuchungen mit politisch-künstlerischen Mitteln. Ihr Interesse liegt in der Untersuchung und Herstellung von Situationen. Die Mittel sollen nicht möglichst alle Disziplinen zu einem synästhetischen Gesamtkunstwerk zusammenfassen, sondern ergeben sich vielmehr je nach Versuchsanordnung als ethiko-ästhetische Komposition der jeweils passenden Komponenten. Das dramatische Laboratorium zielt im Gegensatz zum klassischen Verständnis des Laboratoriums nicht darauf, eine spezifische Situation von ihrer Ökologie abzutrennen, sondern auf eine möglichst transversale, virale, maschinische Ausbreitung der Situation schon im Moment ihrer Entdeckung oder Herstellung. Die militante Untersuchung ist dabei weniger darauf aus, die Ordnung der Disziplinen zu durchkreuzen als vielmehr die totalisierende Trennung von Produktion und Rezeption sowie ihre vielfach abgestufte Hierarchie. Sie zielt auf jenen „Augenblick, da die Masse in Debatten, in verantwortlichen Entschlüssen, in Versuchen begründeter Stellungnahme sich differenziert“ oder vielleicht auch über diese diskursiven Aspekte hinaus eine mannigfaltig bewegte Haltung annimmt, jenen Augenblick jedenfalls, „da die falsche verschleiende Totalität ‚Publikum‘ sich zu zersetzen beginnt, um in ihrem Schoß den Parteien Raum zu geben, welche den wirklichen Verhältnissen entsprechen“.¹¹ Statt

¹¹ Benjamin, „Was ist das epische Theater? (I)“ II 2, 519-531, hier 527f.

der Entdifferenzierung des totalen Kunstwerks soll es der militanten Untersuchung gelingen, die Ausdifferenzierung einer Vielheit zu betreiben, die nun nicht mehr die Namen Masse oder Publikum trägt.

Achtens. Umfunktionierung als Destituierung und Konstituierung

Wenn es um Lösungsvorschläge aus der künstlerischen Praxis geht, greift Benjamin gern auf das epische Theater zurück, um davon ausgehend den Geltungsbereich seiner Reflexionen auf das gesamte Terrain politischer Kunst auszudehnen. Im „Autor als Produzenten“ tut er dies auf Basis von Brechts Ausführungen in der Einleitung der *Versuche*, in der dieser Arbeiten forciert, die *auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind*. Diese Technik der „Umfunktionierung“ soll nicht spektakulär wirken wie die von Benjamin angegriffenen Beispiele der bürgerlichen Verwertung politischer Themen oder synästhetisch wie die Vereinigung der Disziplinen im Gesamtkunstwerk. Jenseits von Einfühlung und Reizcharakter, Reinigung und Abfuhr der Affekte soll sie die Zustände de- und rekodieren, umgestalten, ummontieren.

Die Umfunktionierung impliziert also zwei – nicht unbedingt zeitlich getrennte – Komponenten: Unterbrechung und Montage, oder Destituierung und Konstituierung, oder Aussetzung und Neuzusammensetzung der Zustände. *Am Ende, nicht am Anfang, dieses Versuchs stehen aber die Zustände*. Die Unterbrechung erzeugt ein Intervall, einen raumzeitlichen Aufschub, in dem zuerst ein interessiertes Staunen über die Zustände entstehen kann. *Sie bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang,*

den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle. Aus diesen beiden Positionen des Einnehmens und Einübens von Haltungen kann entstehen, was Benjamin auch die „Stellungnahme verantwortlicher Kollektiva“ nennt.¹² Destituierung bedeutet darin immer auch Konstituierung: Die Aussetzung in der Unterbrechung bringt die Neuzusammensetzung, die Neumontierung der Elemente des Wirklichen mit sich.

In den Flüssen des maschinischen Kapitalismus umfasst die Umfunktionierung zunächst eine (selbst-)kritische Destituierung der maschinisch dienstbaren Haltungen und die darauf beruhende Konstituierung nicht dienstbarer Subjektivierungsweisen. Die doppelte Umfunktionierung betrifft aber auch die Strukturen: Sie impliziert nicht nur die Aufführungstechniken des epischen Theaters oder die Brüche der Handlung im Rahmen audio-visueller Kunst, sondern am Ende auch die Unterbrechung von institutionellen Prozeduren und Handlungsabläufen, die Entfremdung und radikale Umfunktionierung existierender Institutionen.

Neuntens. Den Produktionsapparat verändern: Instituierende Praxen

Benjamins Forderungen gehen über die reine Reflexion der Produktionsverhältnisse hinaus, aber auch über die Umgestaltung existierender Institutionen. Es reicht nicht, nur die Stellung der Kunst oder der Künstler_in im Produktionsprozess zu bedenken. Es reicht nicht, den bürgerlichen Produktionsapparat mit noch so revolutionären Inhalten zu beliefern. Es reicht nicht, den Produktionsapparat zu übernehmen, in einer „politischen“

¹² Ebd., 528.

Revolution, die eine molare Herrschaft durch eine andere zu ersetzen (im Kleinen: in Kunstinstitutionen neue, „radikale“ Direktionen einzusetzen). Mit Brecht stellt Benjamin die Forderung danach, *den Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern.*

Für die Konzeption der Revolution heißt dies einen Unterschied ums Ganze. Nicht den alten Produktionsapparat in Gebrauch zu nehmen, sondern ihn von Grund auf und bis in die kleinsten molekularen Poren hinein zu verändern, ist das Ziel. Statt der politischen Revolution (oder weit über sie hinaus) geht es um die Umwälzung der ganzen Verhältnisse, des Alltags, der Sozialität, der Affekte, der Subjektivierungen, kurz: um die molekulare Revolution.

Für eine molekulare Revolution genügt auch die radikalste Institutionskritik nicht, es muss mehr getan werden als Kritik an bestehenden Apparaten zu üben. Über die Kritik der Institutionen und noch selbst ihre Umgestaltung hinaus geht es um inventive, affirmative und persistente Praxen des gegenwärtigen Werdens von Institutionen, um instituierende Praxen. Nicht die Reproduktion des molaren, blockartigen Status des Eingesetztseins, sondern Praxen des Einsetzens als eines Institution-Werdens stecken in Benjamins Forderung, den Produktionsapparat von Grund auf zu erneuern. Die instituierende Praxis verfügt über eine doppelte Mannigfaltigkeit: die sie konstituierende soziale Mannigfaltigkeit, aber auch die Mannigfaltigkeit als Persistenz, als Wiederkehr der Instituierung. Nicht der einzeln-einzige Umsturz zählt, und nicht die differenzlose Wiederholung des immergleichen Rituals, sondern unzählige kleinere und größere Anstöße der Wunschproduktion,

Serien von Ereignissen, der lange Atem eines stetigen und mannigfaltigen Neubeginns.

Zehntens. Die organisierende Funktion politischer Kunst

Die zerstreute Intelligenz der dienstbaren Kunst- und Wissensarbeit formiert sich nach Benjamins Bild der „Geistigen“ in den netzwerk-ökonomischen Formen von *Cliquen* und *Agenturen*. Sie *umfasst eine beliebige Anzahl von Privatexistenzen, ohne den mindesten Anhalt für ihre Organisation zu bieten*. Gegen solche Praxis der Desorganisation gilt es, künstlerische Verfahren zu entwickeln, die über die Analyse der Produktionsbedingungen hinaus auch Anlass zur Organisation bieten. Die Praxis der politischen Kunst als Arbeit des „Autors als Produzenten“ *wird niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion sein. Mit anderen Worten: seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen*.

Wenn künstlerische Kompetenzen die Form-Kompetenz einschließen, betrifft das auch die Kompetenz, mit Organisations-Formen, mit Formen der sozialen Neuzusammensetzung zu experimentieren. Die Forderung nach einem Neben und Vor des Werkcharakters heißt dabei nicht einfach, über den Werkcharakter der Arbeit hinausgehend den Prozess zu forcieren. An dieser Stelle wird vor allem die Differenz zur Inwertsetzung von prozessualen, nicht werkorientierten Produktionen durch den maschinischen Kapitalismus sichtbar: Stetig neu zu beginnen, muss nicht unbedingt eine instituierende Praxis bedeuten, es kann auch die unaufhörliche Indienstnahme des Produktionsprozesses implizieren,

einen Imperativ des Nichtaufhörend*ü*rrens. Die organisierende Funktion politischer Kunst betrifft dagegen nicht einfach die Formung des Materials in einem unendlichen Prozess, sie enthält ein Surplus des modellhaften Vorschlags neuer Organisationsformen.

Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Die Modellhaftigkeit der Produktion ist Motor zunächst der Selbstunterweisung und Vervielfältigung der Produzierenden, dann der Erfindung von neuen Formen ihrer Organisation. Diese neuen Organisationsformen betreffen die situierten, lokalen Produktionsapparate, sie betreffen aber auch die soziale Form der translokalen Vernetzung, die abstrakten Maschinen, die die neuen Produktionsweisen in der Zerstreuung für eine nicht vereinheitlichende, sondern mannigfaltige Organisation über größere Strecken hinweg nutzen. Während das epische Theater *die Exponierung der Anwesenden* im konkreten Raum des dramatischen Laboratoriums sehr wörtlich nahm, als Verteilung der Körper, Dinge und Sozialitäten *im Theater*, betreiben die abstrakten Maschinen der zerstreuten Produktion einen maschinischen Präsentismus der Anwesenden in immer neuen Medien, realen Plätzen und virtuellen Welten. In den Worten eines linksstehenden Autors: „Postmediale Sozialität entsteht gerade in der non-linearen, vermischten Praxis zwischen Plätzen, Straßen, Versammlungen und medialen Räumen. An verschiedenen Maschinen anzuhängen, muss hier nicht bedeuten, von ihnen abhängig zu sein. Sozialität entwickelt sich gerade in den Zwischenräumen der sozialen, medialen und Körper-Maschinen. Die Mannigfaltigkeit machen, das heißt, diese Maschinen zu

verketteten, anstatt sie in die Apparate des Einen einzuspannen. Zurückweisung des molaren Blocks, Zurückweisung der Einheitsfront, Zurückweisung der (Ab-)Zählung und des einheitlichen Subjekts.“

Elftens. Verrat

In seinem Aufsatz „Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“ erörtert Benjamin die herkömmliche Figur des „Verrats der Geistigen“, wie sie Julien Benda in seinem Buch *Trabison de clerics* Ende der 1920er Jahre artikuliert: Von Faulheit und Furcht diktiert, liegt der Verrat der Geistigen „in der Dienstbarkeit, mit der sie sich Stimmungen und Vorurteilen unterstellen.“¹³ Dieser intellektuelle Konformismus, die mit ihm einhergehende defaitistisch-defensive Haltung und die Emphase der „geistigen Erneuerung“ (im Gegensatz zu „technischen Neuerungen“) sind Vorbedingungen für die Ausbildung und diskursive Ausbreitung von Nationalismus und Rassismus, Imperialismus und Faschismus.

Je weiter diese Entwicklung voranschreitet und je entschiedener andererseits „an den Intellektuellen die Forderung klassenmässiger Zuverlässigkeit“ ergeht, desto mehr braucht es einen ganz anderen Verrat als den, den Benda vor Augen hatte. „Zum zweitenmal im Zeitalter des Bürgertums wird die Funktion seiner Intelligenz eine militante.“¹⁴ Diesmal reicht es aber nicht wie in der Phase zwischen 1789 und 1848 aus, von der Position der bürgerlichen Intellektuellen aus militant zu werden. Die

¹³ Benda, übersetzt und zitiert in Benjamin, „Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“, II 2, 776-803, hier 784.

¹⁴ Ebd., 788.

Intellektuellen müssen ihre Posten verlassen, jene abgesicherten Posten, öffentlich und sichtbar, von denen aus sie universelle Forderungen stellen zu können glaubten. Sie müssen neue Verhaltensweisen entwickeln, die die festlegenden Klassenlagen entsetzen und die Verhältnisse zum Tanzen bringen – Verhaltensweisen des Verschwindens, des Abfallens, des Verrats.

Der revolutionäre Intellektuelle erscheint zunächst und vor allem als Verräter an seiner Ursprungsklasse. Das Zitat Aragons, auf das er sich mehrfach bezieht, interpretiert Benjamin in der Logik der De- und Konstituierung: *Dieser Verrat besteht [...] in einem Verhalten, das ihn aus einem Belieferer des Produktionsapparats zu einem Ingenieur macht, der seine Aufgabe darin erblickt, diesen den Zwecken der proletarischen Revolution anzupassen.* Die proletarische, also über die bürgerliche Revolution hinausgehende, molekulare Revolution hat keine Verwendung für universelle Intellektuelle und deren Logik der Repräsentation. Die Intellektuellen der molekularen Revolution sind Komponenten eines transversalen Intellekts. In ihrer Funktion als individuelle „Geistige“ müssen sie verschwinden, sie müssen ihre Posten verlassen, nirgends ihre Bilder hinterlassen, ihre Spuren verwischen, ihre Namen dem Vergessen anheimstellen.¹⁵

Zwölftens. Brennende Fragen unserer Bewegung an die politische Kunst

Revolutionäre Intelligenz und die politische Kunst des Augenblicks haben indes nicht nur die „destruktive“ Aufgabe, Verrat zu betreiben, Aussetzung, Abfallen,

¹⁵ Vgl. dazu die dementsprechenden Figuren in Benjamins Kommentaren zu Brechts *Fatzer* (II 2, 507-510) und *Lesebuch für Städtebewohner* (II 2, 555).

Unterbrechung, Disjunktion, Destituierung, Destruktion. „Sie werden zu militanten Politikern“¹⁶, adverbial freilich, zu eigensinnigen Komponenten des transversalen Intellekts, zu künstlerisch-politischen Aktivist_innen, sofern sie auch den zweiten, inventiven Teil ihrer Aufgabe wahrnehmen. Diesen umreißt Benjamin in den drei abschließenden Fragen seines Vortrags an den „Autor als Produzenten“: *Gelingt es ihm, die Vergesellschaftung der geistigen Produktionsmittel zu fördern? Sieht er Wege, die geistigen Arbeiter im Produktionsprozess selbst zu organisieren? Hat er Vorschläge für die Umfunktionierung des Romans, des Dramas, des Gedichts?*

Umfunktionierung, Vergesellschaftung, Organisation. Es kommt also darauf an, dass die aktuellen Praxen politischer Kunst Vorschläge zur Umfunktionierung der hegemonialen Formen von Kunst- und Wissensproduktion generieren. In den Transformationen des maschinischen Kapitalismus verschiebt sich das vordem als linear verstandene Kontinuum von Produktion, Vermittlung und Rezeption zu einem verallgemeinerten Produktivismus, das Anhängen an den Maschinen wird von einer Notwendigkeit zum ambivalenten Begehren/Zwang, und Kreativität vom Privileg zum Imperativ. Auf dieser Basis geht es heute nicht nur um die Umfunktionierung von existierenden Genres der Kunst, sondern darum, dass politische Kunst die neuen Produktions- und Verhaltensweisen in der zerstreuten Kooperation aus- und neu zusammensetzt und ihr unfügsames Potenzial aktiviert.

Es kommt darauf an, dass politische Kunst die Vergesellschaftung der im/materiellen Produktionsmittel

16 Ebd., 802.

fördert. Wenn Vergesellschaftung heute, über die Umverteilung von vorhandenen Gütern hinaus, die Produktion des Gemeinsamen, ein Gemeinsam-Werden meint, muss der transversale Intellekt sich erheben gegen die Trends zur maschinischen Kontraktualisierung aller Beziehungen, gegen autoritäre und restriktive Copyright-Regime ebenso wie gegen die privatisierende Aufteilung der Räume und Institutionen, die nicht nur die Zugänglichkeit klassenmässig stratifiziert und monopolisiert, sondern die Produzent_innen selbst enteignet. In dieser Bewegung der Verteidigung und Ausweitung der materiellen und immateriellen Commons werden diese beiden Grundaspekte des Gemeinsamen um einen dritten Aspekt angereichert: das Gemeinsame als Neuordnung der sozialen Kooperation.

Es kommt darauf an, dass politische Kunst neue Wege findet, die Akteur_innen des kulturellen Felds im Produktionsprozess selbst zu organisieren. Wenn Kunst eine organisierende Funktion hat, dann kommt die adverbialische Frage nach dem Wie wieder ins Spiel, hier nach dem Wie der Organisation. Anstelle einer hierarchischen Verhältnissetzung der Vermittlung vom Meister zum Schüler, von der Avantgarde-Partei zu den Massen organisiert sich die maschinische Mitte mithilfe von molekularen, transversalen, organischen Formen der Organisation. Dieser „im Gegensatz zum Organischen“ eher „willkürlich konstruktive“ Zug¹⁷ weist über das kulturelle Feld hinaus und reißt die Singularitäten mit als reines Mittel, so wie Benjamin im frühen Aufsatz zur „Kritik der Gewalt“ den proletarischen Generalstreik als reines Mittel einführt, als „Umsturz, den diese Art des

¹⁷ Benjamin, „Erfahrung und Armut“, II 1, 213-219, hier 216.

Streikes nicht sowohl veranlasst als vielmehr vollzieht.“¹⁸
Orgische Organisierung ist die Bewegung, die nicht erst zum maschinischen Streik, zur molekularen Revolution führt, schon jene Mitte ohne Vermittlung, jenes Mittel ohne Zweck, das sich vollzieht als mannigfaltiger und mit-reißender Maschinismus auch politischer Kunst.

¹⁸ Benjamin, „Kritik der Gewalt“, II 1, 179-203, hier 194.