

Nicht weibliche Repräsentation oder Metapher dessen, was in männlichen Kämpfen ausgetragen wird: Die Revolution ist nicht weiblich, nicht männlich, sie *wird* Revolution. Sie wird als Revolution, sie wird zur Revolution, queer-maschinische Mannigfaltigkeit, molekulare Vielheit. So wie in der Pariser Commune, als die Frauen den öffentlichen Raum füllten, jenen entleerten Raum, jene Öffentlichkeit als Loch, entleert durch den Krieg, der um Paris tobte, entleert durch den Auszug der Regierung nach Versailles. Als die Frauen die Kanonen der Nationalgarde gegen die Regierungstruppen verteidigten, weil sie eben da waren, weil sie in aller Frühe die Straßen füllten, weil die Revolution sich dort ereignet, wo – wie Rosa Luxemburg über die Commune schreibt – die Herrschaft „von allen verlassen“ ist, „herrenlos“.

Kunst und Revolution

Gerald Raunig

Kunst und Revolution
Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert

Durchgesehene und mit einem Vorwort versehene Neuauflage

transversal texts
transversal.at

ISBN: 978-3-903046-15-3

transversal texts

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

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

Dieses Buch ist gedruckt, als EPUB und als PDF erhältlich.

Download: transversal.at

Umschlaggestaltung und Basisdesign: Pascale Osterwalder

transversal texts, 2017

eipcp Wien, Linz, Berlin, London, Zürich, Málaga

ZVR: 985567206

A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b

A-4040 Linz, Harruckerstraße 7

contact@eipcp.net

eipcp.net | transversal.at

Mit Unterstützung durch die Kulturabteilung der Stadt Wien.



Inhalt

Vorwort zur Neuauflage 2017	7
1. Intro. Die Verkettung von Kunst und Revolution	27
2. Die drei Komponenten der revolutionären Maschine	51
3. Out of Sync. Die Pariser Commune als revolutionäre Maschine	111
4. Das Modell Courbet. Künstler, Revolutionär, Künstler	155
5. Geist und Verrat. Deutscher »Aktivismus« in den 1910er Jahren	179
6. Das Ungeheuer der Entzweiung. Von der Darstellung zur Herstellung der Situation	203

7. »Kunst und Revolution«, 1968 Der Wiener Aktionismus und die negative Verkettung	269
8. Die transversale Verkettung der VolxTheaterKarawane. Temporäre Overlaps von Kunst und Revolution	291
9. Nach 9/11. Postskriptum zum grenzenlosen Grenzraum	339
Bibliografie	379

VORWORT ZUR NEUAUFLAGE 2017

Kunst und Revolution ist im Zeitraum von 2001 bis 2005 geschrieben, als Forschung im Rahmen des europäischen Projekts *republicart*, freundschaftlich umhüllt vom Ungefüge unsres damals noch immer im Werden begriffenen Instituts, des eipcp, und als philosophische Habilitation an der Universität Klagenfurt, wo Peter Heintel und die Gutachter_innen einen ziemlich unkonventionellen Zugang zum akademischen Apparat ermöglicht haben. Zugleich ist das Buch der Abschluss einer impliziten Trilogie zu Fragen der politischen Kunst. In *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung* (1997–1999) sollte eine Kritik der Autonomie der Kunst die Basis für Theoretisierung und Affirmation interventionistischer Kunst am Beispiel der Gruppe WochenKlausur liefern. Der im Bann der Wiener Bewegung gegen Schwarzblau von 1999/2000 geschriebene kleine Band *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands* (2000) bedient sich formal, aber auch in angeeigneten Textpassagen an Peter Weiss' berühmtem antifaschistischem Buch, auf der Suche nach einer Sprache, in der die aufgeregte Vielheit des Wiener Widerstands um die Jahrtausendwende nicht einfach nur beschrieben, sondern affektiv aktualisiert werden kann. Der vorliegende dritte Band war schließlich als philosophische Annäherung an aktivistische Kunstpraxis geplant und geriet zu einer historischen Untersuchung des Verhältnisses von Kunst und Revolution „im langen 20. Jahrhundert“ aus dem Blickwinkel der Jetztzeit – ein gegenwärtiges Werden, geprägt durch minoritäre Geschichten transversaler Widerstände seit dem späten 19. Jahrhundert und durch ein ausgedehntes Hier und Jetzt in und um Wien.

Weit mehr als eine wissenschaftliche Arbeit ist das Buch eine in der reißenden Mitte der sozialen Bewegungen dieser Jahre geschriebene Affirmation von neuen konstituierenden Praxen. Die globalisierungskritische Bewegung war ebenso Ausgangspunkt des Buchs wie die Diskurse um konstituierende Macht und Multitude (nach Antonio Negri) und um politische Repräsentationskritik von Félix Guattari, Gilles Deleuze und Michel Foucault über die Zapatist_innen und John Holloways „Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen“ bis hin zu queer-feministischen Positionen. Diskursive Kunsträume wie das Depot, die Kunsthalle Exnergasse und die Akademie, Zeitschriften wie die Kulturrisse, die Anschläge, die Grundrisse oder das Webjournal transversal, *Empire*-Lesekreise und politisch-theoretische Auseinandersetzungen in Mailinglisten, die Präsenz der interessantesten internationalen Akteur_innen und Autor_innen in Vorträgen und Diskussionen, das alles hatte Wien für einige Jahre zu einem Ort der Verdichtung von sozialer Bewegung und politischer Theorieproduktion gemacht. Um 2004/5 kam eine weitere aktivistische Erfahrung hinzu, die Bewegung der Prekären, in der Wien nochmals eine gewisse Rolle spielen sollte, diesmal im Verbund mit Dutzenden anderer europäischer Städte unter dem Namen Euromayday.

Was die für *Kunst und Revolution* zentrale Frage der Verkettungsformen von künstlerischen und revolutionären Maschinen betrifft, diente die antirassistische, queer-feministische und nomadische Praxis der VolkstheaterKarawane als exemplarische Folie. Selbst eingebettet in die translokale noborder-Bewegung, ließ sie die traditionellen Spielarten des Verhältnisses von Kunst und Politik hinter sich und erprobte die Infragestellung

und Ausweitung von Grenzen auf verschiedensten Ebenen. Ihre oft durch Sprünge und Brüche geprägte Entwicklung von den experimentellen Theaterprojekten im besetzten Haus bis hin zu unterschiedlichen Höhepunkten der globalisierungskritischen Bewegung in Wien, Salzburg, Genova oder Strasbourg möglichst affin zu verfolgen und theoretisch zu verdichten, schien damals wie heute adäquater als eine breite Darstellung ähnlicher Praxen im gleichen Zeitraum.

Die Kunstgeschichtsschreibung, die Kunstkritik und die Ästhetik schweigen gern von politischer Kunst und dem Politischen an spezifischen Kunstpraxen, erst recht aber von den Verkettungen von Kunst und Revolution. So viele große Namen der Kunstgeschichte auch in Revolutionen involviert waren, die gefährlichen Kreuzungen von künstlerischem und politischem Aktivismus werden regelmäßig verharmlost, verniedlicht oder absichtsvoll ausgestrichen. Die Verkettung darf hier nicht sein, Kunst wie Revolution verlieren ihre maschinische Qualität durch die Historisierung und Rasterung der Kunstwissenschaften. Wenn Gustave Courbet sich in den 1860er Jahren mehr und mehr für Kulturpolitik interessiert, weiß die Kunstgeschichte nur von einem künstlerischen Abstieg Courbets zu berichten, den Revolutionär Courbet, das Mitglied des Rats der Pariser Commune, blendet sie ohnehin zur Gänze aus. Wenn die Situationist_innen eine wichtige Rolle in der Vorgeschichte des Pariser Mai 1968 spielen, bleibt gerade diese Phase im Gegensatz zum künstlerisch-antikünstlerischen Beginn in den 1950er Jahren oder zu Guy Debords Filmen aus den 1970er Jahren eigentümlich dunkel. Und wenn in heutigen Praxen Kunstmaschinen und revolutionäre Maschinen zu temporärer Überlappung

kommen, werden sie vielleicht kurzfristig im Kunstfeld verwertet und vermarktet, jedoch nicht als transversale Praxen in die Kanons der akademischen Disziplinen aufgenommen werden.

In unserer aktuellen Erfahrung molekularer sozialer Bewegungen, aber auch in den minoritären Geschichten marginaler Historiographie gibt es eine Vielheit von Formen des Verhältnisses der beiden Maschinen. Die Kombination Kunst/Revolution ist kein skurriler Ausnahmefall, sondern im Lauf des 19. und 20. Jahrhunderts eine Figur, die wiederkehrt, wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen und in unterschiedlichen Gestalten. Aber was passiert genau, wenn revolutionäre Maschinen auf Kunstmaschinen treffen, wenn sich auf eine gewisse Zeit Zonen der Überlappung entwickeln? Was ereignet sich auf der Fluchtlinie von Kunst und Revolution? Und vor allem: Wie ist die Beschaffenheit dieser Verkettung? Um die Vielheit der Formen begrifflich differenzieren zu können, werden in *Kunst und Revolution* als provisorische Engführung vier Modi vorgeschlagen, wie sich revolutionäre und Kunstmaschinen zueinander verhalten: sequenzielle Verkettungen des zeitlichen Nacheinander, negative Verkettungen des inkommensurablen Neben- und Gegeneinander, hierarchische Verkettungen des (selbstbestimmten) Über- und Untereinander und transversale Verkettungen des strömenden Durcheinander. In dieser letzten Form kommen die Kunstmaschinen und die revolutionären Maschinen zur Überlappung, nicht um einander einzuverleiben, sondern um in ein zeitlich begrenztes, konkretes Austauschverhältnis zu treten. Natürlich könnte man auch Praxen der anderen drei Modi gleichsam auf ihren Transversalitätsfaktor überprüfen, auf die Qualität der gegenseitigen

nicht-heteronomen Durchdringung, in welcher Art und in welchem Ausmaß also revolutionäre Maschinen und Kunstmaschinen ineinander greifen.

Die späten 1990er und die 2000er Jahre waren Jahrzehnte des Experimentierens und Erfindens von transversalen Praxen, die immer neue Formen der maschinischen Überlappung ermöglichten und Anlass für wachsendes diskursives Interesse und theoretische Auseinandersetzung gaben, bis hin zur euphorischen Aussage eines der wichtigsten Theoretiker_innen des Felds, Brian Holmes, Aktivismus wäre die wichtigste Form aktueller Kunst. In diesen Jahrzehnten hat sich ein – wenn auch fragiles – transnationales Feld der transversalen Praxen entwickelt: manchmal sogar als hegemonial imaginiert, dann allerdings eher von Seiten des bürgerlichen Kunstapparats, dem es noch immer um die Begrenzung und Einhegung der Kunst zu tun ist, manchmal, wiederum von derselben Seite, massiv angegriffen, als „Politik-Kunst“, „schlechte Kunst“, „Nicht-Kunst“.

Vielleicht interessiert heute weniger die Frage Brian Holmes‘ nach der Bedeutung von Aktivismus als künstlerischer Praxis als die diametral gegenüberliegende Suche nach revolutionären Lebens- und Subjektivierungsweisen, die mit einer konzeptuellen Anleihe bei Foucault und Guattari provisorisch mit dem Begriff einer Ethiko-Ästhetik der Subsistenz belegt werden könnte: ungefügte Lebensweisen, queere Sorgepraxen, neue Formen des Zusammenlebens. Es lassen sich in *Kunst und Revolution* unterschiedliche Spuren auch solcher Praxen der molekularen Revolution finden, die im Weiteren vor allem entlang der jüngsten Entwicklungen in Spanien aktualisiert werden, und zwar mithilfe des Aufgreifens einiger Interpretationslinien der Pariser Commune in *Kunst und Revolution*.

Soziale Revolution

„Man stellt fest, dass ein bestimmter Revolutionstyp nicht möglich ist, aber gleichzeitig begreift man, dass ein anderer Revolutionstyp möglich wird und zwar nicht durch eine bestimmte Form des Klassenkampfes, sondern durch eine molekulare Revolution, die nicht nur die sozialen Klassen und Individuen in Bewegung setzt, sondern auch eine maschinische und eine semiotische Revolution.“ (Guattari, *Wunsch und Revolution*, 69)

Was genau meinte Félix Guattari, als er 1977 im Gespräch mit dem jungen Medien-Aktivisten Franco Bifo Berardi darauf hinwies, dass gerade in der Unmöglichkeit eines bestimmten Typus der Revolution ein anderer Typus möglich wird? Wie ließe sich diese Differenz vierzig Jahre danach interpretieren und aktualisieren? Besteht die Möglichkeit jener anderen Form der Revolution nach wie vor? Wie können in den neuen Inwertsetzungen und Indienstnahmen des maschinischen Kapitalismus, unter Bedingungen verschärfter globaler Arbeitsteilung und wachsender politischer Repression, kolonialer Kontinuität und neokolonialer Ausbeutung, neue Formen des Zusammenlebens entstehen? Wie kann auch die Revolution erneut maschinisch werden, eine veritable molekulare Revolution?

Zunächst scheint in Guattaris Unterscheidung eine Kritik der Revolution durch, oder eines bestimmten Typus von Revolution, der sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert schon als großes und homogenisierendes Paradigma durchgesetzt hat. Es ist dies die linear-molare Perspektive auf die Revolution, die die verschiedenen Komponenten der revolutionären Maschine auf einer Zeitlinie anordnet,

auf eine Periode des Widerstands als Höhepunkt den mehr oder weniger gewaltvollen Aufstand folgen lässt, der quasi naturgemäß auf die Übernahme des Staatsapparats hinausläuft. Die revolutionären Wunschströme begründen sich in diesem Paradigma und beschränken sich auf die Fixierung auf einen einzigen „Köder“, den Staat. Die Vielfalt der revolutionären Maschinen reduziert sich auf das Ereignis des Aufstands, ihre räumlichen und zeitlichen Asymmetrien und Asynchronien büßen die ihnen eigenen viel gefalteten Dimensionen ein, die sozial-situier-ten Ökologien verlieren sich in den kanonisierten Parametern der klassischen Revolutionstheorien.

In den analytisch scheinbar fein trennbaren „zwei Typen von Revolution“ klingt damit auch ein Unterschied an, den bezeichnenderweise sowohl Marx als auch Bakunin in ihren Schriften zur Pariser Commune von 1871 entwickeln, jener zwischen „politischer“ und „sozialer Revolution“. Politische Revolution wäre das Projekt der Übernahme des Staatsapparats, der Übergang der Staatsmacht von einer herrschenden Klasse auf die andere, die Beschränkung der Revolution auf den Austausch des Personals und der Ideologie: die richtigen Leute an die Stelle der falschen zu setzen, die richtigen Inhalte an die Stelle der falschen, somit den Staat nicht völlig neu zu formen, sondern seine Form intakt zu halten, um ihn im Sinne der Revolution einzusetzen, den Staatsapparat damit als etwas Neutrales zu verstehen, das man nur gut und demokratisch bedienen muss.

In der Theorie werden die beiden Aspekte der Revolution, das Soziale und das Politische, nicht unbedingt gegeneinander oder ausschließlich gesetzt, eher als zwei Hälften der Revolution. Setzt sich allerdings die Logik der politischen Revolution durch, so neigt sie auch zur

Verdrängung der sozialen Revolution, und wird damit nicht einfach nur eine halbe Revolution, sondern weit weniger als das: Wenn die politische Logik sich über die soziale Kooperation setzt, höhlt sie die sozialen Ökologien auf Dauer aus, stellt ihre Ströme still, lässt ihre Sorgepraxen austrocknen. Und selbst einer erfolgreichen Revolution, die sozialen und ökonomischen Aspekten genau so viel Augenmerk schenkt wie im engeren Sinn politischen, bleibt das Problem der Strukturalisierung, Staatsapparatisierung, Verschließung (in) der Institution. So viele Revolutionen, gerade die „großen“ wie die Französische oder die Russische Revolution konnten diesem Terror der Strukturalisierung wenig entgegenhalten. Parteien der institutionalisierten Revolution, Apparate der Verschließung der Revolution in den Institutionen, Staatsapparate als Folterbänke sozialer Maschinen.

Während die politische Revolution darauf abzielt, die institutionellen Apparate zu übernehmen, spielt die Musik der sozialen Revolution zunächst auf einem ganz anderen Terrain, jenem, das wir mit Guattari maschinisch-sozial nennen können. Sie besteht in der Sammlung und Versammlung, Neuerfindung und Neuzusammensetzung der Sozialität jenseits des Staats und vor dem Staat. Soziale Kooperation, soziale Ökologie, sozial-maschinische Umhüllung wird immer schon da gewesen sein, unterhalb des Radars der Apparate. Es geht darum, diese umhüllende Sozialität der sozialen Revolution zu stützen und auszuweiten und bis in die Staatsapparate hineinzutragen.

„Die Kommune war die entschiedene Negation jener Staatsmacht und darum der Beginn der sozialen Revolution des 19. Jahrhunderts“, schreibt Karl Marx in seinem noch im Lauf der Pariser Commune verfassten

Text „Bürgerkrieg in Frankreich“. Und interessanter Weise kommt Bakunin dieser Beschreibung der revolutionären Commune erstaunlich nahe. Er versteht in seinen ebenfalls zeitnah geschriebenen Reflexionen unter dem Titel „Die Commune von Paris und der Staatsbegriff“ die soziale Revolution antagonistisch zur politischen Revolution und schreibt: „Im Gegenteil zu jener, meiner Ansicht nach, vollkommen falschen Idee der Sozialdemokraten, dass eine Diktatur (unumschränkte Herrschaft einzelner Menschen) oder eine konstituierende Versammlung (Parlament) – welche aus einer politischen Revolution hervorgegangen sind – die soziale Revolution durch Gesetze und Verordnungen aussprechen und organisieren kann, waren unsere Freunde, die revolutionären Sozialisten von Paris, überzeugt, dass dieselbe nur durch die selbständige und fortwährende Betätigung der Massen, der Gruppen und Vereinigungen des Volkes entstehen und sich voll entwickeln kann.“

Die Pariser Commune war kein plötzliches aufständisches Ereignis, aus dem Nichts entstanden, als spontane Füllung der Staatsmacht nach dem Auszug der nationalen Regierung Thiers nach Versailles. Sie war „entschiedene Negation jener Staatsmacht“, „fortwährende Betätigung der Massen“, soziale Revolution – eine persistente, instituierende, revolutionäre Maschine mit all ihren Komponenten des Widerstands, der Insurrektion und der konstituierenden Macht. Jahre vor dem Auszug der Regierung und der Bildung des Rats der Pariser Commune im März 1871 hatten Gegenmächte in Paris schon begonnen, sich zu konstituieren. In der Krise des Regimes von Napoleon III. verbreiteten sich im Laufe der zweiten Hälfte der 1860er Jahre soziale Unruhen, Streiks und neue Formen der Versammlung. Mit der auf

Druck von unten erfolgte die Gewährung der Presse- und Versammlungsfreiheit kam es ab Mitte 1868 zu mehreren Schüben der exponentiellen Zunahme von Versammlungen, bei denen sich die Pariser_innen an allen möglichen Orten trafen und begannen, eine Vielheit von Positionen in sehr unterschiedlichen Fragen zu entwickeln: Kritik des Eigentums, Höhe der Wohnungsmieten, „Frauenfrage“, Schaffung und Verwaltung von Volksküchen uvm. Die heterogene soziale Zusammensetzung der Treffen war aber nicht nur Grundlage für thematische Vielfalt. Hunderte Versammlungen mit bis zu tausend Teilnehmenden veränderten sukzessive den sozialen Zusammenhang in den Quartiers und transformierten Alltag und Lebensweisen in Paris in eine Ökologie der sozialen Revolution.

Zunächst ging es um die Möglichkeit und Ausbreitung dieser Auseinandersetzung in direkter Kommunikation der versammelten Körper, im subsistenzuellen Territorium des Quartiers und in konkreten Versammlungsräumen. Zugleich gab es mit der Aufhebung der Zensur aber auch eine wilde Verbreitung von verschiedensten medialen Formen über die ganze Stadt hinweg: Zeitungen, politische Plakate, Anschläge, Verlautbarungen, Lithografien, öffentlich affichierte Karikaturen, Proklamationen, Verlautbarungen und Murales prägten den Stadtraum. Und in paradoxem Wechsel beschleunigten und verlangsamten, zerstreuten und versammelten sich die Klänge, Bilder, Körper und Wörter in ihren Bewegungen durch die Stadt. Diese Veränderung des Stadtraums durch eine enorme Ausbreitung neuer Versammlungsformen und Medien bestimmte die sozialen Umhüllungen neu und brachte neue soziale Ökologien hervor.

Im Jahr 2011 hat sich eine ähnliche Versammlungsbewegung in einem wesentlich größeren geopolitischen Raum ausgebreitet, vom arabischen Nordafrika über die US-amerikanische Occupy-Bewegung bis zu späteren Besetzungsbewegungen in Istanbul, Jerewan oder Hongkong. Die nachhaltigste Entwicklung der sozialen Ökologie fand jedoch in Spanien statt, in einem jener europäischen Länder, in denen die Krise die härtesten Effekte zeitigte. Auch wenn wir hier wieder bei einem europäischen Beispiel angelangt sind, werden bei näherer Betrachtung die vielfältigen außereuropäischen Einflüsse der Bewegung, die fälschlich als Indignados gebrandet wurde, klar: Nicht nur die unmittelbar davorliegende Erfindung von neuen Protestformen im Rahmen der „Arabischen Revolution“, sondern auch die diversen lateinamerikanischen Bewegungen, vor allem die zapatistische, wie auch die frühen Erfahrungen linker Regierungen um die Jahrtausendwende sind Ausschlag gebend für das, was seit 2011 in Spanien vor sich geht. Die gewaltlose Insurrektion des 15. Mai 2011 (15M) erfolgte als Mobilisierung vor allem der Jüngeren in fast allen Städten Spaniens, als direkte Folge der hauptsächlich digitalen Aufrufe von Democracia Real Ya! unter dem Slogan „Sie nennen es Demokratie, aber es ist keine“. Aber aus den großen Demonstrationen wurde in den meisten Städten etwas unerwartet Nachhaltigeres: „Como en Tahrir, como en Tahrir!“ war einer der Sprechchöre auf der Puerta del Sol in Madrid. Und „wie auf dem Tahrir-Platz“ in Kairo blieben die Demonstrant_innen, besetzten den zentralen Platz ihrer Stadt, begannen die *acampadas*, und dasselbe geschah in vielen Städten Spaniens. Nicht für eine Nacht, nicht für eine Woche, auch nicht für ein Monat, sondern darüber hinaus, bis zu 90 Tage lang.

So war auch die 15M-Bewegung im Gegensatz zur Bedeutung ihres Namens nicht einfach das Ereignis eines Tages. Kein reiner Aufstand, sondern eine langfristige, nichtlineare Bewegung, mit sprunghaften Verbindungen und genealogischen Linien in alle Richtungen. Die drei Komponenten der revolutionären Maschine fanden gleichermaßen ihre Aktualisierung: Formen des Widerstands, die sich seit den 2000er Jahren vor allem in den Bewegungen gegen Prekarisierung (Euromayday) und Wohnungsnot (V de vivienda) verdichtet hatten und zur Wende des Jahrzehnts durch neue Einflüsse etwa der Universitätsbesetzungen oder der Jasminrevolution in Tunesien aufgefrischt wurden; das Ereignis 15M, das sich in eine Reihe der postnationalen Insurrektion und massenhaften Mobilisierung eingliederte, und schließlich vor allem die Vielfalt von Erfahrungen konstituierender Macht in den Besetzungen und Versammlungen der Wochen, Monate und Jahre darauf.

Die Versammlungen waren auch hier Orte der Invention. Sie konnten sehr lange dauern, und die Versammelten waren geduldig genug, diese Längen nicht nur auszuhalten, sondern produktiv zu wenden. Kollektive Moderation, andauernde Sorgearbeit, die Weiterentwicklung der spezifischen Zeichensprache und die Methodologie der radikalen Inklusion brachten für Hunderttausende die intensive Erfahrung von Selbstorganisation in der Mannigfaltigkeit. Und wo die Versammlungen trotz Geduld und neuer Methoden an ihre Grenzen stießen, setzten sich die sozialen Ökologien ins Technopolitische fort: Soziale Medien, hier vor allem in der Aneignung des Monopolisten Twitter für die politische Aktion, und andererseits, für experimentellere Aktivismen in der Erfindung einer Alternative zu Facebook, dem Netzwerk

n-1.cc, das es in seiner besten Zeit immerhin auf über 40.000 Nutzer_innen brachte, ermöglichten eine Verschiebung von räumlichen und zeitlichen Koordinaten: Nicht einfach nur Medien oder Sphären der Information und des Meinungs austausches, sondern reißende Mitten, in denen die Wünsche wirklich die Häuser verließen und auf die Straße gingen, und weiter in ein Territorium der Wunschproduktion zwischen dem, was früher einmal als real und virtuell unterschieden wurde. Ineinander Übergehen von Körpern und Maschinen, soziale Umhüllung durch technologische Gadgets, temporäre Architekturen und die sorgende Praxis der *acampada*.

Condividuelle Revolution der Sorge

Maskulinistische Konnotation von Revolution und Produktion einerseits, feminisierte Repräsentation der Revolution und Reproduktion andererseits, so setzt sich die ebenso weit verbreitete wie hartnäckige Dichotomie, die viele Diskurse der Revolution prägt. Doch in der Arbeit der revolutionären Maschinen löst sich solcherlei falsche Abstraktion schnell auf. Nicht weibliche Repräsentation oder Metapher dessen, was in männlichen Kämpfen ausgetragen wird: Die Revolution ist nicht weiblich, nicht männlich, sie *wird* Revolution. Sie wird *als* Revolution, sie wird *zur* Revolution, queer-maschinische Mannigfaltigkeit, molekulare Vielheit. So wie in der Pariser Commune, als die Frauen den städtischen Raum füllten, jenen entleerten Raum, jene Öffentlichkeit als Loch, entleert durch den Krieg, der um Paris tobte, entleert durch den Auszug der Regierung nach Versailles. Als die Frauen die Kanonen der Nationalgarde gegen die

Regierungsstruppen verteidigten, weil sie eben da waren, weil sie in aller Frühe die Straßen füllten, weil die Revolution sich dort ereignet, wo – wie Rosa Luxemburg über die Commune schreibt – die Herrschaft „von allen verlassen“ ist, „herrenlos“.

Von allen verlassene Herrschaft, Herrenlosigkeit: Urbane Räume, Straßen, Plätze, verlassene Verwaltungen und Regierungsgebäude, die anders besetzt werden konnten. Während die Frauen auch in der Commune aus der Sphäre der Politik der Repräsentation ausgeschlossen waren, ihnen aktives und passives Wahlrecht verweigert wurde, beteiligten sie sich vor allem daran, jene entleerten, herrenlosen Räume der Stadt in Räume der Sorge umzufunktionieren: nun nicht mehr nur privatisierte Räume sozialer Reproduktion, die als weibliches Terrain essenzialisiert und abgewertet werden, in denen Sorge die private Hilfeleistung von Individuen ist. Sorgepraxis bedeutete Produktion von Sozialität, die Commune war eine *condividuelle* Revolution der Sorge.

Ein wichtiger Erfolgsfaktor der *acampadas* des Sommers 2011 bestand darin, dass sich die Besetzungen und Versammlungen in den verschiedenen Städten zwar nach einem Monat, manchmal nach drei Monaten auflösten, aber damit nicht einfach verschwanden: Sie nahmen eine neue Form an, breiteten sich aus auf die verschiedenen Viertel der Stadt, zugleich in die *Mareas*, die in verschiedensten Bereichen von der Gesundheit bis zur Bildung konkrete Konzepte entwickelten. Unter dem Slogan *#tomaslasplazas* wurden Tausende von Versammlungen in den *Barrios* gegründet.

Schon 2009 war als Antwort auf die rigiden Effekte der Krise die *Plataforma de Afectados por la Hipoteca* (PAH) gegründet worden: um mit Banken und Behörden

zu verhandeln, um Räumungen aufzuhalten oder aktivistisch zu verhindern, um die Rolle der Banken anzugreifen und um schließlich auch die rechtliche Lage zu verändern. Doch die wichtigste Praxis der PAH bestand darin, einen Prozess des Austausches, der dividuellen gegenseitigen Ermächtigung und der condividuellen Sorge zu beginnen, wo Hunderttausende in Spanien durch die Krise in radikal individualisiertes Leid getrieben worden waren. Gegen diese ökonomische, soziale und psychopathologische Individualisierung der Kriseneffekte ließen die Aktivist_innen der PAH Territorien condividuellder Sorge entstehen. In den Versammlungen und Aktionen der Plattform wurde die Sorge geteilt: Con-dividuelle Teilung als Überwindung der radikalen In-Dividualisierung, der Selbstbeschuldigung in der Verschuldung, der Angst vor Räumung und Verlust von subsistenzuellen Territorien des Wohnens und Zusammenlebens.

Das queer-feministische Kollektiv Precarias a la deriva hat diese neuen Formen der Sorgepraxis schon in den frühen 2000er Jahren mit einem Begriff belegt, der durch eine minimale Umstellung von Buchstaben eine Abkehr von der Vorstellung souveräner individueller Bürgerschaft (*ciudadanía*, von spanisch *ciudad* für Stadt) hin zur *cuidadanía* (von spanisch *cuidado* für Sorge) vollzieht. Das unübersetzbare *cuidadanía* drückt vor allem die Vielheit der Sorgebeziehungen aus, die nicht von Individuen ausgeht und nicht individualisierend, sondern condividuell funktioniert, die nicht klientelistisch und top-down organisiert ist, aber auch nicht totalisierend und kommunitär. Die Condividualität der *cuidadanía* bedeutet nicht Aufteilung, nicht Aufgehen in der Gemeinschaft, sondern gemeinsames Sorgetragen ohne Aufgabe der Singularität.

Molekulare Revolution

Wenn nun Guattari im Ausgangszitat von einem anderen Typus der Revolution spricht, so belegt er diesen anderen Typus in seinen Texten der 1970er und 1980er Jahre vor allem mit dem Namen „molekulare Revolution“. Molekularität ist in vielen Dimensionen zu denken, keineswegs auf den Dualismus mikro-makro zu reduzieren. Das Molekulare impliziert in all diesen Dimensionen Vielheit, Mannigfaltigkeit, die vielen Moleküle, die sich nicht vereinheitlichen lassen, sondern in ihren Verkettungen ihre Einzigartigkeit bewahren. Molekulare Revolution wirkt aus den Fugen und in die Poren des Alltags, aus und in den Molekülen der Lebensweisen.

Wenn politische Revolution dazu tendiert, den Staat überzucodieren und damit die sozial-maschinische Umhüllung zu verdrängen oder aus dem Blick zu verlieren, lässt sich das nicht einfach umkehren als Vorwurf, soziale Maschinen würden das Politische, das Institutionelle, die Notwendigkeit politischer Organisation missachten. Es geht vielmehr darum, die Staatsform, die Form der institutionellen Apparate nicht als neutral zu verstehen, sondern als notwendigerweise veränderlich, Organisationsfragen nicht zu universalisieren, sondern immer situiert zu diskutieren. Das impliziert zunächst, bei der Frage der Regierung nicht nur den (National-)Staat in den Blick zu nehmen, die molare Dimension der Revolution, sondern möglichst nah an das zu kommen, was Marx die lokale „Selbstregierung der Produzenten“ genannt hat. Im Gefolge der Versammlungs- und Club-Bewegungen der Jahre 1868 bis 1870 wurde Ende 1870 auch in Paris der Ruf nach lokaler Autonomie immer stärker, und damit geriet das Terrain der Stadt und

ihrer Verwaltung, das Municipale immer stärker in den Blick. Angesichts einer konservativen nationalen Regierung und der ständigen Gefahr der Wiederetablierung der Monarchie lag es nahe, die Idee der Commune in den Städten zu erproben, vom Quartier ausgehend, auf die neuen Lebensweisen in den subsistenzuellen Territorien aufbauend, die Regierung der Städte radikal neu zu denken. Das geschah 1870/71 nicht nur in Paris, sondern in einigen französischen Städten. Die molekulare Revolution bedeutete in diesem Zusammenhang auch, eine Vielfalt von revolutionären Maschinen im jeweils überschaubaren Rahmen der Städte und Stadtteile zu instituieren.

Damit stellt sich aber, wie Guattari in *Wunsch und Revolution* sagt, auch „die Frage, in welchem Verhältnis die molekulare Revolution zu dem steht, was nicht molekular ist. In erster Linie geht es dabei um das Verhältnis zum Staat – der mehr oder weniger weiterfunktionierte, auch wenn er nicht mehr der Ort der Machtübernahme ist.“ Gerade wenn der Staatsapparat nicht als Orte der Machtübernahme verstanden wird, wird er in all seinen Größenordnungen zum relevanten Faktor, der neu gedacht werden muss. Zunächst in der Frage der Organisationsform der Bewegungen selbst, dann in der notwendigen Pluralisierung als „viele Staatsapparate“ (in Überwindung der Fixierung auf den Nationalstaat), dann in der radikalen Veränderung seiner Form. Das bedeutet heute auch, die oft unhinterfragten problematischen Faktoren der repräsentativen Demokratie in Frage zu stellen, die Repräsentation so weit wie möglich auszudehnen, den Staatsapparat orgisch werden zu lassen.

Mit den Europawahlen von 2014 war in Spanien eine neue linke Partei an die Öffentlichkeit getreten.

Während Podemos sich auf die EU, dann mehr und mehr auf den nationalen Raum konzentrierte und die Parlamentswahlen von 2015 und 2016 fokussierte, bildeten sich seit Anfang 2015 Plattformen und *confluencias*, in denen sich die sozialen Bewegungen um 15M, PAH, die Mareas und Sozial-Zentren auf der Ebene der Städte und Stadtverwaltungen formierten. Mit Perspektive auf die Gemeindewahlen von Juni 2015 entstand eine spanienweite munizipalistische Bewegung von unten. Trotz verschiedener Namen (Barcelona en Comú, Ahora Madrid, Cádiz Si se Puede, Zaragoza en Común, Participa Sevilla, Málaga Ahora, etc.) und unterschiedlicher Zielsetzungen eint diese Plattformen ihr Bezug zu den Prinzipien und Methoden der 15M-Bewegung sowie einige andere gemeinsame Konzepte: die Frage der Verschuldung, die Remunizipalisierung bestimmter Dienstleistungen, eine Stadtplanung, die gegen Gentrifizierung und Touristifizierung der spanischen Städte vorgeht, die Garantie von sozialen Rechten, vor allem was Wohnen und Bildung betrifft, organische Formen der Repräsentation und Molekularisierung des Staatsapparats. Das Verhältnis der munizipalistischen Bewegung zu den *municipios* lässt sich nicht als Subjekt-/Objektbeziehung beschreiben, als revolutionäres Subjekt, das sich seines Begehrensobjekts bemächtigt. Es geht nicht um die Übernahme der durch die Aushöhlung der repräsentativen Demokratie entleerten Gefäße, der korrupten Parteien, der Bürokratie. Vielmehr geht es um die Veränderung der institutionellen Form selbst, der Subjektivierungsweisen und der instituierenden Praxen, die nicht erst nach der Übernahme des Staatsapparats beginnt, sondern vor und jenseits linearer Entwicklungsvorstellungen.

Im Juni 2015 ereignete sich ein kaum erwarteter Wahlsieg der municipalistischen Bewegung, in A Coruña, Barcelona, Madrid, Zaragoza, Cádiz und einigen anderen Städten konnten die *confluencias* die Regierung übernehmen. In Barcelona wurde mit Ada Colau eine zentrale Aktivistin der PAH zur Bürgermeisterin gewählt. Das wurde möglich, weil Barcelona en Comú 11 der 40 Mandate im Stadtparlament erhielt und damit zur größten Fraktion reüssierte. Doch schon vor diesen erstaunlichen Wahlerfolgen hatte sich eine neue Institutionalität entwickelt: Barcelona en Comú wollte die Gemeinde nicht einfach nach geschlagener Wahl im Juni 2015 übernehmen, als überzeitlich konstanten Container, dessen Inhalt übernommen oder auch ausgetauscht wird.

Neben vielen Versammlungen, mikropolitischen Praxen und unterschiedlichsten Aktionen hatte die Plattform mitten in der Wahlbewegung des Frühjahrs 2015 auch eine militante Untersuchung unter den Angestellten der municipalen Verwaltung in Barcelona initiiert. Die Forschungsfragen betrafen die Machtverhältnisse unter ihnen, ihre Arbeitsverhältnisse, die Beziehungen der Angestellten zu den Bürger_innen sowie zu den gewählten Vertreter_innen und die politische Struktur der Gemeinde. Die Untersuchung ergab, dass im Gegensatz zum Bild vom abgesicherten Beamten die Transformationen des maschinischen Kapitalismus und die damit einhergehende Prekarisierung auch nicht vor der Arbeitsorganisation des Staatsapparats haltgemacht hatten.

Die Situation von allgemeiner Korruption und Prekarisierung zu transformieren, bedeutete zunächst zurückzukommen auf den spezifischen Intellekt, das „technische Wissen“ der Verwaltenden als Expert_innen: Diejenigen,

die den Apparat kennen, die wissen, wie er funktioniert, haben auch eine besondere Kompetenz darin, ihn zu verändern. In der militanten Untersuchung formulierten die Teilnehmenden daher Dokumente, Protokolle und Positionen, die inhaltliche Grundlage für Veränderungen ihrer eigenen Tätigkeit und Institutionalität sein sollten. Der wichtigste Effekt der Untersuchung bestand im Zusammenfließen der Subjektivierungen, das genau *zwischen* identifizierbaren Akteur_innen wie Barcelona en Comú und „der Verwaltung“ in Gang gebracht wurde.

Hier liegt auch die Potenzialität des organischen Staatsapparats in der molekularen Revolution. Um innerhalb der Municipalismos neue instituierende Praxen zu erfinden und zu erproben, braucht es kein ungestörtes Funktionieren des Apparats, auch wenn er im Dienst der Bürger_innen oder einer guten Sache zu handeln glaubt. Es braucht vielmehr revolutionäre Maschinen, die sich nicht in ihren Strukturen verschließen, sondern permanent Zusammenbrüche wie Durchbrüche, Verästelungen wie Zusammenflüsse produzieren. Die molekulare Revolution bewegt sich mit diesen revolutionären Maschinen, als soziale Umhüllung, Vielheit der Sorgebeziehungen, Wiederaneignung der Stadt.

Málaga, im Sommer 2017

1. INTRO. DIE VERKETTUNG VON KUNST UND REVOLUTION

»Zu sagen, die Revolution selbst sei eine Utopie der Immanenz, heißt nun aber nicht, sie sei damit ein Traum, etwas, das sich nicht verwirklicht oder sich nur verwirklicht, indem es Verrat an sich selbst begeht. Im Gegenteil, es bedeutet, die Revolution als Immanenzebene zu setzen, als unendliche Bewegung, absolutes Überfliegen, allerdings insofern diese Merkmale sich mit dem verbinden, was es hier und jetzt im Kampf gegen den Kapitalismus an Realem gibt, und immer wieder neue Kämpfe entfachen, sobald der vorhergehende verraten ist.« (Gilles Deleuze / Félix Guattari)¹

»In diesem kurzen Aufsatz kann ich die eigenartige windungsreiche Linie der Beziehungen zwischen Revolution und Kunst, die wir bislang wahrgenommen haben, nur flüchtig nachzeichnen. Diese Linie ist nicht abgebrochen, sie läuft weiter.« (Anatoli Lunatscharski)²

Jeweils im langen Nachhall einer Revolution schreiben Richard Wagner und Anatoli Lunatscharski ihre Texte über die »windungsreiche Linie der Beziehungen zwischen Revolution und Kunst«. 1849 verfasst Wagner unter dem Eindruck der *gescheiterten* bürgerlichen Revolution in Deutschland seine Schrift »Die Kunst und die Revolution«³, und mehr als 70 Jahre später veröffentlicht Lunatscharski 1920/1922 – geprägt von den ersten

1 Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie?*, 115 f.

2 Lunatscharski, »Die Revolution und die Kunst«, 31

3 Wagner, »Die Kunst und die Revolution«, 144–178, veröffentlicht im Juli 1849.

Erfahrungen postrevolutionärer Kulturpolitik nach der *erfolgreichen* Oktoberrevolution – als mächtiger Volkskommissar für das Bildungswesen die beiden Abschnitte des kurzen Artikels »Die Revolution und die Kunst«⁴. Die beiden Titel variieren die Verkettung von Kunst und Revolution minimal und zugleich in prägnanter Weise, spiegeln damit – aufs Erste erwartungsgemäß – die konträren ideologischen Positionen der beiden Autoren: Bei Wagner scheint die Revolution auf die Kunst zu folgen, bei Lunatscharski die Kunst auf die Revolution; auf der einen Seite der königlich-sächsische Hofkapellmeister und Gesamtkunstwerker Wagner, dessen spätere nationalistische, chauvinistische und antisemitische Entgleisungen ihn für rassistische, völkisch-antisemitische Kreise und am Ende auch für die nationalsozialistische Ideologie ästhetisch wie politisch zum nützlichen Referenzpunkt machen sollten; auf der anderen Seite der Revolutionär und Vertraute Lenins, Lunatscharski, immerhin zwölf Jahre lang Regierungsmitglied unter Lenin und Stalin bis 1929, vor allem in den frühen Jahren des Proletkult ausschlaggebend für die Entwicklung der Kulturpolitik in der Sowjetunion.

Die Voraussetzungen könnten kaum verschiedener sein, und dennoch konvergieren die beiden Texte in einigen paradigmatischen Aspekten, und zwar aufgrund spezifischer (lebens-)geschichtlicher Zusammenhänge wie aufgrund struktureller Ähnlichkeiten der kulturpolitischen Strategien der zwei so unterschiedlichen

⁴ Lunatscharski, »Die Revolution und die Kunst«, 26–31: Der erste Abschnitt wurde 1920 in der Zeitschrift »Kommunistitscheskoje proswestschenije« abgedruckt, 1922 erfolgte der um den Abschnitt II erweiterte Wiederabdruck im Sammelband »Die Revolution und die Kunst« zum fünften Jahrestag der Oktoberrevolution.

Autoren. Wagner brachte in den Jahren um 1848 über seinen engeren, in der Hauptsache musiktheoretischen Reflexionsradius hinaus unter einem vagen Einfluss der Ideen Proudhons, Feuerbachs und Bakunins diffuse revolutionäre Töne zum Schwingen. Lunatscharskis Haltung wiederum entwickelte sich im Spagat zwischen den Indienstnahmen der Kunst schon durch Lenin einerseits und den linksradikalen Experimenten des linken Proletkult-Flügels andererseits zu einer seltsam konservativen Position, die sich nicht nur vor die sozialistische Innovation, sondern auch vehement vor das kulturelle Erbe der bürgerlichen Gesellschaft stellte. Vor dieser Folie der Ambivalenz, Sprunghaftigkeit und Diffusität beider Positionen wird verständlich, warum einiges – und zwar gerade das am stärksten Relevante für unseren Zusammenhang – in den beiden so verschiedenen Texten bis zu einem gewissen Grad übereinstimmt.

Wagner schrieb »Die Kunst und die Revolution« 1849, im Jahr seiner Flucht ins Züricher Exil nach dem Scheitern des Dresdner Aufstands, in dem er eine gewisse, nicht nur publizistische Rolle gespielt hatte.⁵ Die

⁵ vgl. Krohn, »Richard Wagner und die Revolution von 1848/49«; Drusche, »Vorwort«, in: Wagner, *Ausgewählte Schriften*, 13–22. Während die Revolten in Berlin und Wien schon Ende 1848 niedergeschlagen worden waren, kämpften die Aufständischen in Dresden im Mai 1849 auf den Barrikaden. Wagner nahm neben seinem Freund August Röckel, dem politisch stark engagierten Dresdner Musikdirektor, und Michail Bakunin am Dresdner Aufstand teil. Er betätigte sich dabei als Publizist auf Seiten der Revolution, nahm an konspirativen Besprechungen teil, besorgte Waffen für die Aufständischen, produzierte und verteilte Flugblätter, fungierte als Abgesandter, Verbindungsmann und Kundschafter der provisorischen Regierung. In der Schlussphase des Aufstands wurde er sogar – fälschlicherweise – bezichtigt, das Alte Opernhaus in Brand gesetzt zu haben. Im Gegensatz zu Röckel und Bakunin gelang ihm die Flucht nach Weimar und weiter nach Zürich.

Schrift, die ausgehend von der »Klage unserer modernen Künstlerschaft und ihrem Hass gegen die Revolution« eine »flüchtig übersichtliche Betrachtung der Hauptmomente der europäischen Kunstgeschichte« bieten will, lässt trotz der Niederlage in Dresden durchwegs ein Festhalten an Gedanken und Begriff der Revolution erkennen. Allerdings ist in den Jahren 1848/1849 eine gewisse Schwankungsbreite der Position Wagners zu erkennen: Zwischen radikaldemokratischen Forderungen einerseits und gemäßigten Visionen der Versöhnung mit den deutschen Fürsten andererseits entspann sich nicht nur Wagners Haltung, die auch in revolutionären Zeiten deutlich auf die Bedingungen der Kunstproduktion, auf Reformen der Kunstverwaltung und Kunstfinanzierung gerichtet war; in diesem enormen Spektrum zwischen Revolution und Restauration schwankte wohl selbst eine Mehrheit von AkteurInnen der Revolution im Allgemeinen.

Nach Wagner soll die »Jahrtausende lange Revolution des Menschenthums«⁶, die mit dem athenischen Staat auch die griechische Tragödie zertrümmert habe, nun, zur Abfassungszeit seines Revolutionsessays, eine Situation schaffen, die erst das Kunstwerk der Zukunft ermöglichen werde. Kunst ist nach Wagner als »Ergebnis des staatlichen Lebens«, als »soziales Produkt«⁷, und genauer: als »getreues Spiegelbild« des »herrschenden Geists der Öffentlichkeit«⁸ zu verstehen. Die Auflösung des athenischen Staates findet demgemäß ihre

⁶ Wagner, »Die Kunst und die Revolution«, 163; zu dieser Auffassung von der Revolution als einer langen Bewegung der Umwälzung, die auch restaurativen Vorstellungen nahe kommt, vgl. unten, 54f.

⁷ ebd., 145

⁸ ebd., 156

Entsprechung im Verfall des »großen Gesamtkunstwerks der Tragödie«⁹. Aus der zeitgenössischen Gesellschaft und der Kunst als »industrieller Anstalt« vermöge kein Kunstwerk hervorzugehen, das »den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus«¹⁰ umfasse. Das Drama als vollendetes Kunstwerk könne erst aus der Revolution neu geboren werden: »Aus ihrem Zustande civilisirter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen socialen Bewegung zu ihrer Würde erheben.«¹¹ Wagners zwischen Kulturpessimismus und Revolutionspathos schwankende Haltung, noch nicht eindeutig entschieden im späteren Hang zu Totalität und Autoritarismus, entlockt ihm allerdings schon 1849 große Töne: »Nur die große *Menschheitsrevolution*, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dieses Kunstwerk uns gewinnen, denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde *Das* von Neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem conservativen Geiste einer frühern Periode schöner – aber beschränkter Bildung entriß und verschlang.«¹²

Anatoli Lunatscharski schrieb seinen Artikel »Die Revolution und die Kunst« in zwei Etappen, den ersten Teil 1920 als Zeitungsartikel, den zweiten für den gleichnamigen Sammelband zum fünften Jahrestag der Oktoberrevolution. Damit ist der Text in einem Zeitraum geschrieben, der zwar nicht mehr vom frischen Elan der Russischen Revolution durchweht ist, in dem

9 ebd., 148

10 ebd., 166

11 ebd., 169

12 ebd., 166

die Begrifflichkeiten und Programme dieser ersten Phase aber weiterhin prägend sind. Die bürgerliche Kunst wird in der gängigen Diktion des revolutionären Kontexts zunächst als formalistisch abgekanzelt, sie habe »bloß einen komischen und albernen Eklektizismus zuwege gebracht«¹³. Die Revolution dagegen »bringt Ideen von wunderbarer Weite und Tiefe mit«¹⁴. Daher erwartet – und hier schreibt Lunatscharski 1920 noch immer futurisch – der höchste Kulturpolitiker der Sowjetunion »von dem Einfluss der Revolution auf die Kunst sehr viel, einfach gesagt: die Errettung der Kunst aus der schlimmsten Dekadenz, aus dem puren Formalismus«¹⁵. Umgekehrt ist die Kunst als Mittel der Revolution vor allem durch ihre Funktion bei der Agitation der Massen und als geeignete Form des Ausdrucks revolutionärer Politik bestimmt: »Wenn die Revolution der Kunst die Seele geben kann, so kann die Kunst zum Mund der Revolution werden.«¹⁶

Gehen also Lunatscharski und Wagner zwar in ihrer Analyse von äußerst verschiedenen Erfahrungen, Standpunkten und auch Revolutionsbegriffen aus, so lassen sich dennoch erstaunliche Berührungspunkte erkennen. Vor allem zwei gemeinsame Figuren sind es, die übrigens nicht nur in den beiden Texten auftauchen, sondern überhaupt zweifelhafte Wiedergänger darstellen in den verschiedenen Konzeptualisierungen des Verhältnisses von Kunst und Revolution.

Die erste Figur besteht in der – für Schriften, die den Begriff »Revolution« schon im Titel propagieren,

13 Lunatscharski, »Die Revolution und die Kunst«, 26

14 ebd.

15 ebd., 27

16 ebd.

relativ unvermutet profanen – Frage nach Funktion und Finanzierung der Kunst, die beide Texte als dem kunstpölitischen Genre zugehörig kennzeichnet. Im Widerspruch zur allgemeinen Tendenz seines Aufsatzes, dass nämlich erst die Revolution die Kunst der Zukunft erzeugen könne, meint Wagner vor allem gegen Ende seiner Schrift doch auch in der schlechten Wirklichkeit einen Sinn der Kunstproduktion erkennen zu können: Echte Kunst sei gerade deswegen revolutionär, weil sie – Adorno hätte das hundert Jahre später nicht viel anders formuliert – »nur im Gegensatze zur gültigen Allgemeinheit existirt«¹⁷. Statt im »öffentlichen Bewusstsein« verankert zu sein, bestehe sie gerade im Gegensatz zu diesem lediglich im Bewusstsein des Einzelnen: »Der wirkliche Künstler, der schon jetzt den rechten Standpunkt erfasst hat, vermag, da dieser Standpunkt doch ewig wirklich vorhanden ist, schon jetzt daher an dem Kunstwerk der Zukunft zu arbeiten.«¹⁸ »Der Künstler«, überhaupt der »wirkliche«, scheint also für Wagner das Medium des Übergangs darzustellen zwischen dem schlechten Ist-Zustand und einem zukünftigen Soll.

Da die sowjetische Gesellschaft nach der Revolution sich insgesamt als Übergangsgesellschaft versteht, müsste für sie als Ganzes Ähnliches wie für die Kunst bei Wagner gelten, zugleich Kunst mit Wagner als »conservativ« affirmiert oder einfach obsolet werden. Lunatscharski beschreibt in seinem Artikel, wie es dann doch auch im Übergang zur sozialistischen Gesellschaft noch der Kunst bedürfe, um nämlich den revolutionären Inhalt beseelend zu bewerben. Der Staat brauche die

17 Wagner, »Die Kunst und die Revolution«, 164

18 ebd., 174

Kunst für die Agitation, weil ihre Form anderen Formen quasi synästhetische Effekte voraus hat: »Die Agitation unterscheidet sich von der Propaganda dadurch, dass sie vor allem die Gefühle der Zuhörer und der Leser bewegt und deren Willen unmittelbar beeinflusst. Sie bringt sozusagen den Inhalt der revolutionären Verkündigung zum Glühen und lässt ihn in allen Farben erglänzen.«¹⁹

Derartige Grundlegung der gesellschaftlichen Bedeutung der Kunst sowohl *vor* (Wagner) als auch *nach* der Revolution (Lunatscharski) bereitet den Boden für die etwas trivialere Frage nach Ressourcen für die Kunstproduktion. Auch wenn Wagner die Klage der sich selbst als durch die Revolution in Verarmung geraten verstehenden KünstlerInnen ebenso zurückweist, wie er die künftige Kunst als sich selbst erhaltend beschreibt (»*diese* Kunst geht nicht nach dem *Gelde!*«²⁰): Wird Kunstpraxis erst einmal als gesellschaftsrelevant etabliert – und was gäbe es Relevanteres als die Revolution? –, kann im nächsten Schritt materielle Unterstützung für sie eingefordert werden. »Beginnen wir [...] mit der Befreiung der öffentlichen Kunst, weil, wie ich oben andeutete, gerade *ibr* eine unsäglich hohe Aufgabe, eine ungemain wichtige Thätigkeit bei unserer socialen Bewegung zuzuteilen ist.«²¹ Das Ziel solcher »Befreiung« nun werde – wie Wagner recht umstandslos erklärt – am schnellsten dadurch erreicht, dass die Kunst »von der Nothwendigkeit industrieller Speculation befreit« würde und Staat und Gemeinde »die Künstler für ihre

¹⁹ Lunatscharski, »Die Revolution und die Kunst«, 27

²⁰ Wagner, »Die Kunst und die Revolution«, 172

²¹ ebd., 175 f.

Leistungen im Ganzen, nicht im Einzelnen zu entschädigen« sich entschlössen.²²

Auch Lunatscharskis Text entpuppt sich als vorrangig kunstpolitisches Lobbying, wenn er die kulturpolitischen Effekte der Wendung in Lenins wirtschaftspolitischer Strategie, der Neuen Ökonomischen Politik bedauert, die 1921 dazu führte, dass »etwa zwei Jahre lang sämtliche Ankäufe und Aufträge eingestellt«²³ wurden. »Und wirklich sehen wir, während das Agitationstheater fast völlig verschwindet, ein laszives Bühnenwesen und jenes Kneipwesen aufkommen, das ein Gift der Bürgerwelt ist.«²⁴ Solch allzeit zeitgenössisch tönende Kritik der »Rückkehr zu dem kläglichen Einst« könnte jedoch durch einigermaßen revolutionäre Geldspritzen verhindert werden: »Ist es euch redlichen Staatsmännern wahrhaft darum zu thun, dem von euch geahnten Umsturze der Gesellschaft [...] ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger schönster Gesittung einzuzimpfen, so helft uns nach allen Kräften [...].«²⁵ Als wäre der Topos ein universaler über die Grenzen von bürgerlicher und sozialistischer Gesellschaft hinweg, bringt auch Lunatscharski seine hoffnungsvoll-partikulare Haltung dem Staat gegenüber ins Spiel: »Wenn unsere Berechnungen richtig sind – und das sind sie, des bin ich gewiss –, wird dann der Staat, mit seiner Schwerindustrie und den gewaltigen Trusten in allen Industriezweigen, mit seinem Rückhalt an den Steuern, mit seiner Macht über die Emission und vor allem mit seinem mächtigen

22 ebd., 177

23 Lunatscharski, »Die Revolution und die Kunst«, 27

24 ebd., 30

25 Wagner, »Die Kunst und die Revolution«, 176

Ideengehalt, zu guter Letzt denn nicht weit stärker sein als wer weiß wieviel Privatkapitalisten, größere oder kleinere, und wird er denn nicht, als grandioser (dazu wirklich kulturvoller und wirklich hochsinniger) Mäzen, all das anziehen, was in der Kunst lebendig ist?«²⁶

Beide Positionen, die des »linken Rechten« Wagner wie die des »rechten Linken« Lunatscharski, entbehren nicht einer gewissen Kuriosität: Während Wagner in paradoxer Weise gerade nach gescheiterter Revolution und Flucht die Staatsoberhäupter über den Umweg der Kunst zumindest rhetorisch um Mittel für eine neue Revolution angeht, versucht Lunatscharski als hochrangiges Regierungsmitglied mit aller Ohnmacht den Staat als Mäzen herbeizureden. Dass mit dem Pathos der Revolution angereicherte »kulturelle« Partikularinteressen sich universal geben, geschieht im Rahmen der Textsorte kunstpolitischen Legitimierungsschreibens nicht selten, Wagner und Lunatscharski bilden hier jedoch frühe und markante Höhepunkte.

Neben der Verengungsbewegung des Verhältnisses von Kunst und Revolution auf Finanzierungsfragen findet sich eine zweite und fast gegenläufige, gemeinsame Figur, die ebenfalls bis in die Gegenwart häufig wiederkehrt, in beiden Texten: der Topos der totalisierenden Entgrenzung von Kunst und Leben. Die Ausbreitung der Kunst auf die Straße, in die Massen, ins Leben, Slogans wie »Jeder Mensch ein Künstler«, »Kunst für alle« und »von allen«, Grenzüberschreitungen der Kunst ins Soziale und ins Politische, das sind keine Erfindungen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, der Generation Beuys oder der Kulturpolitik der 1970er Jahre, sondern

²⁶ Lunatscharski, »Die Revolution und die Kunst«, 30

gleichsam transhistorische Muster moderner Kunstpraxis und -politik. Die Tragödien würden die Feste der Menschheit, heißt es dazu bei Wagner, in einer freien Gesellschaft müsse Erziehung zu einer rein künstlerischen werden: »[...] und jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein.«²⁷

Für Lunatscharski wird die Kunst im alle Künste umrahmenden massenhaften Volksfest »zum Ausdruck der Gedanken und Gefühle des ganzen Volkes«²⁸. In kunstpolitischen Totalitätsfantasien, wie sie tendenziell von beiden Autoren vertreten werden, wird allerdings nicht nur die Verschmelzung aller Kunstsparten zu einem totalen Gesamtkunstwerk gefordert, sondern auch die Integration »der Volksmassen« – fürs Erste noch im kulturellen Rahmen – erprobt. Im Gegensatz zu den zur selben Zeit das Theater politisierenden Experimenten des linken Proletkult – vom Theater der Attraktionen bis zur Verlegung der Performances in die Fabriken²⁹ – klingt in Lunatscharskis Begeisterung für die »Gesamthandlung« des Volksfests jene Ästhetisierung des Politischen mit, die zwingend Effekte der Hierarchisierung, Strukturalisierung und Totalisierung zeitigt.

Früh schon und in prägnanter Formulierung hat Walter Benjamin nicht nur auf dieses instrumentale Verhältnis des Ästhetischen und des Politischen hingewiesen, in der ersten Version seines Kunstwerk-Aufsatzes hob er bereits die faschistischen Versuche der ästhetischen Massenorganisation hervor und betonte, dass die massenweise Reproduktion der Reproduktion von Massen

27 Wagner, »Die Kunst und die Revolution«, 171

28 Lunatscharski, »Die Revolution und die Kunst«, 28

29 vgl. den Abschnitt »Theatermaschinen gegen die Darstellung. Eisenstein und Tretjakov im Gaswerk«

der faschistischen Strategie der Ästhetisierung des politischen Lebens besonders entgegenkomme: Der Faschismus lasse die Massen zu ihrem *Ausdruck*, beileibe nicht zu ihrem Recht kommen.³⁰

Genau darauf läuft die Integration der Volksmassen durch die Kunst nicht erst von Riefenstahl bis zu gegenwärtigen Masseninszenierungen, sondern schon in den Konzepten Wagners und Lunatscharkis hinaus. Nicht um Collagen von Singularitäten geht es in derartigen Masse-Kunst-Relationen, nicht um organisierende Verkettungen, die auf eine Veränderung der Produktionsverhältnisse hinaus wollen, nicht um die zerstreute Verteilung im Raum, sondern um Integration der Differenzen, um territorialisierende und segmentierende Aufteilung des Raums, um das Einswerden der Masse mit den Mitteln der Kunst. Lunatscharki schwärmt in seinem Aufsatz von derlei Vereinigungsstreben gar im Geiste des Weltfriedens: »Und man bedenke, welchen Charakter unsere Festlichkeiten annehmen werden, sobald wir mittels der Allgemeinen Kampfschulung rhythmisch sich bewegende Massen hervorbringen werden, Tausende und Zehntausende von Menschen, und zwar nicht mehr als eine bloße Menge, sondern eine wirklich von *einem* Gedanken erfasste reguläre Friedensarmee!«³¹ Benjamin schreibt etwa zehn Jahre später vor allem vor dem Hintergrund des Erfolgs der faschistischen Massenveranstaltungen in aller Knappheit: »Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik konvergieren in

30 Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Erste Fassung«, 467

31 Lunatscharki, »Die Revolution und die Kunst«, 28

einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.«³² Und auf Ähnliches läuft wohl auch Wagners Idee einer totalisierenden Entgrenzung von Kunst und Leben als Vorschein seines späteren Totalitätswahns hinaus: »Die Tragödien werden die Feste der Menschheit sein: in ihnen wird, losgelöst von jeder Convention und Etiquette, der freie, starke und schöne Mensch die Wonnen und Schmerzen seiner Liebe feiern, würdig und erhaben das große Liebesopfer seines Todes vollziehen.«³³

Gegen solche Modelle der totalen Entdifferenzierung und entgrenzenden Aufhebung von Kunst und Leben soll dieses Buch andere Praxen untersuchen, solche, die in Nachbarschaftszonen entstehen, in denen für beschränkte Zeit Übergänge, Überlappungen und Verkettungen von Kunst und Revolution möglich werden, Verkettungen jedoch ohne Synthese und Identifikation.³⁴ Im Laufe der Untersuchung von exemplarischen Praxen, die sich sowohl von der Figur der Entgrenzung als auch von der der Synthese unterscheiden, begegnen uns zunächst vor allem Modelle des Nach-, des Unter- und des unverbundenen Nebeneinander von Kunst und Revolution. Derartige Praxen des *Nacheinander*, von der stürmischen Metamorphose Gustave Courbets vom Künstler zum (Kunst-)Politiker in der Pariser Commune bis zur kontinuierlichen *Passage* der Situationistischen Internationale vom Kunstfeld ins politische Feld

32 Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Erste Fassung«, 467

33 Wagner, »Die Kunst und die Revolution«, 171

34 zur begrifflichen Entwicklung der Konzepte solcher Zonen der Nachbarschaft bzw. des Übergangs und Austausches von Begriffskomponenten vgl. Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie?*, vor allem 32 f., 75 und 236

sind durchaus auch als Entwürfe gegen die Muster von Entgrenzung und Kunst/Leben-Synthese zu verstehen, ebenso wie die vermeintliche Unterordnung, das *Untereinander* der Verzweckung von Kunst für die Revolution im sowjetischen Produktivismus oder das inkommensurable *Nebeneinander* von Kunst und Revolution, wie es sich im Aufeinanderprallen von Wiener Aktionismus und den studentischen AktivistInnen des SÖS im Wiener Mai 1968 als *negative Verkettung* ereignete.

Was über ein solches Nach-, Unter- und Nebeneinander hinaus hier verhandelt werden soll, sind temporäre Overlaps, mikropolitische Versuche der transversalen Verkettung von Kunstmaschinen und revolutionären Maschinen³⁵, in denen beide zur Überlappung kommen, nicht um einander einzuverleiben, sondern um in ein zeitlich begrenztes, konkretes Austauschverhältnis zu treten. In welcher Art und in welchem Ausmaß revolutionäre Maschinen und Kunstmaschinen dabei »wechselseitig Bestandteile und Räder voneinander

35 Ich entwickle meinen Begriff von Maschinen im Wesentlichen nach Deleuze/Guattari, Maschine meint hier weder einen rein technischen Mechanismus (ein maschinisiertes Werkzeug) im Gegensatz zum Menschlichen, noch eine bloße Metapher. Maschinen sind demnach komplexe Gefüge, die mehrere Strukturen zugleich durchdringen und sie verbinden, die Kollektive und Individuen durchziehen, Menschen und Dinge. Das Verhältnis von Mensch und Maschine lässt sich in einer derartigen Konzeption von Maschinisierung nicht mehr in Begriffen der Ersetzung oder der Anpassung fassen, also der Ersetzung des Menschen durch die Maschine oder der Anpassung des Menschen an die Maschine, sondern nur in solchen der Verbindung und des Austausches. Vor allem aber bezeichnet der Begriff Maschine nach Deleuze/Guattari auch soziale Gefüge, die im Gegensatz zu »(Staats-)Apparaten« nicht auf Basis von Mechanismen der Strukturalisierung, Hierarchisierung und Segmentierung funktionieren. Vgl. Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, vor allem 497–521; Guattari, »Maschine und Struktur«; Schmidgen (Hg.), *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*

werden«³⁶, das ist der wichtigste Untersuchungsgegenstand dieses Buchs. Die Aspekte des Overlaps, so wie sie in den einzelnen Kapiteln anhand von historischen Beispielen untersucht werden, meinen – ohne sich damit in die Gefilde von Fiktion und Utopie zu verflüchtigen – eine Tendenz, eine Virtualität, ein Mehr oder Weniger. Die Verkettung von revolutionären Maschinen und Kunstmaschinen aktualisiert sich in mehr oder weniger ausgeprägter Form in den Praxen, die hier analysiert werden. Teilweise bleibt die Überlappung dunkel oder bruchstückhaft, teilweise bloße Potenzialität. Und dennoch sind selbst im Scheitern der Annäherung von Kunst und Revolution Spuren des Overlaps zu erkennen.

Dieses beständige Element des Scheiterns schuldet sich schwierigen Bedingungen auf unterschiedlichen Ebenen. Künstlerischer Aktivismus und aktivistische Kunst werden nicht nur durch repressive Staatsapparate verfolgt, weil sie in den Nachbarschaftszonen von Kunst und Revolution agieren, immer wieder stoßen sie auch auf den strukturellen Konservatismus von Geschichtsschreibung und Kunstbetrieb. Deren reduktive Parameter wie rigide Kanonbildung, Objektfixiertheit und Absolutierung von Feldgrenzen bedingen, dass solche Praxen, so sie nicht um ihre radikalen Aspekte bereinigt, vereinnahmt und kooptiert in den Maschinen des Spektakels zirkulieren, überhaupt nicht in den Narrativen und Archiven von politischer Geschichte und Kunsttheorie Aufnahme finden. Um derartige Ausschlussmechanismen zu durchbrechen, muss die ausstehende Theoretisierung aktivistischer Kunstpraxen nicht nur die Festschreibungen innerhalb und außerhalb

³⁶ Guattari, in: Deleuze, *Unterhandlungen*, 40

der gängigen Kanons umgehen, sondern auch im Verlauf ihrer Entstehung neue Begriffsfelder entwickeln und Verknüpfungen von bisher in den Einzeldisziplinen nicht ins Blickfeld geratenen Zusammenhängen vornehmen.

Für das Projekt einer Geschichte der Verkettung von revolutionären Maschinen und Kunstmaschinen ließe sich eine (Dis-)Kontinuität erdenken, die sich jedem Narrativ eines Ursprungs nachhaltig entzieht. Es ist dies jedenfalls eine Geschichte der Ströme *und* Brüche, jenseits von flachen Vorstellungen linearen Fortschritts oder einer Bewegung von einem Punkt zum anderen. Wie die thematisierten Ansätze des Overlaps von Kunst und Revolution mitnichten als ein linearer Lernprozess beschrieben werden können, sondern in neuen Situationen immer neue Anläufe (und oft auch ähnliche »Verirrungen«) hervorbrachten, so ist auch die Erörterung dieser Anläufe keineswegs einem geschichtsphilosophischen Konzept des linearen Fortschritts geschuldet. Es gilt, das konstruierte Kontinuum einer homogenen Zeit mit Benjamin aufzusprengen, den Katastrophen, als die dem »Engel der Geschichte« Benjamins die fortschreitende Anhäufung der Trümmer der Vergangenheit erscheint, nicht noch jene Reiterierung der Gewalt hinzuzufügen, die in der Methode historistisch-objektivistischer Geschichtsschreibung besteht. Weder die Befüllung einer leeren, homogenen Zeit mit objektiven Fakten noch eine reine Theorie der Emergenz soll hier befördert werden, es gilt vielmehr, dem gegenwärtigen Werden, den Subjektivierungsweisen und Geschehensstrudeln von revolutionären Maschinen adäquate singuläre

»Tigersprünge ins Vergangene« »unter dem freien Himmel der Geschichte« beizugesellen.³⁷

Wenn es dennoch aus pragmatischen Gründen nahe liegt, dieser Untersuchung einen Anfang und ein Ende zu geben, dann drängt sich eine operative Periodisierung auf, die ich als »langes 20. Jahrhundert«³⁸ bezeichnen möchte. Während die Geschichtswissenschaft dieses Jahrhundert anhand der massiven Einschnitte in seinen 10er Jahren (Weltkrieg und Oktoberrevolution) und der Erosion der sozialistischen Gesellschaften in den 1980er und 1990er Jahren mehrheitlich als »kurz« geprägt hat³⁹, zeigt es sich vom Blickwinkel einer poststrukturalistischen Theorie revolutionärer Mikropolitiken geradezu konträr als seine Zeitlichkeit sprengend. Auch bei der Setzung des »langen 20. Jahrhunderts« geht es um Einschnitte, die das Jahrhundert allerdings gerade nicht ausschließlich als das des Kampfes zwischen Faschismus und Kommunismus, zwischen kapitalistischer und sozialistischer Gesellschaftsform, letztendlich als eine Teleologie des kapitalistischen Siegs festschreiben. Es dreht sich nicht um die großen Eckdaten zwischen zwei molaren

37 vgl. Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, 701; vgl. auch Nowotny, »Der erfasste Körper« sowie Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie?*, 109–111. Ich sehe die Problematik der Produktion von linearen Narrativen in der vorliegenden Untersuchung allerdings genauso wenig als zufriedenstellend bearbeitet wie das Problem der geopolitischen Beschränkung auf den europäischen Rahmen sowie das der ungenügenden Implementierung/Erarbeitung feministischer Aspekte der Revolutions- und Kunsttheorie.

38 Periodisierungen dieser Art sind nicht neu und finden sich bei einer Reihe von TheoretikerInnen verschiedener Disziplinen: Fernand Braudel und Eric Hobsbawm haben das 16. bzw. das 19. Jahrhundert etwa als »langes« bezeichnet, Giovanni Arrighi befasst sich in der ökonomiehistorischen Studie *The Long Twentieth Century. Money, Power, and the Origins of Our Times* ebenfalls mit Aspekten der Ausdehnung des 20. Jahrhunderts.

39 vgl. etwa die diesbezüglichen Arbeiten Eric Hobsbawms, aber auch über die Disziplin der Geschichtswissenschaft hinaus Ansätze von Jürgen Habermas oder Okwui Enwezor

Mächten, sondern um die Molekularität und Singularität von Ereignissen, die verschiedene Phänomene der Annäherung, Bezugnahme und Überlappung ästhetischer und politischer Strategien hervorgebracht haben.

Das lange 20. Jahrhundert der spezifischen Verketzung von Kunst und Revolution erstreckt sich über 130 Jahre; es beginnt – so die Setzung dieses Buchs – mit den Kämpfen der Pariser Commune 1871, und es findet ein – vorläufiges und aus der Sicht der Untersuchung in der Hauptsache operativ bedingtes – Ende im turbulenten Sommer 2001 und in den globalisierungskritischen Protesten gegen den G8-Gipfel in Genua. Wie über alle begrenzenden Bestimmungen prozessualer Phänomene lässt sich auch über die hier gewählten Eckpunkte ebenso trefflich streiten wie über die Auswahl der behandelten Kunstpraxen, der andere AutorInnen jedenfalls weitere hinzufügen mögen. Ich möchte mit den Molekülen meines Buches allerdings spezifische Linien in den Blick nehmen, deren singuläre Spezifik genauso wie deren mehr oder weniger explizite Zusammenhänge und Ähnlichkeiten im Verlauf des Textes evident werden sollen. Wenn diesen Linien vor allem die Suche nach gelungenen Verknüpfungen von Kunst und Revolution eigen ist, so soll in dieser Suche keineswegs Revolutionsromantiken und heroischen Künstlerlegenden Vorschub geleistet werden. Keine Geschichte revolutionärer Transgression entschädigte für das einsame Ende Gustave Courbets im Schweizer, für das von Franz Pfemfert im mexikanischen Exil, für die Erschießung Sergej Tretjakovs im sibirischen Lager, für die Kriminalisierung und mediale Verfolgung der Teilnehmer an der Aktion »Kunst und Revolution« in Wien, für den Tod des italienischen Aktivisten Carlo Giuliani und die Misshandlung nicht nur von Mitgliedern

der VolxTheaterKarawane in Gefängnissen um Genua, für die Frauen der Pariser Commune, die vergewaltigt, von den Schnellgerichten der Konterrevolution verurteilt oder deportiert wurden, ganz zu schweigen von den Zehntausenden Toten der Pariser Blutwoche.

Die Untersuchung der Nachbarschaftszonen von revolutionären Maschinen und Kunstmaschinen kann also nicht ohne Bezugnahme auf die wiederkehrenden Figuren des mehr oder weniger tragischen Scheiterns und des haarscharfen Verfehlens in Angriff genommen werden. Ebenso wenig kann sie die stets immanente Möglichkeit eines Kippens der »revolutionären schizoiden Ströme« in »faschistische paranoische Formationen«⁴⁰ übersehen. Die Ambivalenz Richard Wagners als Revolutionär und antisemitischer Propagandist mag hier ein Beispiel sein, aber auch die Wendungen einer beträchtlichen Anzahl deutscher Linksradikaler nach 1968 in diverse rechte und rechtsradikale Nischen⁴¹. Deleuze

40 Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, 521

41 Günther Maschke, vor 1968 Aktivist in der StudentInnenbewegung in Wien, 1968 verhaftet und ausgewiesen, nach Cuba gegangen und nach einem Putschversuch gegen Castro als rechter Theoretiker und Philologe nach Deutschland zurückgekehrt, war 1988 Mitbegründer der rechtsradikalen Zeitschrift »Etappe«, schreibt auch für andere rechts-extreme Zeitschriften, etwa die vom völkisch-antisemitischen Thule-Seminar herausgegebenen »Elemente«, und ist Mitherausgeber der »Bibliothek der Reaktion« im rechten Wiener Karolinger Verlag. Der RAF-Mitbegründer Horst Mahler hat sich zum antisemitischen Rechts-extremisten und »völkischen Erweckungsprediger« (*Die Zeit*) entwickelt. Rainer Langhans, Mitbegründer der Kommune K1, gehört »inzwischen zu den prominentesten Figuren der ökofaschistischem Gedankengut nahestehenden Esoterikszenen« (Jutta Ditfurth). Bernd Rabehl, SDS-Aktivist in Berlin und damals engster Vertrauter von Rudi Dutschke, reiht sich heute in die Riege der Querfrontstrategen mit völkisch-nationalistischem Hintergrund ein, indem er versucht, die »Außerparlamentarische Opposition« (APO) in eine nationalrevolutionäre Bewegung umzudefinieren. SDS-Aktivist Frank Böckelmann, Anfang der 1960er

und Guattari haben im Schlussabschnitt des *Anti-Ödipus* gerade die beiden Extrempole der Wunschmaschine zwischen Revolution und Faschismus betont und die Schwierigkeit, sie zu entwirren. Anhand der wichtigsten Avantgardeströmungen der 1910er Jahre versuchen sie dieses Problem zu beleuchten und vier Einstellungen zur Maschine zu unterscheiden, die exemplarisch stehen für die möglichen Verkettungen von Kunst und Revolution und ihr verschiedenartiges Scheitern in Marginalisierung oder politischer Perversion.

Der italienische Futurismus setzt demnach auf die Maschine, um die nationalen Produktivkräfte zu steigern und den nationalen neuen Menschen zu erschaffen. Während das Neue an diesen »neuen Menschen« vor allem durch ein radikal affirmatives Verhältnis zur Maschine als Mechanismus bestimmt ist, wird die Maschine als soziales Gefüge weitgehend ausgespart (oder sexistisch, chauvinistisch, nationalistisch, bellizistisch determiniert). Gleichgültigkeit gegen alle Inhalte öffnet den italienischen

Jahre Mitbegründer der situationistischen Subversiven Aktion, veröffentlichte 1998 das Buch *Die Gelben, die Schwarzen, die Weißen*, eine in der Selbstdefinition als »ethnopluralistisch« beschriebene Verteidigung des ethnisch homogenen Deutschtums. Gemeinsam mit Böckelmann gibt der Wiener Foucault-Übersetzer Walter Seitter die Zeitschrift »Tumult« heraus, in der er über »heftig riechende Türken« am Brandenburger Tor herzieht (Nr. 17, 121) oder Aufsätze veröffentlicht, die davor in der rechtsradikalen Zeitschrift »Etappe« erschienen sind. Sein Renommee als Lacan- und Foucault-Experte nützt Seitter zur Umdeutung und Rechtswendung der französischen Poststrukturalisten, wie er überhaupt auch den »rechten Gebrauch der Franzosen« lehrt. Vgl. zu Maschke, Seitter und Böckelmann: Diederichsen, »Spirituelle Reaktionäre und völkische Vernunftkritiker«; zu Mahler und Rabehl: Gretchen Dutschke, »Was Rudi Dutschke zu den Irrwegen der abgefallenen Achtundsechziger sagen würde«; eine exemplarische Zusammenfassung der Verstrickungen Ex-Linker im Netz der »Neuen Rechten« findet sich im Artikel »Zwei links – zwei rechts: Ex-Linke verstricken sich im rechten Netz«.

Futurismus zwar scheinbar für alle möglichen Ideologien⁴²; doch durch eine bestimmte Auslassung, nämlich die Nicht-Problematisierung der Produktionsverhältnisse, die den technischen Maschinen genauso äußerlich bleiben wie dem fantasierten »ahumanen«, »mechanischen Menschen«, schafft die futuristische Praxis die Organisationsbedingungen für eine faschistische Wunschmaschine ebenso wie für nationalistische und militaristische Argumentationslinien in der (Pseudo-)Linken.

Der humanistische Anti-Maschinismus – und hierzu zählen Deleuze/ Guattari den Surrealismus (gegen den Dadaismus) ebenso wie Charlie Chaplin (gegen Buster Keaton); in der vorliegenden Untersuchung wird diese Strömung durch Kurt Hillers post-expressionistischen »Aktivismus«/»Geistismus« abgedeckt – versucht inmitten eines als total empfundenen Entfremdungszusammenhangs den Wunsch zu retten und ihn *gegen* die Maschine zu wenden. Er bleibt dabei jedoch größtenteils im Pathos der spektakulären Repräsentation von revolutionären Inhalten und revolutionären Tendenzen stecken, ohne Technik und die eigene Stellung in den Produktionsverhältnissen zu bedenken. Grob gesagt stellt er dabei als dessen komplementäres Spiegelbild den ahumanen formalistischen Ansprüchen des italienischen Futurismus inhaltistische oder psychologische entgegen. Damit beliefert er den kapitalistischen Produktionsapparat mit Wünschen, ohne ihn in seiner Form zu verändern.⁴³

42 vgl. etwa auch das Interesse nicht nur Mussolinis, sondern auch Gramscis am italienischen Futurismus

43 vgl. dazu Walter Benjamins Aufsatz »Der Autor als Produzent«, die dort angeführte Kritik an Neuer Sachlichkeit und Kurt Hillers »Aktivismus«, sowie das Kapitel »Geist und Verrat«

Russischer Futurismus, Konstruktivismus und Produktivismus thematisieren demgegenüber die Bedingungen der Produktion und denken die Maschine im Kontext von neuen, durch kollektive Aneignung bestimmten Produktionsverhältnissen. Inwiefern jedoch die Produktionsverhältnisse – wie Deleuze und Guattari unterstellen – auch hier weiterhin der Maschine äußerlich bleiben, erschließt sich erst im Rahmen von genaueren Analysen der postrevolutionären Kunstpraxen in der frühen Sowjetunion. Zwischen den kubistischen und suprematistischen Arbeiten, den frühen Spielarten des sozialistischen Realismus und der Produktionskunst des linken Proletkult-Flügels spannt sich ein weites Feld sehr unterschiedlicher Strategien, auch was die Überwindung der Mechanismen des bürgerlichen Kunstfelds und verschiedene Methoden des Maschine-Werdens der RezipientInnen betrifft. Mit intensiven Versuchen der Organisierung der Beteiligten und der Involvierung des Publikums in die Produktion der Kunstmaschinen heben sich wenigstens die später aus den sowjetischen genauso wie aus den »westlichen« Kunstgeschichten gekippten linksradikalen Protagonisten des Proletkult von anderen frühen Avantgarden ab. Insbesondere das Agit-Theater der Attraktionen untersucht neue Verknüpfungen von Mensch-Maschinen, technischen Maschinen und sozialen Maschinen.⁴⁴ Bei allem utilitaristischen Anspruch und bei allem Technizismus eines »Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters« werden die Produktionsverhältnisse hier als der Maschine immanent verstanden. Da die Theaterleute die Maschine aber dem

⁴⁴ vgl. dazu den Abschnitt »Theatermaschinen gegen die Darstellung. Eisenstein und Tretjakov im Gaswerk«

sowjetischen Staatsapparat unterordnen (müssen), wird sie – und hier folge ich wieder Deleuze/Guattari – sukzessive von diesem vereinnahmt, kontrolliert und zermalmt.

Die molekulare dadaistische Maschinerie schließlich unterwirft die Produktionsverhältnisse einer Prüfung durch die Wunschmaschine und entfacht mit ihrer antimilitaristischen, internationalistischen, anarchischen Praxis eine fröhliche Deterritorialisierung jenseits aller Territorialitäten von Nation und Partei. Solange sie dieses Wagnis im Rahmen der härtesten Angriffe auf die Kunst und unter Androhung von Prügel oder Zwangsarbeit für KünstlerInnen gerade in den überschaubaren und begrenzten Räumen der Kunst unternimmt, bleibt sie erfolgreich. Doch beim Versuch der Überschreitung der Grenzen ins politische Feld geht sie unter, denn »Politik ist nicht die stärkste Seite der Dadaisten«⁴⁵.

Anhand dieser an Deleuze und Guattari entlang angedeuteten Problematisierung der unterschiedlichen Maschinen-Qualität der vier wichtigsten Avantgarde-Strömungen der 1910er Jahre lässt sich die Annahme formulieren, dass eine nachhaltige Annäherung von Kunst und Revolution möglicherweise sogar leichter auf der Seite der »faschistischen paranoischen Formationen« zu erreichen ist⁴⁶. Gerade vor diesem Hintergrund

⁴⁵ Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, 521

⁴⁶ vgl. auch die Analyse des Futurismus-Forschers Manfred Hinz, der die Kontinuität der futuristischen Bewegung (im Gegensatz zu den andern Avantgarden) gerade in ihrer engen Kollaboration mit dem faschistischen Machtapparat begründet sieht (*Die Zukunft der Katastrophe*, 2): »Dem Futurismus fehlt das Moment des politischen Scheiterns, das den nachfolgenden Avantgarden, vor allem dem Dadaismus, dem Surrealismus und dem Suprematismus eine so kurze Lebensdauer nur gewährte.«

– sowie aufgrund der Leerstellen der Kunstgeschichtsschreibung bezüglich politischer Aspekte – besteht Bedarf, im Rahmen einer politischen Ästhetik den anderen Pol stärker zu beleuchten, diejenigen Unternehmungen genauer zu untersuchen, die in der einen oder anderen Weise im Sinne von Deleuze/Guattari als »revolutionäre Ströme« bezeichnet werden können; jene Bruchlinien, die sich im langen 20. Jahrhundert ereignen und von prekären, immer neuen Aneignungen spezifischen Wissens über die Verkettung von Kunst und Revolution zeugen.

2. DIE DREI KOMPONENTEN DER REVOLUTIONÄREN MASCHINE

»Es wird Zeit, uns zu fragen, ob nicht sowohl theoretisch als auch in der Praxis eine Position existiert, die es erspart, vom finsternen und terroristischen Wesen des Staats in Besitz genommen zu werden. Es geht mit anderen Worten darum, einen Standpunkt zu suchen, der Abstand nimmt von einer Vorstellung, derzufolge die Konstitution zwangsläufig in den Staat eingeschrieben ist; es geht um die Möglichkeit, genealogisch zu denken und eine konstituierende Praxis sichtbar zu machen. Dieser Standpunkt existiert: als tägliche Insurrektion, als permanenter Widerstand, als konstituierende Macht.« (Antonio Negri)⁴⁷

Um die Verkettungen von Kunst und Revolution bis in die Gegenwart adäquat beleuchten zu können, soll hier ein zeitgemäßer Revolutionsbegriff erarbeitet werden, der sich emanzipiert von den Narrativen der großen Einschnitte vor allem der Französischen und der Russischen Revolution, der zugleich anknüpft an die Vielfalt der konstituierenden und revolutionären Praxen im 19. und 20. Jahrhundert. Aus dieser Sicht verlieren auch jene Argumentationslinien an Bedeutung, die nichts aus der Einsicht von Karl Marx aus dem Jahr 1871 lernten, dass nämlich alle Revolutionen »nur die Staatsmaschinerie vervollkommneten, statt diesen ertötenden Alp abzuwerfen«.⁴⁸ In das Blickfeld der Untersuchung

⁴⁷ Negri, »Repubblica Costituente«, 77

⁴⁸ Marx, »Erster Entwurf zum ›Bürgerkrieg in Frankreich‹«, MEW 17, 539

geraten vielmehr jene diskursiven und aktivistischen Linien, die Revolution als unabgeschlossenen und unabschließbaren, molekularen Prozess begriffen und begreifen, der sich nicht zwangsläufig auf den Staat als Essenz und Universalie bezieht⁴⁹, sondern *vor* dem Staat, *außerhalb* des Staates entsteht. Die dafür zu entwickelnde poststrukturalistische Revolutionstheorie entwirft die revolutionäre Maschine in Anknüpfung an Antonio Negri als Dreiheit. Die drei einzelnen Komponenten der revolutionären Maschine, so sie auch in der Analyse deutlich geschieden werden können, differenzieren sich aneinander aus und aktualisieren sich in ihrem Bezug zueinander; ihre partielle Überlappung bestimmt die Konsistenz des Ereignisses wie des Begriffs von Revolution. Die revolutionäre Maschine durchläuft kontinuierlich ihre Komponenten, sie ereignet sich in der Entfaltung von Insurrektion, Widerstand und konstituierender Macht.

⁴⁹ vgl. dazu auch Foucault, »Staatsphobie«

Der eindimensionale Aufstand als Übernahme des Staatsapparats

»Im Unterschied von der polizeilichen Auffassung, die die Revolution ausschließlich vom Standpunkte der Straßenunruhen und Krawalle, d.h. vom Standpunkte der ›Unordnung‹ ins Auge fasst, erblickt die Auffassung des wissenschaftlichen Sozialismus in der Revolution vor allem eine tiefgehende innere Umwälzung in den sozialen Klassenverhältnissen.« (Rosa Luxemburg)⁵⁰

Im April 1917 re-importierte sich die Revolution in der Person Lenins aus der Züricher Spiegelgasse, wo Lenin ein paar Monate gegenüber dem Cabaret Voltaire gewohnt und die Lautstärke der dadaistischen Ausschweifungen wenig geschätzt hatte, im plombierten Waggon durch Deutschland nach Petrograd. Damit bekamen die Massen der Februarrevolution ihren Protagonisten und Lenin selbst die Chance, zuerst im Juliaufstand, dann in der Oktoberrevolution im revolutionären Geschehen mitzumischen. Mit dem Sturm auf das Winterpalais am 25. Oktober 1917 war der Weg für die Bolschewiki frei, die Große Sozialistische Revolution vollzogen.

Dieser kurz gefasste Plot eines dramatischen Revolutionsfilms und seines heroischen Protagonisten ist in seiner radikal verkürzenden Schnitttechnik genauso wenig wahr, wie es möglich wäre, die reichen diskursiven Gefüge und die Vielfalt an revolutionären Aktionen der Jahrzehnte davor und auch der Jahre danach in irgendeiner Form adäquat abzubilden. Und dennoch gab er so

⁵⁰ Luxemburg, »Massenstreik, Partei und Gewerkschaften«, 121

oder so ähnlich die Folie für Tausende von Revolutionserzählungen ab; solche, die in Re-Stagings des 25. Oktober sozialistische Spektakel produzierten, solche, die gern die subversive Rolle Deutschlands beim Anfachen der Russischen Revolution forcieren wollten, solche, die Trotzki als militärischen Organisator und kongenialen Partner Lenins aus den Geschichtsbüchern zu radieren versuchten, oder solche, die einfach nur von einfachen Gemütern lanciert wurden, denen komplexere und länger andauernde revolutionäre Zusammenhänge nicht zugänglich waren.

Ablauf und spätere Interpretation der Russischen Revolution haben mehr als alle anderen Aufstände, Erhebungen, Revolten, aber auch mehr als die gängigen Revolutionstheorien die Vorstellungen von der erfolgreichen Revolution geprägt und zugleich zum Erstarren gebracht. Es sieht so aus, als wären mit dem leninistischen Einschnitt von 1917 die bewegten Bilder der Revolution angehalten worden, die Begriffe, Interpretationen und Fantasien revolutionärer Bewegung für einige Zeit festgelegt. Die lange, zügige Bewegung, die schon im lateinischen Wortsinn *revolvere* steckt, Revolution als stetiges Herumdrehen der Verhältnisse, bei Vergil etwa im Bild des anflutenden und abwogenden Meeres, das sich auch in den neuzeitlichen Anwendungen des Revolutionsbegriffs in der Astronomie als kreisförmige Bewegung der Sterne wiederfand⁵¹, mit seiner –

51 Arendt, *Über die Revolution*, 50–53, beschreibt die ersten politischen Verwendungen des Begriffs u.a. am Beispiel von England im 17. Jahrhundert sogar als »rückläufige Bewegung, die auf einen im vorhinein bestimmten Punkt gerichtet ist und als solche in eine prästabilisierte Ordnung zurückschwingt«. Revolution kann in besonderen Fällen also paradoxerweise soviel wie Konterrevolution bedeuten, oder zumindest die Restauration eines früheren Zustands.

wie Hannah Arendt meinte⁵² – dieser Sternenbewegung entsprechenden Unwiderstehlichkeit, diese prozessuale Bedeutung des Begriffs geht über der Festlegung auf das Bild des großen Einschnitts verloren.

Auch die Ikonen der revolutionären Bewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts stimmen – so unterschiedlich und bisweilen gegeneinander gewandt ihre Theorien sein mögen – seltsam überein im gemeinsamen Ziel, dessen Gemeinsamkeit auch seine Beschränkung ist: in der eindimensionalen Verengung der Revolution auf einen Punkt, zur Vorstellung von Revolution als Übernahme der Staatsmacht. Revolution wird damit reduziert auf den Prozess der Machtergreifung als bewaffneten Aufstand, mit dem das Monopol staatlicher Gewalt in andere, »bessere« Hände übergehen soll. Dass die simple Übernahme der zunehmend verselbständigten Staatsapparate für die revolutionären Ziele kontraproduktiv sein würde, sahen nur wenige, unter ihnen Marx in seiner Analyse Frankreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: »Alle Umwälzungen vervollkommneten diese Maschine statt sie zu brechen. Die Parteien, die abwechselnd um die Herrschaft rangen, betrachteten die Besitznahme dieses ungeheuren Staatsgebäudes als die Hauptbeute des Siegers.«⁵³ Obwohl Marx die Übernahme des Staatsapparates also schon 1852 problematisiert hat,

Was allerdings zu weit geht, ist Arendts (54 f.) philologisch-etymologischer Schluss, das lateinische Wort *re-volvere* bedeute so viel wie das Zurückdrehen eines historischen Prozesses. Dem ist nicht so, das Präfix *re-* meint im Lateinischen vielmehr eine Bewegung an den richtigen Platz als eine Bewegung nach hinten.

52 Arendt, *Über die Revolution*, 57; vgl. auch Kristeva, *Revolt, She Said*, 85 und 100

53 Marx, »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, MEW 8, 197

bleibt sie das simpel gestrickte Rezept hinter den unterschiedlichsten marxistisch-leninistischen Diskursen des 20. Jahrhunderts: Alles überragendes Kernstück der Revolution ist die Eroberung des Staates, um allenfalls *hernach* eine neue Gesellschaft zu schaffen.

Über die Problematiken eines solchen eindimensionalen Konzepts – und seiner Komponenten (von der zentralistischen Organisationsform der (Avantgarde-)Partei bis zu den Subjektivierungsweisen klassenbewusster oder organischer Intellektueller als VermittlerInnen der Befreiung *anderer*) – ist viel geschrieben worden. An dieser Stelle sollen allerdings vor allem zwei einander korrelierende Aspekte dieser Verengungsstrategien hervorgehoben werden: erstens die lineare, teleologische Vorstellung, die die verschiedenen Komponenten der revolutionären Maschine als Phänomene wie als Punkte auf einer Zeitlinie klar voneinander absetzt, in eine zeitliche *Abfolge*, in ein Modell des Nacheinander stellt und damit vor allem auch eine Hierarchie der Komponenten hervorruft; und zweitens die problematische Haltung, den Staatsapparat einfach durch neue *Personen* und *Inhalte* verbessern zu wollen, ohne seine *Form* selbst grundsätzlich zu verändern, zu erneuern, die Staatsform damit grundsätzlich in Frage zu stellen.

»Die Theorie der Phasen schadet jeder revolutionären Bewegung«, schreibt Gilles Deleuze⁵⁴ und bezieht sich damit vor allem auf Lenins Anweisungen zur Revolution⁵⁵: in einer ersten Phase massenhafte Spontaneität zuzulassen, auf dieser Welle der Spontaneität bis zum

⁵⁴ Deleuze, »Vorwort. Drei Gruppenprobleme«, 16

⁵⁵ vgl. vor allem Lenins im August/September 1917 verfasste Schrift *Staat und Revolution*

Umsturz zu surfen, um dann in einer nachrevolutionären Phase umso stärkere Zentralisierung einzuführen; zuerst basisdemokratische und räterepublikanische Mobilisierung, dann gewaltsame Revolution, dann Diktatur des Proletariats (mit dem undefiniert entfernten Horizont des »Absterbens des Staates«⁵⁶). Am Reißbrett des vorrevolutionären Parteifunktionärs lässt sich ein derartiges Stufenmodell erfinden, das die einzelnen Komponenten der revolutionären Maschine in eine planmäßige und notwendig erscheinende Reihenfolge bringt. Und wie an der Abfolge der Russischen Revolution zu erkennen ist, hat es sich auch nicht als unmöglich herausgestellt, diesen Ablauf in gewisser Weise erfolgreich in die Realität umzusetzen. Was aber unter anderem an der konkreten Entwicklung der Sowjetunion abzusehen ist: Gerade die Einführung eines derartigen Phasenmodells schreibt die Machtverhältnisse antizipierend fest, misst den Erfolg des revolutionären Prozesses zunehmend am Ereignis des Bürgerkriegs und an der Übernahme des Staatsapparats, die am Ende auch eine Auslöschung aller anderen Komponenten bewirkt.

In der gegen alle phasenförmigen Revolutionskonzepte gewendeten politischen Theorie Deleuzes/Guattaris versteht sich die Verkettung der einzelnen Komponenten der revolutionären Maschine in Nachbarschaftszonen als nicht linear. Die Komponenten sind weder absolute Alternativen, die gegeneinander auszuspielen

⁵⁶ Schon Engels hat in seiner Einleitung zur 1891 von ihm verantworteten Neuauflage von Marx' »Der Bürgerkrieg in Frankreich« (MEW 17, 625) die endgültige Zerstörung des Staatsapparats als auf unbestimmte Zeit aufgeschobene konzipiert, »bis ein in neuen, freien Gesellschaften herangewachsenes Geschlecht imstande sein wird, den ganzen Staatsplunder von sich abzutun«.

wären, noch in einem Stufenmodell von anfänglich berechtigter Spontaneität, dann Zentralisierung, und vorgeblich irgendwann (= real nie) Dezentralisierung der Organisation und Diffundierung der Programmatik in die Gesellschaft zu idealisieren. Sie können allenfalls in der Analyse getrennt beurteilt werden, in actu aber bilden die Komponenten einen ständig bewegten Umschlagplatz, in dem Davor und Danach, Anfang und Ende irrelevant sind. Die revolutionäre Maschine funktioniert nicht von einem Ursprung hergeleitet über einen plötzlichen Bruch hin zu einem anderen Ende, sie bewegt sich über und durch die Mitte, durch eine reißen- und dauernde Mitte, einen »Ort, an dem die Dinge beschleunigt werden«⁵⁷. Diese Bewegung *über die Mitte* bedeutet vor allem, dass sie nicht von einem Punkt zum anderen geht, von einem Reich ins nächste, oder vom Diesseits des Kapitalismus ins Jenseits des Sozialismus. Im Gegenteil, auf der Immanenzebene der revolutionären Passage kann kein Jenseits vorgestellt werden, damit auch kein Übergang zum Sozialismus oder sonst wohin. Analog dazu wird auch die Vorstellung von Stufen oder Phasen der Revolution, eines linearen Ablaufs von einer revolutionären Etappe zur nächsten ausgesetzt.

Vor allem der – in der Variante der Russischen Revolutionen durchgespielte und oft schlecht kopierte – Versuch, mithilfe einer *Partei*, deren organisatorischer Aufbau in Form und Ziel genau darauf ausgerichtet ist, den Staat zu *übernehmen*, nach der Machtübernahme eine neue Gesellschaft zu schaffen, hat sich als wenig erfolgsträchtig herausgestellt. Schon im Aufbau der Partei wird eine Macht *konstituiert*, die jede *konstituierende* Macht

⁵⁷ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 41 f.

ausschließt.⁵⁸ Die konstituierte Macht der Partei setzt die Bedingung der Unmöglichkeit, aus ihr selbst eine erneuernde, konstituierende Macht entstehen zu lassen. Die Partei ist dafür geschaffen, am Staatsapparat teilzuhaben oder ihn zu übernehmen.⁵⁹ Durch die gegenseitige Bedingung von Partei- und Staatsfixiertheit gerät die Suche nach alternativen Formen von Organisation und Organisierung aus dem Blick: »Das theoretische Privileg, das man dem Staat als Machtapparat zuspricht, zieht in gewisser Weise die praktische Konzeption einer leitenden, zentralisierenden und auf die Eroberung der Staatsmacht gerichteten Partei nach sich; umgekehrt jedoch rechtfertigt sich dieses Organisationsmodell der Partei durch diese Machttheorie.«⁶⁰

Die Affirmation (bisweilen auch Anbetung) der Staatsform ist ein ebenso grundsätzliches wie in geschichtlichen Erfahrungen wiederkehrendes Problem der Linken: Allenthalben wurde und wird weit mehr Energie dafür aufgewendet, das Begehren nach der Staatsübernahme zu stillen, als Alternativen zur Staatsform zu suchen und zu erproben. Revolutionen als Übernahme des Nationalstaats bilden einen machtvollen Aspekt des Geschichtsstroms, der nicht auf den Staat fixierte Praxen wie etwa die des Anarchosyndikalismus, der Sowjets und der verschiedenen Rätebewegungen oder der jugoslawischen Selbstverwaltung in doppelter Weise

58 zu den Begriffen konstituierende und konstituierte Macht vgl. den Abschnitt »Konstituierende Macht. ... und dass die Revolution nicht endet«

59 Meine Bemerkungen beziehen sich an dieser Stelle genau auf die klassische Organisationsform der Partei, nicht aber gegen die Notwendigkeit der Organisation und damit gegen jede Organisierung.

60 Deleuze, *Foucault*, 47

überrollt: zuerst durch die Durchsetzung der konstituierten Macht gegen die konstituierende und ex post durch die Verbannung der Alternativen zur konstituierten Macht aus den Narrativen.

Auch überall dort, wo es sozialistische Machtübernahmen gab, wurde eine grundlegende Veränderung gesellschaftlicher Organisationsformen nicht einmal in Ansätzen verwirklicht. Genau solch elementare Bearbeitung der Organisationsformen, ständige Öffnung der sozialen Strukturen und Absicherung gegen deren Schließung wären aber das Ziel einer offensiven Praxis, die etwas anderes erzeugt als Kopien und Varianten dessen, was ist. Um der Strukturalisierung im Staatsapparat zuvorzukommen, geht es – mit Félix Guattaris Begrifflichkeiten – um die Erfindung von Maschinen, die dieser Strukturalisierung grundsätzlich entgegen. »Das Problem der revolutionären Organisation ist im Grunde das der Einrichtung einer institutionellen Maschine, die sich durch eine besondere Axiomatik und eine besondere Praxis auszeichnet; gemeint ist die Garantie, dass sie sich nicht in den verschiedenen Sozialstrukturen verschließt, insbesondere nicht in der Staatsstruktur, die scheinbar den Grundstein der herrschenden Produktionsverhältnisse bildet, obwohl sie den Produktionsmitteln nicht mehr entspricht. Die imaginäre Falle, die ›Lerchenblende‹, besteht darin, dass es heute überhaupt nichts mehr zu geben scheint, was außerhalb dieser Strukturen artikulierbar wäre. Das revolutionäre sozialistische Vorhaben, das sich die *Eroberung der politischen Macht des Staates* zum Ziel gesetzt hatte und diese mit dem instrumentellen Träger der Herrschaft einer Klasse über die andere, mit der institutionellen Garantie für den Besitz an Produktionsmitteln identifizierte, fiel

auf diesen Köder herein.«⁶¹ Der Staatsapparat als »Köder«, als Begehrenskonstante der Linken, das verweist hier auf zweierlei: auf das Begehren der Revolutionäre nach dem Staatsapparat und auf die »Köder«-Funktion von Partei und Staat, wie sie in den nachrevolutionären sozialistischen Gesellschaften fast das ganze 20. Jahrhundert hindurch gewirkt hat.

Im Setting des beginnenden 21. Jahrhunderts, in ebenso real postrealsozialistischen Verhältnissen wie solchen, in denen tendenziell die Nationalstaaten an Einfluss zu verlieren scheinen, stellt sich die Frage des Staats als »Köder« noch einmal ganz anders. »Der Staat, so wie wir ihn kennen, steht jetzt außerhalb der fundamentalen ökonomischen Prozesse. Die Institutionalisierung von ›Großmärkten‹, die Perspektive der Errichtung von Super-Staaten vervielfacht den Köder um das Tausendfache [...].«⁶² Guattari stößt hier – übrigens ähnlich wie Michael Hardt und Antonio Negri drei Jahrzehnte später in *Empire* allzu pauschal die Verantwortung und nach wie vor relevante Funktion der Nationalstaaten herunterspielend⁶³ – auf ein Paradoxon, das heute – in gleichzeitiger Ausweitung der ökonomischen Globalisierung *und* der »weltpolizeilichen« Funktion *eines* Nationalstaats im »War against Terror« – äußerst widersprüchlich verhandelt werden muss: Das Argument für die Übernahme des Staatsapparats müsste eigentlich

61 Guattari, »Maschine und Struktur«, 137. Der Begriff »Lerchenblende« ist eine Übertragung aus dem Französischen: *miroir aux alouettes* ist eine Vorrichtung, die durch den Einsatz kleiner Spiegel in der Sonne glitzert, damit als Köder zum Anlocken von Kleinvögeln dient.

62 Guattari, »Maschine und Struktur«, 137

63 zur Kritik an dieser voreiligen Verabschiedung des Nationalstaats vgl. Arrighi, »Entwicklungslinien des Empire: Transformationen des Weltsystems«, 24–28

seine Anziehungskraft sukzessive verlieren, wenn die zunehmende Vernetzung der globalen Ökonomien – das, was Guattari 1969 salopp »die Institutionalisierung von ›Großmärkten« nennt – und supranationale staatliche Organisation auch die politischen Spielräume der real existierenden (National-)Staaten zusehends einschränkt. Und dennoch scheint derselbe Köder nur die Angelschnüre gewechselt zu haben. Auch wenn neue Machtgefüge entstehen, in denen Form und Funktion des Staats sich verändern: Der Staatsapparat bleibt in seiner Sicht- und Angreifbarkeit auch weiterhin zentrales Objekt der Begierde.

Das hat einerseits damit zu tun, dass das Gefüge aus globaler Ökonomie, nach wie vor existierenden Nationalstaaten und deren supranationalen Bündnissen allen diesen Komponenten immer noch ihre spezifischen Funktionen zuweist. Dabei bleibt der Diskurs der liberalen, repräsentativen Demokratie ein Terrain, das nach wie vor den Nationalstaat als Zentrum annimmt und anruft. Zusätzlich erhält der Staat immer neue Bedeutung als Instrument der Repression und der Steuerung diverser Transformationen (vom Paradigma der Fabriks- zu jenem der Dienstleistungsgesellschaft, von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft, von fordistischen zu postfordistischen Arbeitsverhältnissen, vom Sozial- und Wohlfahrtsstaat zum Workfare-Staat). Wir befinden uns also in einer Situation zugleich diesseits und jenseits des Nationalstaats, in deren Jenseits sich die »Köder« als supranationale Bündnisse und vermischte Gefüge zwischen Politik und Ökonomie vergrößern, während diesseits sich die Staatsfixiertheit revolutionärer Praxis und die Fantasien der Machtübernahme einfach auch aus der Tradition und den

gängigen Revolutionsnarrativen zu speisen scheinen und die geänderten Verhältnisse in gewissem Ausmaß ignorieren.

Deleuze und Guattari haben 1980 in ihrer »nomadologischen Abhandlung« über die Kriegsmaschine in *Tausend Plateaus* einen neuen Versuch unternommen, das Verhältnis von staatlicher Institutionalisierung und revolutionärer Bewegung in seiner zeitgenössischen Komplexität zu beschreiben⁶⁴: Sie unterscheiden hier den Staatsapparat mit seinen binären Segmentierungen und, außerhalb seiner Souveränität und über seinem Gesetz, die Kriegsmaschine, »die gerade keinen Krieg zum Ziel hat«⁶⁵, in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrem Werden. Das Konzept der Kriegsmaschine ist in der rhizomatischen Theoriewelt von Deleuze/Guattari ein weit reichendes und schwer wiegendes. »Krieg« meint dabei weder nach Hobbes einen Naturzustand, der zu bekämpfen wäre, noch ein durchgehend untergeordnetes Mittel von Staatsapparaten.⁶⁶ Die Unterscheidung von Kriegsmaschine und Staatsapparat selbst folgt auch umgekehrt keineswegs einem Schwarz-Weiß-Muster, das die Kriegsmaschine stets als revolutionäre Maschine gegen den reaktionären Staat setzen würde.⁶⁷ Das Aneignungsverhältnis zwischen Krieg und Staat kann sich in beide Richtungen wenden. Das

64 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 482–585

65 ebd., 580

66 zum Verhältnis von Staat und Krieg vgl. Revel, »Die Gesellschaft gegen den Staat. Anmerkungen zu Clastres, Deleuze, Guattari und Foucault«

67 Deleuze/Guattari selbst haben auf diese Ambivalenz der Kriegsmaschine an mehreren Stellen hingewiesen, vgl. etwa *Tausend Plateaus*, 534 und 582–584 sowie meine Ausführungen zum Maschinenbegriff bei Deleuze/Guattari, oben, 46–50

klassische Modell wäre, dass der Staat sich die Kriegsmaschine aneignet und sie zu einem Instrument macht. Die Funktion der Maschine ändert sich aber je nach den konkreten Bedingungen ihrer Anwendung. Das multinationale Gefüge der sich globalisierenden Ökonomie etwa ist selbst kein Staatsapparat, der Räume einkerbt, Räume segmentiert und »zählt«, es ist vielmehr eine abstrakte Maschine, die einen glatten Raum schafft, der die ganze Erde, und damit auch wiederum die Staatsapparate kontrollieren und umspannen soll. Der Staatsapparat kann diese Maschine durch eine spezifische Verkettung von Segmenten zum Einsatz bringen, sie selbst hängt jedoch nicht darüber hinaus vom Staatsapparat ab.

Deleuze und Guattari erfinden in diesem Zusammenhang eine spezifische Form der Umkehrung des bekannten Satzes von Clausewitz: Die Politik (der durch die globalisierte Ökonomie angeeigneten abstrakten Maschine) ist die Fortsetzung des (potenziellen) Krieges (der noch nicht angeeigneten Kriegsmaschine gegen den Staatsapparat) mit anderen Mitteln (mit den Mitteln des totalen Kriegs/des »totalen Friedens«, der nicht die Vernichtung/ Übernahme/Kontrolle des Staatsapparats und dessen Armee zum Ziel hat, sondern die der Bevölkerung): »Man könnte sagen, dass die Aneignung umgedreht wird, oder vielmehr, dass die Staaten dazu neigen, eine gewaltige Kriegsmaschine loszulassen oder nachzubilden, in der sie selber nur noch Teile sind, die entgegengesetzt oder hinzugefügt werden können.«⁶⁸

Diese – aus den Staatsapparaten hervorgegangene – weltweite abstrakte Maschine entäußert sich nach

68 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 582

Deleuze/Guattari in zwei einander folgenden Gestalten: die erste ist die des Faschismus, der den totalen Krieg als grenzenlose Bewegung organisiert, die keinen Zweck außer sich setzt. Die zweite ist jene postfaschistische Gestalt, die sich im Kalten Krieg in der Kombination von imperialem Sowjetkommunismus und »War against Communism« entwickelte, deren aktuelle Form in der Parallelbewegung von zunehmender Rigidität der Effekte der ökonomischen Globalisierung und der Polizeiaktionen im »War against Terror« besteht. Für Deleuze/Guattari hat diese abstrakte Maschine im Unterschied zum totalen Krieg des Faschismus einen totalen »Frieden« zum Ziel, eine »Frieden« genannte Form von totalitärem Terror. »Der totale Krieg ist überholt, er hat sich in eine noch schrecklichere Form des Friedens gewandelt. Die Kriegsmaschine hat den Zweck, die Weltordnung, übernommen und die Staaten sind nur noch Objekte oder Mittel, die an diese neue Maschine angepasst werden.«⁶⁹ Die globale politische Situation entzieht sich zwar allzu einfachen Erklärungen, die verwickelte Beziehung von Nationalstaaten und transnationalen/globalen nichtstaatlichen Gefügen lässt sich allerdings auch nach 9/11 über das Verhältnis von Staatsapparat und Kriegsmaschine gut erklären: »[...] man muss der realen Bewegung folgen, an deren Ende die Staaten, nachdem sie sich eine Kriegsmaschine angeeignet und sie ihren Zwecken angepasst haben, eine Kriegsmaschine wiederherstellen, die sich als Zweck setzt, sich die Staaten aneignet und immer mehr politische Funktionen übernimmt.«⁷⁰

69 ebd., 582 f.

70 ebd., 583

In diesem komplexen Zusammenhang gerät auch das Verhältnis zwischen Revolution und Übernahme der Staatsmacht immer komplizierter. Während Anfang des letzten Jahrhunderts eine Übernahme des Staates zumindest noch phantasmatische Qualität hatte, verschwimmt der Staatsapparat jenseits von einer grundsätzlicheren Auseinandersetzung mit der Staatsform auch als reale, konkrete Angriffsfläche. Oder müssen wir davon ausgehen, dass das Ziel der Revolution vielleicht immer verschwommen war, es gerade aufgrund seiner Verschwommenheit nur immer wieder umgeleitet wurde auf ein einfacheres Begehren zur Übernahme des Staatsapparats?

Das dringende Problem einer fundamentalen Veränderung, Abschaffung des Staatsapparats, und damit einhergehend der Entwicklung neuer Organisationsformen, ohne diese Formen im Vorhinein festzulegen, war den linken TheoretikerInnen schon im 19. Jahrhundert durchaus bewusst. Marx gibt etwa im »Bürgerkrieg in Frankreich« trotz genauer Analyse der Pariser Commune nicht an, was genau nach dem Zerschlagen der Staatsmacht passiert ist oder passieren hätte sollen. Das hat seinen guten Grund darin, dass weder der Rat der Commune noch die Arbeiterräte noch die Sowjets als feststehendes Modell zu verdinglichen sind, sondern jeder Kampf immer neue und eigene Formen von Organisation hervorbringt. Dagegen steht jedoch in der sozialistischen Realität die Erstarrung zur Phrase, etwa in Lenins Emphase für Sozialismus als »Sowjets plus Elektrifizierung«, wie auch spätere allzu wohlmeinende Interpretationen der historischen Revolutionen, in denen neue Organisationsformen nur postuliert, im Konkreten nicht ausgeführt werden.

So geht etwa auch Slavoj Žižek in der Einleitung seines Lenin-Buchs davon aus, dass es sich bei Lenins Projekt im Jahr 1917 um den radikalen Imperativ handelte, den bürgerlichen Staat, ja den Staat *als solchen* zu zerschmettern und eine neue kommunale Form zu entwickeln, »bei der sich alle an der Klärung gesellschaftlicher Fragen beteiligen« würden.⁷¹ Unter Berücksichtigung der weiteren historischen Geschehnisse scheint diese Interpretation eher überzogen. Ich sehe die Pointe von Žižeks Buch allerdings – in gewisser Weise gegen seinen Autor – darin, dass der Name Lenin für einen ausgedehnten Diskurs steht, der im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die Frage über mögliche Formen revolutionärer Politik forcierte. Dieser Diskurs war keineswegs eindeutig determiniert, und zwar auch 1917 noch nicht, er wurde aus einer Vielzahl möglicher Positionen gespeist, was auch die Beweglichkeit der politischen Position von Lenin selbst und seiner Schriften erklärt. In einem weiten Feld von sozialdemokratischen, sozialistischen, kommunistischen, individualanarchistischen und anarchosyndikalistischen Positionen, die ständig neue Bezugsfelder eröffneten, ergaben sich unendliche Kombinationsmöglichkeiten revolutionärer Maschinen. Schließlich ist dieser Diskurs auch lehrreich für Analogisierungen und Differenzierungen mit heutigen Problemstellungen.

Wenn Žižeks Buch also den Versuch darstellt, »Lenin zu wiederholen«⁷², gerade jenen Lenin, der hinter den

⁷¹ Žižek, *Die Revolution steht bevor*, 9

⁷² ebd., 187: »Lenin wiederholen heißt akzeptieren, dass ›Lenin tot ist‹, dass seine Lösung gescheitert ist, sogar fürchterlich gescheitert ist, aber dass darin ein utopischer Funke war, der es wert ist bewahrt zu werden. [...] Lenin wiederholen heißt nicht, das zu wiederholen, was Lenin tat, sondern das, was er nicht tat, seine verpassten Gelegenheiten.«

wuchernden Dogmen des Marxismus-Leninismus verschwunden ist, dann würde ich noch pointierter fordern: Es geht darum, den *Diskurs* »Lenin« zu wiederholen – jenen Diskurs, der vor allem in den Jahren zwischen den beiden Revolutionen 1905 und 1917 in Europa entstanden ist: Beileibe nicht nur in den Schriften von Lenin selbst, sondern in den Debatten um die Zweite Internationale, die Sozialdemokratie und die Gewerkschaften, um das Verhältnis zwischen sozialistischen und anarchistischen Bewegungen, um Bolschewiki und Menschewiki, um geeignete Organisationsformen, um Avantgardepartei und die Diktatur des Proletariats, um das Verhältnis von spontanen Aktionen und kadermäßiger Organisation, um proletarischen und politischen Massenstreik wird vieles artikuliert, das heute wert wäre, »wiederholt« zu werden – oder wenigstens bewusst *nicht* wiederholt zu werden. Gewissermaßen in Analogie zur Entscheidung Lenins, das siebte und letzte Kapitel von *Staat und Revolution* zu den »Erfahrungen der russischen Revolutionen von 1905 und 1917« nicht zu schreiben, unterschlägt Žižek diesen Diskurs allerdings zusehends und fokussiert dafür die solitären Entscheidungen seines Protagonisten. Lenins Manöver etwa im Zwischenraum zwischen der Februar- und der Oktoberrevolution 1917 beschreibt er als theoretische und praktische Vorbereitungen eines einsam aus dem Exil zur Revolution heimkehrenden und genauso einsam die Gunst der Zeit Erkennenden für eine notwendige Wiederholung der Revolution.⁷³

In Analogie zur Kluft der Französischen Revolution zwischen 1789 und 1793 wird nach Slavoj Žižek die

73 ebd., 9–12.

Wiederholung der Russischen Revolution notwendig, weil die »erste Revolution« nicht den Inhalt, sondern die Form selbst verfehle, in der alten Form gefangen bleibe, und damit eine zweite Revolution nötig werde⁷⁴. In Bezug auf die Theoretisierung des Aufstands – als keineswegs eindimensionalen Einschnitts – ist dem zweifellos zuzustimmen, wobei allerdings die anderen Komponenten der revolutionären Maschine ausgeblendet bleiben. Die grundsätzliche Frage in diesem Zusammenhang aber lautet: Warum nicht nach der zweiten Revolution auch eine dritte? Warum nicht sogar eine unendliche Folge von Umwälzungen, die die Figur der Übernahme des Staatsapparats und das Phänomen von Erstarrung und Strukturalisierung der Organisationsform durch ständige Neuerfindung der Organisation konterkariert? Denn der Staat als solcher war auch nach Oktober 1917 weit davon entfernt, zerschmettert zu sein, von der Parole »Alle Macht den Sowjets« und der Ersetzung des Staatsapparats durch neue Commune-artige Formen der gesellschaftlichen Verwaltung war nach der Oktoberrevolution bald nichts mehr zu hören. Lenin und die Bolschewiki haben den Staatsapparat eben gerade nicht radikal durch Sowjets ersetzt; sie verzichteten darauf, den so spontanen wie erfolgreichen Prozess der Organisation der Arbeiter- und Soldatenräte zu unterstützen. Stattdessen wurde unter dem Titel »Diktatur des Proletariats« und mithilfe der ideologischen Figuren vom »Übergang« und vom »Absterben des Staats« vor allem die Macht der Partei weiter ausgebaut.

Félix Guattari hat im Zusammenhang mit den Entscheidungen des Jahres 1917 vor und während der

74 vgl. ebd., 12

Oktoberrevolution darauf hingewiesen, dass gerade die leninistische Partei in keiner Weise kompetent war, »einen originalen Prozess der Institutionalisierung zu fördern, wie er ursprünglich bei der Errichtung der Sowjets am Werke war«⁷⁵. Im Gegenteil: Statt die Chance des andauernden und potenziell permanenten Einschnitts zu nützen, wurde die Partei, »die gestern noch ein bescheidenes Gebilde im Untergrund gewesen war, zu einem embryonalen Staatsapparat«⁷⁶ ausgebaut; auf die Abschaffung der Sowjets folgte die Ausschaltung, später Verfolgung jeder Opposition, im Bereich der Organisation war das Resultat »eine krebshafte Wucherung von Technokratien in der Politik, bei der Polizei, im Militär, in der Wirtschaft«.⁷⁷

Slavoj Žižek jedoch besteht nicht nur auf der Figur des Protagonisten Lenin im Jahr 1917, der mit der Besetzung des Zentrums der Macht den Diskurs »Lenin« des langen Jahrzehnts davor nahezu auslöscht, er geht auch auf die – beileibe nicht erst mit Stalin einsetzenden – problematischen Entwicklungen in Lenins nachrevolutionärer Politik nicht ein. Er möchte den Lenin des Jahres 1917 retten, der auf der Kluft besteht, die die Konturen des politischen Kampfes der Vielzahl von Parteien und Basisbewegungen von dem trennt, was konkret auf dem Spiel steht: sofortiger Friede, Landverteilung, Sowjets. »Diese Kluft ist die Kluft zwischen der Revolution *qua* imaginärer Ausbruch der Freiheit durch eine kolossale Begeisterung, *qua* magischer Augenblick

75 Guattari, »Die Kausalität, die Subjektivität und die Geschichte«, 143

76 Deleuze, »Vorwort. Drei Gruppenprobleme«, 12 f.

77 Guattari, »Die Kausalität, die Subjektivität und die Geschichte«, 144

der allgemeinen Solidarität, wenn ›alles möglich scheint‹, und der harten *Arbeit* des gesellschaftlichen Wiederaufbaus, die es zu verrichten gilt, wenn diese Begeisterung Spuren im schwerfälligen Gesellschaftsgefüge hinterlassen soll.«⁷⁸ Hinter der hier von Lenin/Žižek vorgenommenen Trennung von revolutionärem Ereignis und kontinuierlicher Organisationsarbeit (hier auffallend mit dem Wort *Wiederaufbau* bezeichnet), von Insurrektion und konstituierender Macht, und in dem Hineinzwängen der beiden korrelierenden Komponenten in ein Stufen- bzw. Phasenmodell liegt das oben beschriebene grundsätzliche Problem: So wie die Scheidung der Februar- und der Oktoberrevolution von der revolutionären Mikropolitik des Jahres 1917 unmöglich ist, tut jede Scheidung den Komponenten der revolutionären Maschine Gewalt an. So wie die Reduzierung der Ereignisse des Jahres 1917 auf die beiden Revolutionen an der Molekularität und Prozessualität der revolutionären Praxen vorbeigeht, blendet die Reduzierung der revolutionären Maschine auf den Aufstand die Revolution konstituierenden Komponenten von Widerstand und konstituierender Macht aus.

78 Žižek, *Die Revolution steht bevor*, 11

Der zweidimensionale Schrei

»Man stellt fest, dass ein bestimmter Revolutionstyp nicht möglich ist, aber gleichzeitig begreift man, dass ein anderer Revolutionstyp möglich wird und zwar nicht durch eine bestimmte Form des Klassenkampfes, sondern durch eine molekulare Revolution, die nicht nur die sozialen Klassen und Individuen in Bewegung setzt, sondern auch eine maschinische und eine semiotische Revolution.« (Guattari)⁷⁹

Die Zapatistische Armee der Nationalen Befreiung (EZLN) besetzte nach mehr als zehn Jahren basisdemokratischer Organisation – die Zapatistas selbst beziehen sich allerdings gleich auf »500 Jahre indigenen Widerstands« seit der »Entdeckung« durch Kolumbus – am 1. Januar 1994 San Cristóbal de las Casas und sechs andere Kreisstädte in Chiapas im Südosten Mexikos. In der Revolte der indigenen Bevölkerung des Lacandonen-Urwalds, der Tzeltales, Tzotziles, Choles und Tojolabales, bekämpften die Zapatistas unter dem Motto »Ya basta!« [»Es reicht!«] die unwürdigen Lebensbedingungen der Indigenas nicht nur in Chiapas. Nach nur zwölf Tagen Dauer des bewaffneten Aufstands verkündete die mexikanische Regierung einen Waffenstillstand. In den nachfolgenden Verhandlungen mit der Regierung pochten die als Markenzeichen einer kollektiven Anonymität mit Skimützen maskierten RebellInnen immer wieder auf die grundlegende Transparenz und Öffentlichkeit ihrer Aktivitäten. Im Sommer 1996 wurden ein paar Tausend Menschen aus 40 verschiedenen Ländern zum »intergalaktischen Treffen« in den Urwald geladen, 1997 fand

⁷⁹ Guattari, *Wunsch und Revolution*, 69

als Beispiel der Öffnung und Transnationalisierung der zapatistischen Bewegung ein zweites solches Treffen in Spanien statt, anlässlich dessen auch die Gründung des für die globalisierungskritische Bewegung bedeutenden Netzwerks Peoples' Global Action beschlossen wurde. Im September 1997 fuhren 1111 Zapatistas nach Mexiko-Stadt, um ihre Anliegen öffentlich zu machen, im März 1999 waren 5000 zapatistische Delegierte im ganzen Land unterwegs. Im März 2001 starteten 24 Delegierte der EZLN die Zapatour durch mehrere Bundesstaaten, um schließlich dem nationalen Kongress in der Hauptstadt die Bedingungen vorzutragen für eine Wiederaufnahme des Dialogs mit der Regierung. Während die Bereitschaft, mit der Regierung Verhandlungen um rechtliche Besserstellung zu führen, nach dem Muster klassischer Revolutionstheorie reformistisch erscheinen mag, besteht der revolutionäre Aspekt dieser Praxis auf Verschiebungen der Herrschafts- und Organisationsformen mitten in den Verhandlungen: Tägliche Pressekonferenzen während der Gespräche mit RegierungsvertreterInnen, Einladung von BeraterInnen und Gästen zu den Verhandlungen, kollektive und konsensuale Entscheidungen und die ständige Abrufbarkeit der Delegierten forcieren die Dekonstruktion der Machtverhältnisse und eine Politik des Durchbrechens von Repräsentation und Klassifizierung, und zugleich ermöglichen sie die Erprobung von alternativen Formen sozialer Organisation.⁸⁰

In seiner von der zapatistischen Bewegung geprägten Theorie warnt John Holloway vor der Trennung

80 zum gesamten Absatz vgl. Holloway, »Der Aufstand der Würde. Zum Revolutionsverständnis der Zapatistas«; Huffschmid, »Spinnen im Netz. Zapatismus als Maskerade und paradoxe Politik«; Kastner, »Zapatismus und Transnationalisierung«

des Existierenden und des Vorstellbaren, dessen, was ist, und dessen, was sein könnte: »Wir ragen über uns selbst hinaus, wir existieren in zwei Dimensionen [...]. Wir leben in einer ungerechten Welt, aber wir wünschen, dass es nicht so wäre.«⁸¹ Diese untrennbar miteinander verbundenen zwei Dimensionen des kollektiven Schreis als Schrei des Entsetzens und der Hoffnung⁸² bedingen zwei ebenso verbundene Komponenten der revolutionären Maschine, die des Widerstands und die der experimentellen Erprobung konstituierender Macht.

Die präsentische Formulierung auch der zweiten Dimension, das Hinausragen über den Ist-Zustand, ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass es sich nicht um eine Dichotomie von Widerstand gegen eine reale, gegenwärtige Welt einerseits und einer weit vom gegenwärtigen Werden abgesetzten Utopie andererseits handelt. Es geht vielmehr um die ersten Schritte in ein scheinbar neues Terrain, auf dem alten Terrain gesetzt, gegen dieses alte Terrain ankämpfend und es zugleich nutzend, um es in etwas anderes zu verwandeln. Nur scheinbar steht hier also ein völlig *neues* Terrain auf dem Spiel. Der Landgewinn kann sich nur auf ein und derselben Immanenzebene abspielen, als einzig mögliche Plattform für Veränderung und Emanzipation, von der aus allerdings alles möglichst weitgehend umorganisiert werden soll. In diesem Scharnier zwischen Wirklichem und Möglichem werden stets beide Karten gespielt: »Außerhalb des Maßes zu sein dient als eine destruktive Waffe (dekonstruktiv in der Theorie

⁸¹ Holloway, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*, 16

⁸² ebd., Kapitel 1: »Der Schrei«, 10–20

und subversiv in der Praxis); und jenseits des Maßes zu sein bedeutet eine konstituierende Macht.«⁸³

Die unentwirrbar verschlungenen Dimensionen des »Schrei-gegen« und der »Bewegung kreativer Macht«, wie Holloway auch die zwei Komponenten Widerstand und konstituierende Macht nennt, offenbaren sich am besten – und hier wiederholt sich die Forderung, den Staat nicht einfach übernehmen zu wollen – »in den Kämpfen, die bewusst die Ankündigung des Neuen anstreben, in denen der Kampf darauf abzielt, in seiner Form nicht die Strukturen und Praktiken dessen zu reproduzieren, gegen das gekämpft wird, sondern vielmehr die ersehnten Formen gesellschaftlicher Verhältnisse zu schaffen«⁸⁴. Gerade mitten in den heterogenen Formen des Widerstands soll sich die experimentelle Erprobung dessen ereignen, was als »gerechte Welt« gewünscht und nicht mehr auf eine ferne Zukunft oder auf eine ungewisse Zeit nach der großen Revolution projiziert wird. Holloways Beispiele für die Bündelung von Dagegen-Sein und Experimenten an neuen Organisationsformen sind dabei weniger spektakulär als spezifisch: »Streiks, bei denen nicht nur die Arbeit entzogen wird, sondern alternative Weisen des Tuns aufgezeigt werden (indem kostenloser Nahverkehr bereitgestellt, eine andere Form der Gesundheitsversorgung aufgebaut wird); Proteste an Universitäten, bei denen nicht nur die Universität geschlossen wird, sondern andere Formen des Lernens entwickelt werden; Gebäudebesetzungen, die diese in gemeinschaftlich genutzte Zentren, in

83 Hardt/Negri, *Empire*, 376

84 Holloway, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*, 176 f.

denen eine andere Form politischen Handelns stattfindet, verwandeln; revolutionäre Kämpfe, in denen es nicht nur um die Niederlage der Regierung geht, sondern um die Veränderung der Erfahrung gesellschaftlichen Lebens.«⁸⁵

Alle diese Beispiele inidizieren die Verwobenheit von Widerstand und konstituierender Macht. Das Verhältnis der reziproken Verstrickung der beiden Komponenten wird in Deleuzes und Guattaris Anmerkungen zur Kriegsmaschine auch als das einer Supplementarität beschrieben: »Wenn eine Guerillabewegung, ein Krieg von Minoritäten, ein Volkskrieg oder ein revolutionärer Krieg ihrem Wesen [dem der Kriegsmaschine] entsprechen, dann deshalb, weil sie sich den Krieg um so notwendiger zum Ziel setzen, je »supplementärer« er ist: *sie können nur unter der Bedingung Krieg führen, dass sie zugleich etwas anderes aufbauen und schaffen [...]*.«⁸⁶ Unter Berücksichtigung der spezifischen Begrifflichkeit bei Deleuze/Guattari ist diese Passage besonders gut am Beispiel der zapatistischen Aufstände zu konkretisieren: Die zapatistische Kriegsmaschine entspricht keineswegs einer Kriegsführung, die auf die »Übernahme« der Macht oder die Auslöschung derer zielt, die »an der Macht« sind. Es dreht sich um eine Kriegsführung, die Revolution als Auflösung des Staatsapparats im lokalen Kontext versteht und dabei permanent die Neuerfindung sozialer Gefüge desselben Kontextes betreibt.

Auch die zapatistische Kriegsmaschine ist keineswegs gefeit dagegen, sich durch Strukturalisierung in einen

85 ebd., 245 f.

86 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 584

Staatsapparat zu verwandeln oder von einem Staatsapparat vereinnahmt zu werden, der sie zur Kriegsführung missbraucht. Doch durch die Techniken des permanenten Fragens in der Bewegung (das diesbezügliche zapatistische Motto lautet: »preguntando caminamos« [»fragend gehen wir voran«]) und der unaufhörlichen Infragestellung des eigenen Regierens (»mandar obedeciendo« [»gehorchend regieren«]) wird eine derartige Strukturalisierung unwahrscheinlicher als im martialischen Gestus der Machtübernahme: »Es ist nicht nötig, die Welt zu erobern. Uns reicht es, sie neu zu erschaffen.«⁸⁷

87 »Primera Declaración de La Realidad«, in: *La Jornada*, 30.1.1996, zit. nach: Holloway, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*, 32

Widerstand, Insurrektion und konstituierende Macht als unteilbarer dreidimensionaler Prozess

Bewegungen und AutorInnen, die sich gegen eindimensionale Vorstellungen von Revolution als Übernahme des Staatsapparats aussprachen, verstanden sich seit dem 19. Jahrhundert meist als anarchistisch oder wurden als anarchistisch identifiziert/stigmatisiert. So erstaunt es nicht, dass sich schon beim Erfinder des anti-etatistischen sozietären Anarchismus, bei Proudhon, ein Vorausklang der zapatistischen Praxis findet: »Unter dem Regierungsapparat, im Schatten der politischen Institutionen erzeugte die Gesellschaft langsam und in Stille ihren eigenen Organismus; sie gab sich eine neue Ordnung, die Ausdruck ihrer Lebenskraft und Autonomie war.«⁸⁸ An dieser Stelle wird allerdings auch offensichtlich, dass eine konstituierende Praxis, die still und langsam und unterirdisch eine anarchistische Art von Maulwurfsarbeit verrichtend agiert – überhaupt, wenn sie so wenig offensiv wie bei Proudhon als organische Entwicklung beschrieben wird –, auf dem Gelände der kapitalistischen (wie auch der spätkapitalistischen) Re-kuperation einen signifikanten Mangel aufweist. Um diese Unzulänglichkeit zu verdeutlichen, muss gar nicht mit Marx zum Reformismus-Vorwurf gegriffen werden, zum Vorwurf, dass die Praxis der Tauschbanken, der Ausschaltung des Zwischenhandels und der zinslosen Kredite hier nur einer marginalen Reform im intakt bleibenden Rahmen der bestehenden politischen

⁸⁸ zit. nach Guérin, *Anarchismus. Begriff und Praxis*, 41

Repräsentationsmodelle entspreche⁸⁹: Der Dualismus von Revolution und Reform ist in diesem Kontext wenig angebracht, weil damit theoretisch eine unüberwindbare Differenz zwischen zwei absolut gesetzten Positionen konstruiert wird, während in molekular revolutionärer Praxis weder das revolutionäre Pathos des großen Einschnitts noch ein für reformistische Kontexte typisches Ausblenden von größeren Zusammenhängen in reiner Form anzutreffen ist.⁹⁰

Die Vorstellung, dass Staatsapparate und revolutionäre Maschinen einfach in friedlicher Koexistenz miteinander leben könnten, wie es die Formulierung Proudhons nahe legt, parallel nebeneinander ohne Bezug und Konflikt, ist allerdings eine ähnlich unmögliche, wie Robespierre die »Revolution ohne Revolution« als unmöglich bezeichnete. Im Gegensatz zu Proudhon besteht Holloway daher – unter Rückgriff auf Spinozas Begrifflichkeiten – darauf, dass *potentia* (also »kreative« oder konstituierende Macht) keine Alternative ist, die mit *potestas* (»instrumentelle« oder konstituierte Macht)

89 Diese Kritik hat Marx im »achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte« an der Stelle (MEW 8, 122) formuliert, wo er auf die Rückfälle des Proletariats nach der Niederschlagung der Juni-Insurrektion von 1848 zu sprechen kommt: »Zum Teil wirft es sich auf doktrinaire Experimente, Tauschbanken und Arbeiterassoziationen, also in eine Bewegung, worin es darauf verzichtet, die alte Welt mit ihren eigenen großen Gesamtmitteln umzuwälzen, vielmehr hinter dem Rücken der Gesellschaft, auf Privatweise, innerhalb seiner beschränkten Existenzbedingungen, seine Erlösung zu vollbringen sucht, also notwendig scheitert.«

90 vgl. dazu die Auseinandersetzung um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert, u. a. zwischen Lenin und Luxemburg, aber auch aktuelle Prozesse wie die Praxis der Zapatistas oder die venezuelanische Bewegung in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts, die als »bolivarianischer Prozess« zwischen den Polen Reform und Revolution oszilliert.

einfach nur in friedlicher Koexistenz lebt. »Es mag so scheinen, als könnten wir einfach unseren Garten pflegen, unsere eigene Welt liebevoller Beziehungen schaffen, uns weigern, unsere Hände mit dem Dreck der Macht zu beschmutzen, aber dies ist eine Illusion [...]. Die Ausübung kreativer Macht in einer Weise, die nicht auf Wertschaffung konzentriert ist, kann nur als Antagonismus zu instrumenteller Macht existieren.«⁹¹

Eine quasi »unschuldige« Parallelführung der Alternative zu dem, was Holloway »instrumentelle Macht« nennt, auf *dessen* Terrain führt eher in die *splendid isolation* – in hermetische Konzepte à la George-Kreis und Muehl-Kommune oder in partikuläre Ghettos, deren Vorstellung von lokaler Autonomie in einen reaktionären Essenzialismus kippen –, als dass von ihr Anstöße zur Gesellschaftsveränderung erwartet werden könnten. Von der falschen Möglichkeit des richtigen Lebens im falschen ausgehend, scheitert sie an der Vorstellung, dass ein unabhängiges Terrain neben und außerhalb des global integrierten Kapitalismus möglich wäre. Holloway sieht das Verhältnis von »kreativer« und »instrumenteller« Macht daher als antagonistisches. Weil aber im Kräftediagramm von Widerstand und Macht jede Gegenmacht, jede Anti-Macht, also auch Holloways »kreative Macht« in ihrem Antagonismus zu »instrumenteller Macht«, Gefahr läuft, kooptiert zu werden, braucht es neben Widerstand und konstituierender Macht, neben dem »Schrei-gegen« und der »kreativen Macht« eine weitere Komponente, die auch die Verkettung der »Schreie« berücksichtigt.

Proudhon musste nach den ersten Jahren der Selbstverwaltung in Arbeiterassoziationen nach 1848 bald

⁹¹ Holloway, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*, 52

seinen Optimismus in Bezug auf die quasi-automatische Durchsetzung der sozietär-anarchistischen Selbstverwaltung fallen lassen. In Stille und Verborgenheit konnte die gewünschte Veränderung der Gesellschaft nicht vor sich gehen. Widerstand und konstituierende Macht können sich als völlig wirkungs- und harmlos erweisen, so sie nicht *sag-* und *sichtbar* werden, in ihrer Konfrontativität, ihrer Massenhaftigkeit, ihrem Bruch im Ereignis in Erscheinung treten. Das Nicht-Erscheinen von nicht in den Bereich des Repräsentierbaren fallenden Aspekten ist auch eine Technik der Repräsentation. Diese Technik der Scheidung in Repräsentiertes und nicht Repräsentiertes wird – weniger im Sichtbarwerden von einzelnen Gruppen denn als ein grundsätzliches In-Erscheinung-Treten der möglichen Verkettung von Widerstandspraxen – aufgebrochen, wo die Revolution als Maulwurf sich an die Oberfläche bewegt. Hier kommt schließlich die Dimension des Aufstands, der Insurrektion wieder ins Spiel, diesmal allerdings nicht als eindimensionale Idee der Übernahme der Staatsmacht, sondern als dritte Komponente in einer unteilbaren Dreiheit der revolutionären Maschine.

Das Konzept dieser Dreiheit hat Antonio Negri im 1993 zuerst in italienischer Sprache veröffentlichten verfassungstheoretischen Aufsatz »Repubblica Costituente« zu entwickeln begonnen, in dem er den Satz Condorcets »Einer jeden Generation ihre Konstitution« weitergedacht hat bis zu einer »konstituierenden Republik« ohne Konstitution. Ich wiederhole die diesem Kapitel vorangestellte und für unser Thema zentrale Stelle aus dem Aufsatz: »Es wird Zeit, uns zu fragen, ob nicht sowohl theoretisch als auch in der Praxis eine Position existiert, die es erspart, vom finsternen und terroristischen Wesen

des Staats in Besitz genommen zu werden. Es geht mit anderen Worten darum, einen Standpunkt zu suchen, der Abstand nimmt von einer Vorstellung, derzufolge die Konstitution zwangsläufig in den Staat eingeschrieben ist; es geht um die Möglichkeit, genealogisch zu denken und eine konstituierende Praxis sichtbar zu machen. Dieser Standpunkt existiert: als tägliche Insurrektion, als permanenter Widerstand, als konstituierende Macht.«⁹²

Fast zehn Jahre nach diesem Hinweis auf die drei Komponenten der revolutionären Maschine taucht die Idee als die »drei Elemente der Gegenmacht« in einem anderen Text wieder auf: In einem Vortrag der Plattform 1 der *documenta11* in Wien präsentieren Negri und sein Koautor Michael Hardt wesentliche Aspekte ihres Bestsellers »*Empire*« und ergänzen diese um Überlegungen zu modernen und postmodernen Gestalten von Gegenmacht. »Wir müssen Widerstand, Aufstand und konstituierende Macht definitiv als unteilbaren Prozess denken, in dem die drei zu einer vollen Gegenmacht und letztlich einer neuen, alternativen Gesellschaftsformation zusammengeschmiedet werden.«⁹³ Hardt und Negri argumentieren, dass Widerstand, Insurrektion und konstituierende Macht in der – durch nationalen Raum und nationale Souveränität geprägten – Moderne auseinander gerissen worden wären, seit der Französischen Revolution als einander äußerlich betrachtet würden und als verschiedene revolutionäre Strategien entweder überhaupt getrennt zum Einsatz kamen oder als unterschiedliche historische Momente funktionierten. Erst

92 Negri, »*Repubblica Costituente*«, 77

93 Hardt/Negri, »*Globalisierung und Demokratie*«, 383 f.

nach dem Kalten Krieg und mit dem tendenziellen Bedeutungsverlust des Nationalstaats (und des nationalen Aufstands, der immer wieder zu seinem Ausgangspunkt, dem internationalen Krieg, zurückführte) werde es jetzt wieder möglich, Widerstand, Aufstand und konstituierende Macht als Kontinuum und die drei Komponenten als einander immanent zu verstehen.⁹⁴ Wie unten am Beispiel der Pariser Commune noch zu zeigen sein wird, ist diese geschichtliche Unterscheidung zwischen der Zeit der großen Revolutionen und der Zeit des »Empire« anhand eines relativ vage konstruierten historischen Ablaufs nicht durchgängig und ohne weiteres haltbar, der Schluss allerdings ist zweifelsohne triftig: Die Dreiheit der revolutionären Maschine ist als ineinander verwoben vorzustellen, alle drei Komponenten entwickeln sich jedoch in Form und Erscheinung entsprechend ihren Kontexten in Zeit und Raum.

Was die genaue Analyse der drei Komponenten in aktuellen revolutionären Zusammenhängen betrifft, lässt die bisherige Ausarbeitung und Konkretisierung der These vom unteilbaren Prozess der Dreiheit bei Hardt/Negri einiges offen. Wie auch in einigen anderen Zusammenhängen bleiben die beiden Autoren hier vage, sowohl was die Theoretisierung als auch was die Besonderung betrifft. Die Metaphorisierung des Gegenstands und die spektakuläre Begriffswahl (»Fleisch«, »Monster«, »Cyborg-Körper«)⁹⁵ führen kaum zu einer Konkretisierung der These von der Verkettung der Dreiheit – und damit auch nicht zur Beantwortung der Frage, wie

⁹⁴ ebd., 380–382

⁹⁵ ebd., 384–386. Noch weniger Klarheit bringt die diesbezügliche Stelle in Hardt/Negri, *Multitude*, 87.

vor allem Insurrektion in Zeiten des »Empire« vorzustellen ist.

Und nicht nur die Insurrektion sucht im Zeitalter der zunehmenden Beschränkung des souveränen Nationalstaats und der Veränderung seiner Funktionen eine andere Form als die gewohnte des nationalen Aufstands, auch Widerstand und konstituierende Macht folgen anderen Mustern in verschiedenen historischen und geopolitischen Zusammenhängen. In unterschiedlichen Kontexten stellt sich demgemäß auch jeweils die Frage nach der Verbindung der Mikropolitiken des Widerstands, der alltäglichen Insurrektion und einer konstituierenden Macht als kollektiver Erfindung einer neuen sozialen und politischen »Verfassung«. Dabei ist – um es nochmals zu betonen – die Begriffsdreiheit nicht als zeitlich aufeinander folgender Ablauf zu verstehen, etwa in der Abfolge: zuerst Widerstand, dann Revolte, dann Aufbau einer neuen, anderen Gesellschaft. Vielmehr entwickeln sich die drei Komponenten als sich vielfach brechender und verschiedene Räume durchziehender Prozess auf einer Immanenzebene nebeneinander, überlappend und ineinander verknüpft. Im Folgenden wird es nichtsdestoweniger darum gehen, die drei Komponenten einzeln zu untersuchen, um sie dann in verschiedenen historischen Kontexten (implizit oder explizit) zu konkretisieren.

Das Primat des Widerstands

»Der Weg der perfekten polizeilichen Kontrolle über alle menschlichen Tätigkeiten und der der freien unendlichen Schöpfung aller menschlichen Tätigkeiten ist ein und derselbe [...]. Zwangsläufig gehen wir denselben Weg wie unsere Feinde – wobei wir ihnen meistens vorangehen – diesen Weg müssen wir aber mit aller Deutlichkeit als Feinde gehen. Der Bessere wird gewinnen.« (Situationistische Internationale)⁹⁶

Widerstand gibt es nach Michel Foucault, wo es Macht gibt. »Und doch oder vielmehr gerade deswegen liegt der Widerstand niemals außerhalb der Macht.«⁹⁷ Wenn es kein absolutes Außen der Macht gibt, entspricht das allerdings nicht einer notwendigen und absoluten Unterordnung des Widerstands unter die Macht. Für Foucault bedeutet der »strikt relationale Charakter der Machtverhältnisse« erstens genau nicht, dass Widerstand bloß eine Folgewirkung, eine Negativform der Macht wäre, damit die immer nur passive und unterlegene Seite. Zweitens ist Widerstand als heterogen zu verstehen, als Vielzahl von Widerstandspunkten, -knoten, -herden, nicht als radikaler Bruch an dem *einen* Ort der Großen Weigerung, nicht als massive Unterbrechung, die zwei grundlegende Gegensätze etabliert, nicht als Antagonismus, sondern als eine unregelmäßig gestreute Vielfalt von Widerstandspunkten in einer ebenso vielfältigen Landschaft der sich verschiebenden Spaltungen und Grenzen. Ein derartiges Verständnis von Widerstand als Multiplizität entspricht der nicht mehr einheitlichen

⁹⁶ S. I., »Die S. I. jetzt«, 86

⁹⁷ Foucault, *Der Wille zum Wissen*, 96

Vorstellung von »Macht«: Statt als Gesamtheit der Institutionen und Apparate, die die Ordnung des bürgerlichen Staates garantieren, versteht Foucault Macht als Vielfältigkeit von Kräfteverhältnissen, die ein Territorium organisieren.

Gilles Deleuze weist in seinem Foucault-Buch auf den konkreten historischen Hintergrund hin, vor dem Foucault seine Theorie über Macht und Widerstand signifikant weiterentwickelt hat: Es sind dies um und nach 1968 einerseits Versuche, theoretische Ansätze zu schaffen, die sich »sowohl gegen den Marxismus [hier sind marxistisch-leninistische Strömungen und Parteien im Rahmen des »realen Sozialismus« *und* in den westeuropäischen Staaten, vor allem in Frankreich und Italien gemeint] als auch gegen die bürgerlichen Konzeptionen« richten⁹⁸. Andererseits fließt hier auch die Erfahrung der spezifischen Kämpfe ein, die Foucault und andere in den 1970ern in diversen transversalen Gruppen machten, denen es gelang, für einige Zeit nicht in die »Kinderkrankheiten des Kommunismus«, Totalisierung, Zentralisierung und Strukturalisierung zu verfallen, sondern eine Beziehung der verschiedenen Kämpfe aufrechtzuerhalten. Für Foucault war das vor allem das Engagement in der »groupe information prison«, die Information und Aktionen zu den Verhältnissen in den französischen Gefängnissen entwickelte und vorantrieb.

Macht ist für Foucault vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen »nicht so sehr etwas, was jemand besitzt, sondern vielmehr etwas, was sich entfaltet, nicht so sehr das erworbene Privileg der herrschenden Klasse, sondern vielmehr die Gesamtwirkung ihrer strategischen

⁹⁸ Deleuze, *Foucault*, 38

Positionen«⁹⁹. Widerstand ist nur im strategischen Feld dieser keineswegs einheitlich und als lineare Herrschaft einer Gruppe über andere vorgestellten Machtbeziehungen denkbar. Im dichten Gewebe der Machtbeziehungen, das die Apparate und Institutionen durchzieht, versteht sich Widerstand auch nicht bloß als negative Funktion der Macht, als sich erst aus einem System der Macht heraus schälender Zusammenhang, als letzten Endes passive/reaktive Seite der Macht. »Sie [die vielen verschiedenen Formen von Widerständen] sind in den Machtbeziehungen die andere Seite, das nicht wegzu-denkende Gegenüber.«¹⁰⁰ Foucault besteht also in dieser »letzten Karikatur der Macht« (Judith Butler) einerseits auf das Neben- und nicht Hintereinander von Macht und Widerstand in einem nicht totalen, sondern durchwegs heterogenen Gefüge, andererseits auf die Unmöglichkeit, ein Außen dieses Verhältnisses zu denken.

Linke Diskurse haben sich an Foucaults Analyse gehörig gerieben, vor allem am Immanenz-Aspekt der Verwobenheit von Macht und Widerstand, der die Möglichkeit zur radikalen Emanzipation in ein Außen (im Sinne der Befreiung in ein Gebiet, das jenseits von Machtverhältnissen liegt) verneint. Die Rezeptionswirkung Foucaults tendiert dementsprechend auch dazu, Bilder der Sackgasse, der Gummizelle, der ausweglosen Totalität zu erzeugen.¹⁰¹ Viele haben das als Anleitung zum

99 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 38

100 Foucault, *Der Wille zum Wissen*, 96

101 vgl. Raunig, »Zu Fuß durch die Sackgasse und durch sie hindurch. Fluchtlinien (aus) der Gouvernementalität«; vgl. auch Deleuze, *Foucault*, 133: »Wenn Foucault sich nach Abschluss des *Willens zum Wissen* in einer Sackgasse befindet, so nicht aufgrund seiner Art und Weise, die Macht zu denken, sondern eher, weil er die Sackgasse entdeckt hat, in die uns die Macht selbst führt, in unserem Leben wie in unserem Denken [...]«

Defätismus und als Verleugnung der Möglichkeit von Revolutionen missverstanden. Die Vielfalt und Komplexität des Widerstands bei Foucault scheint etwa John Holloway so »vielfältig wie Standfotos oder Gemälde«, ohne Entwicklung, zumal »das Tun und dessen antagonistische Entwicklung« nicht im Mittelpunkt der Überlegungen Foucaults stehen. Auf diese Weise gäbe es in Foucaults Analyse eine ganze Menge von Widerständigkeiten, aber keine Möglichkeit zur Emanzipation. »Einzig eine sich endlos verschiebende Konstellation von Macht-und-Widerstand ist möglich.«¹⁰² Und auch bei Foucault selbst findet sich dieser Zweifel, der wohl beigetragen hat zur prägnanten Verschiebung des Fokus von Foucaults Forschungen der späten 1970er und 1980er von der Analyse von Macht und Wissen hin zur Problematisierung von Selbstregierung und »Sorge um sich«. Deleuze schreibt über diesen Wendepunkt in Foucaults Arbeit: »[...] hat er sich nicht in die Machtverhältnisse eingeschlossen? Er erhob gegen sich selbst folgenden Einwand: ›Das sieht uns ähnlich, immer dieselbe *Unfähigkeit, die Linie zu überschreiten*, auf die andere Seite hinüberzuwechseln [...]‹.«¹⁰³

Wenn im Rahmen von Foucaults Denken ein derartiger Wechsel »auf die andere Seite« auch unmöglich erscheint, ist damit keineswegs jedwede emanzipatorische Aufladung von Widerstand aufgegeben. Judith Butler hat etwa auf den Unterschied hingewiesen, der den Widerstandsbegriff Foucaults im Gegensatz zu dem Lacans für emanzipatorische Kontexte sehr wohl fruchtbar

102 Holloway, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*, 55

103 Deleuze, *Foucault*, 131. Das Originalzitat findet sich in Foucault, »Das Leben der infamen Menschen«, 315

macht.¹⁰⁴ Während er bei Lacan in einem Bereich angesiedelt ist, der praktisch keine Möglichkeit hat, das, zu dem er in Opposition steht, zu verändern, richtet sich bei Foucault der Widerstand genau gegen die Macht, deren Effekt er ebenso ist, wie er sie produziert. Und auch bei Foucault selbst finden sich Stellen, die an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig lassen: »Wie das Netz der Machtbeziehungen ein dichtes Gewebe bildet, das die Apparate und Institutionen durchzieht, ohne an sie gebunden zu sein, so streut sich die Aussaat der Widerstandspunkte quer durch die gesellschaftlichen Schichtungen und die individuellen Einheiten. Und wie der Staat auf der institutionellen Integration der Machtbeziehungen beruht, so kann die strategische Codierung der Widerstandspunkte zur Revolution führen.«¹⁰⁵

Die offensichtlichste Diskrepanz zwischen Foucault und Holloway liegt in den verschiedenen Machtbegriffen der beiden Autoren. Foucault könnte Holloway durchaus zustimmen, dass die Welt verändert werden kann, ohne die (Staats-)Macht zu übernehmen. Umgekehrt fehlt jedoch bei Foucaults Theoretisierung von Macht und Widerstand alles, was Holloway als fundamentalen Antagonismus bezeichnet, die instrumentelle Macht (*power-over*) als antagonistische Form kreativer Macht (*power-to*). Um die instrumentelle Macht aufzulösen, zur Emanzipation kreativer Macht bedarf es nach Holloway einer radikalen Anti-Macht. Die Einführung einer derartigen Dichotomie in die Frage der Macht bleibt nach Foucault problematisch. Ob der Begriff nun der einer Anti-Macht wie bei Holloway oder der der

104 Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, 94

105 Foucault, *Der Wille zum Wissen*, 97

Gegenmacht bei Negri/Hardt ist, die heterogene Verschränkung von Macht und Widerstand denkt Foucault nicht in Gegensätzen und weit offener.

Eine Gemeinsamkeit besteht aber offensichtlich in der These von der Abhängigkeit der Macht vom Widerstand. Auch nach Holloway ist instrumentelle Macht nichts weiter als die Metamorphose kreativer Macht und deshalb vollkommen von ihr abhängig. In Wechselwirkung zwischen den französischen poststrukturalistischen Theorien und den italienischen postmarxistisch-operaistischen Theorien wurde dieses Modell, in dem auch noch ein Nachhall des Verhältnisses von »hervorbringender« und »aneignender Klasse« bei Marx zu erkennen ist, auf einige verschiedene und verwandte Begrifflichkeiten angewandt; seine dichteste Formulierung findet sich in Deleuzes Foucault-Buch: »Tatsächlich weist ein Kräftediagramm neben (oder besser ›gegenüber‹) den Singularitäten der Macht, die seinen Beziehungen entsprechen, Singularitäten des Widerstands auf, gewisse ›Punkte, Knoten, Brennpunkte‹, die ihrerseits auf die Schichten einwirken, in der Weise jedoch, dass sie einen Wandel ermöglichen. Mehr noch, das letzte Wort der Macht lautet, dass *der Widerstand primär ist* [...].«¹⁰⁶

Dieses Wortspiel bringt das Foucault'sche Konzept von Macht und Widerstand in höchster Intensität auf den Punkt. Die Macht einerseits behält also das *letzte* Wort, der Widerstand andererseits ist jedoch *primär*. Mit dem Hinweis, dass der Widerstand primär ist, führt Deleuze auch jene kleine methodologische Differenz ein, die es doch ermöglicht, »die Linie zu überschreiten«:

106 Deleuze, *Foucault*, 125, vgl. auch 131

Während Foucault in operativer Weise die Begriffe von Macht und Widerstand beschreibbar macht, wird bei Deleuze, etwa auch in der Verhältnissetzung von Staatsapparat und Kriegsmaschine oder von Begehren und Macht, klar, dass der Begriff »primär« nicht vorrangig nur auf eine zeitliche Abfolge, sondern auf ein Verhältnis der Abhängigkeit abzielt.¹⁰⁷ Mit Deleuze eröffnet sich die Pointe, dass »ein soziales Feld Widerstand leistet, bevor es sich nach Strategien organisiert hat«¹⁰⁸, dass Macht in gewisser Weise nur auf Widerstand aufbauen kann. Macht ist also nicht nur in den Figuren von Rekuperation und Kooptierung, sondern grundsätzlich als nachrangige Komponente in ihrem Verhältnis zu Widerstand zu verstehen. Widerstand wird – auch gegen die oberflächliche Bedeutung des Wortes als *Gegenposition*, *Opposition* – von einer reaktiven Figur zu einer offensiven, in sich selbst begründeten.

Deleuze verweist in einer Fußnote auf den bei Foucault anklingenden Widerhall der operaistischen Thesen von Mario Trontis »Arbeiter und Kapital« über den »Arbeiterwiderstand«, der den Kapitalstrategien vorausgeht.¹⁰⁹ Über die Traditionslinien des postmarxistischen italienischen Operaismus tönt dieses Echo auch bei Hardt und Negri nach, wenn die beiden Autoren »Empire« und »Multitude« in einer ähnlichen Verhältnissetzung, unter

107 vgl. auch Deleuze, *Lust und Begehren*, 25. In diesem Bändchen versucht Deleuze, die theoretischen Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen seiner Position und der Foucaults zu umreißen.

108 Deleuze, *Foucault*, 125

109 ebd., Fußnote 26. In den 1960ern taucht diese Figur neben dem Operaismus auch in den Schriften der Situationistischen Internationale auf: »Die Macht lebt von Unterschlagung. Sie erzeugt nichts, sie rekurviert nur.« (S. I., »All the King's Men«, 37, vgl. auch das Motto dieses Abschnitts)

anderem im Bild des Doppeladlers¹¹⁰, als gegenseitig voneinander abhängig verstehen, an einigen Stellen jedoch die Vorgängigkeit der produktiven Kraft der Multitude im Verhältnis zur leeren, spektakulären Maschine der imperialen Herrschaft betonen: »In allen Fällen wirkt sich die imperiale Regierung lediglich regulierend und nicht konstituierend aus [...].«¹¹¹ Die Aktivitäten dieser imperialen Gouvernamentalität bleiben auf eine negative Funktion begrenzt, die im Wesentlichen einer Logik der Reaktion und der Entwendung entspricht. Das regulierende und repressive Empire, das selbst über keinerlei positive Wirklichkeit verfügt, reagiert auf die Multitude, wird vom Widerstand der Multitude vorangetrieben. Widerstand setzt sich gewissermaßen vor sein Objekt, wird zum »Prius der Macht«¹¹².

Vor diesem Hintergrund ergibt sich für Hardt/Negri in *Empire* auch die Notwendigkeit für neue *Formen* des Widerstands. Der »Wille, dagegen zu sein«, drückt sich auf der modulierenden Immanenzebene der Globalisierung nicht mehr nur in statischen Widerstandsformen wie z. B. der Sabotage aus, sondern in bewegteren Phänomenen. Hardt und Negri übernehmen auch hier Begriffe von Deleuze/Guattari, etwa die Desertion, den Exodus oder den Nomadismus¹¹³, damit vor allem

110 Hardt/Negri, *Empire*, 73–75

111 ebd., 368

112 ebd. In Hardt/Negri, *Multitude*, 82, wiederholt sich diese Figur (»[...] so ist *Widerstand gegenüber der Macht primär*.«) in Anklang an das Vorwort zum ersten Band des »Kapitals« bei Marx: »Auch wenn Marx' Darstellung mit dem Kapital beginnt, musste seine Forschung doch bei der Arbeit ansetzen und permanent feststellen, dass in Wirklichkeit die Arbeit primär ist. Das Gleiche gilt nun für den *Widerstand*.«

113 Hardt/Negri, *Empire*, 222–226

Prozesse der Entleerung, die die Macht destabilisieren und destrukturieren.¹¹⁴ Die Relevanz dieser Begriffe und der ihnen inhärenten Mobilität scheint darin begründet zu sein, dass es vorerst überhaupt nicht klar ist, wer oder was Ziel des Widerstands in einem globalen Setting sein könnte, wie und wo GegnerInnenschaft überhaupt zu bestimmen wäre. In der oben beschriebenen Situation des Wegbrechens des Staates als Objekts des revolutionären Begehrens und der Komplexitätserweiterung der Machtgefüge scheint es immer schwieriger zu werden, eine spezifische Differenz zu fassen zu bekommen.

Hardt und Negri haben diese erschwerte Lage um zunehmend unfassbare Machtverhältnisse mit dem Begriff »Nicht-Ort der Ausbeutung« beschrieben.¹¹⁵ Ausbeutung und Unterdrückung werden derart amorph, dass es scheinbar keinen Ort mehr gibt, an dem man sich davor sicher fühlen kann. Was kann aber an dieser Stelle eine offensive Form des Dagegen-Seins sein, wenn wir in einem einzigen allumfassenden globalisierungskritischen Gemeinplatz zu versinken drohen, der da lautet: »Die Macht ist überall und gleichzeitig nirgendwo?« In *Empire* wird für diese Situation ohne ein vorstellbares Außen und ohne ein Zentrum der Macht folgende verblüffend einfache Strategie vorgeschlagen: Wenn die

114 Das etwas zweifelhafte Beispiel Hardts und Negris (*Die Arbeit des Dionysos*, 129) für die Effektivität der Ausbreitung von Leere ist die Implosion des realen Sozialismus um 1989, die hier nicht auch als Effekt des kapitalistischen Außen konzipiert wird: »Gegen den realen Kommunismus trat ein Kommunismus ohne Gedächtnis, Erbe und Tradition, ohne Ideologie in Erscheinung. Eine Bewegung der Massenkooperation organisierte sich in der Traditionslosigkeit durch die Entscheidung zum Exodus, durch eine praktische Klandestinität der Befreiung. Abzug, Flucht und Verweigerung brachten die Berliner Mauer zu Fall.«

115 Hardt/Negri, *Empire*, 220–222

Mechanismen der Macht ohne Zentrum und ohne zentrale Steuerung funktionieren, wird es einfach notwendig, sie von jedem Ort aus, aus jedem lokalen Kontext anzugreifen.¹¹⁶ Das scheint denn auch eine geeignete theoretische Voraussetzung für mikropolitische Praxen, die in heterogener Weise Widerstand gegen konkrete Teilaspekte des global werdenden Kommandos leisten.

116 ebd., 223: »Wenn es also keinen Ort mehr gibt, der als Außen gelten kann, so müssen wir an jedem Ort dagegen sein.« Vgl. dazu auch Raunig, »Kriegsmaschine gegen das Empire«, 6 f.

Postnationale Insurrektion und nonkonforme Masse

So einleuchtend und anziehend Negri/Hardts These vom ubiquitären »Dagegen-Sein« sein mag, so vage bleibt sie allerdings: Wenn das »Dagegen-Sein an jedem Ort« auch doppelt stimmig ist, als Möglichkeit, an jedem Ort dagegen sein zu können, wie als Notwendigkeit, an jedem Ort dagegen sein zu müssen, so gibt es doch Orte, die solch ein Dagegen-Sein in stärkerem Ausmaß nahelegen als andere. Und diese Orte werden auch gesucht, aufgesucht, heimgesucht, wie in den alten Zeiten der großen Revolutionen die Bastille oder das Winterpalais, so heute ganz besonders die Orte, an denen sich jene Gefüge verdichten, die uns effektiver und machtvoller regieren als die Regierungen der repräsentativen Demokratien.

Hardt und Negri ändern denn auch gegen Ende von *Empire* ihre Argumentation und stellen ihrem Argument vom Dagegen-Sein an *jedem* Ort eine konkretere Handlungsanleitung zur Seite: »Das Handeln der Menge wird zuallererst dann politisch, wenn es sich unmittelbar und in angemessenem Bewusstsein gegen die zentralen Unterdrückungsaktionen des Empire richtet. Es geht darum, die imperialen Initiativen zu erkennen und zu attackieren und es ihnen somit fortwährend unmöglich zu machen, die Ordnung wiederherzustellen [...]«. ¹¹⁷ Auch wenn das Buch vor Seattle 1999 geschrieben wurde, hier scheint die Praxis insurrektiver Massendemonstrationen vor allem der globalisierungskritischen Bewegung anzuklingen, mit ihrer Wiederaneignung

117 Hardt/Negri, *Empire*, 406

öffentlichen Raums, mit ihren Aktionen, die den Finger in die Wunden der sozialen und ökonomischen Asymmetrien legen, die auf den Gipfeltreffen von G8, WTO, WEF etc. befördert werden, mit ihren Attacken gegen diese konkreten Institutionen. Und dabei geht es vor allem darum, »diese Widerstandserfahrungen zu sammeln und sie konzertiert gegen die Nervenzentren der imperialen Befehlsgewalt einzusetzen«¹¹⁸.

Die Beispiele aktueller Insurrektion in der Bewegung gegen die ökonomische Globalisierung mögen nun zu wenig gewaltförmig und dramatisch erscheinen, um diesen Namen überhaupt zu verdienen, aber auch in den historisch exemplarischen Fällen der Insurrektion ging es nicht um Blutvergießen: Große Aufstände – ich spreche hier nicht über die blutige Niederschlagung von Revolutionen, also über Restauration und Konterrevolution¹¹⁹ – haben sich meist durch möglichst niedrige Gewalt ausgezeichnet: Beim Sturm auf die Bastille legten die königstreuen Soldaten die Waffen nieder, beim Angriff auf die Kanonen der Pariser Commune obsiegte die körperliche Präsenz vor allem der Frauen der Commune, bei der Stürmung des Winterpalais reichte schon der Anblick der drohenden Kanonen der Aurora. Für all diese exemplarischen Fälle des Aufstands traf zu, was Hannah Arendt über die Revolution als Folge, nicht als Ursache des Niedergangs des Staats geschrieben hat: »Es ist ein Zeichen echter Revolutionen, dass sie in ihren Anfangsstadien leicht und verhältnismäßig blutlos verlaufen, dass ihnen die Macht gleichsam in

118 ebd.

119 vgl. S. I., »Der Beginn der Epoche«, 342: »Nicht die Revolutionen sind im allgemeinen blutig, sondern die Reaktion und Repression, die ihnen in einer zweiten Phase entgegengesetzt werden.«

den Schoß fällt, und der Grund hierfür liegt darin, dass sie überhaupt nur möglich sind, wo die Macht auf der Straße liegt und die Autorität des bestehenden Regimes hoffnungslos diskreditiert ist.«¹²⁰ Hier sollen dementsprechend beim Begriff Insurrektion keine martialisch-transgressiven Gewaltfantasien aufgerufen, sondern die Frage nach Qualität und Funktion aktueller Formen der Insurrektion gestellt werden: als – auch räumlich und zeitlich begrenzter – kollektiver Protest, als massenhafte Erhebung, als offener Aufruhr, als sich aus den alltäglichen mikropolitischen Formen des Widerstands erhebbende Empörung.

Mit der Fokussierung der Insurrektion richten wir den Blick stärker auf die Subjektivierungsweisen in der Masse und auf die Singularität des Ereignisses. Hier werden auch die zwei verschiedenen Zeitbegriffe revolutionärer Maschinen evident: eine Zeit der Dauer, der permanenten molekularen Revolution, und eine des Bruchs, der Jetztzeit, des gegenwärtigen Werdens. Widerstand und konstituierende Macht sind jene Komponenten der revolutionären Maschine, die Dauer anklingen lassen: nicht die scheinbar objektive Dauer eines kontinuierlichen Fortschritts, sondern eine Permanenz der Aktualität. Sie sind die Komponenten der sozialen Interaktion, des direkten Austausches, der anhaltenden kollektiven Organisation. Die Insurrektion dagegen ist das temporäre Aufflackern, der Bruch, der Blitz, das Ereignis. Im Gegensatz zu Widerstand und konstituierender Macht insistiert die Insurrektion permanent auf ein unmittelbares Bevorstehen. Sie duldet keinen Aufschub.

120 Arendt, *Über die Revolution*, 148

Gängigerweise wird der Begriff der Insurrektion zumeist als Synonym für Bürgerkrieg verwendet, für den Krieg innerhalb eines begrenzten, nationalstaatlich bestimmten Raums. Auch wenn es solche Spielarten des nationalen Aufstands nach wie vor gibt, von den separatistischen regionalen Insurrektionen und den afrikanischen Bürgerkriegen der letzten Jahrzehnte über die südamerikanischen Beispiele in Argentinien oder Venezuela bis zu den insurrektiven Aspekten in den Protesten gegen rechte Regierungen in Europa, das Phänomen des nationalen Aufstands scheint heute zugleich zu groß und zu klein geraten. Zu groß, weil die Ausschlussmechanismen der Massenmedien und der Geschichtsschreibung dazu tendieren, in seinem Schatten weniger spektakuläre oder nicht auf die Übernahme des Staatsapparats ausgerichtete Erhebungen zu marginalisieren, damit ein weites Spektrum der Insurrektion unsichtbar machen. Zu klein, weil auch hier wieder die Frage auftaucht, inwieweit der Nationalstaat heute überhaupt noch als anzugreifendes Machtzentrum Sinn macht, was andererseits zeitgemäße Formen der Insurrektion außerhalb des ausschließlich nationalstaatlich bestimmten Raums wären.

Es dreht sich hier also vor allem um die Frage nach geeigneten Formen *postnationaler* Insurrektion. Dieser Begriff soll nun keineswegs die nach wie vor wirkungsmächtige Rolle der Nationalstaaten verschleiern, sondern die genealogische Bewegung in der Form der Insurrektion beschreiben, in der heute Aspekte des nationalen Aufstands aufgehoben sind, die aber auch darüber hinausgeht. Wenn etwa die AkteurInnen in regionalen Aufständen vermehrt ihre Situiertheit innerhalb globaler Verhältnisse thematisieren und zugleich auf

globale Veränderungen abzielen¹²¹, wenn simultan an verschiedenen Orten der Welt zu denselben Themen demonstriert wird¹²², wenn Mobilisierung und Diskursivierung von Bewegungen und aktivistischen Netzwerken transnational betrieben werden¹²³, zeigt das die grundsätzliche Tendenz zu einer Transnationalisierung der Praxis von Insurrektion. Die schnelle Verbreitung elektronischer Kommunikationsmittel, zumindest in Teilen der Welt, beschleunigt und befördert diese Tendenz und die Kompetenzen der AkteurInnen, den virtuellen Raum des Internet und physikalische Auseinandersetzungen im öffentlichen Raum zu verschmelzen.¹²⁴

Im Ereignis der insurrektiven Massendemonstration¹²⁵ können zwei Paradigmen der Masse auftreten: die Masse als Struktur und die Masse als Maschine. In einen Fall setzen sich Homogenisierung und Segmentierung herkömmlich hierarchisierter Demonstrationen durch, im anderen entsteht ein maschinenförmiges Gefüge, das als »nonkonforme Masse« bezeichnet

121 etwa die Zapatistische Bewegung in Mexiko, vgl. Kastner, »Zapatismus und Transnationalisierung«

122 etwa in den Protesten gegen den Irakkrieg, die am 15. Februar 2003 weltweit über 10 Millionen auf die Straßen brachten

123 etwa in der Praxis des noborder-Netzwerks oder der EuroMayDay-Aktionen, vgl. Raunig, »La inseguridad vencerá. Streethacking und antiprekaritärer Aktivismus in Barcelona«

124 vgl. Hamm, »Ar/ctivism in physikalischen und virtuellen Räumen«

125 Neben der Manifestationswelle der Jahre 1999 bis 2001 gegen WTO, WEF, G8, EU-Gipfel u. ä. sind aktuelle Ausformungen der insurrektiven Massendemonstration vor allem Global Street Parties, Carnivals against Capital und EuroMayDay-Parades sowie kollektive Aktionen kleineren Ausmaßes. Quantitäten sind hier weniger relevant als die beschriebenen Aspekte der Transnationalität und Nonkonformität.

werden kann.¹²⁶ Gegen die Denunziation der Masse als indifferent, die von Hegel¹²⁷ bis Hardt/Negri¹²⁸ die negative Konnotation des Begriffs prägt, soll der Begriff *nonkonform* den Versuch andeuten, Masse weder als *formlos* noch als *uniform* zu verstehen. Eine solche Formation ist weder als »Hetzmasse«¹²⁹ noch als »stokkende«, nach Gleichheit strebende, »dichte Masse«¹³⁰ zu verstehen, sondern als eine, die sich in der Differenz organisiert: eine »undichte«, fluktuierende, zerstreute Masse. Wird die Masse also nicht durch hierarchische Strukturierung segmentiert und homogenisiert, kann gerade in der situativen Empörung der Manifestation sich eine doppelte Nonkonformität nach innen und nach außen entwickeln: Nach außen benennt die Masse ihre Nonkonformität in der Nichtübereinstimmung mit der Form, wie sie regiert wird. Gemeinsamkeit bleibt ausschließlich negativ begründet, in der Ablehnung des je spezifischen Regiertwerdens. Nach innen bedeutet Nonkonformität in dieser Negation jeder positiven Besetzung von Gemeinschaft die permanente Differenzierung des Singulären. Gegen alle Identitätszumutungen kann das Ereignis der insurrektiven Massendemonstration zur Erprobung einer Kollektivität

126 vgl. Raunig, *Wien Feber Null*, 46–52

127 Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 389, 473. Masse wird hier als »ungeschieden«, »formlos« beschrieben.

128 Hardt/Negri, *Multitude*, 10: »Im Wesentlichen ist sie undifferenziert, in der Masse gehen die Differenzen insgesamt unter, sie werden übertönt, die Couleure in der Bevölkerung verblassen und werden zu Grau. So ist die Masse tatsächlich in der Lage, im Gleichklang zu agieren: als unterscheidungsloses, uniformes Konglomerat.« Vgl. auch Negri, »Eine ontologische Definition der Multitude«, 112–115

129 vgl. Canetti, *Masse und Macht*, 49–54

130 ebd., 26 f.

führen, die anstelle der Konstruktion kollektiver Identitäten die Verkettung von Singularitäten befördert.

Um zugleich Vereinheitlichung und Homogenisierung zu verhindern und die Fragmentierung der Kämpfe zu überwinden, ist die Insurrektion also auch jene Komponente der revolutionären Maschine, die singuläre Bilder und Aussagen zur Erscheinung bringt, dadurch »die Welt sich ereignen« lässt¹³¹ und Möglichkeiten der Anknüpfung und Verkettung eröffnet. Im Paradigma der Repräsentation herrschen triviale Begriffe von »Sichtbarkeit« und »Öffentlichkeit« vor, etwa innerhalb der formalen und inhaltlichen Beschränkungen der Massenmedien, die in Bezug auf Insurrektion im Wesentlichen immer nur zwei Muster reproduzieren: die Decke des Schweigens und die Spektakularisierung und Skandalisierung des Protests. Die nonkonforme Masse schafft als Mischung eines körperlichen Gefüges aus individuellen und kollektiven Singularitäten und eines Gefüges von Bildern und Aussagen Anderes als solche oberflächliche und vermittelte Sichtbarkeit. Sie erzeugt mögliche Welten gegen die Logik der Repräsentation. Statt durch Spektakularität und Quantität in ein fantasiertes Innerstes der Gesellschaft des Spektakels gelangen zu wollen, in die »Öffentlichkeit« der Massenmedien, meint Öffentlichkeit, Sag- und Sichtbarkeit im Kontext der insurrektiven Massendemonstration und im Paradigma des Ereignisses nicht Vermittlung, sondern permanente Produktion von Bildern und Aussagen.

131 vgl. Lazzarato, »Kampf, Ereignis, Medien«, 175

Konstituierende Macht

»... und dass die Revolution nicht endet«

Konstitution heißt viererlei. Erstens die Verfassung als Grundgesetz, die im alltäglichen Sprachgebrauch mehr oder weniger unhinterfragt so verstanden wird, als existiere sie schon ewig als abstrakt Allgemeines, als konstituierte Macht, auch wenn Verfassungen in diesem Sinn erst um das Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Aus der Frage nach Modus und Methode der Begründung dieser Verfassungen entsteht der zweite Begriff von Konstitution, als Akt der Konstituierung einer verfassungsgebenden Versammlung, der *vor* jeder Verfassung im ersten Sinn steht. Drittens folgt auch nach der Festlegung der ersten Verfassung die Frage nach Weiterentwicklung des abstrakt Allgemeinen, damit die Forderung nach einer Konstituierung in Permanenz, die davon ausgeht, dass eine Verfassung in gewissen Abständen geändert, an die Veränderung der Verhältnisse angepasst werden kann und muss. Und viertens gehören zu den Nachbarschaftszonen der Konstitution auch die Begriffe der konstituierenden Macht und der konstituierenden Praxis.

Konstituierende Macht korreliert zwar mit dem zweiten und dritten Begriff der Konstitution, entfernt sich aber in der hier verwendeten Bedeutung völlig von der Verfassung als abstrakt Allgemeinem und rechtlicher Grundlage des Staates. »Macht« bezieht sich hier weder nur auf die materiellen Grundlagen der Staatsmacht noch auf den umfassenden Machtbegriff bei Foucault, sondern auf die bei Holloway und Negri aufgenommene Zweiteilung Spinozas in *potestas* und *potentia*. Wenn im Deutschen von »konstituierender *Macht*« die Rede

ist, dann schwingt daher auch im Anschluss an *potentia* ein Begriff von »Vermögen«, »Können« mit, auch das Vermögen, sich zusammenzuschließen. Konstituierende Macht meint also keineswegs die Formulierung und Institutionalisierung einer Verfassung als Grundgesetz, sondern vielmehr kollektive Subjektivierung, Institutionierung und Formierung jenseits von konstituierter Macht. Konstituierende Macht bezieht sich als dritte Komponente der revolutionären Maschine vor allem auf die Erprobung alternativer Formen sozialer Organisation. Im Unterschied zum zweiten und dritten Begriff der Konstitution verschwindet hier der Aspekt der politischen Repräsentation.

Die Begriffe der konstituierenden und der konstituierten Macht, damit auch der Unterschied zwischen der ersten und zweiten Bedeutung wurden von Emmanuel Joseph Sieyès eingeführt, dem Protagonisten der französischen Verfassung von 1791. In seinem Text »Was ist der Dritte Stand?«, dessen Veröffentlichung im Januar 1789 die revolutionäre Stimmung anheizte und die französische Nationalversammlung darin bestärkte, mit dem Ancien Régime zu brechen und den Übergang zur Republik zu proklamieren, unterscheidet Sieyès zwischen dem *pouvoir constitué* und dem *pouvoir constituant*. Bei Sieyès entspricht konstituierte Macht der Verfassung als Grundgesetz und konstituierende Macht der verfassungsgebende Versammlung. Die Reihenfolge muss zunächst also umgekehrt werden, denn um von einer Verfassung als konstituierter Macht überhaupt sprechen zu können, braucht es zuvor den Prozess der Schaffung des Verfassungstextes durch das, was bei Sieyès *pouvoir constituant* genannt wird.

Jenseits der historischen Besonderheit der Französischen Revolution liegt der allgemeine problematische

Aspekt der konstituierenden Macht als verfassunggebender Versammlung in der Entscheidung, wie es überhaupt zu dieser Versammlung kommt, also vor allem in der Frage der Legitimierung dieser Versammlung. In *Über die Revolution* betont Hannah Arendt dieses »Problem der Legitimität des neu etablierten Machtapparats, des *pouvoir constitué*, dessen Autorität die verfassunggebende Versammlung, das *pouvoir constituant*, nicht garantieren konnte, da sie selbst ja nicht konstitutionell war und es auch nicht werden konnte, insofern sie sich vor der Verfassung »konstituiert« hatte.«¹³² Arendt hebt in diesem Zusammenhang vor allem den Unterschied zwischen der Französischen und der (US-)Amerikanischen Revolution hervor: In Frankreich war es die Nationalversammlung, die durch ihr selbst gegebenes *pouvoir constituant* nach einem bestimmten Prinzip der Repräsentation in »Arbeitsteilung« für die Nation die erste Verfassung entwickelte. Anders als in Frankreich wurde die Verfassung in den USA 1787 Abschnitt für Abschnitt bis in alle Details in *townhall meetings* und Länderparlamenten durchdiskutiert und mit Amendments ergänzt, war also aus einer Unzahl von konstituierten Körperschaften in einem vielstufigen Prozess hervorgegangen.¹³³

Für Arendt ist vor allem der Aspekt der Partizipation im föderativen System der USA wichtig, der dazu geführt habe, dass es in den USA und in Europa zu völlig verschiedenen Beziehungen zwischen Verfassung und Bevölkerung gekommen sei. Die Differenz der Abläufe zwischen der französischen und der US-

132 Arendt, *Über die Revolution*, 211

133 vgl. ebd., 188, 214

Verfassungsgebung ist allerdings bei genauer Betrachtung nicht so prinzipieller Art, dass eine derartige Emphase für die legalistische Vorgangsweise der (US-) Amerikanischen Revolution, die vor allem auf eine bessere Verwaltung bestand¹³⁴, verständlich würde. Abgesehen vom mehrfachen Ausschluss von indianischen UreinwohnerInnen, SklavInnen und Frauen war auch der verfassungsgebende Prozess in den USA ein von konstituierten Versammlungen getragener und vom Prinzip der Repräsentation dominierter.

Zum allgemeinen Problem einer etwas unkritischen Feier der Figur der Partizipation kommt bei Arendt noch eine besonders affirmative Haltung gegenüber Thomas Jefferson. Dessen – gleichsam in der politischen Rente entstandener und im Übrigen folgenlos gebliebener – lakonischer Stehsatz »Divide the counties into wards!« war zwar gut gemeint, entbirgt aber auch ganz gut die gesamte Problematik. Wenn der pensionierte Staatsmann Jefferson in den 1820er Jahren fordert, die größeren politischen Territorien in viele kleine und überschaubare Bezirke – er nennt sie auch »elementare Republiken«, zu unterteilen¹³⁵ – ist das zwar ein evidenter Versuch der Dezentralisierung, dennoch zugleich das Gegenteil einer konstituierenden Bewegung von unten. Als Vorgang, der vielmehr im Nachhinein, am Reißbrett entwickelt, von oben verordnet werden sollte, kann er eher als Akt der Regierung verstanden werden denn als emanzipatorisch-revolutionäre Vision.

134 vgl. dazu Kristeva, *Revolt, She Said*, 13: »[...] the American revolution, far more legalistic and federalist in spirit, which offered better management of the contract that rather well-off freeholders were making amongst themselves.«

135 vgl. Arendt, *Über die Revolution*, 319

Es ist daher völlig unangemessen, wenn Arendt die Idee Jeffersons in einer Reihe mit den Basis-Organisationen der französischen Revolutionen und als Antizipationen der Räte und Sowjets verkauft.¹³⁶ Während die Praxis der Sowjets einer *Verteilung im Raum* entsprach, die sich von unten entwickelte und autonom ausbreitete, exemplifiziert der Satz Jeffersons die späte Einsicht für kleinere Einheiten, sanktioniert jedoch durch dieses Zuspätkommen die Auf- und *Unterteilung des Raums* von oben, als Fragmentierung und Segmentierung eines zuvor besetzten Raums.

Neben dieser – vielleicht auch in der Anrufung der spezifischen US-amerikanischen Zielgruppe als potenzielles Publikum begründeten – Emphase für Jefferson ist Arendts Buch jedoch ein außerordentlich lehrreiches Werk über die Revolution; etwa in Bezug auf die klare Unterscheidung der Organisationsweisen von Räten und Parteien: »In allen Revolutionen des zwanzigsten Jahrhunderts hat der Konflikt zwischen dem Parteien- und dem Rätssystem eine entscheidende Rolle gespielt, und der Konflikt drehte sich immer um bloße Repräsentation auf der einen, um direktes Handeln und Teilnahme an öffentlichen Geschäften auf der anderen Seite. Immer waren die Räte Aktionsorgane, immer waren die revolutionären Parteien Repräsentationsorgane.«¹³⁷ Arendt erörtert in ihren Beispielen (u. a. die Sektionen der

136 vgl. auch Castells, *The City and the Grassroots*, 21, der im Kapitel über die Pariser Commune deren Konzept lokaler Autonomie von Jeffersonischem Lokalismus absetzt: »Because the conquest of local autonomy could allow the local civil societies of the cities to fully express their revolutionary inclination, municipal freedom was understood as fundamental political asset for the forces struggling for social change. We are far away from the limited horizon of Jeffersonian localism.«

137 Arendt, *Über die Revolution*, 351

ersten Pariser Commune, der Rat der Commune 1871, die Räte der russischen Revolutionen 1905 und 1917, die bayrische Räterepublik und die Räte der ungarischen Revolution 1956)¹³⁸ die wichtigsten historischen Fälle einer ganz anderen Form von konstituierender Macht, als sie Jefferson im Sinn hatte; und das auch im Gegensatz zu vielen RevolutionstheoretikerInnen, die die Räte »mit offensichtlich zeitweiligen Kampforganen im Befreiungskampf« verwechselten und nicht sahen, »in welchem Ausmaß das Rätensystem bereits die künftige Staatsform darstellt und noch mitten in den Wirren der Revolution einen neuen politischen Raum für die Freiheit geschaffen hatte«¹³⁹.

Antonio Negri hat diesen Begriff von konstituierender Macht als Form sozialer Organisation weiterentwickelt: »Einer jeden Generation ihre Konstitution«, meinte Jean Antoine Condorcet noch vor der Festlegung des diesbezüglichen Prinzips in der revolutionären französischen Verfassung von 1793, eine Generation dürfe nicht künftige Generationen ihren Gesetzen unterwerfen. Negri nimmt diese Forderung wörtlich und geht damit weit über die einstige Bedeutung des *pouvoir constituant* hinaus. Er setzt voraus, dass konstituierende Macht nicht nur nicht aus konstituierter Macht entstehen könne, sondern dass konstituierende Macht auch keineswegs konstituierte Macht instituiere.¹⁴⁰ Eher besteht umgekehrt die Gefahr der Kooptierung der konstituierenden Macht durch die konstituierte: »[...] sobald der Moment der Verfassungsgebung vorbei ist, [wird]

138 vgl. ebd., 335–338

139 vgl. ebd., 320

140 vgl. Negri, *Insurgencies*, 20 f.

die konstitutionelle Fixierung in einer Gesellschaft, die auf der Entfaltung der Ökonomie ebenso wie auf der Entwicklung der Freiheiten beruht, zum reaktionären Faktum.«¹⁴¹ Auch wenn es eine permanente Konstituierung im Sinne von Condorcet, also eine andauernde Anpassung des abstrakt Allgemeinen der Verfassung an das konkret Allgemeine gäbe: Das grundsätzliche Problem der Repräsentation, der Arbeitsteilung zwischen Repräsentierenden und Repräsentierten, der Trennung von konstituierter und konstituierender Macht bleibt erhalten.

Aktuellstes Beispiel dieser Problematik ist der Demokratisierungsprozess in Venezuela, der als »Bolivarianischer Prozess« bekannt geworden ist.¹⁴² Als der antineoliberale Kandidat Hugo Chávez die Präsidentschaftswahlen 1998 gewann und im Februar 1999 sein Amt antrat, setzte er Wahlen zu einer verfassunggebenden Versammlung an, die im Laufe des Jahres in einem ausgedehnten Verfahren der Mitsprache und Aktivierung der Bevölkerung die neue »Bolivarianische Verfassung« entwickelte. Chávez setzte damit zwei parallele Prozesse in Gang: Zum einen sollte eine soziale Umwälzung von unten angestoßen werden, zum anderen wurden im Rahmen eines Re-Institutionalisierungsprozesses die Institutionen des Staates wieder funktionsfähig gemacht. Die Inhalte der neuen Verfassung wurden nicht nur breit diskutiert, sondern gehen in einigen Punkten in ihrem emanzipatorischen Potenzial über herkömmliche Verfassungstexte weit hinaus:

141 Negri, »Repubblica Costituente«, 67 f.

142 vgl. Azzellini, »Der Bolivarianische Prozess: Konstituierende Macht, Partizipation und Autonomie«

So führt die Verfassung die »partizipative Demokratie« und die »protagonistische Rolle« der Bevölkerung ein, enthält eine komplexe Version der Menschenrechte, Frauen-, Indígena- und Umweltrechte und verfolgt allgemein eine antineoliberale Linie.

Dennoch ist es nicht ganz kohärent, wenn in diesem Zusammenhang auch des öfteren Negris Konzept der konstituierenden Macht zitiert wird.¹⁴³ So radikal und tendenziell auf eine Überwindung der repräsentativen Demokratie ausgerichtet die doppelte Bewegung der Einführung der partizipativen Demokratie und der Unterstützung der Basisbewegungen in Venezuela auch sein mag, die Verfassung entspricht weder als Prozess noch als Produkt dem Begriff der konstituierenden Macht, wie ihn Negri entwickelt. Eher noch steht sie für eine konsequente Radikalisierung der verfassungsrechtlichen Überlegungen um das Ende des 19. Jahrhunderts zwischen Sieyes und Jefferson. Die vervielfältigte Printversion der bolivarianischen Verfassung, die als Büchlein exzessiv distribuiert und verkauft wurde und im Übrigen auch schon fast den Status eines Kultobjekts annahm, ist vielmehr allgegenwärtiger Zeuge der Inkommensurabilität der Ideen von staatlicher Verfassung und konstituierender Macht.

Antonio Negri geht konsequenterweise auch der Frage nach, wie eine konstituierende Macht vorzustellen wäre, die nicht von sich selbst getrennte Verfassungen hervorbringt, sondern sich vielmehr *selbst*

143 Chávez selbst bezog sich auf die französischen Theoretiker des *pouvoir constituant* wie auch explizit auf Negris Begriff der konstituierenden Macht: vgl. Harnecker, *Hugo Chávez Frías. Un hombre, un pueblo*, 19, Satz 72.

verfasst.¹⁴⁴ Hier führt der Gedanke der konstituierenden Macht zur notwendigen Auflösung jeder Form von Konstitution/Verfassung: Die »republica costituente« ist eine »Republik, die vor dem Staat entspringt, die außerhalb des Staats entsteht. Es ist das Paradox der konstituierenden Republik, dass der Prozess der Konstitution niemals abgeschlossen sein wird und dass die Revolution nicht endet.«¹⁴⁵ Konstituierende Macht in dieser avanciertesten Bedeutung – und hier fügt sich der Begriff auch in die Dreiheit der revolutionären Maschine ein – heißt, außerhalb von konstituierter Macht, außerhalb von Staatsapparaten Möglichkeiten und Abläufe einzurichten, mit Organisationsmodellen, kollektiven Formen und Subjektivierungsweisen zu experimentieren, die sich der Strukturalisierung – zumindest auf Zeit – widersetzen.

144 vgl. vor allem Negri, *Insurgencies*: Das Buch trägt in der 1992 erschienenen italienischen Originalversion den Titel »Il potere costituente: saggio sulle alternative del moderno« und verhandelt das Konzept der konstituierenden Macht anhand von Niccolò Machiavelli, James Harrington, der (US-)Amerikanischen, der Französischen und der Russischen Revolution. Es erscheint 2020 unter dem Titel *Konstituierende Macht. Eine Gegengeschichte der Moderne* in der Übersetzung von Thomas Atzert beim Verlag Mandelbaum in Wien.

145 Negri, »Repubblica Costituente«, 80

3. OUT OF SYNC. DIE PARISER COMMUNE ALS REVOLUTIONÄRE MASCHINE

»In der heutigen Bewegung stehen wir alle auf den Schultern der Kommune.« (Lenin)¹⁴⁶

»Sie brach nicht einmal mit der Tradition des Staates oder der Repräsentativ-Regierung.« (Kropotkin)¹⁴⁷

Michael Hardt und Antonio Negri behaupten, die Pariser Kommune hätten im März 1871 das Modell für alle modernen kommunistischen *Aufstände* geliefert, sie verengen damit die Commune auf die eine Komponente der Insurrektion.¹⁴⁸ Die fürs erste siegreiche und deshalb später mehrfach kopierte Strategie der Commune habe darin bestanden, die Voraussetzungen eines internationalen Kriegs zu nutzen, der in einen Bürgerkrieg, einen nationalen Krieg zwischen den Klassen verwandelt wurde. Der Deutsch-Französische Krieg, der die Armeen Bismarcks 1870 bis tief nach Frankreich hineingebracht und Paris in eine monatelange Belagerungssituation versetzt hatte, sei also Modell für den internationalen Krieg als Möglichkeitsbedingung für den revolutionären Aufstand gewesen. Die Preußen vor den Toren von Paris hätten nicht nur das Second Empire Napoleons III. gestürzt (am 4. September 1870 wurde Napoleon widerstandslos abgesetzt und eine bürgerliche Republik errichtet), sondern auch den Pariser Aufstand

146 Lenin, »Plan einer Vorlesung über die Kommune«, 61

147 Kropotkin, »Die Pariser Kommune«, 25

148 Hardt/Negri, »Globalisierung und Demokratie«, 381. Vgl. auch die Anmerkungen der beiden Autoren zur Commune in *Multitude*, 87

der Commune gegen die nach Versailles ausgewichene Nationalversammlung im März 1871 ermöglicht.

Andererseits besteht die Tragödie des modernen Aufstands nach Hardt/ Negri darin, dass nationaler Bürgerkrieg umgekehrt unmittelbar und unvermeidlich in internationalen Krieg rücktransformiert werde. Damit sei ein nationaler Bürgerkrieg überhaupt nicht möglich, ein nationaler Sieg würde immer nur einen neuen und permanenten Krieg heraufbeschwören. Selbst der Sieg der Bolschewiki in der Russischen Revolution wäre lediglich der Anfang eines über siebenzig Jahre währenden (heißen und kalten) Kriegs gewesen, der schließlich durch die Implosion des Sozialismus zu Ende kam.

Diese Kausalkette scheint sowohl in ihrer Verallgemeinerung als auch im konkreten Fall der Pariser Commune eine inadäquate Reduktion des historischen Zusammenhangs zu sein. Neben der seltsam revisionistisch angelegten und linear-kausalen Aneinanderreihung von Kommunismus und Faschismus im heißen und kalten Krieg, neben der Fragwürdigkeit einer regelhaften Unmöglichkeit von Aufstand im begrenzten Raum eines Nationalstaats, einer Region oder einer Metropole ist es vor allem falsch, die Commune als *Aufstand* zu beschreiben, als exemplarischen Fall für die Reduzierung der von Negri selbst eingeführten Dreieitigkeit von Insurrektion, permanentem Widerstand und konstituierender Macht auf den eindimensionalen Aufstand, den Bürgerkrieg¹⁴⁹.

149 Prägend für diese historische Linie der Verengung des revolutionären Ansatzes der Commune war Marx' »Bürgerkrieg in Frankreich«, noch während der Commune geschrieben, im Juni 1871 gleich nach der »Blutwoche« in englischer Sprache erstveröffentlicht und allein durch seinen Titel schon maßgebend für spätere Interpretationen der Commune als eindimensionalen Aufstands.

Während Hardt/Negri argumentieren, dass die nicht-lineare, simultane Emergenz der drei Komponenten erst in der Entwicklung vom modernen zum postmodernen Konzept der Revolution möglich wurde, möchte ich dagegen die These erhärten, dass schon die Commune in der Hauptsache kein Bürgerkrieg war, dass gerade anhand der Commune das Konzept des Ineinander-Ver-schränktheits von Widerstand, Insurrektion und konstituierender Macht bestens abzulesen ist, die Commune also alle Komponenten der revolutionären Maschine aktualisiert.

Beginnen wir beim expressivsten Narrativ der Commune, jenem von den Pariser Frauen, die sich am 18. März 1871 gemeinsam mit Männern der Pariser Nationalgarde den Versailler Regierungstruppen entgegenstellten, die Kanonen der Nationalgarde verteidigten und damit jenen Abschnitt des revolutionären Prozesses einleiteten, der im Allgemeinen als die Insurrektion der Pariser Commune bezeichnet wird. Als Versailler Linientruppen in der Morgendämmerung des 18. März versuchten, die verbliebenen Kanonen, die im Stadtteil Montmartre deponiert waren, aus der Stadt zu schaffen, waren es nach der Darstellung des zeitgenössischen Commune-Historiographen Lissagaray vor allem Frauen – früh genug auf den Beinen, um Nahrungsmittel zu organisieren –, die Alarm schlugen und sich den Truppen in den Weg stellten. »Die Frauen gingen wie in unsern großen Tagen zuerst vor. Die vom 18. März, durch die Belagerung gestählt – sie hatten die doppelte Last des Elends getragen –, warteten nicht auf ihre Männer. Sie umringten die Mitrailleusen und redeten die Stückführer an: ›Das ist eine Schande, was machst du da?‹ [...] Plötzlich stürmt eine große Anzahl Nationalgardisten,

die Kolben hoch, sowie viele Frauen und Kinder auf der andern Seite von der Rue des Rosiers ein. Der General Lecomte, ganz umringt, kommandirt dreimal Feuer. Seine Leute bleiben regungslos, Gewehr bei Fuß; die Menge nähert sich, sie fraternisieren, Lecomte und seine Offiziere werden verhaftet.«¹⁵⁰

Diese Geschichte von der heldenhaften Verteidigung der Kanonen der Nationalgarde durch die Pariser Frauen, von der überzeugenden Strategie des gewaltlosen Widerstands und der Weigerung der Regierungssoldaten, gegen die Frauen und die Pariser Nationalgarde vorzugehen, ist grundlegend verschieden von gängigen Revolutionsnarrativen und erzeugt sympathischere Bilder als die martialischen, die etwa den Erfolg des Sturms auf die Bastille oder desjenigen auf das Winterpalais feiern. Dennoch ist sie – genauso wie andere Beschreibungen des 18. März, in denen die Heldenhaftigkeit der Nationalgarde im Vordergrund steht – eben nur die sympathischere Version der Konstruktion eines Gründungsmythos, der ex post durch Geschichtsschreibung und politische Interpretation produziert und säuberlich aus dem größeren Zusammenhang herausgerissen wurde: Dieses Gründungsnarrativ verengt das Setting der Revolution auf einen Punkt und dekontextualisiert sowohl die Szene wie auch die spezifischen Funktionen der Frauen in der Commune.¹⁵¹ Statt diese Funktionen genauer und im Zusammenhang der sozialen und politischen Entwicklungen der Jahre davor zu beleuchten, wird ein pathetisches Klischee erzeugt, das nicht nur Marx in seinen Bemerkungen über die

150 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 74. Vgl. auch Michel, *Memoiren*, 127; Leighton, »Der Anarchofeminismus und Louise Michel«, 32; Gould, *Insurgent Identities*, 158 f.

151 vgl. unten, 147-154

»wirklichen Weiber von Paris« als »heroisch, hochherzig und aufopfernd wie die Weiber des Altertums«¹⁵² aufgriff. Dieses Klischee, das seine Kehrseite in der Denunziation und Verfolgung der Frauen als »Pétroleuses«¹⁵³ in den Wochen und Monaten nach der Niederlage der Commune fand, wird auch in diversen Kunstgenres wiederholt zitiertes Instrument der Stilllegung von Bewegung, damit auch Instrument der Reduzierung der revolutionären Maschine auf den eindimensionalen Aufstand.¹⁵⁴

Die Beschränkung auf den März 1871, oder auch auf zwei heiße Monate des »Aufstands« zwischen März und Mai 1871, auf 72 Tage und am Ende zwischen zwanzig- und dreißigtausend Tote¹⁵⁵, ist wenig geeignet, den historischen Pariser Kontext auch nur einigermaßen zu erfassen. Auch das Ende der Commune in der so

152 Marx, »Der Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 349

153 Die Versailler Gerichte unterstellten der Commune, sie hätte eine große Anzahl von Frauen beauftragt und bezahlt, Paris bei der Erstürmung durch die Versailler Truppen systematisch einzuäschern. Deswegen hätten Kommunistinnen Petroleum mit sich herumgetragen, um vor allem die Häuser der Bourgeoisie und kulturelle Prunk- und Repräsentationsbauten in Brand zu stecken. Vgl. Koehlin, *Die Pariser Commune im Bewusstsein ihrer Anhänger*, 206; Boime, *Art and the French Commune*, 196–199

154 Ausnahmen in den Genres der künstlerischen Repräsentation stellen Brechts *Die Tage der Commune*, in dem das Bild der Verteidigung der Kanonen verwoben ist in den Alltag der Commune, und Peter Watkins' exzessiver 6-Stunden-Film »La Commune« dar, in dem sich die Realität der DarstellerInnen zunehmend in die Inszenierung mischt; vgl. dazu Pöschl, »beyond the limitations of the rectangular frame«. Vgl. auch Oliver Ressler's Interview mit dem französischen Historiker Alain Dalotel im Rahmen seines Kunstprojekts »Alternative Economics, Alternative Societies«, <http://www.ressler.at>.

155 Die Zahlen differieren je nach Darstellung, die vorsichtigsten Quellen geben allerdings mindestens 20.000 Tote an. Viele dieser Todesfälle sind nicht auf direkte Kampfhandlungen, sondern auf Massenerschießungen durch die Regierungsarmee zurückzuführen. Vgl. Gould, *Insurgent Identities*, 165

genannten »Blutwoche« war kein Bürgerkrieg im Sinne eines Aufstands, sondern das revanchistische Massakrieren der mehrheitlich proletarischen Bevölkerung von Paris durch die reaktionäre Regierungsarmee. Erst der Blick über diese zwei Monate hinaus in das dritte Drittel des 19. Jahrhunderts veranschaulicht die lange Bewegung, die gesellschaftlichen Transformationen, die alle drei Komponenten der revolutionären Maschine überlappend zur Entwicklung brachten.

Mit der Niederschlagung der Juni-Revolution von 1848 und dem Staatsstreich Napoleons III. waren 1851 zwar auch die revolutionären Gefüge in Paris fast zur Gänze zerschlagen, und die populistisch lavierende Reformpolitik Napoleons schaffte es, neue Versuche der Formierung und Organisierung für mehr als ein Jahrzehnt zu neutralisieren. Mit der Krise des Regimes in der zweiten Hälfte der 1860er kommt es allerdings zu langsam anwachsenden gesellschaftlichen Unruhen und zum Aufschwung oppositioneller Bewegungen. Vor allem die Durchsetzung von Presse- und Versammlungsfreiheit im Jahr 1868 bringt die formale Voraussetzung für die Entwicklung eines Kontinuums des Widerstands. Als Vorbedingung der Commune sind hier die Herausbildung eines schnell wachsenden Felds der Publikation, der vielfältigen Zeitungen, die für die verschiedensten oppositionellen Positionen standen, und deren schreibende ProtagonistInnen wichtig. Eine Fülle von Zeitungen, Pamphleten, Gazetten, Propagandabroschüren, Traktaten, Manifesten, Karikaturen durchflutet den öffentlichen Raum, hinzu kommt die zunehmende Vielfalt von Plakaten, Wandzeitungen und Dekreten.

Zum anderen führt die Versammlungsfreiheit parallel dazu zu zwei Schüben (1868 und 1870) von Ausweitung

oppositioneller Öffentlichkeiten. Roger V. Gould beschreibt in seiner 1995 erschienenen Studie »Insurgent Identities«, dass gleich nach der Sanktionierung der Versammlungsfreiheit im Jahr 1868 eine Bewegung der Versammlungen (»Meeting Movement«¹⁵⁶) entstanden ist, die bald in allabendlichen öffentlichen Debatten etwa Fragen des Eigentums, den Einfluss von Monopolen auf die Produktion oder die »Frauenfrage« thematisierte. Insgesamt fanden zwischen Juni 1868 und April 1870 776 Versammlungen statt. In größeren Versammlungssälen, Theatern und öffentlichen Ballsälen erreichte die Zahl der Anwesenden manchmal über 1000. Schnell verbreiteten sich die vorerst stark männlich und gemäßigtbürgerlich dominierten Versammlungen in Sachen Gender- und Klassenzusammensetzung, vor allem auch durch die Ausbreitung in weniger zentrale Bezirke wie Montmartre, Belleville, La Villette oder Charonne. Gerade hier geriet in teils wenig geordneten Settings der Angriff auf Staat und Bourgeoisie zum wichtigen Bestandteil der radikaleren Reden, teilweise allerdings auch zu einem Element von Spektakel und ritualisiertem Aufeinanderprallen. Im Laufe des Jahres 1869 wurde die Auseinandersetzung zwischen den immer provokanteren RednerInnen und den anwesenden Spitzeln und Polizeikommissaren, die oft genug die Versammlungen auflösten, mehrfach Anlass für Tumulte.¹⁵⁷

Im Mai 1870 wurde das Versammlungsrecht schließlich aufgehoben. Aber schon vier Monate später, als das Second Empire im militärischen Debakel untergegangen war, füllten sich die Versammlungssäle sofort.

156 Gould, *Insurgent Identities*, 122–134

157 ebd., 127–134

Gould nennt diese zweite diskursive Öffnung »Club Movement«, weil sich in den letzten Monaten des Jahres 1870 der Begriff der Clubs verbreitete. Clubs richteten sich in Schulsälen, Fakultäten, Theatern und während der Commune schließlich auch in Kirchen¹⁵⁸ ein, und führten in manchen Fällen sogar tägliche (nächtliche) Versammlungen durch. Auch wenn mit der Proklamation der Republik am 4. September 1870 die Präsenz der Polizeikommissare und die Beschränkung der Diskussionsthemen abgeschafft wurden, blieb neben den unter der Belagerung durch das preußische Heer an Bedeutung gewinnenden militärischen Themen die antistaatliche Polemik im Vordergrund. Gegen die konservative »Regierung der nationalen Verteidigung« unter General Trochu, ihre militärischen Misserfolge und die Versorgungsengpässe in der Hauptstadt, gegen die sozialen Ungleichheiten bei zunehmender Intensität von Kälte und Hunger erhoben sich immer öfter Rufe nach Dezentralisierung und Selbstregierung. In der anti-etatistischen Kontinuität vom Second Empire zur »Regierung der nationalen Verteidigung« radikalisierten sich die Forderungen vor allem nach lokaler Autonomie, vorerst also nach Munizipalwahlen, und – immer lauter – als Ruf nach der Commune.

»Die Klubs und die Vereinigungen haben alles Übel verursacht ... Ich schreibe alle Geschehnisse, die sich ereignet haben, den Klubs und den Vereinigungen zu«¹⁵⁹, so weit gehende Wirkungsmacht wurde den Clubs von

158 Diese Maßnahme war zugleich bedingt durch die Raumnot wie durch die antiklerikale Haltung der Commune; vgl. Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 132.

159 zitiert nach: Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 131

Claude, dem Chef der Sicherheitspolizei, in der Phase der Kriminalisierung der Commune Ende 1871 zugeschrieben. Die Clubs konnten in der Zeit der Commune von März bis Mai 1871 – durch ihre Position fern von Repräsentation und Machtausübung – in ihrer Kritik viel weiter gehen als die offiziellen Organe der Commune, konnten damit auch als Artikulationsfläche für radikalere Ideen dienen. Andererseits – Gould hat in seiner Studie einiges Material für diese These angehäuft – entsteht in der Dichte und Intensität der Club-Versammlung auch das kollektive Verständnis der Anwesenden als Teil einer urbanen Öffentlichkeit, genauer: als sozialer Zusammenhang im Quartier. Während die Klassenzusammensetzung einigermaßen heterogen gewesen zu sein scheint, war die Konstante die Bekanntschaft aus der Nachbarschaft. Während der Commune dürfte die Hauptfunktion der Clubs demgemäß darin gelegen sein, konkrete lokale Interessen und ökonomische Probleme zu besprechen, etwa die Höhe der Wohnungsmieten, die Volksküchen oder die Schaffung von Gemeindeschlächtereien¹⁶⁰; alles Fragen allerdings, die vom Rat der Commune auch aufgenommen wurden.

Während die Bewegungen der Versammlungen und der Clubs sich also durch heterogene Klassenzusammensetzung auszeichnen und geprägt sind vom sozialen Bezug auf die Nachbarschaft in den jeweiligen Pariser Arrondissements, verstärken sich auch die klassenspezifischen Vernetzungsbemühungen der ArbeiterInnenbewegung. In den Jahren 1869 und 1870 vermehren sich

160 Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 135

Kandidaturen von Arbeitern¹⁶¹ bei den Wahlen. Parallel dazu formieren sich immer mehr französische Sektionen der Internationalen Arbeiterassoziation, die im September 1864 in London gegründet worden war. Seit 1864, signifikant dann ab 1868, nimmt die Streikdichte zu, im Jahr 1868 sind es 20.304 Streikende, 1869 40.625. Ab Januar 1870 steigt die Zahl der Streiks und Demonstrationen im ganzen Land noch einmal schlagartig, in 116 Streiks erreicht die Zahl der Streikenden ungeachtet des Krieges 88.232.¹⁶² Zugleich wird die Differenzierung in bürgerlich-liberale republikanische Strömungen und eine wachsende sozialrevolutionäre Linke mit vielen Facetten in dieser Zeit immer evidenter.¹⁶³

»Die Arbeiter wussten nun, woran sie waren, und setzten den Kampf allein fort. Seit der Eröffnung der öffentlichen Versammlungen erfüllten sie alle Säle, neckten, beunruhigten, zergliederten das Kaiserreich und ergriffen jede Gelegenheit, ihm einen Hieb beizubringen. Am 26. Oktober 1869 sprachen sie davon, auf den Gesetzgebenden Körper zu marschieren, im November stellten sie Rochefort den Tuileries gegenüber, im Dezember hefteten sie die Marseillaise der herrschenden Gewalt wie einen Brandner in die Flanke, im Januar 1870 trieben sie zweimalhunderttausend Mann zum Leichenbegängniß

161 Ich verwende durchgehend das Binnen-I, außer bei Namen und Selbstbezeichnungen von Organisationen und an jenen Stellen, wo es zumindest halbwegs gesichert scheint, dass nur Männer gemeint sind. Im Fall der Wahlen um 1870 gab es weder aktives noch passives Frauenwahlrecht. Vgl. dazu unten, 146f.

162 vgl. Bruhat, »Die Arbeitswelt der Städte«, 279

163 vgl. zum Kontext des ganzen Absatzes Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 7–10; Lavrov, »Die Pariser Kommune vom 18. März 1871«, 40–61; Duncker (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, 57–65; Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 39–48

Victor Noir's und hätten, wenn gut geführt, Napoleon gestürzt.«¹⁶⁴ Nachdem Napoleon zwar nicht schon Anfang 1870 von der Pariser Bevölkerung gestürzt, sondern erst Anfang September in der Schlacht von Sedan von der preußischen Armee gefangen genommen worden, die Republik am 4. September 1870 proklamiert worden war, schaffte sich die Bevölkerung von Paris neben der »Regierung der nationalen Verteidigung« inoffizielle Verwaltungsorganisationen, die »comités républicains de vigilance« (»Wachsamkeitskomitees«) in den einzelnen Pariser Bezirken. Jede dieser Körperschaften entsandte vier Vertreter in das »comité central des 20 arrondissements«. Den von oben eingesetzten Munizipalbehörden sollte damit ein von unten organisiertes Kontrollgremium gegenübergestellt werden, das zugleich »Wachsamkeit« übte gegenüber der militärischen Bedrohung von außen und gegenüber der monarchistischen Bedrohung von innen. Ihre konkreten Aufgaben fanden die Komitees in der lokalen Verteilung der Versorgungsrationen, in der Wahl der Bezirksvorsteher und in der Bewaffnung der Bataillone der Nationalgarde im jeweiligen Bezirk.¹⁶⁵ Aus der bezirksweisen Aufstellung der Bataillone und der Notwendigkeit, diese zu vernetzen, bildete sich schließlich auch im Bereich der Nationalgarde im Februar 1871 die »Fédération de la garde nationale« und deren von unten delegiertes Zentralkomitee.¹⁶⁶

Während Marx und später die marxistisch-leninistische Traditionslinie die Unreife der sozialistischen Ideen

164 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 8

165 Gould, *Insurgent Identities*, 141; Koechlin, *Die Pariser Kommune im Bewusstsein ihrer Anhänger*, 9

166 ebd., 155–158

der Zeit, die schwache Organisation und den Einfluss von Proudhonisten, Bakunisten, Blanquisten und Jakobinern beklagen, entsteht um 1870 eine neue Qualität der Bewegung in Form von vielfältigen Linien des Widerstands. Die widersprüchlichsten revolutionären Ideologien und Programme durchziehen nicht nur die Clubs und Versammlungen, sondern auch die Konzepte ihrer ProtagonistInnen. Die neuen urbanen Öffentlichkeiten hatten zwar schon länger bestanden, waren jedoch vor der Liberalisierung des Versammlungsrechts harmlose oder klandestine Diskutierzirkel, die jetzt zu Stätten revolutionärer Propaganda wurden. Die Bewegung entwickelt sich gerade deswegen so breit und so schnell, weil es *keinen* einheitlichen Parteiapparat gibt, *keine* einheitliche ideologische Linie, sondern sich spontan revolutionäre Mikropolitiken entwickeln, es zur Gründung von Lokalkomitees und räteartigen Systemen kommt und überall sich ausbreitende Basisbewegungen entstehen. Gerade dieses innenpolitische Element ist auch wesentlich für die Situation, aus der sich Napoleon III. mit dem Krieg gegen Deutschland zu retten versucht: Vor der Verkettung von internationalem Krieg, nationalem Bürgerkrieg und wiederum internationalem Krieg liegen in den 1860er Jahren schon Widerstand und konstituierende Praxis.

Die dritte Komponente der revolutionären Maschine, die Insurrektion als massenhafte Empörung ist in der Tat auch eine Komponente der Commune, aber nicht erst am 18. März 1871. Schon am 4. September 1870 – nach der Gefangennahme Napoleons – kann von einer insurrektiven Situation gesprochen werden¹⁶⁷, die

167 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 11–13

in Paris zur Ausrufung der bürgerlichen Republik, in Lyon, Marseille und Toulouse schon zur Ausrufung von Kommunen führt, die von der »Regierung der nationalen Verteidigung« jedoch schnell niedergeschlagen werden. Am 22. September, am 5. und am 8. Oktober¹⁶⁸ finden in Paris große Kundgebungen statt, die die Commune propagieren. Am 28. September besetzen Bakunisten das Hôtel-de-Ville, werden aber von einem bürgerlichen Bataillon der Nationalgarde vertrieben. In der Folge kommt es zu mehreren durch Regierungstruppen gewaltsam niedergeworfenen Empörungen: Am 31. Oktober besetzen Arbeiterbataillone der Nationalgarde das Hôtel-de-Ville und errichten einen Wohlfahrtsausschuss unter Blanqui¹⁶⁹, am 1./2. November proklamieren Revolutionäre in Marseille und anderen Städten die Commune¹⁷⁰, und am 21./22. Januar wird eine Großdemonstration von Nationalgardisten vor dem Hôtel-de-Ville in Paris gewaltsam aufgelöst¹⁷¹. Dazwischen entstehen immer wieder kleinere Erhebungen, die einerseits in Zusammenhang mit dem Verlauf des Deutsch-Französischen Kriegs zu sehen sind, andererseits immer deutlicher die Forderung nach der Commune in den Mittelpunkt ihrer Aufrufe stellen.

168 Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 65

169 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 20–26; Lavrov, »Die Pariser Kommune vom 18. März 1871«, 66–68; Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 65f.

170 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 51. Zur selben Zeit, betont Lissagaray ebd., verjagte in Toulouse die Bevölkerung den General, und führte man in St. Etienne »auf eine Stunde die Kommune ein«.

171 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 35–37; Lavrov, »Die Pariser Kommune vom 18. März 1871«, 69 f.; Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 70

Gemessen an diesen andauernden, auch blutigen Auseinandersetzungen (der 22. Januar etwa brachte über 50 Tote) ist das Datum der Proklamation der Commune ein eher unaufgeregtes und wenig bruchartiges Ereignis. Nach den allgemeinen Wahlen von 8. Februar, die eine monarchistisch-bürgerliche Mehrheit und eine Regierung unter Adolphe Tiers brachten, und nach dem Exodus von Armee und Verwaltungsapparat der Regierung Thiers nach Versailles kam die Commune fast zwangsläufig.¹⁷² »Der besondere Charakter des 18. März fiel allen Zeitgenossen auf. Einerseits fand sich im Paris des März 1871 nichts von dem, was die bisherigen Erhebungen kennzeichnet: Aufzüge und Vorbeimärsche, blutige Zusammenstöße, kampfumtobte Barrikaden, Gewaltakte [...]. Auf der anderen Seite gab es keine Vorbereitung von Seiten des Volkes, kein Auftreten schon bekannter Persönlichkeiten.«¹⁷³

In den Tagen vor dem 18. März hatte es immer wieder Provokationen der nach Versailles übersiedelten Nationalversammlung gegen Paris gegeben: Die Unterstützungszahlungen für die Nationalgarde wurden eingestellt, die während des Kriegs eingeführte Zwangsstundung der Mieten aufgehoben, die wichtigsten Tageszeitungen verboten, schließlich die revolutionären Protagonisten Blanqui und Flourens in Abwesenheit zum Tode verurteilt. Dennoch folgte diesen Brüskierungen

172 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 67: »Am 10. [März] wurde die Sturmflücke gebrochen; man faßte den Beschluß, daß Paris nicht länger Hauptstadt bleiben und daß die Versammlung in Versailles tagen sollte. Dies hieß die Kommune herbeirufen, denn Paris konnte nicht gleichzeitig die Regierung und die Munizipalität entbehren.«

173 Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 93

der ausgezogenen Regierung keine massenhafte Erhebung, ist die Gründung der Commune nicht als Aufstand zu verstehen, sondern als fast kampf- und gewaltloser Akt der Konstituierung mit einem relativ kontingenten Datum: Der 18. März war ein Akt des Ungehorsams, eine Empörung gegen den – erneuten¹⁷⁴ – Versuch der Versailler Armee, die Kanonen der Pariser Nationalgarde zu beschlagnahmen und wegzuführen. Diese letzte Provokation löste schließlich die Besetzung der – von Regierung, Nationalversammlung und Verwaltung ohnehin verlassenen – öffentlichen Gebäude aus.

Die als Aufstand berühmt gewordene Erhebung der Pariser Bevölkerung entspricht dem Füllen einer doppelten Leerstelle: Den konkret leer stehenden Amtsgebäuden in Paris entsprach das durch den Auszug des Staatspersonals entstandene politische Vakuum. Rosa Luxemburg hat dieses Vakuum als Ausnahmefall beschrieben, im Fall der Commune sei »die Herrschaft dem Proletariat nicht als Ergebnis seines zielbewussten Kampfes, sondern ausnahmsweise als von allen verlassenes herrenloses Gut in den Schoß«¹⁷⁵ gefallen. Der Satz ist zugleich richtig und falsch: Richtig ist, dass durch den Auszug der Regierung erst die Möglichkeit einer gewaltlosen Erhebung entstand, falsch ist die Formulierung »in den Schoß gefallen«. Auch bei Luxemburg klingt die Tendenz an, die lange Dauer und die Komponenten der revolutionären Maschine auf den – in diesem Fall nicht stattgefundenen – Aufstand zu verengen.

174 Versuche zum Abtransport der Kanonen waren Anfang März ebenso häufig wie erfolglos, vgl. Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 86; vgl. auch Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 73–81.

175 Luxemburg, »Sozialreform oder Revolution«, 58

Interessantes Detail am Rande ist, dass auch in der Umkehrung von Luxemburgs Argument (der Commune als Ausnahme) bei Hannah Arendt dieselbe Formulierung verwendet wird, um gegenläufig die Verallgemeinerung einzuführen, dass echten Revolutionen »die Macht gleichsam in den Schoß fällt«, dass sie »überhaupt nur möglich sind, wo die Macht auf der Straße liegt«¹⁷⁶. Demnach strömt die revolutionäre Maschine gerade dort, wo die Autorität der Regierenden völlig diskreditiert ist, die Ämter und die Straßen buchstäblich entleert, in die Vakua und füllt sie mit etwas Neuem. Das Bild des Füllens von Leerstellen ist stimmig, insoweit es keine Fremdbestimmtheit oder reine Zufälligkeit der Bewegung unterstellt: In den Monaten der Einforderung der Selbstregierung und der Commune zwischen September 1870 und März 1871 wurden die Bedingungen dieses Vakuums erst geschaffen, und zwar durch eine stetige Intensivierung aller drei Komponenten der revolutionären Maschine.

Bürgerkrieg und Aufstand sind für den 18. März 1871 jedenfalls die falschen Kategorien: keine blutigen Zusammenstöße, keine Gewaltakte, keine Barrikadenkämpfe. Die Commune war in der Tat nicht das schnelle Ergebnis eines zielbewussten Kampfes des Proletariats. Viel eher wird hier der situationistischen Interpretation gefolgt werden können, in der die Commune als anarchisches, militantes und im Alltag der Pariser Bevölkerung sich ausbreitendes Fest beschrieben wird.¹⁷⁷ Diese situationistische Konzeptualisierung der Commune als »größtes Fest des XIX. Jahrhunderts« impliziert jedoch

176 Arendt, *Über die Revolution*, 148

177 Debord/Kotány/Vancigem, »Über die Pariser Kommune«

weder ihre Verniedlichung als Spektakel noch ihre Verherrlichung als transgressiven Akt: »Die lebenswichtige Bedeutung der allgemeinen Bewaffnung des Volkes tritt sowohl in der Praxis als auch durch Zeichen vom Anfang bis zum Ende der Bewegung deutlich hervor.«¹⁷⁸ Militanz ist hier nicht der Akt der Grenzüberschreitung von einigen wenigen, sondern bedingt durch die breite Bewaffnung der Pariser Nationalgarde, teilweise auch der Frauen mit Gewehren und Kanonen, und zwar *neben* den regulären Truppen, eine Bewaffnung der Bevölkerung, die gegen die Belagerung durch die deutschen Truppen vollzogen wurde, sich dann aber gegen die französischen Regierungstruppen wendete.¹⁷⁹

Die von der Situationistischen Internationale als verfälschendes Plagiat attackierte¹⁸⁰ Interpretation der Commune als Fete bei Henri Lefebvre¹⁸¹ hatte einigen Einfluss auf die weitere Rezeption der Commune um

178 ebd., 456

179 vgl. zur situationistischen Interpretation der Revolution als Fete: Aktionskomitee für die Macht der Arbeiterräte, *Die revolutionäre Fete*, vor allem 21–24

180 vgl. Lefebvre, »Die Bedeutung der Pariser Kommune«, in direkter Gegenüberstellung zum situationistischen Text über die Commune abgedruckt in der Zeitschrift der S. I., mit einigen Vor- und Nachbemerkungen über das Verhältnis der beiden Texte

181 vgl. Lefebvre, *La Proclamation de la Commune*, 21: »Der kollektive Heros, der populäre Genius taucht plötzlich in seiner angeborenen Jugend und Lebenskraft auf. Er hat gesiegt, einfach deshalb, weil er erschien. Von seinem Sieg überrascht, wandelt er diesen in Pracht. Er erfreut sich, er betrachtet sein Erwachen und transformiert seine Kraft in Schönheit. Er feiert seine wiedergefundene Vereinigung mit dem Bewusstsein, mit den Palästen und Monumenten der Stadt, mit der Macht, die ihm so lange abhanden gekommen war. Und es ist wahrlich ein Fest, ein langes Fest, das vom Tag des 18. März zu jenen des 26. (Wahlen) und des 28. März (Proklamation der Commune) und darüber hinaus geht, mit einem prachtvoll gestalteten Zeremoniell und einer ebensolchen Feierlichkeit.«

und nach 1968¹⁸², fußt aber in einem grundsätzlicheren Problem, das nicht nur Darstellungen der Commune betrifft. Schon Bakunin bediente sich ähnlicher Emphase, als er sein Erleben der Februar-Revolution 1848 in Paris schilderte: »[...] um es kurz zu sagen, ich sog mit allen meinen Sinnen, mit allen Poren die berauschende Atmosphäre der Revolution ein. Es war ein Fest ohne Anfang und Ende; ich sah alle und niemanden, weil sich alles in der zahllosen feiernden Menge verlor [...]«. ¹⁸³ Diedrich Diederichsen hat darauf hingewiesen, dass in den 1980er Jahren eine ähnliche Wendung der Interpretation der Revolten von 1968 hin zu einer blumigen Feier des »Traumtheaters« vollzogen wurde. ¹⁸⁴ Und schließlich greifen auch Hardt/Negri¹⁸⁵ in ihrer Interpretation der Antiglobalisierungsproteste als karnevaleske Straßenfeste diesen Topos auf.

Solche mehr oder weniger poetischen Versuche, sich in der Darstellung mimetisch an die Bewegtheit des revolutionären Ereignisses anzupassen, verweisen eher auf

182 vgl. etwa Ross, *The Emergence of Social Space*, oder Starr, »The Uses of Confusion. Lefebvres Commune«

183 Bakunin, *Brief aus dem Gefängnis. Die »Beichte«*, 20

184 »Aber dass man nun anders und von neuem an dem Mai '68 anschließen konnte, der plötzlich ein ganz anderer Mai geworden war, nicht mehr der Mai der Wütenden und Situationisten, nicht der Mai der Maoisten und des Generalstreiks, sondern ein Mai der Poesie und der Cohn-Bendits, ein Mai der unmittelbar zu Ariane Mnouchkine und Jérôme Savary, nicht mehr zu Guy Debord oder Jacques Mesrine oder Malcolm McLaren führen sollte, war eine Botschaft, die zu Anfang der achtziger Jahre überall auf den fruchtbaren Boden fiel, auf dem auch Traumtheater, begnadete Körper und anderer Quatsch wuchs. Überall griffen bunte, zirzensische Phantasien nach der Macht.« (Diederichsen, »Spirituelle Reaktionäre und völkische Vernunftkritiker«, 131)

185 vgl. Hardt/Negri, *Multitude*, vor allem den Abschnitt über »Karneval und Bewegung«, 234–238

eine Leerstelle – wenn nicht in Bezug auf fehlende konkrete Berichte und Erfahrungen, dann grundsätzlicher auf eine strukturelle Unmöglichkeit in der Darstellung. Sie bleiben unmögliche Repräsentationen des Unrepräsentierbaren und tendieren regelmäßig dazu, das darin bestehende Paradoxon mit Metaphern und Topoi der Bewegung und der Überschreitung zu kaschieren. In der revolutionären Maschine der Pariser Commune gab es dagegen weniger Überschreitung oder den großen Schritt von einer Welt in eine andere, als vielmehr – so es die Metapher der Fete überhaupt braucht – ein *militantes* Fest und eine kontinuierliche Bewegung der Überlappung und Verkettung von Widerstand, Insurrektion und konstituierender Macht: »Das Gelände wird nicht *für* die Fete, *vor* oder *nach* der Fete geschaffen: die Fete selbst baut sich in dem revolutionärem Spiel ihr eigenes Gelände aus.«¹⁸⁶ Das Insistieren auf die Qualität der Commune als Fest verweist also nicht nur auf neue Formen von Widerstand und Aufstand, auf die Negation bestehender Herrschaftsverhältnisse, sondern vor allem auf den Auf- und Ausbau des »eigenen Geländes«, auf das Experiment mit sozialen Organisationsformen.

Wenn Kristin Ross der Commune eine »semianarchistische Kultur«¹⁸⁷ zuschreibt, steckt hinter diesem etwas dunklen Begriff vielleicht die doppelte Struktur dessen, was in der Commune konstituierende Praxis oder konstituierende Macht bedeutet. Zum einen unterstreicht diese Bemerkung die Tendenz, in allen Zusammenhängen der politischen Repräsentation diese radikal auf ein

186 Aktionskomitee für die Macht der Arbeiterräte, *Die revolutionäre Fete*, 24

187 Ross, *The Emergence of Social Space*, 3

Minimum zu reduzieren; dafür steht etwa die Konstituierung und die Arbeit des Rats der Commune als Organisationsform einer radikaldemokratischen und kollektiven Regierung ohne Chef. Zum anderen verweist sie auf den vielfältige Versuch, nicht-repräsentationistische Praxen zu entwickeln, in der aktivistischen und diskursiven Arbeit von politischen Clubs, Kollektiven und Volksgesellschaften, in spontanen Versammlungen, auf der Straße, schließlich bei der Verteidigung der Commune auf den Barrikaden. Diese zwei Aspekte konstituierender Macht müssen gerade im konkreten Fall der Commune nicht notwendigerweise als Antagonismus, als Bruch zwischen Anarchismus und Kommunismus oder als Dialektik von Spontaneität und Organisation verstanden werden, sondern wirkten gerade in der maximalen Ausdehnung beider Pole, als *radikale Öffnung des Staatsapparats* und als *Organisierung der Kriegsmaschine*.

Der orgische Staatsapparat. Repräsentation ausdehnen

Die Commune kann als Experiment der Arbeit an der Form des Staatsapparats verstanden werden, insofern sie versuchte, über das Konzept der repräsentativen Demokratie hinauszugehen und die Aspekte der Repräsentation radikal auf ein Minimum zu reduzieren. Deleuze hat diese Bewegung mithilfe der Unterscheidung von *organischer* und *orgischer* Repräsentation veranschaulicht: Organische Repräsentation bedeutet die vollständige Unterwerfung der Differenz unter die Identität, die Voraussetzung eines harmonischen Organismus, den Aufbau einer hierarchischen Organisation; orgische Repräsentation dagegen heißt, das Prinzip der Vertretung einer andauernden Erschütterung zu unterziehen, keinen Ort der Ruhe und Ordnung zuzulassen, die Repräsentation bis hin zum Größten und zum Kleinsten der Differenz auszudehnen.¹⁸⁸ Was bedeutet das in der konkreten Situation der Commune? Die Zeit, die dem Rat der Commune für seine Maßnahmen zur Verfügung stand, war äußerst kurz. Diese Maßnahmen, die Lenin das »Minimalprogramm des Sozialismus« nannte¹⁸⁹, waren jedoch keineswegs so minimal. Sie verweisen auf den Versuch, auf der Grundlage des oben beschriebenen politischen Vakuums, ohne ein totales Ideologie-Modell, ohne ein fertiges Programm, den Staatsapparat nicht *umzuformen*, sondern *neu zu formen*.

»Aber die Arbeiterklasse kann nicht die fertige Staatsmaschinerie einfach in Besitz nehmen und diese für

188 vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 49–98

189 Lenin, »Die Pariser Kommune und die Aufgaben der demokratischen Diktatur«, 64

ihre Zwecke in Bewegung setzen.«¹⁹⁰ Marx verurteilte die Idee, den bürgerlichen Staat einfach zu übernehmen, gerade angesichts der konkreten Erfahrungen der Commune; die zentralisierte Staatsmacht mitsamt ihren planmäßig funktionsgeteilten Organen (Armee, Polizei, Bürokratie, Judikatur, auch der kirchliche Apparat) war die Organisationsform der Bourgeoisie, zuerst als mächtige Waffe gegen den Feudalismus eingesetzt, nach dem Einsatz des »riesigen Besens der französischen Revolution des 18. Jahrhunderts« mehr und mehr als Instrument gegen die Arbeiterklasse: »In dem Maß, wie der Fortschritt der modernen Industrie den Klassengegensatz zwischen Kapital und Arbeit entwickelte, erweiterte, vertiefte, in demselben Maße erhielt die Staatsmacht mehr und mehr den Charakter einer öffentlichen Gewalt zur Unterdrückung der Arbeiterklasse, einer Maschine der Klassenherrschaft.«¹⁹¹ Wie ist mit dieser »Maschine«¹⁹² in einer revolutionären Situation umzugehen, mit dem im Second Empire entwickelten und von der bürgerlichen Republik übernommenen Staatsapparat, mit dessen

190 Marx, »Der Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 336: Diese Formulierung wurde von Marx und Engels als wesentliche Korrektur und Erkenntnis aus den Erfahrungen der Commune auch in die neue deutsche Auflage des Kommunistischen Manifests von Juni 1872 übernommen: »Namentlich hat die Kommune den Beweis geliefert, dass die Arbeiterklasse nicht die fertige Staatsmaschine einfach in Besitz nehmen und sie für ihre eigenen Zwecke in Bewegung setzen kann.«

191 Marx, »Der Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 336. Vgl. dazu die fast zwei Jahrzehnte früher geschriebene Marx-Stelle in »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte« (oben, 55) über die Reise der Revolution durch das Fegefeuer der reißenden Entwicklung der Staatsmaschinerie vom Mittel, die Klassenherrschaft der Bourgeoisie erst (unter Napoleon I.) vorzubereiten, dann (unter Louis-Philippe) zu unterstützen, schließlich zum verselbständigten Selbstzweck (unter Napoleon III.).

192 Marx verwendet den Maschinenbegriff im Gegensatz zu Deleuze/Guattari als Metapher für Bürokratie und Staatsapparat.

Personal und dessen Form? Marx schreibt gerade in seinem Text zur Commune, noch während der Commune begonnen und im Juni 1871 als Adresse des Generalrats der internationalen Arbeiterassoziation in London veröffentlicht, von der »Vernichtung der Staatsmacht« und von der diesbezüglichen Qualität der »neue[n] Kommune, die die moderne Staatsmacht bricht«¹⁹³.

Der radikale Imperativ eines notwendigen Zerbrechens des Staats wendet sich vor allem gegen den Reformismus derer, die meinen, der Staatsapparat sei etwas Neutrales, das nur gut und demokratisch bedient werden müsse. In der Formulierung von Marx' Commune-Interpretation dreht es sich *nicht* um das Austausch des Personals, also die simple Übernahme der Macht, auch nicht um das Füttern des Staatsapparats mit anderen Inhalten. Es dreht sich um die radikale Neuerung der *Form* der politischen Organisation. In diesem Sinn und gegen die späteren Interpretationen der Commune als Diktatur des Proletariats durch Engels, Lenin und andere TheoretikerInnen¹⁹⁴ sind wohl auch

193 Marx, »Der Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 340

194 Die Einleitung zur deutschen Fassung des »Bürgerkrieg in Frankreich« beendet Engels mit den Worten: »Seht euch die Pariser Kommune an. Das war die Diktatur des Proletariats.« (MEW 17, 625) Die Argumentation kann auch gegen jene gewendet werden, die sie aufgreifen, wie gegen Lenin; so geschehen in den situationistischen Thesen »Über die Pariser Kommune« von Guy Debord, Attila Kotány und Raoul Vaneigem (456): Deren erste These beschreibt die scheinbaren Erfolge der kommunistischen Bewegung als ihre grundlegenden Niederlagen (Reformismus, Einrichtung des Staatsapparats), die scheinbaren Niederlagen wie die Pariser Commune als ihre viel versprechenden Erfolge. Die dritte These dreht Lenins Interpretation von Engels' Argument um: dessen Erkenntnis, die Commune sei die Diktatur des Proletariats, müsse Ernst genommen werden, um aufzudecken, was die Diktatur des Proletariats nicht sei: nämlich die verschiedenen Formen der Diktatur des Staates über das Proletariat im Namen des Proletariats.

diejenigen Stellen zu interpretieren, in denen Marx betont, dass »die alte zentralisierte Regierung [...] der Selbstregierung der Produzenten weichen« müsse.¹⁹⁵ Marx versucht aus der Commune zu lernen, wie Selbstregierung den Staatsapparat ersetzt: »Das bloße Bestehn der Kommune führte, als etwas Selbstverständliches, die lokale Selbstregierung mit sich, aber nun nicht mehr als Gegengewicht gegen die, jetzt überflüssig gemachte, Staatsmacht.«¹⁹⁶

In der zweimonatigen Praxis der Pariser Commune lassen sich die Spuren relativ genau verfolgen, wie der Staatsapparat eben nicht einfach nur übernommen wurde, nicht einfach nur die Akteure ausgetauscht, sondern in das Vakuum des geräumten und verwaisten Staatsapparats hinein strukturelle Eingriffe unternommen wurden. In einer tastenden Bewegung von Trial & Error (die auf militärischer Ebene wohl auch das Verhängnis der Commune herbeigeführt haben dürfte) wurde die Bedingung dieses Vakuums genutzt, um sich auf das Neuland einer anderen politischen Organisation vorzuwagen. Schon das Zentralkomitee der Nationalgarde (am 15. März definitiv konstituiert, von 18. März bis zur offiziellen Ausrufung der Commune am 28. März gleichsam die Übergangsregierung), war durch eine in diesem Zusammenhang ausschlaggebende Vorbedingung konstituiert worden, durch die für militärische Verhältnisse gar unübliche Wahl der Delegierten von unten. Die schnelle Abgabe der Macht des Zentralkomitees an den am 26. März gewählten Rat der Commune hat nicht nur

195 Marx, »Der Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 339

196 ebd., 341

Marx kritisiert¹⁹⁷, sie war aber ein notwendiger erster Schritt in Richtung radikaler Demokratisierung, weil das Zentralkomitee nicht als Regierungsorgan gewählt worden war, sondern zur Koordination der Nationalgarde. »Die Revolution ist da, aber wir sind keine Usurpatoren. Wir wollen Paris aufrufen, seine Vertretung zu ernennen«, wird ein Mitglied des Zentralkomitees zitiert¹⁹⁸, und bestätigt die Passage zur Commune als Praxis der organischen Repräsentation, permanent an ihrer organisatorischen Transformation arbeitend. »Was sollte man gegen eine Macht sagen, die gleich nach ihrem Entstehen von ihrer Auflösung sprach?«, schreibt dazu Lissagaray¹⁹⁹.

Das implizite Programm auch des am 28. März sein Amt antretenden Rates der Commune war darauf ausgerichtet, die Logik der Repräsentation auf das kleinste Maß zurückzudrängen, dem abstrakt-hierarchischen System des bürgerlichen Staates eine Praxis des Austausches gegenüberzustellen, in der Repräsentation als ständiges Oszillieren zwischen Vertretenden und Vertretenen aufgefasst wurde.

Wie wurde versucht, diese konstante Minimierung der Vertretungslogik in die Realität umzusetzen?

197 vgl. dazu Meschkat, *Die Pariser Kommune von 1871 im Spiegel der sowjetischen Geschichtsschreibung*, 27, aber auch Kropotkin, »Die Pariser Kommune«, 29f. und Lavrov, »Die Pariser Kommune vom 18. März 1871«

198 zit. in Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 89. Vgl. auch den Text des Manifests des Zentralkomitees von 20. März, zit. ebd., 94f.: »[...] Unbekannt, wie wir vor einigen Tagen waren, werden wir in deine [des Volkes] Reihen zurücktreten und den Herrschern zeigen, dass man aufrechten Hauptes die Stufen deines Stadthauses herniedersteigen kann [...]«

199 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 86, s. a. 101, 115

Zunächst beruht die Verfassung des Rats der Commune selbst auf der jederzeitigen Absetzbarkeit, auf der direkten Verantwortlichkeit und auf dem imperativen Mandat der Delegierten. »Die Kommune sollte nicht eine parlamentarische, sondern eine arbeitende Körperschaft sein, vollziehend und gesetzgebend zu gleicher Zeit«²⁰⁰, meint Marx dazu, in Abgrenzung zum Parlamentarismus und zugleich zur Abkopplung, Verselbständigung und Segmentierung des Verwaltungsapparats. Die »soziale Republik«²⁰¹ der Commune sollte im Gegensatz zur parlamentarischen Demokratie keine »Gewaltenteilung« brauchen, sondern mit Hilfe ihrer Kommissionen und Delegierten auch die Durchführung der beschlossenen Maßnahmen sichern.

Die durchgängige Notwendigkeit der Wahl, Absetzbarkeit und Verantwortlichkeit wurde darüber hinaus auch für alle Beamten eingeführt. Nicht nur die Delegierten der Commune, sondern auch die Funktionäre von Nationalgarde und Polizei, überhaupt alle Beamten sollten von unten gewählt werden. Dazu kamen gegen die Herausbildung von neuen Eliten Beschlüsse über die Gehälter der Delegierten und Beamten, die ihnen nur durchschnittliche Löhne zugestanden.

Commune-freundliche HistoriografInnen beanstanden zwar die Tatsache, dass die Mehrzahl der Beamten mit dem Auszug der Regierung nach Versailles ihre Posten verlassen hätten, einige bewerten diese Tatsache auch als Fehler der Commune, die nicht nur die Armee, sondern auch die Beamten entkommen lassen

200 Marx, »Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 339

201 Das ist der Begriff, den Marx noch im ersten Entwurf zum »Bürgerkrieg in Frankreich« für die Organisationsform der Commune gebraucht. Vgl. MEW 17, 554

hätte. Lissagaray etwa beschwert sich darüber, dass im Laufe früherer Revolutionen Revolutionäre den Verwaltungsapparat unversehrt gefunden hätten, »bereit zu den Diensten des Siegers. Das Zentral-Komitée stieß am 20. März nur auf auseinandergegangenes Räderwerk.«²⁰² Vermutlich ist aber gerade dieser Aspekt der gespenstisch-parallelen Entleerung ein Hauptgrund für die Modellhaftigkeit der Commune als Beispiel orgischer Repräsentation: Sowohl die politischen Repräsentanten als auch die Exekutive des bürokratischen Verwaltungsapparats verlassen die Stadt, hinterlassen eine geisterhafte Leere der Versammlungsräume und Ämter.

Mit den Kompetenzen des Personals verlässt in gewissem Ausmaß auch die Form des Apparats die Stadt: die Neuerfindung des Apparats wird zur Notwendigkeit. Erst der Auszug der Beamten macht so den Weg mehr als frei für die ersten Schritte eines alternativen Ansatzes der Administration, der selbst in der Zeit der zunehmenden militärischen Bedrohung notwendigerweise vorangetrieben wird: »Stadtsteuer, Wegamt, Straßenbeleuchtung, Hallen, Märkte, die öffentlichen Wohlthätigkeitsanstalten, Telegraphen, alle Verdauungs- und Athmungswerkzeuge dieser Stadt von sechzehnhunderttausend Seelen mussten neugeschaffen werden.«²⁰³ *Neuschaffung*, dieser Begriff entspricht dem Schnittpunkt des Marx'schen Konzepts der Zerschlagung und Nicht-Übernahme des Staatsapparats und jenem der orgischen Repräsentation. Und die »wunderbare Spannkraft unsres Paris« erwies sich als geeignetes Experimentierfeld dafür: »Die wichtigsten Ämter waren im

202 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 97

203 Ebd.

Handumdrehen von verständigen und anstelligen Männern besetzt und es zeigte sich, dass diese Eigenschaften die Erfahrung aufwogen«²⁰⁴, meint derselbe Lissagaray, der hundert Seiten weiter allerdings detailreich über zahlreiche Defekte und das geringe Ausmaß der durchgeführten Maßnahmen der Commune herzieht.

In ökonomischen Belangen vollzieht sich im Wesentlichen ein analoger Vorgang wie bei der Neuorganisation von Verwaltung und Regierung: Verlassenes wird besetzt und gefüllt nicht nur durch neuen Besitz, sondern auch durch neue Organisationsformen. Anstelle autoritär-revolutionärer Maßnahmen in der Frage des Eigentums an den Produktionsmitteln, anstelle also einer rigorosen Enteignungspolitik beschränkt sich die Commune darauf, nur jene Betriebe an ArbeiterInnen selbst und deren Genossenschaften zu übergeben, die von ihren EigentümerInnen verlassen worden waren. Die Analogie zwischen ökonomischen und politischen Vorgangsweisen hat allerdings dort einen Haken, wo klar wird, dass der Staatsapparat als ganzer verwaist war und dadurch grundlegend neu organisiert werden konnte, wogegen dem in der Frage der Eigentumsstrukturen nicht so war. Der Infrastruktur des Kapitals war offenbar nicht so einfach habhaft zu werden wie jener des Staatsapparats. Insofern ist der Kritik der marxistischen Commune-InterpretatorInnen Recht zu geben: Der Spielraum für eine Erprobung der ArbeiterInnen-Selbstverwaltung war relativ gering. Die Genügsamkeit der Commune, sich nur zögernd die ökonomischen Ressourcen anzueignen, fand ihren negativen Höhepunkt in der lavierenden Umgangsweise des dafür bevollmächtigten

204 ebd., 98

Kommissars der Commune, Charles Beslay, mit dem Vermögen der Nationalbank.²⁰⁵

Schließlich war auch in militärischen Belangen die Bewegung des Neubefüllens und Neuformierens in Folge eines Exodus von altem Inhalt und alter Form in gewisser Weise ähnlich. Die überhaupt erste Maßnahme der Commune bestand in der Abschaffung des stehenden Heers. »Paris konnte nur Widerstand leisten, weil es infolge der Belagerung die Armee losgeworden war, an deren Stelle es eine hauptsächlich aus Arbeitern bestehende Nationalgarde gesetzt hatte. Diese Tatsache galt es jetzt in eine bleibende Einrichtung zu verwandeln. Das erste Dekret der Kommune war daher die Unterdrückung des stehenden Heeres und seine Ersetzung durch das bewaffnete Volk.«²⁰⁶ So radikal, wie Marx es hier formuliert, war das Unternehmen nun wieder auch nicht, eher war die Abschaffung des stehenden Heers eine nachholende Vergesetzlichung des Ist-Zustands. Die Nationalgarde wurde ja nicht erst aufgrund des Abzugs der Regierungstruppen gegründet, sondern hatte eine lange Geschichte – auch der Niederwerfung von Erhebungen und Streiks durch die Regierungstruppen seit den 1850ern –, die auch den Verlauf der politischen Entwicklungen im Jahr vor der Commune maßgeblich beeinflusst hatte. Dementsprechend vorgezeichnet waren auch die Konflikte, die bei zunehmendem Druck aus Versailles das duale und eigentlich inkommensurable Entscheidungssystem des Rates der Commune und des Zentralkomitees der Nationalgarde in militärischen Fragen schwächten.

205 vgl. Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 177f.

206 Marx, »Der Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 338

Mit dem zunehmenden Überhandnehmen militärischer Fragen waren allerdings auch die Grenzen der Commune vorgegeben. Durch öffentliche Sitzungen hatte der Rat der Commune versucht, Dissens und Transparenz zu verbinden. Diese Frage wurde aber bald Streitpunkt zwischen Mehrheit und Minderheit im Rat, mit der Einsetzung eines Wohlfahrtsausschusses auf die Spitze getrieben. Marx' Zeilen über die Veröffentlichungspraxis der Commune entsprachen der Realität nur der ersten Wochen: »Aber in der Tat, die Kommune machte keinen Anspruch auf Unfehlbarkeit, wie dies alle die alten Regierungen ohne Ausnahme tun. Sie veröffentlichte alle Reden und Handlungen, sie weihte das Publikum ein in alle ihre Unvollkommenheiten.«²⁰⁷ In Wahrheit tobte schon nach kurzer Zeit ein ratsinterner Kampf zwischen zentralistischen Jakobinern/Blanquisten (der »Mehrheit«, die auch schließlich die Einführung des Wohlfahrtsausschusses durchsetzte) und dem anti-autoritären Flügel (der »Minderheit«, der vor allem die – im Wesentlichen proudhonistischen – Mitglieder der Internationale angehörten) um genau diese Frage der Transparenz, im Konkreten um die Öffentlichkeit der Sitzungen der Commune und die Veröffentlichungen von Dissens. Darüber hinaus dürfte auch die Beziehung zwischen Repräsentanten und Repräsentierten sich gegen Ende der Commune zu einer zunehmenden Trennung entwickelt haben, die Ansätze orgischer Repräsentation sich eher im Chaos der Barrikadenkämpfe verloren haben.

Marx' Formulierungen vom Zerschlagen der Staatsmacht und der Commune als lokaler Selbstregierung der ProduzentInnen verweisen allerdings dennoch klar

207 ebd., 348

auf die fortgeschrittene Entwicklung eines »orgischen Staatsapparats«. Zugleich indizieren diese Begrifflichkeiten auch eine erstaunliche Annäherung der zwei ideologischen Richtungen, die schon über Jahrzehnte um die Vorherrschaft in der ArbeiterInnenbewegung kämpften, dem kommunistischen und dem anarchistischen Lager. Wenn Marx von Anfang an großen Anteil an der revolutionären Entwicklung in Frankreich genommen hatte – anfangs allerdings durchaus kritischen Anteil²⁰⁸, der erst bei Ausrufung der Commune in ebenso vehemente Unterstützung überging –, so hatte auch Michail Bakunin versucht, mit seinen aktivistisch-diskursiven Mitteln in den Ablauf der französischen Erhebungen 1870/71 zu intervenieren. Diese Überschneidung der Anteilnahme der – ansonsten antagonistischen – Positionen innerhalb der Ersten Internationale an den Pariser Kämpfen entspricht auch einer kurzen Annäherung der ideologischen Positionen von Marx und Bakunin. Die für die beiden Kontrahenten untypische und nur kurzzeitige inhaltliche Kongruenz erklärt sich wohl hauptsächlich aus der Situation, die eine affirmative Commune-Interpretation für die Internationale jenseits aller ideologischen Unterschiede unabdingbar machte; es zeigt sich daran jedoch auch die zu diesem Zeitpunkt offene Situation zwischen kommunistischen und anarchistischen Standpunkten, also in gewisser Weise auch ein Referenzpunkt, der die Probleme der Öffnung des Staatsapparats mit denen der Organisierung der Kriegsmaschine verbindet.

Die Mitglieder der sozialistischen »Minderheit« im Rat der Commune waren vor allem proudhonistisch,

²⁰⁸ vgl. Meschkat, *Die Pariser Kommune von 1871 im Spiegel der sowjetischen Geschichtsschreibung*, 16–20

also sozietär-anarchistisch geprägt, und auch diese Realität der Commune brachte Marx wohl dazu, die Bedeutung dessen in den Vordergrund zu stellen, was später direkte Räte­demokratie genannt wurde, den Staat weniger als einen im Übergang absterbenden zu erklären als vom Zerschlagen des Staates zu sprechen und von einer »eigenen Gewalt«, die an die Stelle des Staates tritt: »Die *Kommune* – das ist die Rücknahme der Staatsgewalt durch die Gesellschaft als ihre eigene lebendige Macht, an Stelle der Gewalt, die sich die Gesellschaft unterordnet und sie unterdrückt; das ist die Rücknahme der Staatsgewalt durch die Volksmassen selbst, die an Stelle der organisierten Gewalt der Unterdrückung ihre eigene Gewalt schaffen; das ist die politische Form ihrer sozialen Emanzipation an Stelle der künstlichen Gewalt [...] der Gesellschaft, von ihren Feinden zu ihrer Unterdrückung gehandhabt. Die Form war einfach wie alles Große.«²⁰⁹ Was an dieser Formulierung besonders schwer wiegt, ist die Konsequenz, dass aus dem Zerschlagen des Staates etwas *anderes* folgt, eine andere Form, etwas, das – wie Engels hinzufügte – »eigentlich kein Staat mehr war«²¹⁰.

»Die Verwaltungs- und Regierungsmaschinerie des Staates ist machtlos geworden und wird abgeschafft«, so lautet Artikel 1 der Proklamation der revolutionären Föderation der Kommunen vom 26. September 1870²¹¹, deren Formulierung im Umfeld der gescheiterten Erhebung in Lyon von Bakunin ausgegangen

209 Marx, »Erster Entwurf zum »Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 543

210 zitiert nach Lenin, *Staat und Revolution*, 68

211 abgedruckt in Schneider, *Pariser Kommune 1871*, Band I, 7

ist. Und ähnlich wie Marx den »Bürgerkrieg in Frankreich« noch im Juni 1871 fertig stellte, schrieb Bakunin »Die Commune von Paris und der Staatsbegriff« nach seinen Tagebuchnotizen zur ungefähr selben Zeit. »Ich bin ihr Anhänger vor allem, weil sie eine kühne, sehr ausgesprochene Verneinung des Staates war.«²¹² Die gemeinsame negative Grundlage bei Bakunin wie beim Marx des »Bürgerkriegs in Frankreich«: Die soziale Revolution zielt ab auf das Zerschlagen des Staats, der für den einen eine »große Schlächterei und ein ungeheurer Friedhof«²¹³ ist, für den anderen ein »ungeheurer Regierungsparasit, der den Gesellschaftskörper mit dem allgegenwärtigen Netz seiner Bürokratie, seiner Polizei, seiner stehenden Armee, seiner Geistlichkeit und seines Richterstandes wie eine Boa Constrictor umklammert«²¹⁴.

Im Gegensatz zum klaren Bild, das Bakunin gerade in seinem Commune-Text vom Unterschied zwischen »revolutionären Sozialisten« und »Kollektivist« und ihrer Strategie der Entwicklung und Organisation der nicht politischen, sondern sozialen und folglich antipolitischen Macht einerseits und den »autoritären Kommunisten« als Anhängern der absoluten Initiative des Staates andererseits zeichnet, scheinen die konkreten Evidenzen der revolutionären Maschine im Rahmen der Commune ihren unterschiedlichen InterpretatorInnen keinen allzu weiten Spielraum der Distinktion zu lassen.²¹⁵

212 Bakunin, »Die Commune von Paris und der Staatsbegriff«, 11

213 ebd., 15

214 Marx, »Zweiter Entwurf zum »Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 592

215 vgl. Bakunin, »Die Commune von Paris und der Staatsbegriff«, 10, sowie Schneider, *Pariser Kommune 1871*, Band I, 198f., Anm.3

»Die Kommune entstand spontan; niemand hatte sie bewusst und planmäßig vorbereitet«²¹⁶, meinte selbst Lenin vierzig Jahre später und passt damit auch nicht so recht in Bakunins Bild vom autoritären Kommunisten. Als solcher hätte er – wie übrigens spätere marxistisch-leninistische Historiker – die soziale Revolution der Commune durchgehend von einer Diktatur dekretiert und organisiert sehen müssen, nicht als »durch die spontane und fortgesetzte Aktion der Massen, der Volksgruppen und Volksgemeinschaften, gemacht. [...] gerade diesem antiken System der Organisation durch Gewalt muss die soziale Revolution ein Ende machen, indem sie den Massen, den Gruppen, Communen, Assoziationen, selbst den Einzelpersonen, ihre volle Freiheit wiedergibt und ein für allemal die geschichtliche Ursache aller Gewalttätigkeiten, die Macht und selbst die Existenz des Staates zerstört [...]«²¹⁷. Bakunin nähert sich 1871 seinerseits den Positionen von Marx und Engels an, wenn er mehrfach die Notwendigkeit der langfristigen Organisation der ArbeiterInnenbewegung betont. Das hat vor allem mit Bakunins Erfahrungen der Erhebungen in den anderen französischen Städten zu tun, die auch aus seiner anarchistischen Sicht am Mangel an Organisation gescheitert waren.²¹⁸

216 Lenin, »Dem Andenken der Kommune«, 73

217 Bakunin, »Die Commune von Paris und der Staatsbegriff«, 15

218 vgl. Meschkat, *Die Pariser Kommune von 1871 im Spiegel der sowjetischen Geschichtsschreibung*, 45 f.

Kriegsmaschinen. Organisierung ohne Repräsentation

»Daher war die Kommune nicht eine Revolution gegen diese oder jene – legitimistische, konstitutionelle, republikanische oder kaiserliche – Form der Staatsmacht. Die Kommune war eine Revolution gegen den Staat selbst, gegen diese übernatürliche Fehlgeburt der Gesellschaft; sie war eine Rücknahme des eignen gesellschaftlichen Lebens des Volkes durch das Volk und für das Volk.« (Karl Marx)²¹⁹

Sozietär-anarchistische Strömungen stellten um 1870 nicht etwa bloß Sponti-Chaos und eine »Politik der Tat« in den Vordergrund, sondern versuchten, die Frage der Organisation auch von Seiten einer tendenziell nicht-repräsentationistischen und aktionsnahen revolutionären Politik zu thematisieren. Im Alltag der Commune fanden sich zahlreiche Beispiele für derartige Versuche, über das Prinzip der Repräsentation hinauszukommen und dennoch nicht auf Organisierung zu verzichten. Auf dieser zweiten Ebene neben der versuchten Öffnungsbewegung des Staatsapparats entfalteten sich die Nicht-Struktur der alltäglichen Sitzungen der Quartierskomitees, die Nachbarschaftsversammlungen, die politischen Clubs, die Frauenclubs, die Sektionen der Internationale, die Volksgesellschaften, aber auch die wilden Formen der öffentlichen Auseinandersetzung im Pariser Stadt-raum, mit ihren ortsspezifischen Aspekten von der Verlautbarung bis zur Barrikade.

219 Marx, »Erster Entwurf zum »Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 541

Die KommardInnen wären »out of sync« in Bezug auf den unerbittlichen Lauf der Geschichte, meint Kristin Ross: Wie Pubertierende bewegten sie sich zugleich zu schnell und zu langsam in ihrem ungeplanten Griff nach der Macht.²²⁰ Dieses Bild der laufend durch Zeitfenster taumelnden Jugendlichen sollte allerdings nicht vor schnell in die Richtung von Chaos, Konfusion und Desinformation interpretiert werden.²²¹ Nur als schlecht Synchronisierte, oder besser: als nicht an die Synchronisationslinie der linearen Zeit und des segmentierten Raums gebunden, gelingt es ihnen, inmitten der Desintegration des Alltags durch die Belagerung von Paris neue Netzwerke und Kommunikationssysteme zu erfinden. In diesem Zusammenhang spielen nicht zuletzt die Frauen der Commune eine Rolle, die weit über die Klischees der »roten Jungfrau«, der »Pétroleuses«, der »wilden Weiber« und über die Allegorisierung der Frau als »Revolution«, »Commune« oder »Freiheit« hinausging.

»Die Gefährtin der Arbeit will auch den Tod theilen«²²²; wählen durfte sie jedoch nicht. Einer der blinden Flecken der französischen Revolutionen liegt im Ausschluss der Frauen vom allgemeinen Wahlrecht.²²³

220 Ross, *The Emergence of Social Space*, 25: »Like adolescents they are moving at once too fast in their unplanned seizure of power and too slowly.«

221 zur Ambivalenz des Phänomens der Konfusion vgl. auch Peter Starr, »The Uses of Confusion: Lefebvres Commune«

222 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 193

223 Das Wahlrecht muss hier als einer von mehreren notwendigen Schritten in Richtung einer effektiven Gleichheit verstanden werden, vgl. Balibar, *Die Grenzen der Demokratie*, 78f.: »Tatsächlich sind die Frauen im 19. Jahrhundert nicht nur negativ aus der »öffentlichen« Sphäre *ausgeschlossen*: man kann auch sagen, dass die ihnen zugeschriebenen sozialen Rollen mit den entsprechenden Ideologien, den Erziehungspraxen und den Symbolkomplexen eine wirksame *Bedingung* sind für die politische Kompetenz der Männer (als Kollektiv).«

Trotz Olympe de Gouges' schon 1791 publizierter »Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin«, trotz revolutionärer Frauenclubs und den Organisierungsversuchen um 1848, trotz Jeanne Deroin's Kandidatur für die konstituierende Versammlung 1849 durften Frauen im 19. Jahrhundert noch nicht an Wahlen teilnehmen – in Frankreich übrigens nicht bis sage und schreibe 1944. In der langen Lethargie des Second Empire schien der Kampf um Frauenrechte, vor allem das Frauenwahlrecht, weitgehend erstickt.²²⁴ Louise Michel schreibt über diese Zeit in ihren Memoiren: »Die politischen Rechte sind bereits gestorben. Der Unterricht auf gleicher Stufe, der gebührende Arbeitslohn in den Frauenberufen, damit nicht die Prostitution das einzige einträgliche Gewerbe sei, das war das Reale an unserem Programm.«²²⁵ Die vornehmlichen Stoßrichtungen organisierter Frauengruppen in der Commune waren unter Verzicht auf die Forderung nach dem Frauenwahlrecht die Umwälzung des Erziehungssystems und die Verbesserung der Arbeitsverhältnisse der Frauen.²²⁶

Nicht dass die Frauen der Commune die Forderungen ihrer revolutionären Vorkämpferinnen vergessen oder als reformistisch und daher irrelevant abgetan hätten. Im Umfeld der Commune scheint aber gerade aufgrund der Verunmöglichung politischer Partizipation jenem Kampf größte Bedeutung zuzukommen, der sich *jenseits* der Sphäre ihres Ausschlusses ereignete, also jenseits der Sphäre der Politik der Repräsentation, in der ihnen aktives und passives Wahlrecht verweigert wurde. Von

224 vgl. Schrupp, *Nicht Marxistin und auch nicht Anarchistin*, 177

225 Michel, *Memoiren*, 110

226 vgl. Leighton, »Der Anarchofeminismus und Louise Michel«, 34f.

der Beteiligung an der Mobilisierung gegen die bürgerliche Republik über ihr Eingreifen am 18. März bis zu den letzten Tagen auf den Barrikaden haben die Frauen als von jeder direkten Beeinflussung des Staatsapparats Ausgeschlossene die Commune gerade auf der Seite der Kriegsmaschine, der spontanen Aktionen, der Basisversammlungen, zuletzt der Barrikadenkämpfe vorangetrieben. Das bedeutet, dass es im Rahmen der Commune nicht nur um die der Nachwelt wohl bekannten Protagonistinnen wie Louise Michel, Sophie Poirier, André Léo, Paule Minck oder Elisabeth Dmitrieff, auch nicht nur um die rein quantitativ starke Beteiligung von Frauen an den Kämpfen geht, sondern vor allem um die spezifische Art ihres Widerstands und um die Organisationsformen, die im Status des Ausschlusses aus den repräsentativen Formen der Politik entstanden.

Zum einen waren wohl die ökonomischen und militärischen Verhältnisse Grundlage dafür, dass Frauen sich diverse Kontexte aneigneten, von denen sie bisher ausgeschlossen waren.²²⁷ Von September 1870 bis Februar 1871 war die Stadt von preußischen Truppen belagert und einer umfangreichen Blockade ausgesetzt, was gleichzeitig zur Fixierung der Männer an den Befestigungsanlagen wie zu einem extremen Versorgungsnotstand in der kältesten Zeit des Jahres führte. Um die Beschaffung von Heiz- und Nahrungsmitteln zu organisieren, waren die Frauen ständig im öffentlichen Raum der Stadt unterwegs.²²⁸ Darüber hinaus setzte die

227 vgl. in Bezug auf die folgenden Absätze Schrupp, *Nicht Marxistin und auch nicht Anarchistin*, vor allem 124–150, sowie das von Jeanne Gaillard verfasste Kapitel »Die Aktionen der Frauen« in: Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 143–154

228 vgl. Leighton, »Der Anarchofeminismus und Louise Michel«, 32

Ausnahmesituation die genderspezifischen Stereotypen außer Kraft, die sonst einer Mitwirkung von Frauen an Beschäftigungen im öffentlichen Raum der Stadt im Weg standen: Wo jede Hand gebraucht wird, entfallen auch essenzialistische Spekulationen über die »natürliche« Beschränkung von Frauen auf bestimmte Rollen. Die konkrete Verknüpfung von familiären Überlebensfragen und den politischen Ereignissen – die unmittelbar spürbare Wechselwirkung zwischen Krieg, Innenpolitik und Alltagsleben – ließ keinen Spielraum für einen Rückzug von Frauen ins »Private«. Aus den ökonomischen Notwendigkeiten heraus bildeten sich unzählige Kooperativen und Nachbarschaftsgruppen in den einzelnen Arrondissements und Quartiers, bei denen Frauen eine wichtige Rolle spielten. Gleichzeitig waren diese Kooperativen auch Basis für die Arbeit politisch orientierter Frauenorganisationen. In den traditionell weiblich dominierten Settings der Volksküchen und Ambulanzen²²⁹ ließ sich schon in der Zeit der Belagerung trefflich Agitation für revolutionäre Ideen und die Organisation von ArbeiterInnen betreiben.

Zum anderen hatte sich, während der klare Abschluss in Sachen Wahlrecht weiterbestand, auf Seiten der organisierten französischen ArbeiterInnenbewegung in den 1860ern eine Neuorientierung weg von einem streng antifeministischen bis sexistischen Proudhonismus²³⁰ hin zu einer etwas offeneren Einstellung politisch aktiven Frauen gegenüber ergeben. Nachdem 1868

229 vgl. *Louise Michel. Ihr Leben – Ihr Kampf – Ihre Ideen*, 70

230 Die Tatsache des offenen Sexismus Proudhons dürfte allerdings gerade zu einer gewissen antiproudhonistischen Mobilisierung von Frauen in den Jahren vor der Commune geführt haben. vgl. Schrupp, *Nicht Marxistin und auch nicht Anarchistin*, 11

das Versammlungsverbot aufgehoben worden war, wurden vor allem in Paris zahlreiche Konferenzen, Vorträge und Diskussionsveranstaltungen zur »Frauenfrage« organisiert.²³¹ Die Politisierung der Frauen als Sichtbarwerden in Form einer öffentlichen Präsenz von Frauen ging – obwohl einigermaßen zäh²³² – Hand in Hand mit der Thematisierung der Diskriminierung. Damit erfolgte auch eine Sensibilisierung bisher männlich dominierter Gruppen und Öffentlichkeiten, bis hin zu den Pariser Sektionen der ansonsten die »Frauenfrage« sorgsam ausklammernden Internationalen Arbeiterassoziation.²³³ Hier und dort sickerten auch Frauen in die Männerclubs und Arbeiterorganisationen ein. Die Mehrzahl der politisch aktiven Frauen waren nicht dogmatisch-sozialistisch eingestellt; sie standen eher für molekulare Spielarten der Revolution, waren dezentral organisiert, in zahlreichen politischen Clubs, Wachsamkeitskomitees und informellen Frauengruppen²³⁴, die schließlich als Kontaktstellen auch eine Vermittlungsrolle zwischen dem Rat der Commune und den Anliegen von Nicht-Repräsentierten erfüllten.²³⁵

231 ebd., 163: »Von 993 öffentlichen Versammlungen und 110 Konferenzen, die von 1868 bis 1870 in Paris stattfanden, stand die »Frauenfrage« 76mal explizit auf der Tagesordnung, in einer sehr großen Zahl weiterer Fälle wurde sie im Lauf der Diskussionen angesprochen.«

232 vgl. zur Dominanz der männlichen Sprecher auch zur »Frauenfrage« und zu deren mehrheitlich vorgenommener Denunzierung der politischen und ökonomischen Gleichberechtigung von Männern und Frauen: Gould, *Insurgent Identities*, 132, Fußnote 17

233 vgl. Schrupp, *Nicht Marxistin und auch nicht Anarchistin*, 35–49. Zur Wandlung der Pariser Sektion vom proudhonistischen Antifeminismus hin zum Bemühen, Frauen als Mitglieder zu gewinnen, ebd., 127–134

234 ebd., 126–128

235 vgl. ebd., 134, Leighton, »Der Anarchofeminismus und Louise Michel«, 35

In gewisser Weise kann in diesen nicht-repräsentationistischen Aktivitäten auch eine pragmatisch feministische Version der Abwendung von der Fixierung auf den Staatsapparat und dessen Übernahme gesehen werden. Louise Michel, die nach Commune und neukaledonischer Verbannung zur anarchistischen Propagandistin wurde, bekräftigt dies in ihren Memoiren: »Nochmals: beruhigt Euch, meine Herren, wir brauchen keinen Rechtsgrund, um Eure Ämter zu übernehmen, wenn es uns passt! Eure Privilegien? Was Ihr nicht sagt! Wir mögen keinen alten Plunder; macht damit, was Ihr wollt; es ist uns zu sehr geflickt und zu eng für uns. Was wir wollen, ist Wissen und Freiheit.«²³⁶ Gegen die Fantasie von der Übernahme der Staatsmacht und gegen staatstragende Mischungen aus Revolutionspathos und ideologischen Reden stand in der feministischen Praxis der Commune das Erproben von alternativen Organisationsformen. Marian Leighton spricht hier sogar von einer »inoffiziellen und unbekanntenen Revolution in der Revolution«, die oft den Politiken der rein männlich besetzten Repräsentationsstrukturen abwichen.²³⁷ So konnten Frauen am Ende der Commune immer radikalere Positionen, auch in militärischen Zusammenhängen, einnehmen. In einem von den Frauen um Louise Michel verfassten und unterzeichneten Manifest wurde allen Bestrebungen, die Kämpfe mit den Regierungstruppen durch Versöhnung zu beenden, der Kampf angesagt: »[...] wir – die Frauen von Paris, werden Frankreich und der Welt zeigen, dass sie es im Augenblick der höchsten Gefahr verstehen, auf den Barrikaden, auf den Mauern von Paris, wenn die Reaktion die Türen

236 Michel, *Memoiren*, 83

237 Leighton, »Der Anarchofeminismus und Louise Michel«, 35

aufbricht, wie ihre Brüder ihr Blut und ihr Leben für die Verteidigung und den Triumph der Kommune, das heißt des Volkes zu geben!«²³⁸

Im Zusammenhang von öffentlicher Präsenz und Sichtbar-Werden der Frauen war vor allem die sukzessive Liberalisierung des Versammlungsgesetzes in den Jahren vor der Commune relevant, für die Entstehung einer darüber hinausgehenden medialen Öffentlichkeit war jene der Pressegesetze noch von zusätzlicher Bedeutung. Teilweise war die Liberalisierung der Pressegesetze schon 1868 erfolgt, ab September 1870 kollabierte jedoch das gesamte System der Zensur, damit entstand eine Periode der Erprobung von allen möglichen Medien. Vor allem aber wurden unzählige Zeitungen gegründet, die sich weniger auf breite Meinungsmache verstanden, denn als vielfältige Sprachrohre verschiedener politischer Positionen dienten. Marxistische Historiker waren sogar versucht zu sagen, dass es zu *viele* Zeitungen gab, auffällig war jedenfalls, dass auch die bürgerliche Presse mit 18. März ihr Erscheinen nicht einstellen musste. Keine Zeitung vertrat eine klar pointierte politische Ideologie oder war gar Organ einer Partei. Die wichtigeren, wie *Le Mot d'Ordre*, *Le Cri du Peuple*, *Le Vengeur*, *Le Père Duchêne* wurden in der Hauptsache von Intellektuellen herausgegeben, die aus der Tradition des Second Empire revolutionäre Positionen entwickelt hatten. Neben breitem Raum für Leserbriefe, die damals wesentlich mehr den Charakter der Information durch KorrespondentInnen hatten und neueste Aspekte aus den Pariser Kämpfen vortrugen, entstand auch Raum für Berichte und Forderungen der Clubs, Sektionen und Gewerkschaften.²³⁹

238 zit. nach Lohschelder, *AnarchaFeminismus*, 42

239 vgl. Bruhat/Dautry/Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, 139–143

Die Zeitung stellte aber nur *eine* wichtige Form der medialen Öffentlichkeit in der Commune dar. Politische Plakate, Anschläge und Verlautbarungen prägten das Stadtbild²⁴⁰, im Zeitraum zwischen 4. September 1870 und der Niederschlagung der Commune Ende Mai 1871 entstanden etwa um die 4000 politische Lithografien.²⁴¹ Die öffentlich affichierte Karikatur war ein Medium, das vor allem den Prozess hin zur Commune begleitete, als »an den Organisationsprozess und die politischen Kämpfe gebundene Verkehrsform«²⁴². Kristin Ross hat hier auch auf den Zusammenhang zwischen Analphabetismus und Ausbreitung von Karikatur und Plakat im Pariser Stadtraum hingewiesen²⁴³, auf die Bedeutung der Politik der »instant information« für eine Bevölkerung von Illiterati/ae und Menschen, die sich keine Zeitung leisten konnten. Die Geschwindigkeit der revolutionären Entwicklung war teilweise auch so groß, dass eine Zeitung ihr kaum folgen konnte; auch deswegen die riesige Anzahl von »murailles politiques«, Bekanntmachungen, Denunziationen, politischen Plakaten und Proklamationen, die oft laut verlesen wurden, wenn die Leute auf der Straße sich sammelten.²⁴⁴

Die Verlautbarung der Dekrete durch Plakate und die Kommentierung des politischen Geschehens durch Karikaturen war nicht nur geeignet, für eine hohe Geschwindigkeit der Verbreitung zu sorgen, sie prägte auch die

240 vgl. AG Pariser Kommune der NGBK (Hg.), *Politische Plakate in Paris 1870/71*

241 vgl. *Die politische Lithographie im Kampf um die Pariser Kommune 1871*, 6

242 ebd., 8

243 Ross, *The Emergence of Social Space*, 137

244 ebd.

Veränderung des Alltagslebens, vor allem die des realen Raums der Stadt. Damit waren sie auch Teil von nicht-repräsentationistischen Öffentlichkeiten, die immer weniger in den klassischen Vorbeizügen und Aufmärschen der Nationalgarde (und damit der Bespielung von zentralen öffentlichen Räumen als Nachfolger der griechischen Agora) bestanden, sondern sich an der Aneignung von verschiedenen konkreten, manchmal ephemeren Orten in der Stadt aufbaute, die temporär besetzt wurden. Auch hier passt das Bild von Kristin Ross: Die KommunardInnen waren tatsächlich »out of sync«, nicht in einem einzigen Zeitraster zu bändigen; manchmal extrem beschleunigt wie in den Dérive-artigen Praxen der Verteilung im Pariser Raum, überall dort, wo Menschen sich für kurze Zeit trafen, Verlautbarungen hörten, Plakate lasen und die Lage besprachen; manchmal jedoch auch extrem verlangsamt durch die langwierigen Auseinandersetzungen und die Austragung der Konflikte in den Basisversammlungen. Die Commune spielte sich auf den Straßen ab und an den Versammlungsorten, und natürlich auf den Barrikaden. Und sogar in den letzten Tagen wurde diese diskursive und aktivistische Verteilung im Raum neben den militärischen Kämpfen weiter ausgeübt. Insofern ist die revolutionäre Maschine der Commune gegen Marx' Worte weniger »der ruhmvolle Vorbote einer neuen Gesellschaft«²⁴⁵, sie *ist* vielmehr schon diese »neue Gesellschaft«, als andauernder Widerstand, als wiederkehrende Insurrektion, und schließlich als konstituierende Macht, durch die nicht nur der Staatsapparat sich ins Orgische ausdehnt, sondern auch die Kriegsmaschine sich selbst organisiert.

245 Marx, »Der Bürgerkrieg in Frankreich«, MEW 17, 362

4. DAS MODELL COURBET. KÜNSTLER, REVOLUTIONÄR, KÜNSTLER.

»Unter den Waffen schweigen die Musen!« (Franz Mehring)

»Man kann nicht zweien Herren dienen: nicht gleichzeitig dem Kriegsgott und den Musen.« (Wilhelm Liebknecht)²⁴⁶

»[...] eine Zeit, in der Kunst und Politik einander nicht entkommen konnten«²⁴⁷, lautet die poetische Formulierung Timothy J. Clarks, mit der der Ex-Situationist und Kunstsozialhistoriker seine Monographie über Gustave Courbet beginnt und die sich aufs Erste als Motto gut zu eignen scheint, die Verbindung zwischen der revolutionären Maschine der Commune und der künstlerisch/kunstpolitischen Praxis Courbets herzustellen. Doch zweierlei passt nicht hierher. Einerseits schreibt Clark nicht über den älteren Courbet als Kommunarden, sondern über den jungen um 1848 (der damals nicht aktiv an der Revolution teilgenommen, aber immerhin für die kurzlebige Zeitschrift seiner Freunde Baudelaire und Champfleury »Le salut public« das Titelblatt »La Barricade« gezeichnet hatte²⁴⁸), und zum

246 beide Zitate nach Brückner/Ricke, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung«, 45 und 65

247 Clark, *Image of the People*, 9: »These statements [Zitate Proudhons, Courbets, Baudelaires und Enaults, die Clark seinem ersten Kapitel »On the Social History of Art« voranstellt] conjure up an unfamiliar time, a time when art and politics could not escape each other.«

248 vgl. Hofmann, »Gespräch, Gegensatz und Entfremdung«, 83; Clark, *Image of the People*, 64

anderen soll Courbet in unserem Kontext – geradezu konträr zu Clarks Einleitungssatz – exemplarisch für Bedingungen stehen, unter denen Kunst und revolutionäre Politik dazu tendieren, einander auszuschließen, in einer Logik des Nacheinander einander abzuwechseln. Sie können einander im Modell Courbet offensichtlich nicht nur entkommen, sie bedingen die Aussetzung des jeweils anderen.

Auch Kristin Ross übernimmt in ihrem Rimbaud-Band Clarks romantisierende Formel der wilden Ehe von Kunst und Politik, vom Schwinden der Trennung von politischen und ästhetischen Diskursen.²⁴⁹ Eine solche Auflösung der Grenzen (auch die weniger spektakuläre kunstimmanente der Kunst-Genres und der Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk, hoher Kunst und Reportage etc.²⁵⁰) wäre jedoch Überinterpretation ex post, aus dem verschobenen Blickwinkel von Kunstpraxen und Kulturpolitik des späten 20. Jahrhunderts konstruiert. Wenn Clark den »Künstler als Oppositionellen« Courbets Ziel nennt²⁵¹, dann

249 Ross schreibt u. a. von den »workings of everyday life, that make the Commune a predominantly ›horizontal‹ moment« und von einer »attack on verticality« (Ross, *The Emergence of Social Space*, 5).

250 Ross, *The Emergence of Social Space*, 5: »But the Commune was not just an uprising against the political practices of the Second Empire; it was also, and perhaps above all, a revolt against deep forms of social regimentation. In the realm of cultural production, for instance, divisions solidly in place under the rigid censorship of the Empire and the constraints of the bourgeois market – between genres, between aesthetic and political discourses, between artistic and artisanal work, between high art and reportage – such hierarchichal divisions under the Commune were fiercely debated and, in certain instances, simply withered away.«

251 Clark, *Image of the People*, 19 f.: »the artist as opponent – Courbet's intention, which also persisted.«

entspricht die biografische Realität Courbets in der Zeit der Commune diesem Ziel keinesfalls als Überlappung des Ästhetischen und des Politischen, sondern gerade als inkommensurable Transformation des einen in das andere (und umgekehrt), als strikt getrenntes Nacheinander der Gewerbe des (allerdings durchwegs oppositionellen) Künstlers und des politischen Aktivisten und dann wieder des Künstlers. Das Beispiel Courbet als exemplarischer Künstler-Revolutionär exemplifiziert also nicht die Überlappung von Kunst und Revolution, sondern die schnelle Ablösung der Rollen von Künstler und revolutionärem Politiker. In der Commune hat Kunst Pause. Die spezifischen Werkzeuge der Kunst werden nicht in der konkreten revolutionären Situation eingesetzt und weiterentwickelt, sondern erst mal und für die Zeit der Commune weggepackt.²⁵²

Zwei grundlegend verschiedene Strategien führen zu diesem Schweigen der Kunst in der Commune: Einerseits ziehen sich viele Künstler wie Pisarro, Cezanne oder Degas aus politischen oder persönlichen Gründen von Paris aufs Land, nach England oder in verschiedene Formen innerer Emigration zurück. Andererseits verlegen sich diejenigen, die in Paris auf Seiten der Commune kämpfen, mit wenigen Ausnahmen darauf, sich politischen Aufgaben zu widmen. Der Künstler Courbet avanciert zwischen September 1870 und März 1871 sukzessive zum engagierten Kulturfunktionär und Kunstpolitiker, im April wird er sogar Mitglied des Rats der Commune, um nach der Konterrevolution, in der Zeit

252 Ross, *The Emergence of Social Space*, 14f.: »During the Commune, however, shoemakers – and artists – have laid down their tools. And shoemakers and artists are not in their place.«

der politischen Verfolgung der KommunardInnen, seine künstlerische Arbeit wieder aufzunehmen.

Die emphatische Beschreibung von Courbets Transgression zwischen den Feldern von Kunst und Politik in der Commune korreliert gewissermaßen mit einem ihr komplementären Negativ: In der populären Kunstgeschichtsschreibung von Marie Luise Kaschnitz etwa steht die Erzählung des Erblassens von Courbets *künstlerischem* Schaffen komplementär zur Denunzierung seiner danach einsetzenden *politischen* Rolle als »kläglich und beklagenswert«, als einen »künstlerischen und menschlichen Abstieg und Untergang«²⁵³ nach sich ziehend, und dieser Untergang wird bezeichnenderweise nicht in der Zeit der Verfolgung Courbets durch die Administration Thiers angesetzt, sondern schon mit der Commune. Selbst im avancierteren kunstwissenschaftlichen Diskurs besteht diese Figur, zumindest in einer prägnanten Aussparung: T. J. Clark vernachlässigt in seiner Courbet-Monographie den *Kommunarden* Courbet: nach 1856 beginne schon der »Abstieg Courbets«²⁵⁴. Clark affirmiert, ja verengt sogar noch das dominante kunstgeschichtliche Bild vom Second Empire als der »eigentlichen Schaffensperiode« Courbets²⁵⁵. Diese Aussparung von Courbets Zeit in der Commune erfolgt in seltsamer Einigkeit mit Clarks kunstwissenschaftlichem Antipoden Michael Fried, der es besonders originell fand, gerade Courbet, den Erfinder der Marke »Realismus«, gegen den Strich in sein antitheatralisches Konzept hineinzuzwängen.²⁵⁶

253 Kaschnitz, *Die Wahrheit nicht der Traum*, 177, 182

254 Clark, *Image of the People*, 15

255 Kaschnitz, *Die Wahrheit nicht der Traum*, 174

256 vgl. Fried, *Courbet's Realism*; Holert, »Der Realismus des Michael Fried«

Gustave Courbets vielfach gebrochene und sprunghafte Entwicklung zwischen engagierter Kunst und radikal-subjektiven Bildprovokationen, von den frühen Selbstporträts über die anfänglichen Skandale der sozialpolitisch und später sozialistisch gefärbten Bilder wie »Die Steinklopfer«, »Ein Begräbnis in Ornans«, »Die Rückkehr der Priester von der Konferenz« oder »Der Bettler von Ornans«, über die weithin als anstößig empfundene Darstellung von Nacktheit und lesbischer Sexualität in den Bildern »Die Badenden«, »Das Erwachen/Venus und Psyche« und »Der Schlaf« bis zu den Jagd- und Meeresbildern und zum Selbstporträt im Gefängnis von Saint-Pélagie, diese vielfach verschobene Entwicklung, geprägt durch die beiden revolutionären Einschnitte 1848 und 1871, soll hier nicht Gegenstand sein; sie ist jedenfalls schwer in irgendeiner Weise linear zu interpretieren, in den Begrifflichkeiten von Aufstieg und Fall oder besonders großartigen »Schaffensphasen«. Bei aller PR-Tauglichkeit der Fokussierung auf die zentrale Erfindung und Marke »Realismus« hatte Courbet zu jeder Zeit mehr als eine Karte im Spiel.

Und auch die politische Einstellung Courbets wäre falsch beschrieben, würde sie dargestellt als linearer Prozess der Politisierung vom naiven Burschen aus Ornans bis zum revolutionären Kommunarden. Courbets Freundschaften mit Max Buchon und Jules Champfleury und – vorerst vermittelt durch die beiden – durch Proudhons Ideen geprägte politische Interessen haben deutlich die Entfaltung des Realismus gefördert. Umgekehrt führte die Bitte Courbets um ein Katalogvorwort auch zu Proudhons Traktat »Du principe de l'art et de sa destination sociale«, der einige Monate nach Proudhons Tod 1865 veröffentlicht wurde und dem Maler schließlich auch vermehrtes Ansehen in politisch-revolutionären Öffentlichkeiten einbrachte.

Wie jedoch die Interpretation der Werke Courbets durch Proudhon nicht unbedingt durchgängig dem Geschmack Courbets entsprach, so war Courbets Lektüre von Proudhon einigermaßen oberflächlich, seine politische Einstellung eine individuelle Mischung aus Vulgärsozialismus und Anti-Etatismus. Dennoch prägte die Person Courbet immerhin als nonkonformistisch-oppositionelle Figur die kunstpolitische Brache des Second Empire durch eigenwillige Akte gegenüber der Kulturverwaltung, spektakuläre Inszenierungen und Medienpräsenz, durch die Technik des Skandals in Bildproduktion und -präsentation, und nicht zuletzt durch seine ablehnende Haltung gegenüber der napoleonischen (Kultur-)Politik.²⁵⁷

Vor der Folie der zunehmend populistischen Maskierung Napoleons III. als Liberaler wurde es 1869/1870 möglich, den kulturpolitischen Diskurs von nichtstaatlicher Seite voranzutreiben: Courbet legte zugleich in antinapoleonischer wie in antimilitaristischer Hinsicht nach, organisierte eine Ausstellung zugunsten der Frauen der streikenden Arbeiter in den Waffenfabriken von Creuzot und lehnte, nachdem er kurz zuvor sehr wohl belgische und bayrische Orden angenommen hatte, die Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion durch Napoleon III. ab, mit den Worten: »Ich erkenne dem Staat nicht das Recht zu, sich in die Kunst einzumischen, und ich will mich in keiner Weise mit diesem Staate verbinden. Ich bin ein freier Künstler.«²⁵⁸ Die früh schon in der Ablehnung seiner Werke durch die Juries der Salons entstandenen

257 vgl. Scholz, *Pinsel und Dolch*, vor allem 74–95

258 zit. in Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 47. Kurz nach Courbet lehnte auch Honoré Daumier die Auszeichnung der Ehrenlegion ab, allerdings ohne vergleichbares mediales Aufsehen (vgl. Passeron, *Honoré Daumier und seine Zeit*, 304).

Vorbehalte gegen die Funktion des Staates bei der Entscheidung über die Sichtbarkeit neuer Kunst (sowohl einzelner Werke als auch ganzer Strömungen) führten zu einer Intensivierung von Courbets kunstpolitischer Tätigkeit. Der Maler, der mit seinen beiden Gegenausstellungen zu den Weltausstellungen 1855 und 1867 schon offensive Kunstpolitik betrieben hatte, forcierte schließlich auch die Organisierung der bildenden Künstler in Paris vor allem um den gemeinsamen Referenzpunkt einer Kritik der staatlichen Kunstpolitik unter Napoleon III.

Anfang September 1870 wurde Courbet von der aus diesen Kontexten entstandenen Künstlerversammlung zum Präsidenten der Museen und Kunstschatze in Paris ernannt. Von der bürgerlichen »Regierung der nationalen Verteidigung« war für diese Form der Organisierung – ganz im Gegensatz zu den frühen Versuchen zur Ausrufung von Kommunen²⁵⁹ – offenbar auch schnell eine offizielle Sanktionierung zu erhalten: Noch am 4. September wird Courbet von der Regierung als Vorsitzender der Künstlervereinigung bestätigt und zum Präsidenten der Kunstkommission zum Schutz der Denkmäler ernannt. Kurz darauf zieht er in den Louvre und arbeitet – wie wohl aus taktischen Gründen in seiner späteren Verteidigung vor dem Versailler Gericht besonders betont wird – an der Bewahrung der Pariser Kunstschatze vor dem Bombardement.²⁶⁰

²⁵⁹ vgl. oben, 125

²⁶⁰ zu den kunstpolitischen Aktivitäten Courbets vgl. vor allem die 1997 veröffentlichte Studie *Organizing Independence* von Gonzalo J. Sánchez über die Geschichte der *Fédération des Artistes*, sowie als Quelle den »Authentischen Bericht« über »Betragen und Wirksamkeit des Malers G. Courbet während der Regierung des 4. September und unter der Regierung des 18. März, genannt die Kommune von Paris, im Hinblick auf die Erhaltung der Kunstschatze und der Vendôme-Säule«, erstmals veröffentlicht und zitiert in Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 58–63

In der Zeit zwischen September 1870 und Mai 1871 beschäftigt Courbet sich hauptsächlich mit Kunstpolitik. Zwar hatte diese Tendenz als exemplarischer Akt der schrittweisen Politisierung, die im eigenen Bereich beginnt, durchaus revolutionäres Potenzial, sie wirkt aber im Kontext der zunehmend radikaleren, anti-etatistischen und antikapitalistischen Politik der Commune gleichzeitig auch eigenartig partikular und klientelbezogen. Die Beschränkung der Pariser Künstlervereinigung unter der Führung Courbets auf die Verbesserung der Rahmenbedingungen der Kunstproduktion²⁶¹, die auch an heutige Lobby-Politiken von Gewerkschaften und Interessenvertretungen anklingt, dürfte sich auch aus dem Abstand erklären, den Courbet trotz seiner Beziehungen zu Proudhon et al. zur revolutionären Praxis auf den Barrikaden und in den Quartiersversammlungen hatte. Dennoch wurde er nach einer kontinuierlichen Intensivierung seines politischen Engagements und zweimalig vergeblichem Antreten bei Wahlen (am 8. Februar 1871 zu den Wahlen zur Nationalversammlung und am 26.

261 Sánchez, *Organizing Independence*, 1, bestimmt den politischen Aufgabenkreis der *Fédération des Artistes* mit »artistic self-government, education, patronage, production, and museum administration«. Mit dieser Beschränkung gerät die *Fédération* auch in Gegensatz zu radikaleren Bestrebungen und enthält sich jeder transversalen Praxis, wie sie in der Commune die Theaterschaffenden und im heutigen Frankreich die *Intermittents et Précaires* entwickelten. Dieses Netzwerk von KulturarbeiterInnen versuchte um 2000, eine Universalisierung ihrer Privilegien im Bereich der Sozialgesetzgebung in Richtung der Forderung nach einem allgemeinen Grundeinkommen zu betreiben. Anstelle die Abschaffung der »exception culturelle« korporatistisch zu bekämpfen, gingen die *Intermittents* in die Offensive und forderten die Verallgemeinerung der »kulturellen Ausnahme«. Vgl. *Coordination des Intermittents et Précaires*, »Spektakel diesseits und jenseits des Staates. Soziale Rechte und Aneignung öffentlicher Räume: die Kämpfe der französischen *Intermittents*«

März zur regulären Wahl der Commune: hier erreichte er lediglich den sechsten Platz in seinem Arrondissement, dem nur fünf Sitze im Rat der Commune zustanden) schließlich Mitglied des Rats der Commune.²⁶²

Courbet wurde anlässlich der Ergänzungswahlen am 16. April 1871 in den Rat der Commune gewählt, trat sein Amt am 23. April an, war also ungefähr ein Monat bis zum Ende der Commune Ratsmitglied. Über Courbets Tätigkeit in diesem Monat ist nicht allzu viel bekannt. Der wichtigste Aspekt der Kulturpolitik der Commune war wohl der bildungspolitische, mit dem Courbet allerdings nichts zu tun hatte. Edouard Vaillant, der Delegierte des Bildungswesens, forcierte vor allem die radikale Säkularisierung der Erziehung. In diesem Zusammenhang wurden die Abschaffung des Kultusbudgets als Aspekt der Trennung von Kirche und Staat, die Zurückdrängung des geistlichen Einflusses auf die Schulen, die Entfernung von Kruzifixen, Madonnen und anderer Symbole und die Eröffnung von weltlichen Schulen dekretiert.²⁶³ In Kontrast zu einem derartig breiten Begriff von Kulturpolitik war Courbets Kunstpolitik auf einen kleinen Rahmen beschränkt: auf die Organisierung der KünstlerInnen und die Übernahme und Reorganisation der Kulturverwaltung²⁶⁴. Weder in seiner Zeit als Präsident der Kunstkommission noch während der kurzen Amtszeit als Mitglied des Rats der Commune realisierte Courbet größer angelegte

262 vgl. Desbuissons, »Le citoyen Courbet«, 10 ; Sánchez, *Organizing Independence*, 46 f.

263 vgl. Duncker, *Pariser Kommune 1871*, 298

264 vgl. dazu den »Authentischen Bericht«, zit. in Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 59: »Da begann die Kommission, die Kunstsammlungen und die Vereinigung der Künstler in liberaler Weise zu reorganisieren.«

strukturelle Neuerungen, sondern konzentrierte sich auf kleinere Reformideen wie die Abschaffung des staatlichen Zuschusses an die Ecole des beaux arts oder die der staatlichen Ausstellungen und Staatsankäufe, die er wohl aus eigener Erfahrung als Quelle der Korruption verstand. Während die erst am 30. April gegründete »Fédération des Artistes du Théâtre« etwa sofort die Übergabe der privaten Theater an freie Künstlerkollektive forderte, hier also die sozialistische Politik der »Enteignung der Enteigner« radikaler vertrat als die Wirtschaftspolitik der Commune, hinterließ die Föderation der bildenden Künstler eher den Eindruck einer defensiv-korporatistischen, hauptsächlich auf den Schutz des kulturellen Erbes bedachten Politik.²⁶⁵

Die offensive Seite der Kunstpolitik, in deren Kontext Courbets Rolle freilich nicht so ganz klar wird, bestand im symbolpolitischen Phänomen des Bildersturms. Seit dem 4. September waren fleißig Straßennamen geändert und kaiserliche Wappentiere und Embleme entfernt worden. Mit der Commune wurden die Maßnahmen dann einigermassen rauer. Am 6. April wurde die Guillotine auf der Place Voltaire verbrannt, davor schon eine kleine Statue Napoleons vom Pont neuf in die Seine gestürzt.²⁶⁶ Die Debatte mit den am weitesten reichenden Konsequenzen war jedoch der Sturz der Vendôme-Säule. Die Konsequenzen betrafen vor allem Courbet selbst: Für »seine Teilnahme an der Zerstörung

265 vgl. auch die von Sánchez, *Organizing Independence*, 43 f., angeführten und – etwas zu emphatisch – als radikaler Bruch mit der Kunstpolitik der Vergangenheit bezeichneten Reformvorschläge Courbets

266 zum offiziellen Ikonoklasmus der »Regierung der nationalen Verteidigung« und der Commune vgl. Sánchez, *Organizing Independence*, 32 und 36

der Vendôme-Säule« wird Courbet vom Versailler Gericht am 2. September 1871 fürs Erste zu sechs Monaten Gefängnis und 500 Francs verurteilt²⁶⁷; gemessen an den anderen Urteilen gegen Commune-Mitglieder im selben Prozess (zwei Todesurteile, zweimal lebenslängliche Zwangsarbeit, siebenmal Deportation) ist das Urteil über Courbet allerdings zunächst einigermaßen glimpflich. Im Juni 1873 wird jedoch, ohne ein Urteil abzuwarten, sein gesamter Besitz beschlagnahmt, um ihn zur Wiederherstellung der Bronzesäule zu verwenden.²⁶⁸ Im Nachhinein verurteilt das Gericht Courbet schließlich 1874 zur Zahlung von 323.091 Francs und 68 Centimes, ordnet die Beschlagnahme von Courbets Besitz an und beginnt den öffentlichen Ausverkauf von Werken und Eigentum Ende November 1877, einen Monat vor Courbets Tod im Schweizer Exil.²⁶⁹

Wie kam es dazu? Die Errichtung einer Säule auf der Place Vendôme war von Bonaparte 1803 angeordnet worden, 1806 bis 1810 wurde sie aus Metall von 1200 eroberten russischen und österreichischen Kanonen gegossen. An ihrer Spitze hätte nach den ersten Planungen noch ein Standbild von Charlemagne stehen sollen, man entschied sich dann aber doch für eine überlebensgroße Statue des inzwischen gekrönten Napoleon, als Cäsar mit Weltkugel und Siegeskranz. Die Statue wurde 1814 von den Bourbonen eingeschmolzen, 1831 ließ Louis-Philippe einen Soldaten-Napoleon auf die Säule stellen, und unter Napoleon III. kehrte schließlich 1863

267 vgl. Desbuissons, »Le citoyen Courbet«, 16; Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 378–384

268 vgl. Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 47f.

269 vgl. ebd., 53; Mausbach, »Gustave Courbet und die Federation des Artistes de Paris«, 167

Cäsar Napoleon in noch monumentalerer Fassung an die Spitze der Säule zurück. Damit war sie gleichzeitig provokante Verkörperung beider Kaiserreiche und Zeichen kolonialistisch-militaristischer Ideologie, und immer wieder Objekt von – vorerst – publizistischen Attacken. Schon 1848 brachte der Philosoph Auguste Comte die Idee des Sturzes der Säule auf und verlangte die Beseitigung »dieser Beleidigung der Menschheit« oder zumindest die Ersetzung der Napoleon-Statue durch die ursprünglich angedachte Figur Charlemagnes.²⁷⁰ Das Kriegsdenkmal in paradox unmittelbarer Nähe der Rue de la Paix gehörte somit zu allen oppositionellen Diskursen²⁷¹ und vor allem in Revolutionszeiten fast automatisch zur als Provokation aufgefassten und sturzgefährdeten Manövriermasse.

In Anklang an das Manifest der Pariser Mitglieder der Internationale an die Arbeiter aller Nationen, vor allem aber an die deutschen, die gemeinsam helfen sollten, den Deutsch-Französischen Krieg zu verhindern, hatte Courbet im Oktober 1870 einen »Brief an die deutschen Künstler« veröffentlicht. Darin äußerte er die an Comte angelehnte internationalistisch-pazifistische Idee der »letzten Kanone«: »[...] Lasst uns Eure Kanonen von Krupp, und wir werden sie mit den unsrigen zusammen einschmelzen; die letzte Kanone, die Mündung in die

270 zur Geschichte der Säule vgl. Hofmann, »Gespräch, Gegensatz und Entfremdung«, 149–152

271 Das lässt sich u. a. auch in Anbetracht der Tatsache ermes sen, dass Marx seinen 1852 geschriebenen Text »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte« (MEW 8, 207) mit einer Anspielung auf die Säule und ihren Symbolcharakter im Zusammenhang mit der Revolution beendet: »Aber wenn der Kaisermantel endlich auf die Schultern des Louis Bonaparte fällt, wird das ehernen Standbild Napoleons von der Höhe der Vendôme-Säule herabstürzen.«

Luft, die phrygische Mütze obenauf, das Ganze auf ein Postament gesetzt, das seinerseits auf drei Kanonenkugeln aufliegt, und dieses kolossale Monument, das wir gemeinsam auf der Place Vendôme errichten werden, dies sei Eure Säule, Eure und unsere, die Säule der Völker, die Säule Deutschlands und Frankreichs, die dann auf immer vereint sind.«²⁷² Gegen den imperialistischen Gestus Napoleons, der die Kanonen der besiegten Armeen noch in das eigene Denkmal integrierte und damit zuletzt in einem symbolischen Verdauungsakt noch einmal über die Besiegten triumphierte, schlug Courbet vor, die Utopie eines gewaltlosen Internationalismus in Vereinigten Staaten von Europa zu setzen. Und anstelle eines Kaisers sollte die Göttin der Freiheit die neue Säule krönen.

In Paris diskutierte die KünstlerInnenversammlung, der Courbet vorstand, auch ganz konkret die Idee, die Vendôme-Säule zu versetzen, und beschloss dies schließlich mit der Begründung, dass sie ohne jeden künstlerischen Wert sei und außerdem den Platz, auf dem sie stand, lächerlich mache und die moderne Zivilisation beleidige.²⁷³ Die während der Commune entstandene Wortschöpfung »déboulonner« (wörtlich: einen Bolzen

272 abgedruckt in: Hofmann/Herding (Hg.), *Courbet und Deutschland*, 378–380 und in Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 47, mit der Anmerkung zitiert, dass der Brief als Broschüre für zwanzig Centimes von Courbet selbst publiziert wurde. Courbet soll den Brief zusammen mit einem Brief »An die deutsche Armee« am 29. Oktober 1870 im Athénäum-Theater verlesen haben. Lissagaray (*Geschichte der Kommune von 1871*, 268) berichtet darüber hinaus von einem Brief Courbets, in dem die Niederreißung der Säule verlangt wurde und der während der Belagerung vom »Journal officiel« der Mairie von Paris herausgebracht wurde.

273 vgl. dazu den »Authentischen Bericht«, zit. in Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 59

aus der Maschine ziehen, um sie außer Betrieb zu setzen) zeugt von dem eher vorsichtigen Ansinnen Courbets in Bezug auf die Säule. Nicht spektakelhaft stürzen, niederreißen, sondern abschrauben, auseinander nehmen und versetzen wollte Courbet die Säule, was ihn bald als *déboulonneur* bekannt machte. Als Ort für die Versetzung schlug er neben mehreren anderen Ideen den Vorplatz des Invalidenhauses vor. »Dort könnten zumindest die Invaliden sehen, wo sie sich ihre Holzbeine geholt hatten.«²⁷⁴ Mit solchen Vorschlägen und deren publizistischer Vermittlung wurde jedenfalls die Diskussion verbreitert und intensiviert, was schließlich auch in einen Beschluss des Rats der Commune mündete. Während es in den Diskussionen der KünstlerInnen noch eher vorsichtige Positionen zum Verfahren bezüglich der Säule gab, war die Entscheidung im Rat der Commune eine ebenso populäre wie wesentlich von symbolpolitischen Überlegungen bestimmte. Sie mag vielleicht in höherem Ausmaß tumultuarisch verlaufen sein als der Sturz der Säule, der fälschlich als Tumult überliefert wird.²⁷⁵

Am 12. April, also noch vor Courbets Aufnahme in den Rat der Commune, fasste der Rat schließlich den Beschluss, die Säule zu stürzen: »In Anbetracht dessen, dass die kaiserliche Säule auf der Place Vendôme ein Monument der Barbarei ist, ein Symbol brutaler Gewalt und falschen Ruhms, eine Lobpreisung des Militarismus, eine Absage an das internationale Recht, eine ständige Beleidigung der Besiegten durch die Sieger, ein

²⁷⁴ ebd., 62

²⁷⁵ Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 182: »Mitten in einer Sitzung sprang Felix Pyat vom Stuhle auf, um die Niederreißung der Vendômesäule zu verlangen [...].«

fortwährender Angriff auf eines der drei großen Prinzipien der Französischen Republik, nämlich die Brüderlichkeit, soll die Säule auf der Place Vendôme zerstört werden.«²⁷⁶ Die antimilitaristische und internationalistische Begründung des Säulensturzes steht eigentlich in Einklang mit Courbets Überlegungen zum Antikriegsdenkmal; nur dass an eine Ausführung dieses Denkmals nach der – wohl gar nicht so einfach zu bewerkstelligen – Durchführung des Ratsbeschlusses am 16. Mai nicht mehr zu denken war. Später, nach dem Fall der Commune, berichtet Courbet jedenfalls, er hätte alles in seiner Macht stehende getan, um die Ausführung dieses Beschlusses zu verhindern.²⁷⁷

Am 16. Mai sammeln sich Menschenmengen auf der durch Nationalgardisten gesperrten Place Vendôme und in den benachbarten Straßen. Lissagaray berichtet von technischen Problemen (»Schlaffheit des Ingenieurs«, der schon am 1. Mai mit der Koordination der Abrissarbeiten und dem Schutz der umliegenden Häuser beauftragt worden war) bei der Umsetzung des relativ kostspieligen (»ungefähr 15.000 Francs«) Unternehmens.²⁷⁸ Nach zwei misslungenen Versuchen gelingt es, die riesige Säule zu fällen²⁷⁹, das Volk jubelt und versucht, »sich

276 zit. in Krause, *Pariser Commune 1871*, 51

277 vgl. den »Authentischen Bericht«, zit. in Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 60

278 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 269

279 vgl. ebd., 268–270; Hofmann/Herding (Hg.), *Courbet und Deutschland*, 535 f.: »Vor dem Niederreißen der Säule wurde deren unterer Schaft nach Entfernung der Bronzereliefs ausgehöhlt. Danach installierte man einen Flaschenzug zwischen der die Säule bekrönenden Laterne und einer Verankerung auf der Place Vendôme. Eine durch Menschenkraft betriebene Winde brachte den Flaschenzug in Aktion, dessen Zugkraft nach zwei Versuchen den Sturz der Säule verursachte.«

in die Thrümmer zu teilen«²⁸⁰. Überhaupt dürfte die Veranstaltung ziemlich starken Spektakel- und Volksfestcharakter gehabt haben, viel Marschmusik, Reden, Marseillaise und rote Fahnen.

So kommt es, dass der Sturz der Säule ex post als ebenso kollektiver wie heroischer anti-hierarchischer Akt interpretiert wird, als spontane und selbst organisierte Wiederaneignung des Raums.²⁸¹ Der Sturz der Vendôme-Säule ist allerdings höchstens in völlig unmetaphorischer Weise eine »Attacke auf die Vertikalität«: im Sinne der buchstäblich gefällten Säule nämlich. Keinesfalls ist er jedoch eine spontane, performative Geste, die aus der produktiven Kraft einer konstituierenden Macht entstanden wäre. Viel eher ist der Säulensturz als gut organisierte symbolpolitische Massenveranstaltung der inzwischen konstituierten Macht zu verstehen, die eine lange Tradition des Partialvandalismus an der Säule mit einer großen Geste fortführte: Der Abriss der Säule war breit und populär in den Monaten davor diskutiert worden, wurde dann per Dekret im Rat der Commune beschlossen, technisch genau vorbereitet und mehr als ein Monat später am 16. Mai ordnungsgemäß, mehr oder weniger nach Protokoll und unter Aufsicht von offiziellen Organen durchgeführt.

Ikonoklastische Symbolpolitik kann gar nicht anti-hierarchisch sein, weil sie im Rahmen des Spiels von Oben und Unten, von Aufbau und Abriss stattfindet. Hier erzeugt eine molare Masse eine andere, die

280 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 270; vgl. auch das Kapitel »Courbet und die Vendôme-Säule«, in: Hofmann, »Gespräch, Gegensatz und Entfremdung«, 149–155, mit einigen aussagekräftigen Fotos und Lithographien

281 vgl. etwa Ross, *The Emergence of Social Space*, 5

ordnende Masse der Nationalgarde die stockende Masse des Publikums.²⁸² Im Gegensatz zum durchaus gehäuftem Auftreten von molekularen Massen in der Zeit der Commune weist der Säulensturz alle Momente der Molarität auf und kann dementsprechend eben gerade nicht mit Kristin Ross als Akt der »vollständigen Wiederaneignung«²⁸³ interpretiert werden. Der Hinweis auf die (Wieder-)Aneignung des Raums hat in vielen anderen Situationen der Commune durchaus seinen Platz, wenn in der produktiven Konfusion und im doktrinalen Chaos der Commune eine »Umkehrung der Werte«²⁸⁴ aufflammt. Während aber etwa die Ereignisse des 18. März, die zur Ausrufung der Commune führten, als spontane, ungesteuerte, aus dem Chaos entstehende Erhebung verstanden werden kann, ist der »Erfolg« der gestürzten Säule einer der planmäßigen Vorgangsweise einer konstituierten Macht.

Die Hypostasierung des »social space« als Territorium der politischen Praxis und der Auseinandersetzung mit Geschichte²⁸⁵ ist gerade am Beispiel des Sturzes der Vendôme-Säule in der letzten, militärisch geprägten Phase der Pariser Commune fragwürdig. Solche von oben gesteuerte und regulierte Pseudo-Deterritorialisierung, ein letzter offiziöser Kraftakt in den Tagen vor dem Sturm der Regierungstruppen,

282 vgl. zu den Begriffen »molare« und »molekulare Masse«: Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 291, zur »nonkonformen Masse« oben, 99f.; sowie Raunig, *Wien Feber Null*, exemplarisch vor allem das Schlusskapitel: »Epilog... Etwas anderes als Österreich!«, 118–124

283 vgl. Ross, *The Emergence of Social Space*, 39

284 Peter Starr, »The Uses of Confusion«, beschreibt dieses Prinzip des »reversal of values« vor allem vor dem Hintergrund einer gegen dogmatische Engführungen gewandten Analyse der Commune.

285 vgl. Ross, *The Emergence of Social Space*, 8

produziert vielleicht ein kurzes und vorübergehendes Spiel der Transgression, das eigentlich aber Strukturalisierung und Segmentarisierung verstärken soll – und das auch eine Logik des fortgesetzten Aufbaus und Abrisses befördert. Aufbau und Abriss von Monumenten gehören zum selben Spiel. Beide Vorgänge organisieren den Raum um das Monument, dienen damit auch dem Zweck der hierarchischen Organisation der Bevölkerung. Eine tendenziell unendliche Abfolge von feierlicher Enthüllung und ebenso feierlicher Schleifung. Das Commune-Organ »Journal officiel« vermerkt am Tag nach dem Sturz der Säule: »Die Pariser Commune hat es für ihre Pflicht gehalten, dieses Sinnbild des Depotismus niederzureißen: sie hat ihre Pflicht erfüllt. Sie beweist damit, dass sie das Recht über die Gewalt stellt, und dass sie die Gerechtigkeit dem Mord vorzieht, selbst wenn er triumphiert. Die Welt soll sich davon überzeugen: die Gedächtnissäulen, die sie errichten wird, werden nie mehr irgendeinen Schurken der Weltgeschichte feiern, sondern sie sollen die Erinnerung fortpflanzen an irgendeine ruhmreiche Tat auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Arbeit und der Freiheit.«²⁸⁶ Und Prosper Lissagaray, der es aus der Sicht des Historikers ex post, also nach Konterrevolution und Verfolgung der KommunardInnen besser wusste: »Eine der ersten Handlungen der siegreichen Bourgeoisie war es, diese ungeheure Stange, das Symbol ihrer Souveränität, wieder aufzurichten. Um Cäsar auf sein Piedestal zurückzusetzen, bedurfte es eines Gerüstes von dreißigtausend Leichen.«²⁸⁷

286 zit. in: Duncker, *Pariser Kommune 1871*, 318

287 Lissagaray, *Geschichte der Kommune von 1871*, 270

So macht es auch nur für die ZeitgenossInnen Courbets einen Unterschied, ihm die Rolle des Verantwortlichen für den vandalistischen Akt der Schleifung einer historischen Säule zuzuteilen und ihn dafür zu verurteilen oder im Gegenteil die Rolle des Drückebergers und Verräters an der Commune und ihn dafür zu verurteilen. In der Selbstdarstellung des angeklagten Kommunarden wird seine Rolle jedenfalls auf die des objektiven, zurückhaltenden Mittlers reduziert: In seinem »Authentischen Bericht« gegen die Anklagevorwürfe stilisiert sich Courbet als Friedensstifter und Bewahrer der Kunstschätze, der seine Rolle dafür gebrauchte, deren Sicherung zu gewährleisten. Die Kunstschätze wären schließlich das Einzige gewesen, was dank ihm nicht angerührt worden wäre.²⁸⁸ Welche Rolle Courbet in der Exekution des formal ohne ihn gefassten Beschlusses der Commune zum Sturz der Säule gespielt hat²⁸⁹, ist vor diesem Hintergrund genauso zweitrangig wie die Frage, ob Courbet jener bärtige Mensch auf dem Foto ist, das eine Gruppe von Soldaten und Zivilisten zeigt, die sich hinter der gestürzten Napoleon-Statue an der Place Vendôme versammelt hatte.²⁹⁰

Was mir an dieser Stelle jedoch von Bedeutung scheint, ist der Aspekt der Partikularität der kunstpolitischen

288 Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 60

289 In einem offenen Brief, in dem Courbet 1876 von der neuen Nationalversammlung die Aufhebung der Beschlagnahmung seines Besitzes in Frankreich erbitet, bestreitet er noch einmal materiellen Anteil an der Zerstörung der Säule und erkennt gleichzeitig einen »moralischen Anteil« an. Vgl. Hofmann/ Herding (Hg.), *Courbet und Deutschland*, 68 f.

290 Das betreffende Foto findet sich in AG Pariser Kommune der NGBK (Hg.), *Pariser Kommune 1871. Eine Bilddokumentation* auf Seite 106.

Aktivitäten Courbets und der KünstlerInnen in der Commune überhaupt, gerade vor dem Hintergrund der falschen Wahlmöglichkeit zwischen einer kontrollierten, molaren Version von symbolpolitischem Ikonoklasmus einerseits und militantem »Kultur-Schutz« andererseits. Gegen die kollektiven Versuche der Commune, die Auflösung des segmentierenden Staatsapparats des Second Empire zu betreiben und ihn durch eine orgische Form der (Selbst-)Verwaltung und (Selbst-)Regierung zu ersetzen, schien die Beschränkung der Politik Courbets auf Angelegenheiten der Kunstverwaltung doch eher eine Bestätigung des Klischees vom autonomen, also hermetisch mit sich selbst beschäftigten und sich jeder Transversalisierung widersetzenen Kunstfelds. Das kommt nicht von ungefähr, es liegt nicht zuletzt an der Hochblüte der Autonomisierung der Kunst²⁹¹ im 19. Jahrhundert, in der Courbet auch seinen nonkonformistischen Gestus der Unabhängigkeit vom Staat entwickelt hat. Während die frühen Avantgarden des 20. Jahrhunderts bereit sein sollten, Kunst/Kunstpolitik als heteronomen Aspekt revolutionärer Politik zu verstehen, musste Courbet als Prototyp des gegen den autoritären Staat des Second Empire agierenden »autonomen Künstlers« notwendigerweise größte Schwierigkeiten haben, im neuen Setting der Commune eine konstruktive Position zwischen den ihm zur Verfügung stehenden Mustern des universalen Intellektuellen und des autonomen Künstlers zu finden.

Wenn eine derartige Position nicht mit und in der revolutionären Praxis der Commune zu finden war, dann vielleicht gegen sie; hier also noch ein letztes zugespitztes Beispiel für die Antinomien, die im Aufeinanderprallen

291 vgl. Raunig, *Charon*, 21–56

von kunstpolitischem Partikularismus (der hier und anderswo nichtsdestoweniger mit der universalen Qualität der Kultur argumentiert) und revolutionärem Universalismus entstehen: In den letzten Tagen der Commune, während die blutige Offensive der Regierungstruppen voll im Gange war, die ganze Commune auf den Barrikaden, die Tuileries in Brand gesetzt, sollen sich Künstler schützend vor Notre-Dame gestellt haben, um eine aufgebrachte Menge von KommunardInnen vom spontanen Brandlegen abzuhalten, und die Kathedrale im Namen der Bewahrung des kulturellen Erbes verteidigt haben. Die Künstler, die sich und ihre Aktivitäten in der Commune auf partikuläre Kunst-Politik beschränkten, hätten im Gestus der Verteidigung von Notre-Dame schließlich doch noch zu ihrem Universalismus gefunden. Während die KommunardInnen die Commune als »universelle Republik« gerade in den Tagen vor der »Blutwoche« durch die nahende Gewalt der Regierungstruppen und die dräuende Restauration von Kirche und bürgerlicher Kultur bedroht sahen und durch Brandlegung die Regierungstruppen am Vorrücken hinderten²⁹², stellt sich der abstrakte Universalismus der Künstler schützend vor »die Kultur«: ein Konstrukt von Kultur als zugleich neutral und alles transzendierend, ewig und allgemeingültig, Symbol von Geschichte und doch von seiner konkreten Geschichte getrennt.

Das situationistische Thesenpapier zur Commune spitzt den widersprüchlichen Universalismus-Streit zwischen

292 Gould, *Insurgent Identities*, 164, beschreibt die Zerstörung von öffentlichen Gebäuden ab 23. Mai 1871 (Tuileries, Rathaus, Polizeipräfektur, Justizpalast) 1. als taktische Maßnahme im Zuge des Rückzugs der Commune, 2. als letzte verzweifelte Geste des Widerstands, 3. auch als Folge der Artillerieangriffe der Regierungstruppen.

der zunehmend in die Defensive geratenen revolutionären Maschine in den Barrikadenkämpfen und den zum Teil des Staatsapparats gewordenen Künstlern in der parteiisch gestellten Frage zu: »Hatten diese einmütigen Künstler etwa das Recht, im Namen permanenter ästhetischer Werte und schließlich des Museumsgeistes einen Dom zu verteidigen, während andere Menschen an diesem Tag eben zum Ausdruck kamen, indem sie durch diese Zerstörung eine Gesellschaft total herausforderten, die durch die derzeitige Niederlage ihr ganzes Leben in Nichts und Schweigen zurückwarf?«²⁹³

Die Geschichte über die Verteidigung von Notre-Dame, die der späteren Rechtfertigung der Commune-Künstler vor den Tribunalen ebenso gedient haben mag²⁹⁴ wie den nachgeborenen Avantgarden als Negativfolie in ihren spektakulären Pamphleten und Aktionen gegen »die Kultur«²⁹⁵, klingt jedenfalls äußerst konstruiert. Jenseits der Frage, ob Ikonoklasmus im

293 Debord, Kotányi, Vaneigem, »Über die Pariser Kommune«, 458

294 Nicht zuletzt sind die Metaphern des »Paris in Flammen« und der »Ruinen von Paris« auch taktische Bestandteile der zwischen 1871 und 1873 erschienenen reaktionären Pamphlete gegen die Commune, die die völlig ausufernde Gewalt der Regierungstruppen gegen die Commune in der »Blutwoche« rechtfertigen sollten. Die Kombination aus Bildern eines extremen Chaos und des Angriffs auf die Eigentumsverhältnisse schuf ein Narrativ, das das Blutvergießen der Regierungstruppen überdeckte. Vgl. Gould, *Insurgent Identities*, 164, auch Fußnote 9

295 vgl. die Attacken von Proletkult, russischem Futurismus und Situationismus auf die bürgerliche Kultur, oder die der Dadaisten in der Affäre um den »Kunstlump«, in der John Heartfield und George Grosz nicht nur den »Kunstlump« Oskar Kokoschka, sondern gleich das ganze bürgerliche Kulturerbe angriffen: »Wir begrüßen mit Freude, dass die Kugeln in Galerien und Paläste, in die Meisterbilder der Rubens sausen statt in die Häuser der Armen in den Arbeitervierteln.« Vgl. zur »Kunstlump«-Debatte auch: Brauneck, *Die Rote Fabne*, 63–78

Allgemeinen oder im Speziellen gut oder schlecht ist, verdeutlicht die Anekdote jedoch wenigstens die problematische Figur der Spezialisierung von KünstlerInnen als – militante – KunstpolitikerInnen, die, »indem sie als Spezialisten handelten, in Konflikt gerieten mit einer extremen Manifestation des Kampfes gegen die Entfremdung«²⁹⁶. Wenn wir die Verteidigung von Notre-Dame als erfundenes Gleichnis und zugleich als Komplementär-Narrativ zum realen Sturz der Vendôme-Säule verstehen, dreht es sich hier vor allem um die zwei Seiten der Figur der Stürzens/Bewahrens von Kultur als pseudo-universalem Wert, dessen Partikularität hinter seiner doppelten und nur scheinbar widersprüchlichen Funktion verschwindet: Für die einen muss analog zur Zerschlagung des Staatsapparats die bürgerliche Kultur durch die Commune gestürzt, für die anderen im Missverständnis, »dass ein Denkmal unschuldig sein kann«²⁹⁷, Notre-Dame gerettet werden. Die Logik bleibt dieselbe: Zerschlagen und fanatisches Schützen des kulturellen Erbes verweist auf denselben Zusammenhang von Symbolpolitik und selektivem Universalismus der Kultur und auf die klare Trennung von partikularer Kunst/ Kunstpolitik und Ansätzen einer universalen revolutionären Politik in der Commune.

Am 2. März 1872 wird Gustave Courbets Freilassung mit einer Ausstellung in der Galerie Durand-Ruel gefeiert. Frédérique Desbuissons formuliert die klar geschiedene Abfolge so: Courbet kehrt zur Malerei zurück, die er für seine politischen Funktionen aufgegeben

296 Debord, Kotányi, Vaneigem, »Über die Pariser Kommune«, 458

297 ebd., 457

hatte.²⁹⁸ Und der Maler selbst schreibt in seinem »Authentischen Bericht« zu seiner Zeit im Gefängnis von Saint-Pélagie: »Nachdem er zwanzig Jahre hindurch Europa hatte von seiner Kunst sprechen machen, *nachdem er ein Jahr seiner Arbeit verloren hatte*, ist es ihm in dieser Stunde nicht einmal vergönnt, sie im Gefängnis wieder aufzunehmen.«²⁹⁹ Das Modell Courbet verkörpert in unserer Frage nach den Wechselwirkungen und Überschneidungen von Kunst und Revolution das Modell, in der es zu keiner systematischen Überlappung der revolutionären Maschine der Commune und der Kunstmaschine kommen kann. Im Gegenteil: Der Künstler Courbet wird für die Zeit der Commune Politiker, der versucht, die Regeln seines partikularen Felds zu adaptieren, danach wieder Künstler. Die Koppelung der Rollen Courbets als kunstpolitischer Experte eines kulturalistischen Universalismus und als Proponent der künstlerischen Autonomie stellt sich als kontraproduktives Modell heraus, das weitergehende Versuche der Transversalisierung und Verkettung von Kunst und Revolution verhindert.

298 Desbuissons, »Le citoyen Courbet«, 17

299 zit. nach Aragon, *Das Beispiel Courbet*, 60, Hervorhebung G.R.

5. GEIST UND VERRAT. DEUTSCHER »AKTIVISMUS« IN DEN 1910ER JAHREN

»Verlass deinen Posten.

Die Siege sind erfochten. Die Niederlagen sind
Erfochten:

Verlass jetzt deinen Posten. [...]

Ziehe deine Stimme ein, Redner.

Dein Name wird ausgewischt auf den Tafeln.

Deine Befehle

Werden nicht ausgeführt. Erlaube,

Dass neue Namen auf der Tafel erscheinen und

Neue Befehle befolgt werden. «

(Bert Brecht, Fatzter-Fragment)³⁰⁰

»Zuverlässigkeit ist die Hauptsache – Zuverlässigkeit auch im Geringfügigsten und scheinbar kalt Administrativen. Vor allem natürlich: Zuverlässigkeit in Hinsicht auf den Charakter; Solidarität; ich meine das Gegenteil von Verräterei.« (Kurt Hiller)³⁰¹

»Verräter zu sein ist schwierig, es ist ein schöpferischer Akt. Es verlangt, dass man seine Identität preisgibt, sein Gesicht verliert. Man muss von der Bildfläche verschwinden, unbekannt werden.« (Gilles Deleuze/Claire Parnet)³⁰²

300 Brecht, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzter*, 116 f.

301 Hiller, »Philosophie des Ziels«, 50

302 Deleuze/Parnet, *Dialoge*, 53

In seinem Aufsatz »Der Autor als Produzent« zieht Walter Benjamin eine klare Trennlinie zwischen der inhaltlich motivierten Frage, wie ein Werk *zu* den Produktionsverhältnissen seiner Epoche steht, und deren – Technik, Funktion und Produktionsapparat in den Vordergrund hebenden – Variation zur Frage: Wie steht ein Werk *in* den Produktionsverhältnissen seiner Epoche?³⁰³ Benjamin skizziert hier einen Unterschied, der überall dort zentral wird, wo Haltung, Positionierung und Subjektivierungsweisen von Intellektuellen³⁰⁴ in politischen Kämpfen beleuchtet werden, und schreibt in bezug auf seinen eigenen Kontext im Deutschland der Weimarer Republik: »Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, dass ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse gesinnungsmäßig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre Technik wirklich revolutionär zu durchdenken.«³⁰⁵

Hauptangriffspunkt von Benjamins Attacke gegen die »linksbürgerliche Intelligenz« im Deutschland der 1920er

303 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 685f.; vgl. auch die inhaltliche Nähe zu den Überlegungen Sergej Tretjakovs (»Woher und wohin«, 47): »Die Unterscheidung von ›Form‹ und ›Inhalt‹ muss in eine Lehre von den Verfahren münden, die die Bearbeitung von Material zur Herstellung des erforderlichen Dings, die Funktion und die Art und Weise der Aneignung dieses Dings umfasst.«

304 Wenn hier mit Benjamin von »Intelligenz« und »Intellektuellen« die Rede ist, ist ein breiter Begriff gemeint, der KünstlerInnen aller Sparten ebenso umfasst wie JournalistInnen und WissenschaftlerInnen sowie alle ausfransenden Bereiche kognitiver Arbeit.

305 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 689. Zur Aktualisierung des Benjamin-Aufsatzes im Zusammenhang der politischen Kunstpraxen der 1990er Jahre vgl. Raunig, »Großeltern der Interventionskunst«

und frühen 1930er Jahre ist neben der Neuen Sachlichkeit³⁰⁶ eine weithin in Vergessenheit geratene Bewegung der 1910er Jahre im deutschsprachigen Raum, in deren kollektivem Namen allerdings ein sehr aktueller Anklang mitschwingt: Als »Aktivismus« bezeichnete sich ein vor allem literarisch und literaturkritisch geprägter Diskurs im Schatten des Expressionismus³⁰⁷ sowie der darunter firmierende lose Zusammenhang vor allem von Literaten, dem sich für gewisse Abschnitte ihrer Arbeit auch so verschiedene Autoren wie Heinrich Mann, Gustav Landauer, Max Brod, Ernst Bloch zuordneten. Der Kreis um den Publizisten Kurt Hiller entwickelte sich seit 1910, ab 1914 auch konkret unter dem Label »Aktivismus«. Während Hiller und sein Kreis heute kaum bekannt sind, konnte sich Benjamin 1934 noch darauf verlassen, dass die Figur Hiller und die dazugehörigen Positionen seinen RezipientInnen noch geläufig waren. Vor allem die wüsten Beschimpfungen und der Spott der Berliner Dadaisten gegen die »Aktivisten« waren um 1920 von einer bemerkenswerten Vehemenz gewesen und ob ihrer verbalen Brachialität wahrscheinlich auch noch Mitte der 1930er im Gedächtnis geblieben.³⁰⁸

306 In einem Ausschnitt eines älteren Texts von 1931, den Benjamin selbst kryptisch als Zitat eines »einsichtigen Kritikers« im »Autor als Produzenten« wiedergibt, ist das Ziel seiner Attacken auf »die proletarische Mimikry des zerfallenden Bürgertums« die Lyrik Kästners, Tucholskys und Mehrings. Vgl. Benjamin, *Gesammelte Werke*, III, 280 f.

307 Ursula Baumeister (*Die Aktion 1911–1932*, 43) bestimmt den »Aktivismus« als ästhetisches Programm und kulturradikalen Flügel des Expressionismus.

308 Raoul Hausmann beschimpfte die »Aktivisten« etwa als »Handlungshelfen der Moralidiotie des Rechtsstaats« und schlug vor, »diese schleimblasentreibenden Tröpfe« zu ertränken »im Unflat ihrer so grässlich ernsthaften sechzigbändigen Werke« (zit. nach Scholz, *Pinsel und Dolch*, 345).

Als »Theoretiker des Aktivismus« wird Hiller von Benjamin im »Autor als Produzent« als exemplarischer Fall einer vermeintlich linksintellektuellen, jedoch konterrevolutionären Tendenz vorgeführt, weil diese nur der Gesinnung nach, aber nicht in ihrer Produktion selbst revolutionär sei.³⁰⁹ Diese Differenz zwischen Tendenz und Technik und die Vernachlässigung der Letzteren ist *eine* Problematik des »Aktivismus«, die irreführende Selbstbezeichnung eine andere. Was nämlich während des Ersten Weltkriegs und in den Jahren danach als »Aktivismus« verkauft wurde, war in der Selbstdefinition Hillers »religiöser Sozialismus«³¹⁰ oder – in meiner Auslegung – *vitalistischer Geistismus*. Neben wortreichen Appellen und Anrufungen des »jungen Geschlechts« (Heinrich Mann), der »Neuen Volkstümlichkeit« (Kurt Hiller) oder des Volks als »heiliger Masse« (Ludwig Rubiner) verstanden sich die »Aktivisten« hauptsächlich auf die Hypostasierung des Geistes und der »Geistigen«. Der Begriff der »Geistigen«, anfänglich ein taktisches Substitut für »Intellektuelle«, wurde durch Hiller und andere nach und nach substanzialisiert und schließlich als »charakterologischer Typus«³¹¹ verstanden. Die Texte des Aktivismus³¹², von Heinrich Manns Urtext »Geist und Tat« über Hillers manifestartige »Philosophie des Ziels« bis Ludwig Rubiners »Der Dichter greift

309 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 689

310 Rothe, *Der Aktivismus 1915–1920*, 18

311 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 690

312 vgl. etwa die aufschlussreiche Textsammlung *Der Aktivismus 1915–1920*, deren Herausgeber Wolfgang Rothe den »Aktivismus« im Jahr 1969 gegen die 1968er-Bewegung in seiner Einleitung als »respektgebietende Äußerung des deutschen Geistes« (21) bezeichnet.

in die Politik« arbeiten sich auffällig oft an Themen der Religion, der Mystik und der Kirche ab; der Geist, der in den Geistigen spukte, schien eher der heilige als der Weltgeist Hegels zu sein. Hiller selbst setzt anstelle der Revolution das Paradies als utopisches Ziel. »Weiht euch, Geistige, endlich – dem Dienst des Geistes; des heiligen Geistes, des tätigen Geistes.«³¹³

Die beiden Hauptaspekte von Benjamins Frage nach dem »Ort des Intellektuellen« sind einerseits die Positionierung der Intellektuellen zum Proletariat und andererseits die Art und Weise ihrer Organisierung. Benjamin nimmt daher vor allem Anstoß an der Selbstpositionierung des »Aktivismus« »zwischen den Klassen«. Diese Position *neben* dem Proletariat, die Position von Gönnern, ideologischen Mäzenen, sei eine unmögliche,³¹⁴ das Prinzip einer derartigen Kollektivbildung, die jenseits von jedem Ansatz der Organisierung Literaten um den Begriff des »Geistigen« sammelt, sei schlicht und einfach ein reaktionäres.³¹⁵ Noch evidenter wird diese zeitlose Kritik, wenn wir zusätzlich zu Benjamins technisch-formalem Insistieren auf der Veränderung des Produktionsapparats die keineswegs so revolutionäre *Haltung* der »Aktivisten« mit einbeziehen: Beizeiten sind ihre Texte national geprägt, oft auch antidemokratisch – und antidemokratische Tendenzen sind im Umkreis Hillers auch keineswegs als radikaldemokratisch oder linksradikal interpretierbar. »Der Aktivismus will keine Kratie des Demos, also der Massen und Mittelmäßigkeit, sondern eine Kratie des Geistes,

313 Hiller, »Philosophie des Ziels«, 42

314 vgl. Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 691

315 ebd., 690

also der Besten.«³¹⁶ Hillers Prinzip der Geistesaristokratie propagiert eine Herrschaft des Geistes, was heißen soll: der Geistigen, der Besten, schließlich sogar des »neuen deutschen Herrenhauses«³¹⁷. So invertiert Hiller auch das einseitige Klischee von Aktion und Aktivismus und die gängig damit assoziierte Hierarchie zwischen Denken und Tun. Statt – wie es das Klischee will – den Intellekt der Tat unterzuordnen, heißt es in Hillers »Philosophie des Ziels«: »Der Geist setzt die Ziele, die Praxis verwirklicht sie. [...] Praxis: das Feldheer; Geist: der Feldherr.«³¹⁸ Derartige Töne waren natürlich nicht gerade an das revolutionäre Proletariat gerichtet, sondern hatten ihr Publikum hauptsächlich in der Berliner Boheme, die sich wohl selbst gern ab und an in der von Hiller zugewiesenen Rolle der Geistigen sonnte. »So wird es am Ende der Literat sein [...]. Der Literat von morgen wird der große Verantwortliche sein; der Geistige in Reinzucht; denkend, doch untheoretisch; tief, doch weltlich. [...] Er ist der Aufrufende, der Verwirklichende, der Prophet, der Führer.«³¹⁹

Bei solch eindeutiger »Gesinnung« erhebt sich doch die Frage, warum Benjamin die Autoren des »Aktivismus« überhaupt als *Linksbürgerliche* verkaufen wollte und konnte. Ich vermute, das hängt nicht nur mit der textimmanenten Intention Benjamins, auf die ich noch zurückkommen möchte, sondern vor allem mit den breiteren Aktivitäten eines zweiten Flügels des »Aktivismus« zusammen, der sich zwar selten so nannte,

316 Hiller, »Verwirklichung des Geistes im Staat«, zit. nach von Bockel, *Kurt Hiller und die Gruppe Revolutionärer Pazifisten (1926–1933)*, 25

317 Hiller, »Philosophie des Ziels«, 53

318 ebd., 46 f.

319 ebd., 48

dessen Organ jedoch, die Wochenzeitschrift *Die Aktion*, in den 1910ern einen nicht unbedeutenden Einfluss auf linksintellektuelle und linksradikale Bewegungen im deutschsprachigen Raum hatte.³²⁰ *Die Aktion* und ihre ProtagonistInnen betätigten sich zwar auch nicht primär aktivistisch im heutigen Sinn, dafür waren sie aber politisch aktiver und vor allem kantiger als der Kreis um Kurt Hiller. *Die Aktion* war in ihren ersten Jahren bis Kriegsbeginn neben dem *Sturm* die wichtigste expressionistische Zeitschrift mit klar antimilitaristischer Tendenz, während des Krieges die einzige oppositionelle Literatur- und Kunstzeitschrift, die mit verdeckendem Schreiben und anderen Mitteln erstaunlich souverän die Zensur umging, und mit dem Ende des Krieges wurde sie mehr und mehr zu einem Organ der linksradikalen Opposition mit einem Naheverhältnis zu Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Ihr Herausgeber und Chefredakteur Franz Pfemfert radikalisierte sich und die Zeitschrift von der Gründung 1911 an über die revolutionären Kriegs- und Nachkriegsjahre bis zu Spartakusaufstand und Räterepublik in mehreren Schüben.³²¹

Während der literarische Aktivismus um Hiller von einem eher diffusen Änderungswillen geprägt ist, verknüpft Pfemfert in der *Aktion* von Anfang an

320 Benjamin war die *Aktion* übrigens – auch wenn er sie im »Autor als Produzenten« nicht erwähnt (vielleicht wegen den häufigen antidogmatischen und lenin- und stalinkritischen Beiträgen in der *Aktion*) – sehr wohl bekannt, er hatte dort auch Beiträge veröffentlicht. Außerdem war der *Aktions*-Herausgeber Pfemfert auch schon Verleger des »Anfang« gewesen, jener Zeitschrift der Jugendbewegung, an der Benjamin am Anfang des Jahrzehnts beteiligt war.

321 Zu Franz Pfemferts Leben und Wirken vgl. Schulenburg, »Franz Pfemfert. Zur Erinnerung an einen revolutionären Intellektuellen«; Baumeister, *Die Aktion 1911–1932*; Piscator, »Die politische Bedeutung der *Aktion*«.

expressionistische Literatur und zeitgenössische Kulturpolitik mit (historischen) sozialrevolutionären Texten zu einer seltenen Kombination. Im Mittelpunkt steht die antimilitaristische Kritik der Zeitschrift, die in den ersten Jahren der *Aktion* vor allem die kriegstreiberische Funktion der liberalen Presse und der Sozialdemokratie und die affirmative Haltung von Schriftsteller-Kollegen im Rahmen der Vorgeschichte des Kriegs beleuchtet. Daneben werden frühe sozialrevolutionäre Texte veröffentlicht, anarchistische Texte aus Russland, Aufsätze von Lassalle und Reclus. Auch die späteren Dadaisten Hugo Ball, Hans Richter und Raoul Hausmann sind mit Beiträgen in der *Aktion* vertreten.

Neben dem schrittweisen ideologisch begründeten Ausscheiden von Mitarbeitern aus früheren Zusammenhängen (der Zeitschrift *Demokrat* und der Demokratischen Vereinigung) verzeichnet die *Aktion* in den ersten Jahren ständig Zuläufe an AutorInnen und AbonnentInnen. Zumindest bis zur Distanzierung Pfemferts von Hiller 1913³²² war die *Aktion* auch so etwas wie ein Sammelbecken für die Literaten, die sich später mit Hiller unter dem Label Aktivismus sammeln sollten. Hillers geististische Ideen waren Grund genug für Pfemfert, im dritten Jahr der Zeitschrift einen Schlussstrich unter die Zusammenarbeit zu ziehen. Gegen die reaktionäre Demokratie-Ablehnung Hillers verstand sich Pfemferts Antiparlamentarismus als Propagierung der Rätedemokratie, gegen den absoluten Pazifismus von Hillers Logokratie (der »Revolution der Worte«) wandte Pfemfert

322 vgl. die beiden Pfemfert-Artikel im dritten Jahrgang der *Aktion*: »Die Wir des Doktor Hiller«, *Die Aktion* 1913, 637 f. und »Der Karriere-Revoltur«, *Die Aktion* 1913, 1129–1136 sowie Exner, »Vergessene Mythen«, 30 f.

einen militanten Antimilitarismus, der sich im Laufe des Krieges zunehmend revolutionär und konkret rätekommunistisch entwickelte, gegen Hillers Deutschnationalismus positionierte sich Pfemfert antinational und antisemitisch.

In den ersten Monaten ihrer Erscheinung, genauer von Heft 3 bis Heft 16, erschien die »Aktion« mit dem programmatischen Zusatztitel »Publikationsorgan der Organisation der Intelligenz für Deutschland«. ³²³ Auch wenn dieser Zusatztitel bald wieder verschwand, die Zeitschrift gewann im Laufe des Jahrzehnts zusehends organisierende Funktion für einen gemischten Zusammenhang von KünstlerInnen und Intellektuellen. Während der literarisch-aktivistische Kreis um Hiller – Benjamin beschreibt das korrekt – eine »beliebige Anzahl von Privatexistenzen [umfasste], ohne den mindesten Anhalt für ihre Organisation zu bieten« ³²⁴, war Franz Pfemfert Drehscheibe nicht nur der *Aktion*, sondern auch einer Reihe anderer Versuche der »Organisation der Intelligenz«: Nach dem Start der *Aktion* als Wochenzeitschrift im Februar 1911 folgte 1912 die Verlagsgründung: Zuerst verlegte Pfemfert expressionistische Literatur, ab 1916 kamen mit der »Politischen Aktions-Bibliothek« Revolutionstexte von Lenin, Marx, Liebknecht und anderen hinzu. Schließlich erkannte Pfemfert auch die Notwendigkeit für einen realen Ort, eine Öffentlichkeit

323 Schon in der ersten Ausgabe stand in einer kurzen Notiz zur Blattlinie zu lesen: »Die *Aktion* will den imposanten Gedanken der »Organisation der Intelligenz« fördern und dem lange verpönten Wort »Kulturkampf« (in einem freilich nicht bloß kirchenpolitischen Sinne) wieder zu seinem alten Glanze verhelfen.« (zit. nach Schulenburg, »Franz Pfemfert. Zur Erinnerung an einen revolutionären Intellektuellen«)

324 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 690

jenseits des Gedruckten, und eröffnete 1917 mit seiner Frau Alexandra Ramm-Pfemfert und deren Schwester die Berliner »Aktionsbuchhandlung«, die für Ausstellungen und Veranstaltungen offen stand.

Aus der antimilitaristischen Agitation gegen die Wehrmachtovorlage von 1913³²⁵ entsteht sogar eine frühe Blüte der Kommunikationsguerilla *avant la lettre*: Um die Proteste gegen die Erweiterung der Wehrmachtbefugnisse in Berlin auf eine breitere Basis zu stellen, fingiert Pfemfert die Erklärung einer bürgerlichen Antinationale »An den deutschen Reichstag« gegen die neuen Wehrgesetze. Diese Erklärung wird nicht nur über die *Aktion*, sondern auch per Flugblatt verbreitet, was schließlich über den Aspekt der medialen Gegeninformation hinaus auch zu einer tatsächlichen Kundgebung führt. Da in Frankreich zur gleichen Zeit eine Wehrmachtovorlage debattiert wird, weitet sich die Aktion um eine französische Parallelerklärung unter der Leitung des Akademiemitglieds und späteren Literaturnobelpreisträgers Anatole France auch dorthin aus.³²⁶ Hier ereignet sich also der Versuch der Internationalisierung des antimilitaristischen Widerstands, der für eine Verbreiterung und internationalen Organisation antinationaler Gefüge kämpft; allerdings mit wenig Erfolg, wie die Geschichte zeigt.

Während Hillers »Aktivisten« immer wieder die Partei des Geistes³²⁷, des deutschen Geistes³²⁸ oder der

325 Baumeister, *Die Aktion 1911–1932*, 102 f., beschreibt Pfemferts Strategie als »Schaffung einer Gegenöffentlichkeit zur Wehrmachtovorlage«.

326 ebd., 103

327 Heinrich Mann, »Das junge Geschlecht«, 97

328 Hiller, »Philosophie des Ziels«, 39

Geistigen³²⁹ beschworen, gründete Pfemfert schon 1915 die »Antinationale Sozialisten Partei, Gruppe Deutschland« (ASP). Die antikapitalistische, antinationale, sozialistische Kleinstpartei war bis Kriegsende »verdeckt tätig«, am 16. November 1918 trat sie mittels Manifest in der *Aktion* an die Öffentlichkeit.³³⁰ Sie schaffte es wohl nie über den Status einer Interessengemeinschaft von ein paar engagierten KünstlerInnen hinaus, und dennoch scheint die Umkehrung des gängigen Verhältnisses zwischen Partei und Zeitung eine interessante Konstellation: Statt dass eine Partei ihr publizistisches Organ schafft, gründet die Zeitschrift im fortschreitenden Prozess der Organisierung eine Partei. Über die Kollektivität und über die Quantität der Verbreitung der Unternehmen um die »Aktion« lässt sich zwar streiten, Benjamins Frage nach der Organisierung muss im Fall Pfemferts aber als Organisationsprozess linker Intellektueller in der zweiten Hälfte der 1910er Jahre durchaus positiv beantwortet werden, vor allem wegen der beschriebenen Versuche, im Umkreis der *Aktion* und über die Zeitung hinausgehend an der organisatorischen Verkettung zu arbeiten.

Ab 1917 wird der Aktivismus der *Aktion* verstärkt durch rätekommunistische und anarcho-syndikalistische Ideen angetrieben. In den Heften von 1917 erscheinen Texte von Bakunin, 1918 von und über Marx, daneben häufen sich aktivistische Grundsatztexte³³¹ und sozialrevolutionäre Texte, unter anderem aus der Frauen-, davor

329 ebd., 43

330 vgl. Schulenburg, »Franz Pfemfert. Zur Erinnerung an einen revolutionären Intellektuellen«, 43–45

331 Baumeister, *Die Aktion 1911–1932*, 235

aber auch schon aus der Jugendbewegung³³². Mit der Novemberrevolution entwickelt sich die »Aktion« vollends aus der expressionistischen Bewegung heraus zu einem Organ für politische Agitation, vor allem im Rahmen der politischen Arbeit für die Rätebewegung. Hier finden sich gleich mehrere Analogien zur paradigmatischen Entwicklung der Situationistischen Internationale (S. I.) vierzig Jahre später: Wie Guy Debord sich immer vehementer von jedweder Kunstproduktion abgrenzte, war für Pfemfert die Distanzierung vom eigenen expressionistisch-aktivistischen Engagement ab Anfang 1920 eine endgültige; und zwar auch eine recht deftige, in der die »Geistigen« als »Ignoranten« abgefertigt werden. Eine zweite Übereinstimmung von *Aktion* und S. I. bestand in der zunehmenden Krassheit der Praxis des Ausschlusses. Seit dem Bestehen der *Aktion* war nicht nur Hiller aus naheliegenden Gründen verabschiedet worden, Pfemfert befließigte sich einer rigorosen Distanzierungspraxis gegenüber vielen Mitarbeitern, die nicht nur wegen eigener Aussagen oder Texte, sondern auch wegen ihrer Kontexte aus Redaktion und AutorInnen-Zusammenhang der *Aktion* ausscheiden mussten. Wie Debord im Kontext der Lettristischen und Situationistischen Internationale war Pfemfert in den ersten Jahren der erfolgreichen Expansion der »Aktion« einflussreiche und bestimmende Kommunikationsdreh-scheibe, und analog zu Debords zunehmender Abschottung in den späten 1960ern wurde die *Aktion* in den Jahren nach dem Krieg immer mehr zum Ein-Mann-Betrieb. Dementsprechend könnte auch die weitere Entwicklung der *Aktion* als Analogie zwischen aktivistischer

332 ebd., 241

und situationistischer Geschichte verstanden werden, die zwar verschiedene Strategien der Involvierung in politische Kontexte betrieben, sich aber offenbar mit der Zeit einen ähnlich schlechten Ruf erwirtschafteten: In den sozialistischen Kontexten von Spartakus-Bund, KPD (Kommunistische Partei Deutschland), KAPD (Kommunistische Arbeiter Partei Deutschland), AAUE (Allgemeine Arbeiter Union Einheitsorganisation) und anderer Gruppierungen, mit denen Pfemfert sich zeitweilig organisierte oder wenigstens solidarisierte, sowie vor allem später in der marxistisch-leninistischen Forschung wurde Pfemfert immer häufiger der Vorwurf der »desintegrierenden Funktion im Zersetzungsprozess linksradikaler Organisationen« gemacht.³³³

Das gesamte Spektrum des deutschen »Aktivismus« erscheint jedenfalls als ein recht disparates Gefüge, das – grob skizziert – aus einem rechten Aktivismus des Geistes gespeist wird, der manchmal bis in Grenzbereiche des Antisemitischen³³⁴, Rassistischen³³⁵ und Protofaschistischen³³⁶ abgeleitet, und aus einem linken Aktivismus der *Aktion*, die ausgehend von ihrer Basis als Literaturzeitschrift sich immer weiter radikalisierte und zu einer Agitationsplattform für linksradikale Politiken wurde. Die Akteure changierten vor allem in der ersten Hälfte der 1910er Jahre des Öfteren zwischen den ausfransenden Lagern, und natürlich gab es auch rechts von Hiller »Aktivismen« aller Art. Wenn wir nun auf Benjamins Aufsatz zurückkommen, der auf einen Pariser

333 vgl. Baumeister, *Die Aktion 1911–1932*, vor allem 269–276

334 vgl. etwa Hiller, »Philosophie des Ziels«, 52

335 vgl. etwa Rubiner, »Die Änderung der Welt«, 66

336 Hiller, »Philosophie des Ziels«, 53

Vortragsentwurf³³⁷ aus dem April 1934 zurückgeht, findet sich die Antwort auf die Frage, warum gerade Hiller darin diese späte Aufmerksamkeit zuteil wird, vielleicht auch im Kontext dieses Vortrags.

Benjamin verwendet die Folie des »Aktivismus« hauptsächlich, um in einem kommunistischen Kontext anerkannt linke, aber rein inhaltistisch-agitatorische Strategien, das heißt implizit vor allem die Spielarten des sozialistischen Realismus zu kritisieren. Im kommunistischen »Institut zum Studium des Faschismus« in Paris, das von der Komintern kontrolliert wurde, hätte er sich mit seinem derart ausgerichteten Vortrag auf Glatteis befunden, das wusste er gut. Denn nicht erst die Kulturpolitik Stalins, sondern auch die unterschiedlichen Positionen Lenins, Bogdanovs und Lunatscharskis waren trotz äußerst verschiedener Vorstellungen von proletarischer Kultur alle auf die Produktion und Präsentation von proletarischen *Inhalten* gerichtet gewesen, und auch in Deutschland gab es in den 1920er und 1930er Jahren in kommunistischen Kreisen eine Linie der Forcierung des revolutionären Inhalts zu Lasten der Form. Benjamin, der vor allem Technik und organisierende Funktion der Kunstpraxis im Auge hatte, vertrat eindeutig eine minoritäre Position. Die reaktionäre Haltung Hillers hätte sich gerade vor einem Publikum, das formalen Überlegungen skeptisch gegenüber stand, als negativer Annäherungspunkt und Substitut für einen Angriff auf den sozialistischen Realismus geeignet. Auch wenn er gänzlich anderes repräsentiert als

337 Der Vortrag dürfte aus nicht weiter bekannten Gründen nicht stattgefunden haben. Vgl. die Anmerkungen der Herausgeber in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II 3, 1460–1462; Fuld, *Walter Benjamin. Eine Biographie*, 235.

die inhaltistische Position des sozialistischen Realismus, Hiller vertritt in Benjamins Vortrag die Position des Inhaltisten, der Sätze wie diese geschrieben hat: »Aber in Wahrheit sind alle wirklich großen Kunstwerke [...] groß gewesen nicht durch die Vollkommenheit ihres spezifisch Kunsthaften, sondern [...] durch die Erhabenheit ihres Was, ihrer Idee, ihres Ziels, ihres Ethos. [...] Zieht man von einem ihrer den Gehalt, die Idee, das Moralische ab, so dass ihr ›Gestaltetes‹ bleibt, – dann bleibt ein Schmarren!«³³⁸ Der alte unfruchtbare Gegensatz von Inhalt und Form durchzieht Hillers Schreiben, bei allem Pathos des Eingreifens bleibt das »Was des Wollens« sein höchstes Kriterium: »Form nun, als solche, ist leer«³³⁹, »wesentlich bleibt, was gestaltet wird«³⁴⁰. In der Position des deutschen »Aktivisten« klingt damit zwar eine Debatte an, die auch in der sowjetischen Kulturpolitik geläufig war, sie bleibt aber zugleich aufgrund ihrer idealistischen Ausrichtung für materialistische Haltungen völlig unanknüpfbar. Damit wird der Diskurs um Hiller auch inhaltlich zu einer geeigneten Folie für Benjamin, um die Praxen Bert Brechts und Sergej Tretjakovs vor diesem Hintergrund als positive Gegenbeispiele der Organisierung und der Veränderung des Produktionsapparats herauszustellen.

Um noch ein paar Sätze lang bei der Negativfolie zu verharren und gleichzeitig auch auf die für Benjamin zentrale Frage zu kommen, die Stellung des »Autors als Produzenten« oder, weiter gefasst, die Stellung von Intellektuellen und KünstlerInnen im Produktionsprozess

338 Hiller, »Philosophie des Ziels«, 33

339 ebd.

340 ebd., 45

zu untersuchen: In der von Foucault entwickelten Unterscheidung von »universalen« und »spezifischen Intellektuellen«³⁴¹ wäre die Position Hillers die eines Repräsentanten des Universalen. Das Geistige entspricht damit einer universalen Wahrheit, deren Träger, die Geistigen, repräsentieren eine Universalität, die im Gegensatz zur unbewussten Universalität des Proletariats dessen bewusste und ausgearbeitete Form zu sein sucht. Die Geistigen als universale Intellektuelle wären hier die weithin sichtbaren Vorbilder, beispielgebend und herausleuchtend aus der dunklen Form des Proletariats. Foucault beschreibt – auch hierin passt das Beispiel von Hillers literarischem »Aktivismus« – den universalen Intellektuellen vor allem anhand der Figur des Schriftstellers und die Schwelle des Schreibens als sakralisierendes Merkzeichen des Intellektuellen.

Diese Figur, die SprecherInnen impliziert, die die stumme Wahrheit anderer aussprechen, muss in emanzipatorisch-egalitären Zusammenhängen notwendigerweise unter Beschuss geraten. Die Inhalte, so Benjamin, die politische Tendenz fungieren gegenrevolutionär, solange Produktionsinstrumente, -formen und -apparate, das heißt auch das Verhältnis der »Geistigen« als universale Intellektuelle zum Proletariat unverändert bleiben. Nicht nur am Beispiel des »Aktivismus« wird das klar, auch anhand der Neuen Sachlichkeit beschreibt Benjamin, wie selbst die Fotografien des Elends zum Gegenstand des Genusses werden, wie die künstlerische Prozessierung einer politischen Situation »immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen«

341 vgl. Foucault, »Die politische Funktion des Intellektuellen«; Deleuze/Foucault, »Die Intellektuellen und die Macht«

vermag, wie also der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat mithilfe der Figur von KünstlerInnen/Intellektuellen neben/über dem Proletariat revolutionäre Themen zu assimilieren, sogar zu propagieren imstande ist.³⁴²

Die schriftstellerische Arbeit in der Position der TrägerInnen des Gesetzes und KämpferInnen *für* die Gerechtigkeit, *für* das Proletariat ist eine Anmaßung, der Ort der universalen Intellektuellen ein unmöglicher. Wenn die Solidarität der Intellektuellen mit dem Proletariat immer nur eine vermittelte sein kann, müssen aufgrund sozialer und Bildungsprivilegien dazu gewordene *bürgerliche* Intellektuelle nach Benjamin »Verräter an ihrer Ursprungsklasse« werden.³⁴³ Dieser notwendige Verrat besteht in der Verwandlung von Intellektuellen, die den Produktionsapparat mit noch so revolutionären Inhalten lediglich *beliefern*, in IngenieurInnen, die den Produktionsapparat *verändern*, die in Benjamins Formulierung ihre Aufgabe darin erblicken, »diesen den Zwecken der proletarischen Revolution anzupassen«³⁴⁴.

Für eine Erneuerung dieser Forderung Benjamins, den Produktionsapparat nicht zu beliefern, sondern ihn zu verändern, scheinen mir beide Aspekte gleichermaßen bedeutsam: Der erste Teil der Forderung, den Produktionsapparat *nicht zu beliefern*, wäre mithilfe von Deleuzes Kritik der Repräsentation zu aktualisieren, vor allem einer Kritik des Rahmens medialer Repräsentation und der Funktion, die Intellektuelle und KünstlerInnen innerhalb dieses Rahmens ausfüllen. Der zweite Teil

342 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 692 f.

343 ebd., 700 f.

344 ebd., 701

der Forderung, nämlich den Produktionsapparat auch zu *verändern*, findet sich in einer erweiterten Form bei Foucaults Anspruch an die spezifischen Intellektuellen, eine neue Politik der Wahrheit zu konstituieren. Sowohl bei Deleuze als auch bei Foucault klingen Benjamins Figuren und Begrifflichkeiten nach: Bei Deleuze ist es der Topos des Verrats, mit dem die Intelligenz ihre Klasse verlässt³⁴⁵, bei Foucault der »Spezialist«, der von Benjamin wiederum aus den begrifflichen Werkzeugkästen der russischen Produktivisten übernommen wurde.

Gegen Foucaults Annahme vom Verschwinden des großen Schriftstellers, des universalen Intellektuellen sind in den letzten Jahrzehnten immer neue Metamorphosen dieses Typus aufgetaucht, noch immer in der Pose der autonomen Künstler und Denker, tatsächlich jedoch in heteronomer Unterordnung unter Gefüge, in deren Rahmen ihre Figuren bestimmte Funktionen erfüllen.³⁴⁶ Gegen diese Pseudo-Revivals des klassischen bürgerlichen, des universalen Intellektuellen, der zu allem gefragt wird und auch zu allem etwas zu sagen hat, vor allem an der Oberfläche der Medien und der instrumentellen Think Tanks, geht es darum, diese medialen und politischen Strukturen als Produktionsapparate nicht mit immer neuen Inhalten zu beliefern, sondern die Belieferung zu verweigern, aus der Maschine des Spektakels zu verschwinden, das Spektakel zu verraten.

Das impliziert bis zu einem gewissen Grad, insofern Intellektuelle in dieses Spektakel involviert sind, auch einen Verrat an sich selbst. Franz Pfemfert ist mit der

345 Benjamin, »Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers«, 226

346 vgl. hierzu etwa Bourdieus Begriff des Medienintellektuellen sowie meine Ausführungen in Raunig, *Wien Feber Null*, 63–77

Aktion diesen Weg konsequent gegangen. Sein Verschwinden war nicht nur Effekt der Verfolgung seiner marginalen rätekommunistischen Position, der Verbitterung und der Mechanismen zunehmender Exklusion, sondern auch konsequente Fortführung seiner radikalen Kritik und Verweigerung des medialen Spektakels, seines Verrats am bürgerlichen Produktionsapparat. Über die klassisch marxistische Formulierung bei Benjamin hinausgehend könnte diese Bewegung des »Verrats an der bürgerlichen Klasse« allgemein mit den Worten von Deleuze/Parnet beschrieben werden als die Position eines »Verräter[s] an seinem eigenen Reich, an seinem Geschlecht, an seiner Klasse, seiner Mehrheit«³⁴⁷. Seine/ihre bürgerliche Ursprungs-klasse zu verraten und den Produktionsapparat der proletarischen Revolution anzupassen hieße heute in erster Linie, vom Rahmen der Repräsentation abzufallen. Wenn sich in den Raster der möglichen Bilder und Aussagen von vornherein nur Akzeptables einpassen lässt, und dieses Akzeptable von vornherein rekuperiert ist, sucht eine zeitgenössischen Form des Verrats nach Linien, die diesen Raster durchbrechen. Gegen den Mechanismus des medialen Rampenlichts, das die Inhalte heute in noch viel radikalerer Art assimiliert, als die Reportage der Neuen Sachlichkeit das vermochte, müsste es darum gehen, von der Bildfläche zu verschwinden, unbekannt zu werden, die Spuren der Prominenz zu verwischen. Anonymität, multiple Namen, kollektive AutorInnenschaft, Maskierungen wären Werkzeuge eines solchen Verrats. Nicht im Kampf der Intellektuellen um Hegemonie in den Mainstream-Medien liegt also der Schlüssel zur Veränderung,

347 Deleuze/Parnet, *Dialoge*, 52

sondern in einer Verweigerung dieses Schaukampfes, einer Verweigerung der Rolle von KommentatorInnen und StichwortgeberInnen im Rahmen von medialen Spektakeln. Das Verhältnis zu diesem Rahmen zu unterbrechen, bestenfalls durch solche Unterbrechungen auch eine Form des Störgeräusches zu entwickeln, damit den Holzklotz der Sabotage in den Apparat der Kommunikation zu werfen, darin besteht Deleuzes Adaption der Forderung, den Produktionsapparat nicht zu beliefern: »Schöpferisch sein ist stets etwas anderes gewesen als kommunizieren. Das Wichtigste wird vielleicht sein, leere Zwischenräume der Nicht-Kommunikation zu schaffen, störende Unterbrechungen, um der Kontrolle zu entgehen.«³⁴⁸

Damit ist zugleich auch schon der zweite Teil von Benjamins Forderung angesprochen: Eine Aktualisierung dieses zweiten Aspekts fragt danach, wie der nun nicht einfach belieferte Produktionsapparat auch verändert oder erneuert werden kann. In der Debatte um die Haltung der russischen Intellektuellen nach der Oktoberrevolution sei entscheidende Klärung durch den Begriff des »Spezialisten« erreicht worden, schreibt Benjamin. Der Begriff bleibt vorerst dunkel, ja er scheint auf den ersten Blick nicht gerade hilfreich für das Vorhaben, ein revolutionäres Bündnis von Proletariat und Intellektuellen zu organisieren. Benjamin bezieht sich hier auf die Figur des »Bolschewiken-Spezialisten« bei Sergej Tretjakov, und diese Figur durchkreuzt den Dualismus von Universalität und Partikularität. Die Aufgabe von Intellektuellen als SpezialistInnen besteht vorerst darin, ihre Stellung im Produktionsprozess zu

348 Deleuze, *Unterhandlungen*, 252

vergegenwärtigen, damit nicht auf den Gedanken zu kommen, sich selbst als »Geistige« auszugeben, als universale Intellektuelle. Statt sich als »Katalysator« oder »Transmissionsriemen« auf Universalität und Autonomie zu berufen, geht es darum, die zentrale Position zu verlassen und als SpezialistInnen, als *spezifische* Intellektuelle, mit spezifischen Kompetenzen, von spezifischen Positionen aus »Verräter zu werden an der bürgerlichen Ursprungs-klasse«. Spezifische Intellektuelle, mit Foucault so etwas wie die politisierte Kehrseite von wissenschaftlichen ExpertInnen, maßen sich nicht mehr die Trägerschaft universaler Werte an. Indem sie lokale und spezifische Kämpfe führen und in diese ihr spezifisches Wissen einbringen, kämpfen sie auch um eine »neue Politik der Wahrheit«. ³⁴⁹ Foucault gibt damit einen Hinweis, der an Benjamins Forderung, den Produktionsapparat zu verändern, anknüpfbar ist und sie weiterdenkt: »Das wesentliche politische Problem für den Intellektuellen ist nicht, die ideologischen Inhalte zu kritisieren, die mit der Wissenschaft verbunden wären, oder dafür zu sorgen, dass seine wissenschaftliche Praxis mit einer richtigen Ideologie einhergeht. Sondern zu wissen, ob es möglich ist, eine neue Politik der Wahrheit zu konstituieren. Das Problem ist nicht, das ›Bewusstsein‹ der Leute oder das, was sie im Kopf haben, zu verändern, sondern die politische, ökonomische und institutionellen Produktionsordnung der Wahrheit.« ³⁵⁰

Es geht nicht darum, »den Massen« (die richtigen) revolutionäre Inhalte zu vermitteln, darin stimmen

349 vgl. zum Begriff der Wahrheit bei Foucault, *Diskurs und Wahrheit* sowie unten, 303-315

350 Foucault, »Die politische Funktion des Intellektuellen«, 151 f.

Benjamin und Foucault überein, es existiert gar keine derartige Wahrheit, die das Privileg einer gewissen Klasse wäre. Was jedoch sehr wohl existiert, sind Machtverhältnisse, die die »Produktionsordnung der Wahrheit« ebenso durchziehen wie die Produktionsapparate der Kunst und der Medien. Benjamins Frage nach der Veränderung des Produktionsapparats, Foucaults Frage nach der Veränderung der politischen, ökonomischen und institutionellen Produktionsordnung der Wahrheit, lässt sich mit Deleuze noch weiter gehend stellen: »Wenn die Macht wahrheitskonstitutiv ist, wie ist dann eine ›Macht der Wahrheit‹ vorstellbar, die nicht mehr Wahrheit der Macht wäre, die sich von transversalen Linien des Widerstands und nicht von integralen Linien der Macht herleitete?«³⁵¹ Zur Beantwortung dieser Frage reicht es jedenfalls nicht mehr aus, allein Benjamins Vorschlägen nachzugehen, die Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen, zwischen Autor und Publikum aufzuheben, die Umfunktionierung des Romans, des Dramas, des Gedichts vorzuschlagen; es geht darum, das Verhältnis zur Produktionsordnung der Wahrheit grundlegender zu verändern, in einer Weise, die über die Figuren von KünstlerInnen und Intellektuellen, und seien es spezifische, hinausgeht.

»Die kommenden Intellektuellen werden keine Kaste sein, sondern eine kollektive Verkettung, an der Personen beteiligt sind, die manuell arbeiten, die intellektuell arbeiten, die künstlerisch arbeiten«³⁵², sagt Guattari schon in den 1970er Jahren. In postfordistischen Setting des kognitiven Kapitalismus zeichnet sich

351 Deleuze, *Foucault*, 132

352 Guattari, »Wunsch und Revolution«, 88

eine Auflösung der Wissensproduktion als Privileg von Intellektuellen ab, zugleich eine zunehmende Diffundierung der »Macht der Wahrheit« in die Gesellschaft. Was Marx einst im Begriff des »General Intellect« angedeutet hatte, wurde in der italienischen Tradition des Operaismus der 1960er und 1970er Jahre als durch soziale Kämpfe verallgemeinerte »Massenintellektualität« wieder aufgenommen. Inzwischen sind immaterielle und kognitive Arbeit³⁵³ zu dominanten Paradigmen nicht nur der postfordistischen Theorie geworden, und das bedeutet neben zunehmender Prekarisierung und Ausbeutung aller Formen immaterieller Arbeit auch das Entstehen eines Prozesses »der autonomen Selbstorganisation der kognitiven Arbeit«, das Möglichwerden eines »Kognitariats« (Bifo Berardi)³⁵⁴. Eine derartige Verbreitung selbstorganisierten Wissens über klassisch intellektuelle, akademische, künstlerische Formationen hinaus impliziert zwar keineswegs, dass die Veränderung des Produktionsapparats und die Verkettung der Selbstorganisation gegen die Ausbeutung der kognitiven Arbeit als selbstlaufender Prozess vor sich gingen. Im Zeitalter des kognitiven Kapitalismus wird es jedoch möglich und nötig, dass *viele* die Produktionsordnung der Wahrheit verändern, *viele* den Produktionsapparat in keiner Weise beliefern, ohne ihn zu verändern. »Es gibt also keine spezifische Wahrheitsarbeit auf intellektueller Ebene. Es gibt dagegen Wahrheiten im Rahmen von präzisen praktischen Verkettungen, von genau

353 vgl. die einschlägigen Arbeiten der »(post-)operaistischen« Theoretiker Paolo Virno, Sergio Bologna, Antonio Negri, vor allem Maurizio Lazzarato, »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«

354 Berardi, »Was heißt Autonomie heute?«, 31

bestimmten sozialen Beziehungen, von Kämpfen, von partikulären Semiotisierungsverhältnissen.«³⁵⁵

355 Guattari, »Wunsch und Revolution«, 88

6. DAS UNGEHEUER DER ENTZWEIUNG. VON DER DARSTELLUNG ZUR HERSTELLUNG DER SITUATION

»Bisher haben die Philosophen und Künstler die Situationen nur verschieden interpretiert, es kommt jetzt darauf an, sie zu verändern.« (Situationistische Internationale)³⁵⁶

»Die als ›Situationen‹ konstruierten Momente könnten als die Momente des Bruchs und der Beschleunigung, *die Revolutionen im individuellen alltäglichen Leben* betrachtet werden.« (Situationistische Internationale)³⁵⁷

Nicht erst durch Guy Debord und die Situationistische Internationale ist der Begriff der Situation in die Debatte um Kunst und Politik eingeführt worden. Damals schon, im Kontext der französischen Variante der wilden 1950er Jahre, als die kommende Avantgarde des Pariser Mai 1968 sich aufmachte, den Gestus des künstlerischen Radikalismus im »Stil der Negation« ein weiteres Mal zu übertreiben und zu überschreiten, war der Begriff nicht nur von der Alltagssprache und von einigen – mehr oder weniger bizarren – sozialwissenschaftlichen oder theologischen »Situationismen«³⁵⁸ abzugrenzen. Er hatte auch eine gewisse Geschichte als Vokabel der Kriegswissenschaft und als philosophischer Nebenbegriff u. a.

356 S. I., »Der Fragebogen«, 112

357 S. I., »Die Theorie der Momente und die Konstruktion von Situationen«, 126

358 vgl. Ohrt, *Phantom Avantgarde*, 161

bei Kierkegaard, Heidegger und Sartre aufzuweisen³⁵⁹, vor allem aber eine ästhetische Vorgeschichte bei Hegel.

Hegel hatte den Situationsbegriff dem Theater-Diskurs des 18. Jahrhunderts entnommen und ihn als auf alle Kunstformen verallgemeinerten Schlüsselbegriff in seinen (1818 in Heidelberg zum ersten Mal gehaltenen, dann im Laufe der 1820er in Berlin weiterentwickelten) *Vorlesungen über die Ästhetik* eingeführt. Mir wird es im folgenden Abschnitt darum gehen, diese Öffnungsbewegung des Begriffs weiterzudenken, die Situation ausgehend von der ästhetischen Kategorie bei Hegel über Hegel hinaus und allgemeiner als im Rahmen einer herkömmlichen Ästhetik fruchtbar zu machen. Dabei geht es vor allem um ein Verständnis der *Konstruktion* der Situation als – wie Giorgio Agamben es paradox fasst – »topische Utopie«³⁶⁰: Hier und jetzt, und zugleich noch nicht hier und jetzt, ereignet sich die Herstellung der Situation genau auf der Immanenzebene des globalisierten Kapitalismus, im Zentrum der Gesellschaft des Spektakels, mitten im Territorium dessen,

359 ebd., 163–165

360 Agamben, *Mittel ohne Zweck*, 77. Zur Frage der Situation als utopischen Raums meint Debord 1958, in seinen »Thesen über die kulturelle Revolution«, 27: »In der Welt der Auflösung können wir unsere Kräfte zwar ausprobieren, aber nicht gebrauchen. Die praktische Aufgabe, unseren Zwiespalt mit der Welt – d. h. die Auflösung durch höhere Konstruktionen – zu überwinden, ist nicht romantisch [...]«. Vgl. auch die eindeutiger Stelle aus dem Protokoll der Münchner Konferenz der Situationistischen Internationale von 1959: »[...] In seiner Antwort legt Jorn drei Anfangsmöglichkeiten dar, die Konstruktion der Situation zu betrachten – als einen utopischen Raum; als eine isolierte Umweltumgebung, durch die man hindurchgehen kann; oder als Reihe vielfältiger Umweltumgebungen, die mit dem Leben verquickt sind.« Alle Teilnehmer weisen die erste Möglichkeit gleich zurück und geben der dritten den Vorzug.« (»Die 3. Konferenz der S.I. in München«, 94)

was sie umstürzen will. »Nichts aber wäre abwegiger, als die Situation als privilegiertes oder außergewöhnliches Moment im Sinne des Ästhetizismus zu denken. Sie ist weder das Kunst-Werden des Lebens, noch ist sie das Leben-Werden der Kunst.«³⁶¹ Eine Beschränkung der Situation auf die herkömmlichen Formen der Kunst, ihre Einhegung im Kunstfeld wird dem Begriff genauso wenig gerecht wie eine Entgrenzung der Kunst in einen allgemeinen Begriff von Leben. Die Situation wird dagegen gerade dort ergiebig, wo es um Zonen der temporären Überlappung von künstlerischer Praxis und politischem Aktivismus geht, immer dann, wenn auf Zeit »ein Moment der Indifferenz von Leben und Kunst« entsteht, »an dem beide gleichzeitig eine entscheidende Metamorphose erfahren«³⁶².

361 Agamben, *Mittel ohne Zweck*, 77

362 ebd.

Darstellung der Situation. Die Auflösung der Differenz in Hegels Ästhetik

»Stability is provisional. It is the conflicts that are eternal because there is pleasure in conflict. The individual, in this return to him or herself, experiences division, conflict, pleasure and jouissance in this fragmentation.« (Julia Kristeva)³⁶³

In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* findet sich die Situation im Zentrum seiner Kunsttheorie, als entscheidende Kategorie des Kunstschönen.³⁶⁴ Nach dem – auch für die weitere Entwicklung der Ästhetik als philosophischer Abteilung folgenreichen³⁶⁵ – systematischen Ausschluss des »mangelhaften« Naturschönen aus dem Bereich der ästhetischen Fragen geht Hegel daran, das Kunstschöne und dessen Bestimmtheit als Kunstwerk genauer zu betrachten. Von jeher sei es die wichtigste Seite der Kunst gewesen, »interessante Situationen zu finden«³⁶⁶. Mithilfe einer Materialschlacht an Beispielen aus allen Kunstsparten, die sich übrigens als wenig zeitgenössisch erweist, und mit einem ebenso ausufernden Reichtum an abgestuften Kategorien versucht Hegel eine komplexe Systematik der Darstellung von Situationen zu errichten, die für die ägyptische Skulptur ebenso gelten soll wie für die holländische Genremalerei, für Euripides und Sophokles wie für Shakespeare und

363 Kristeva, *Revolt, She Said*, 100

364 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 233–316

365 vgl. Raunig, »Bruchlinien des Schönen. Heterogenese politischer Ästhetik«

366 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 261

Goethe. In gewohnt dialektischer Bewegung entwickelt er die Situation als entscheidende Stufe der »in sich differenten, prozessierenden Bestimmtheit des Ideals, welche wir im Allgemeinen als *Handlung* fassen können«³⁶⁷. Sie ist damit zugleich der zur Bestimmtheit partikularisierte Weltzustand wie auch das Anregende für die bestimmte Äußerung des Inhalts. Die Situation fungiert als Mittelstufe zwischen dem allgemeinen Weltzustand, dem Zustand als Art und Weise, die die verschiedenen Formen des Wesentlichen, Substanziellen zusammenhält einerseits, und der Handlung andererseits, in der »der Kampf und die Auflösung der Differenz zum Vorschein kommt«³⁶⁸.

In der Besonderung der Zustände kommt es notwendigerweise zu Kollisionen und Verwicklungen, wenn die allgemeinen Mächte in ihrer wesentlichen Unterscheidung und Bewegung überhaupt, und in ihrem Gegensatz gegeneinander erscheinen. »Als diese nähere Veranlassung bilden die bestimmten Umstände und Zustände die Situation, welche die speziellere Voraussetzung für das eigentliche Sichäußern und Betätigen alles dessen ausmacht, was in dem allgemeinen Weltzustande zunächst noch unentwickelt verborgen liegt [...]«³⁶⁹ Die Situation selbst erscheint ebenfalls als dreiteilige Bewegung, die von der Situationslosigkeit über die besondere Situation als harmlose Bestimmtheit ohne Gegensatz

367 ebd., 233

368 Hegel hantiert hier auf zwei Ebenen mit dem Begriff der Handlung: der erste ist der Überbegriff für die Bewegung vom allgemeinen Weltzustand über die Situation zum zweiten Handlungsbegriff, der »eigentlichen Handlung« (vgl. *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 235). Als Überbegriff ist die Handlung wiederum Mittelstufe zwischen idealer Bestimmtheit und äußerlicher Bestimmtheit des Ideals.

369 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 260

schließlich zur Kollision führt, die bei Hegel den Ausgangspunkt wie den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet.

Diese dritte Stufe der Situation, die Kollision von Gegensätzen vor der Folie der Situation ist es, die hier als differenztheoretische Wendung von Hegels Situationstheorie fruchtbar gemacht werden soll. Gegen Hegel soll die Bewegung allerdings nicht als vorübergehender Vorgang der fortschreitenden Besonderung des Ideals zur Differenz verstanden werden, die – als bloßer Durchgang – dazu vorgesehen ist, in einer höheren Identität aufgehoben zu werden. Die »Zweispaltung« soll hier mehr sein als die von Joyce in seinem Kunstsprachen-Kauderwelsch in *Finnegan's Wake* so treffend auf den Begriff gebrachte »Fundemaintalish of Wiederherstellung«³⁷⁰. Die sich jedem Aufbrechen störrisch widersetzende Dialektik des Hegel'schen Gedankengangs soll sich öffnen, die Situation also nicht wie bei Hegel als Mittelstufe beschrieben werden, als dynamisierender Durchgang zwischen zwei Stadien der Einheitlichkeit, sondern als Schwebelage, als Vorbedingung der potenziell unbegrenzten Kollision von Differenzen. Dazu braucht es nicht den von Hegel *voraus-gesetzten* allgemeinen Weltzustand, die allgemeine Art und Weise, in der das Substanziale als alle Erscheinungen zusammenhaltendes Moment gedacht wird; und ebenso wenig braucht es die Auflösung der Differenzen in der Handlung als noch so fernen, herbeizusehnenden *Zielpunkt* der Rückkehr zur Einheitlichkeit. Nicht die Zerlegung einer vorgängigen Substanz in ihre Einzelteile steht also im Vordergrund, nicht die vorläufige, vorübergehende

370 Joyce, *Finnegan's Wake*, 296

Störung des einheitlichen Weltzustands, nicht die Veränderung eines ohne sie harmonischen Zustands, welcher selbst wieder zu verändern, zur Harmonie rückzuführen wäre. Die Hegel'schen Zwischenstufen der Situation und der Kollision sowie deren Komponenten – Konflikte, Differenzen und Spannungen – sind der Fokus meiner Überlegungen. Das im allgemeinen Weltzustand schlummernde und in der schließlichen Aufhebung der Differenzen wieder eingedämmerte »Ungeheuer der Entzweiung«³⁷¹ soll hier ausschließlich im Wachzustand verhandelt werden, oder vielmehr: als hätte es Schlaf nie gekannt.

Das Ungeheuer der Entzweiung entsteht nicht im Schlaf der Vernunft, es kennt weder den Schlaf der Vernunft noch deren Herrschaft. Genau konträr: Das Ungeheuer bewegt sich permanent in den Verkettungen aller möglichen Erfahrungen zwischen Wunsch und Vernunft, es hört nicht auf, sich zu bewegen, und es wird nicht erst herbeigeträumt. Das Ungeheuer der Entzweiung – und mit seiner Begriffswahl erkennt das auch Hegel an – ist deswegen ungeheuerlich, weil in der permanenten Entzweiung – im bewegten Bezug des Differenten zum Differenten – Gefährlichkeit liegt, etwas Explosives, das sich der Feststellung, Beschreibung, Darstellung entzieht. Die entsprechende Stelle in der Theorie der Situation ist denn – gegen die allgemeine Tendenz der dialektischen Bewegung – auch für differenztheoretische Interpretation eine äußerst fruchtbare: Wo die Bestimmtheit sich als wesentliche Differenz hervortut und im Gegensatz gegen anderes eine Kollision begründet, »differenziert die Situation sich in ihrer

371 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 258

Bestimmtheit zu Gegensätzen, Hindernissen, Verwicklungen und *Verletzungen*, so dass sich das Gemüt durch die ergriffenen Umstände veranlasst fühlt, notwendig *gegen* das Störende und Hemmende, das sich seinen Zwecken und Leidenschaften entgegenstellt, zu *agieren*. In diesem Sinne geht die eigentliche Aktion erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten ist, den die Situation enthielt. Indem nun aber die kollidierende Aktion eine entgegenstehende Seite *verletzt*, so ruft sie in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf, und mit der *Aktion* ist dadurch unmittelbar die *Reaktion* verknüpft.«³⁷² Hier sind wir schließlich beim Drehpunkt der Theorie der Situation angelangt: Die Differenz in ihrer Bestimmtheit ist so angelegt, dass sie grundsätzlich zur Bewegung anregt, zum Bezug des Differenten zum Differenten. An dieser Stelle, an der die Differenzen so richtig in Fluss geraten sind, leiten wir Hegels dialektische Bewegung um und fragen: Was wäre, wenn wir die einmal angestoßene Bewegung gerade *nicht* als Instrument zur Herstellung der Ruhe auffassen würden, sondern als potenziell unabschließbar-unendliche? Was, wenn die Differenzen sich in stetigem Austausch der Unterordnung unter die Gesetzmäßigkeit von Identität und Repräsentation verweigerten? Was, wenn überhaupt alle Identitäten nur simuliert wären, durch ein tieferliegendes Spiel erzeugt, jenes nämlich, das Gilles Deleuze »das Spiel von Differenz und Wiederholung« nennt?

»Wir wollen die Differenz an sich selbst und den Bezug des Differenten zum Differenten denken, unabhängig von den Formen der Repräsentation, durch die

372 ebd., 282

sie auf das Selbe zurückgeführt und durch das Negative getrieben werden.«³⁷³ An die Stelle des Identischen und des Negativen, der Identität und des Widerspruchs setzt Deleuze die negationslose Differenz, die sich nie bis zum Gegensatz und zum Widerspruch treiben lässt: keine vermittelte Differenz also, die sich dem vierfachen Band der Vermittlung (Identität, Gegensatz, Analogie, Ähnlichkeit) unterwirft³⁷⁴, die gerettet werden will aus ihrer Höhle. Die Differenz darf Ungeheuer bleiben, sie ist mehr als die Entfaltung einer Wesentlichkeit, die früher oder später wieder zur Einheitlichkeit zurückkehrt. Wird das Selbe ausgehend vom Differenten gedacht, verliert Identität die Aura eines Grundes, darf zwar als Prinzip existieren, aber nur als sekundäres Prinzip, das um das Differente kreist, letztlich als Wiederholung.³⁷⁵

Hegel dagegen bleibt in der Theorie der Situation nicht auf der Ebene der kollidierenden Aktion stehen, auf der die Differenzen ins Tanzen gekommen sind, »das Ideal in volle Bestimmtheit und Bewegung hineingetreten. Denn jetzt stehen zwei aus ihrer Harmonie herausgerissene Interessen einander *kämpfend* entgegen und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche notwendig eine *Auflösung*.«³⁷⁶ Schluss. Ende. Vorhang. Hegel insistiert auf der unumstößlichen Notwendigkeit, dass die Kollision einer Auflösung bedürfe, die daraus entstehende Verletzung keine Verletzung bleiben könne, sondern aufgehoben werden müsse. Selbst bis zu welcher Grenze die Dissonanz in den einzelnen

373 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 11f.

374 ebd., 51

375 vgl. ebd., 65

376 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 282

Kunstsparten fortgetrieben darf, wird in der Theorie der Situation peinlich genau abgezirkelt zwischen den Polen der »inneren Vorstellung« und der »unmittelbaren Anschauung«³⁷⁷: So dürfe Poesie äußerster Qual der Verzweiflung in bestimmtem Ausmaß sogar hässliche Formen geben, Skulptur und Malerei dagegen wären zu feststehend, um Hässliches ohne Auflösung festzuhalten. Zwiespalt erfordere Versöhnung, die durch die Verletzung hervorgerufenen Verhältnisse dürften nicht fortbestehen, machten eine umgestaltende Abhilfe nötig. Entzweiung und Kampf müssten vorübergeführt werden, auf dass sich als Resultat wieder Harmonie einstelle.

Als »philosophischer Interpret einer bestimmten geschichtlichen Epoche, die sich im klassisch-bürgerlichen humanistischen Ideal ihr besseres Selbst vorspiegelte«³⁷⁸, ist Hegel gerade in seiner Philosophie der (bürgerlichen) Kunst weniger radikal, konservativer als in anderen Zusammenhängen. Er scheint hier besonders schnell aus der Entzweiung in die bestimmte Negation zu flüchten, die den Weg zur Versöhnung als einzig möglichen festlegt. Wo sich Konflikte etwa als unlösbar erweisen, bewirkt das Postulat der Harmonie Gewaltanwendung, deren Darstellung zugleich aus dem Bereich des Ästhetischen herausfallen muss: In der Kollision etwa von den Rechten eines Individuums und »Unterschieden der Geburt als Naturmacht«³⁷⁹ müsse sich der vernünftige Mensch unterwerfen: »[...] er muss nicht dagegen reagieren, sondern das Unvermeidliche

377 ebd., 268

378 Heintel/Berger, Die Organisation der Philosophen, 73

379 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 272–277

ruhig über sich ergehen lassen; er muss das Interesse und Bedürfnis, welches an solcher Schranke zugrunde geht, aufgeben und so das Unüberwindliche mit dem stillen Mut der Passivität und Duldung ertragen. Wo ein Kampf nichts hilft, besteht das Vernünftige darin, dem Kampf aus dem Wege zu gehen.«³⁸⁰ Unterwerfung und Anpassung oder Ausschluss ...

Im Rahmen der Übersetzung dieses Theorems auf das Feld der ästhetischen Repräsentationen geht Hegel jedoch noch weiter: Nicht nur der Konflikt selbst verlangt als unlösbarer die Kapitulation, er schließt sich auch aus dem Möglichkeitsfeld des ästhetisch Repräsentierbaren überhaupt aus: »[...] diese Kollision hat etwas Unästhetisches in sich«, meint Hegel, der – im Vergleich zum Beispielreichtum des gesamten Abschnitts – in diesem Zusammenhang selten abstrakt ohne Beispiel aus der Kunstgeschichte oder Kunstpraxis argumentiert. Klassenspezifisches Unrecht oder rassistische Gewalt (nach Hegel »traurige, unglückliche Kollision«) hat »die wahre freie Kunst nicht zu respektieren«³⁸¹. D. h. auch die ästhetische Repräsentation – und hier scheut sich Hegel keineswegs, normativ zu argumentieren – muss diesen Ausschluss nachvollziehen, verdoppeln, damit sowohl die Darstellung der Unterwerfung als auch die des – für Hegel sinnlosen – Weiterkämpfens als unästhetisch ausgrenzen: »[...] weder diese Abstraktion einer rein formellen Selbständigkeit [also die Darstellung des/der sich bewusst Unterwerfenden, der/die sich durch sein/ihr bewusstes Tun in die formelle Selbständigkeit der subjektiven

380 ebd., 275

381 ebd., 273

Freiheit zurückzieht] noch jenes resultatlose Abkämpfen ist wahrhaft schön.«³⁸²

Diese Norm könnte ganz konkret falsifiziert werden, und zwar durch die zeitgenössische Kunstpraxis, durch über Hegels zahllose – vor allem der Antike und dem deutschen Idealismus als Kunstpraxis entnommene – Beispiele hinausgehende konkrete Kunstwerke seiner Zeit. Ungefähr zur selben Zeit, als Hegel seine Vorlesungen über die Ästhetik abhielt, entstanden etwa Géricaults »Floß der Medusa« oder die ersten Werke von Delacroix und Stendhal. Aber schon E.T.A. Hoffmanns Repräsentation der »inneren haltlosen Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht« hatte Hegel zu sehr aufgeregt, und selbst Shakespeare war ihm mit King Lear zu weit gegangen³⁸³. Das Negative als wesentlicher Grund für die Kollision darf »seine Stelle nicht finden«³⁸⁴, nur die »in sich selbst affirmativen und substantziellen Mächte« dürfen den Inhalt der Handlung bestimmen.³⁸⁵ Durch diese Beschränkungen auf der Ebene des Inhalts im Zeitalter *vor* einer »Ästhetik des Hässlichen«, im Rahmen dessen, was Deleuze »organische Repräsentation« nennt, bleiben natürlich auch jene differenztheoretischen Potenziale der Situation drastisch eingeschränkt, die oben über die Stufe der Kollision angesprochen wurden. Die Schwankungsbreite möglicher Inhalte der Darstellung ist jedoch ein sekundäres Problem gegenüber der grundsätzlichen Bestimmung der Situation in der Hegel'schen Ästhetik. Diese größere

382 ebd., 275

383 ebd., 289

384 ebd., 288

385 ebd., 290

Problematik besteht im formalen Prinzip der notwendigen Auflösung der Differenzen, die selbst in jenen Modi der Repräsentation betrieben werden muss, die Deleuze »orgische Repräsentation« nennt. Als orgische tendiert die Repräsentation ins Unendliche, dazu, sich bis hin zum Größten und Kleinsten der Differenz auszudehnen, das Schöne ebenso wie das Hässliche zu ermessen.

»Wenn die Repräsentation in sich das Unendliche findet, so erscheint sie als *orgische*, und nicht mehr als *organische* Repräsentation: Sie entdeckt in sich den Aufruhr, die Unruhe und die Leidenschaft unter der scheinbaren Ruhe oder den Grenzen des Organisierten. Sie stößt wieder auf das Ungeheuer.«³⁸⁶ Es scheint, als hätte Deleuze hier, in der Verhandlung der »Differenz an sich selbst« – so heißt das relevante Kapitel von *Differenz und Wiederholung* –, die Hegel-Stelle in der Theorie der Situation vor sich liegen, das Ungeheuer der Entzweiung und die Entwicklung der Kollision aus der Situation vor Augen, vor allem jene Absätze, in denen Hegel mit größter Anstrengung versucht, die Bewegung ins Unendliche zu denken. »Es geht darum, ein klein wenig Blut des Dionysos in den Adern Apollons fließen zu lassen.«³⁸⁷

Hegels Dialektik lässt sich im Allgemeinen auch nicht einfach auf eine Methode der statischen Festlegung beschränken. Auch die dialektische Bewegung von Identität und Differenz ist tendenziell unendlich, und Hegel hat an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass »der Grund nicht nur die Einheit, sondern ebenso wohl auch der Unterschied der Identität und des Unterschiedes

386 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 67

387 ebd., 330

ist«³⁸⁸. Dennoch ist die Bewegung in der Theorie der Situation durchgängig als eine festlegende Bewegung der Identität beschrieben, in der die Differenz fluchbeladen, mangelhaft bleibt. Auch im fortwährenden Bemühen, das Dunkle zu erobern, die Repräsentation ins Unendliche zu wenden, zeigt sich endlich ein Grund, der dann doch schon immer da gewesen sein will. Die Bemühungen des Organischen, orgisch zu werden, fruchten im Falle der *Vorlesungen über die Ästhetik* wenig. Die Repräsentation bewahrt ihre Ansprüche in der Theorie, umso mehr im Reich des bürgerlichen Kunstbetriebs. Hegels dialektische Methode und die Evidenz der explizit oder implizit mitgedachten Kunstwerke, vor allem der griechischen Tragödie und des Theaters des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts spielen einander perfekt in die Hände: Das Kunstschöne, und im Speziellen die Situation, wird zum Container, der die Differenzen nicht nur zusammen-, sondern auch festhält. Die Unterordnung der Differenz unter das Identische wird zwar als Rettung der Differenz verkauft, jedoch: »Die Differenz muss ihre Höhle verlassen und darf nicht länger Ungeheuer bleiben.«³⁸⁹

388 Hegel, *Enzyklopädie der Wissenschaften*, 248

389 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 51

Theatermaschinen gegen die Darstellung. Eisenstein und Tretjakov im Gaswerk

»Dem Theater war es nicht gelungen, auf die Straße zu kommen und sein ästhetisches, emotionalisierendes Wesen in Aktion aufzulösen. Die Konfrontation von ›Leben‹ und ›Kunst‹ war vorüber.«
(Sergej Tretjakov)³⁹⁰

Die Problematik der ästhetischen Repräsentation ist so eng mit dem dialektischen Rahmen der Identität verbunden, dass gerade im Kontext der klassischen Kunsttheorien ein Ausbrechen aus dieser Beschränkung schier undenkbar scheint. Kunst muss in der Gesetzmäßigkeit der Identität als reine Repräsentation gedacht werden, als Bild von etwas, als Schilderung von etwas, als Erscheinung allgemeiner Mächte, kurz: als Darstellung von Situationen. Denn im Setting des bürgerlichen Theaterabends etwa kann es nur um Darstellung von Situationen gehen, um eine organische Repräsentation der Kollision, die mit dem Vorhang nicht nur als Handlung aufgelöst, sondern mit dem Verlassen des Theaters gegenstandslos werden.³⁹¹ Noch einmal Hegel dazu: »Die Situation im Allgemeinen ist [...] das Anregende

390 Tretjakov, »Notizen eines Dramatikers«, 99

391 Auch die als historische Ausnahmen angeführten Beispiele der »revolutionären« Wirkung des bürgerlichen Theaters sind selten mehr als Legenden. So beschreiben etwa begeisterte Opernfreunde die Brüssler Revolution im August 1830 gern als Effekt einer Aufführung der Oper »Die Stumme von Portici« von Auber. Nach der Aufführung habe das Brüsseler Publikum 1830 den Justizpalast gestürmt und damit den Aufstand ausgelöst, mit dem Belgien sich von Holland löst. In Wahrheit hatten sich die bürgerlichen Opernfreunde nur einer Arbeiterdemonstration angeschlossen, die auch an der Oper vorbeigezogen war.

für die bestimmte Äußerung des Inhalts, welcher sich durch die künstlerische Darstellung ins Dasein herauszukehren hat.«³⁹² Ja, aber welches »Dasein« ist gemeint, welche »Handlung«, wenn Hegel gerade in der Theorie der Situation von Handlung spricht? Zweifelsohne ein auf der Bühne repräsentiertes Dasein, die Handlung eines Stückes. Die Differenzierung der Situation zu Gegensätzen, Verwicklungen, Verletzungen bleibt ein Teil des Plots. Die absichtsvoll aus einer vorausgesetzten Harmonie gerissenen Interessen bleiben auf der Bühne vorgeführte, die nicht anders können, als ihrem Ende in zwei Stunden entgegenzusehen.

Vor dieser Folie der Fixierung der Kunstproduktion auf die ästhetische Repräsentation baut sich Anfang des 20. Jahrhunderts eine nicht wieder abreißen- de Reihe von künstlerischen Strategien auf, die sich gegen diese einseitige Festlegung nicht nur durch die Hegel'sche Ästhetik wenden. Was Marcuse später als »affirmativen Charakter der Kultur« beschrieben hat, wird in höherem Maße noch als von Seiten der marxistischen Theorie, später auch *gegen* marxistisch-leninistische Kulturpolitik, durch die frühen Avantgarden der 1910er und 1920er immer neuen Fundamentalkritiken unterworfen. Neben der beißenden Kritik am bürgerlichen Kulturbetrieb bemühen sich Futurismus, Dadaismus und Produktivismus um performative, provokative und subversive Strategien, die die Logik der Repräsentation als doppeltes System von Darstellung und Vertretung durchkreuzen. Sie betreiben damit auch eine tendenzielle Wendung von der bürgerlich-individualistischen Vorstellung von Autonomie der Kunst hin zur

³⁹² Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 260

kollektivistischen Avantgarde. Die Avantgarde-KünstlerInnen des frühen 20. Jahrhunderts begeben sich mehr oder weniger selbstbestimmt in eine Form der Unterordnung. Sie lassen sich damit auf eine neue Spielart künstlerischer Fremdbestimmung ein, auf Überschreitungen »zum Leben hin« und auf eine begrenzte Unterordnung unter politische Praxis. Gerade an diesen Aspekten ist allerdings der Unterschied zwischen den Strategien der sowjetischen und der westeuropäischen Avantgarden zu erkennen. Im frühen 20. Jahrhundert kam es zwar noch zu Austausch und Überschneidungen der Avantgarden in sozialistischen und kapitalistischen Kontexten, sie erarbeiteten jedoch entsprechend der völlig verschiedenen gesellschaftlichen Entwicklungen unterschiedliche Strategien der Überschreitung und der Provokation.

In der nachrevolutionären Sowjetunion sind die umfassenden Pläne des Proletkult, – im Gegensatz etwa zur intentionalen Selbstmarginalisierung der dadaistischen Positionen – der bürgerlichen Kultur gleich eine ganz neue, proletarische gegenüberzustellen, so schwach sie theoretisch und politisch positioniert waren, ein guter Boden für die Erprobung solcher Strategien. Auch wenn die Kämpfe um die autonome Entwicklung der Bildungs- und Kulturpolitik durch die Proletkult-Organisationen im Sinne von Bogdanov bald verloren gehen, die Partei und Lenin gerade auf dieser allgemeinpolitischen Ebene ab 1920 keine Spielräume mehr offen lassen, bleiben im kleineren Rahmen der Kunstproduktion ebendiese Spielräume in relativ hohem Ausmaß vorhanden: Die Debatten über die geeignete Kunst für die sozialistische Gesellschaft und den Übergang in dieselbe eröffnen ein nachrevolutionäres Kampffeld zwischen sehr

verschiedenen Positionen, zwischen dem bürgerlichen, teilweise antiproduktivistischen Kunstbegriff Bogdanovs, der das kulturelle Erbe von Gogol bis Tolstoj bewahren will, über die Vorläufer des sozialistischen Realismus bis zu den linken Positionen von Futurismus, Agitations- und Produktionskunst. Auf diesem Feld finden sich – gestützt auf die Aussage Marx', in einer kommunistischen Gesellschaft gäbe es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die *auch* malten – auch die ersten Programme von der Kunst, die auf die Straße geht, von der Theatralisierung des Alltags, der Theatralisierung des Lebens. In der Phase des breiten Aufkommens dieser Ideen gleich nach der Oktoberrevolution waren die »objektiven Bedingungen« dafür zugleich auch schon die vorzüglichsten. Besser sollte es nicht mehr werden. Die Revolution hatte die Voraussetzungen geschaffen für eine immer klarer differenzierte und experimentelle Ausarbeitung der Praxis dessen, was Tretjakov als das Maximalprogramm des russischen Futurismus bezeichnete, die »Auflösung der Kunst im Leben«³⁹³: von den ebenso weitgehenden wie häufig naiven Vorstellungen einer »Kunst für alle«³⁹⁴ über die Arbeit der dramatischen Zirkel in den Arbeiterklubs bis hin zum Exodus der »Schriftsteller in die Kolchose«³⁹⁵.

Vor dem negativen Hintergrund von andauernden Flügelkämpfen und Auseinandersetzungen zwischen Partei, Gewerkschaften und Proletkult und der

393 Tretjakov, »Woher und wohin?«, 51

394 Der Begriff ist tatsächlich nicht erst im Deutschland der 1970er erfunden worden, sondern in der sowjetischen Kulturpolitik der frühen 1920er, wo er im übrigen auch schon eine erste Problematisierung erfuhr. Vgl. Tretjakov, »Kunst in der Revolution und Revolution in der Kunst. Ästhetische Konsumtion und Produktion«, vor allem 91 und 95; Raunig, *Charon*, 12

395 vgl. unten, 238-247

allgegenwärtigen Kritik Lenins³⁹⁶ können in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution wenigstens der linke Flügel des Proletkult und ab 1921 die Linke Front der Künste (LEF) ihre Praxis auf spärliche Berührungsflächen der revolutionären russischen Arbeiterklasse und der radikalen bürgerlichen Intelligenz bauen, auf einen »brüchigen Zusammenhang, in dem sich die Interessen der Arbeiterklasse, die auf der Organisation proletarischer Verkehrsformen zielen, mit den anti-traditionalistischen, auf Veränderung der Ausdrucksformen drängenden Bedürfnissen der linken Intelligenz verbinden«³⁹⁷.

Das sowjetische Revolutionstheater zieht mit seinen Masseninszenierungen aus den Theatern aus, auf die Straße.³⁹⁸ Der »Theateroktober« bringt eine Welle von theatral inszenierten Volksfesten, Laienspielen und Agitationsabenden. Rieseninszenierungen, die sich auf halbe Städte ausdehnen, sollen den volksfestartigen Rahmen für eine »Theatralisierung des Lebens« herstellen, in dem ein Massenpublikum zu AkteurInnen wird. Das legendäre Restaging der Erstürmung des Winterpalais war die weitest gehende Erprobung dieser Ausdehnung des Theaters auf den Stadtraum. 1920, am dritten Jahrestag der Oktoberrevolution, wiederholen 15.000 SpielerInnen, vornehmlich aus der Roten Armee rekrutiert, und insgesamt 100.000 Beteiligte im gesamten Stadtgebiet von Petrograd unter der Regie von Nikolai Evreinov

396 vgl. Gorsen/Knödler-Bunte, *Proletkult* 1, vor allem 76–102

397 Ebd., *Proletkult* 1, 23

398 vgl. Tretjakov, »Notizen eines Dramatikers«, 98: »Ich weiß noch, mit welchem Ungestüm auf die Bühne Meyerholds Mähmaschinen und Automobile gezogen wurden, die das Lebenswasser sein sollten, mit dem man den Leichnam des Theaters bespritzt: steh auf und – geh auf die Straße!«

die Ereignisse von 7. November 1917. Nach der getrennten Darstellung der vorrevolutionären Provisorischen Regierung auf der »weißen Bühne« und des sich zum Kampf rüstenden Proletariats auf der »roten Bühne« sowie einigen Handgemengen auf der Brücke zwischen den beiden Bühnen, flieht die weiße Regierung ins Winterpalais, das unter heftiger Schießerei und dem Einsatz von Fahrzeugen und Kanonen des Panzerkreuzers Aurora erstürmt wird.³⁹⁹

Mit der Einführung der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) im Jahre 1921 änderte auch der Proletkult seine offizielle Strategie der Breitenarbeit. Die NEP war im Allgemeinen als Politik der massiven Integration von kleinbürgerlichen und bäuerlichen Kontexten in die sozialistische Gesellschaft konzipiert, damit auch ein Schritt zurück in kapitalistische Verhältnisse, und bedeutete im Besonderen eine starke Kürzung der Mittel für den Proletkult. Die Theater wurden reprivatisiert und damit die Tickets wieder teuer, dementsprechend gab es auch Zulauf von einem neuen, dem NEP-Publikum: KleinkapitalistInnen, Geschäftsleute, neue Großbauern. Während damit die Hoffnungen auf eine »proletarische Kunst« sanken und die allgemeine Tendenz zur Vereinheitlichung sozialistischer Kulturpolitik hier ihren Ausgang nahm, konnte vor allem der linke Flügel des Proletkult die kulturpolitischen Zumutungen in einem Kraftakt ein letztes Mal konstruktiv wenden. An die Stelle der massenhaften Entwicklung einer proletarischen Kultur trat die Orientierung auf eine unmittelbar wirkende, utilitär eingesetzte Agitations- und Produktionskunst.

³⁹⁹ vgl. ebd. sowie Goldberg, *Performance Art*, 41–43

Im Moskauer Ersten Arbeiter-Theater entwickeln – aufbauend auf frühen Versuchen der Masseninszenierung, der Biomechanik und der konstruktivistischen Bühnenmechanisierung durch Vsevolod Meyerhold – Sergej Eisenstein, Boris Arvatov und Sergej Tretjakov zwischen 1921 und 1924 das »exzentrische Theater« und die »Montage der Attraktionen«, aus der später getrennte Versionen von produktionskünstlerischen Strategien in Film, Theorie und operativer Literatur hervorgehen.

Gegen die Effekte der organischen Repräsentation von Situationen am Theater, gegen abbildende Illusion und passive Kontemplation/Einfühlung entstehen die ersten Versuche des Agittheaters. Das politisch und theoretisch formulierte Ziel ist die völlige Beseitigung der Bühne, das Niederreißen der Grenze »zwischen Zuschauer und Akteur, zwischen Theater und Alltag, zwischen Realität im Leben und Realität in der Kunst«⁴⁰⁰. In der Praxis des sowjetischen Theaters um 1920 zeigt sich allerdings, dass einerseits die Hierarchie der räumlichen wie sozialen Architektur des Theaters die Realisierung dieser weitgehenden Ziele vereitelt, dass andererseits das Ziel der Auflösung der Differenz von Kunst und Leben selbst einen kontraproduktiven Aspekt enthält: Mit der Entdifferenzierung von Kunst und Leben werden auch die spezifischen Stärken der Institutionen des Kunstfelds und die spezifischen Kompetenzen seiner AkteurInnen zum Verschwinden gebracht.

Als Konsequenz dieser Problematik ereigneten sich in der Praxis des Moskauer Arbeitertheaters eine

400 Arvatov, »Was hat das mit Arbeitertheater zu tun?«, 130

Abkehr von den früheren Masseninszenierungen und eine Hinwendung zur Entwicklung detaillierter Strategien zur konsequenten und genau berechneten Agitierung des Publikums im Theater. Das bedeutete eine Forcierung immer spezifischerer, zugleich klassenmäßig homogenerer Publika⁴⁰¹, mit ihrem Höhe- und gewissermaßen auch Endpunkt 1924 in der dritten und letzten Theater-Kooperation von Eisenstein und Tretjakov.

Tretjakovs Stück *Gasmasken* antwortet als Radikalisierung der proletkultischen Theaterarbeit auf beide oben genannten Probleme: Um die molare Struktur des Theaters zu brechen, verlassen die Theaterleute im Februar 1924 wieder das Theater, gehen jedoch nicht »auf die Straße«, in den ebenso unbegrenzten wie anonymen »öffentlichen Raum« der Stadt, sondern in die riesige Halle des Moskauer Gaswerks am Kursker Bahnhof und agitieren dort ein spezifisches Publikum, das der Arbeiter in diesem Werk. Nicht nur der Inhalt, sondern auch der Ort der Aufführung zielen auf den Alltag der Produktion. Bewusst beschränkt sich diese Praxis also auf eine partikuläre Öffentlichkeit, die den abstrakten Vorstellungen der Auflösung von Kunst und Leben nicht entsprechen

401 Wie auch einige andere Aspekte der Proletkult-Theaterarbeit wirken diese Erkenntnisse auf Brecht und Benjamin nach: In Benjamins Analyse von Brechts Praxis des »epischen Theaters« fußte die Umwandlung des Theaters in eine politische Anstalt gerade auf der Zersetzung der falschen, verschleiernenden Totalität »Publikum«. Dagegen ging es mit Benjamin um die Organisation nach den Interessen der ZuschauerInnen und um die Transformation ihrer Reaktionen in »prompte Stellungnahmen«. Vgl. Benjamin, »Was ist das epische Theater?«, 532

soll und will.⁴⁰² Der andere Spielort fungiert hier nicht – wie etwa in der heutigen Romantisierung von postindustriellen Branchen als Kulturzentren – als Dekoration, künstlerisches Distinktionsmittel und Bühne der KünstlerInnen-Inszenierung, sondern soll ein reines Arbeiterpublikum und dessen umso gezieltere Agitation garantieren. Inmitten von dessen gewohntem Arbeitsumfeld agieren die SpielerInnen neben den gigantischen Apparaten des Werks auf den Gerüsten der Bühnenaufbauten, in Arbeitskleidung, um den Unterschied zu den zusehenden Arbeitern zu verwischen – allerdings nicht unbedingt mit durchgehendem Erfolg, wie der spätere Bericht eines Protagonisten zeigt: »Aber schon nach der ersten Vorstellung stellte es sich heraus, dass wir sie bei der Arbeit störten. [...] Man ertrug uns vier Vorstellungen hindurch und wies uns dann liebenswürdig die Tür.«⁴⁰³ Und dennoch meinte Majakovskij 1925 noch über das Stück: »Jede Aufführung von Tretjakovs hilflosem kleinen Stück, die der Proletkult in der Gasfabrik veranstaltet, enthält mehr neue Kultur und revolutionäre Errungenschaften, als sie von

402 vgl. dagegen Gorsen/Knödler-Bunte (*Proletkult 1*, 120f.), die diese Versuche als »Sackgasse eines elitären Arbeitertheaters« bezeichnen, dem Eisenstein in seinem neuen Medium, im Film, eine neue massenspezifische Realität entgegengestellt hätte. Abgesehen davon, dass der Proletkult als ganzes und vor allem sein linker Flügel weniger an sich selbst scheiterten als an der in mehreren Schüben, aber vor allem ab 1925 zentralisierten Kulturpolitik, die wieder auf Einfühlungsästhetik setzte: Der Begriff »elitäres Arbeitertheater« übersieht den oben erwähnten, bewusst vorangetriebenen Prozess vom großen Restaging-Spektakel mit Involvierung »der Massen« hin zur Aktivierung einer quantitativ kleineren und differenzierteren, deswegen jedoch noch keineswegs elitären »Masse« in einem spezifischen Kontext.

403 Strauch, »Erinnerungen an Eisenstein«, 69

irgendeiner großen Bühne erzeugt, als sie von irgendeinem großen und im Sinne der Finessen der Futuristen anspruchsvollen Werk erreicht werden kann.«⁴⁰⁴ Dass die Strategie der letzten Theater-Kooperation von Tretjakov und Eisenstein aus deren Sicht nicht aufging, hatte jedenfalls zur Folge, dass Eisenstein sich rigoros vom Theater abwendete und sich nahtlos und mit dem gleichen Kern an Proletkult-Schauspielern von der Inszenierung der *Gasmasken* zur Arbeit an seinem ersten Film »Streik« machte.⁴⁰⁵

Das Moskauer Proletkult-Theater⁴⁰⁶ um Eisenstein und Tretjakov hatte sich schon in den drei Jahren davor auf weniger ausufernde Öffentlichkeiten zurückgezogen, in die Proletkult-Studios, die als Laboratorien der proletarischen Kultur verstanden wurden, oder unternahm im Theaterraum selbst – unter der Devise der »Abschaffung des Theaters als solchem«⁴⁰⁷ – weitgehende Versuche, die die Aufführungspraxis betrafen, beginnend bei einer zunehmend eklektizistischen Vermischung von Genres. Die Einbeziehung von Elementen des Zirkus, der Revue, des Films⁴⁰⁸ bedeutete auch in

404 zit. nach Gorsen, »Die Ästhetik des Proletkult in der sowjetrussischen Übergangsgesellschaft 1917–1932«, 145

405 vgl. Hielscher, »S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924)«, 73

406 vgl. die Reflexionen zum Moskauer Proletkult in Gorsen/Knödler-Bunte, *Proletkult* 2, vor allem 101–136, sowie Knödler-Bunte, »Chronik zur politischen Entwicklung des Proletkult 1917–1923«

407 Eisenstein, »Die Montage der Attraktionen«, 117: Der programmatische Artikel erschien 1923 in der dritten Nummer der Zeitschrift LEF.

408 ebd., 120: »Die Schule der Montage ist der Film und vor allem das Varieté und der Zirkus, denn eine (vom formalen Standpunkt) gute Aufführung zu machen heißt eigentlich, ein gutes Varieté bzw. Zirkusprogramm aufzubauen, ausgehend von den Situationen, die man dem Stück zugrunde legt.«

der Sowjetunion Anfang der 1920er Jahre noch einen Angriff auf die reine Praxis des bürgerlichen Theaters, vollzogen vor allem durch das Mittel der »Attraktion«: Im von Eisenstein und Tretjakov um 1923 praktizierten und theoretisierten »Theater der Attraktion« geht es um aggressive und körperliche Momente des Theaters, deren Wirkung den Mechanismus von Illusion und Einfühlung stören soll. Die Montage der Attraktionen bedeutet dabei nicht eine effekthascherische Akkumulation von Tricks und Kunststücken⁴⁰⁹, sondern die Weiterentwicklung von Zirkus- und Varieté-Elementen für ein materialistisches, »naturwissenschaftliches« Theater.

Aus dem Zirkus übernimmt das Proletkult-Theater die Artistik, aber auch die Fragmentierung durch seine Nummernstruktur, die Aneinanderreihung »von nicht durch ein Sujet miteinander verbundenen Einzelattraktionen«⁴¹⁰: Aus diesem scheinbaren Mangel der Unverbundenheit wird bei Eisenstein und Tretjakov eine Waffe gegen die Einfühlung. Gegen die Totalität des Sujets montieren und molekularisieren sie das Stück als Stückwerk einzelner Attraktionen. Eisenstein schreibt: »Eine Attraktion im formalen Sinne bestimme ich als selbständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung – als die molekulare (d.h. konstitutive) Einheit der *Wirksamkeit* des Theaters und des *Theaters überhaupt*.«⁴¹¹ Die Attraktion ist insofern mehr als eine Zirkusnummer, sie ist eine Situation, die als »molekulare Einheit« die Konflikte enthält. Doch gegen hegelianische Verhandlungen der Kollision wol-

409 vgl. dazu Dreyer, »Eisenstein und das Theater«, 98

410 »Ein Experiment der Theaterarbeit«, 113

411 Eisenstein, »Die Montage der Attraktionen«, 118

len Eisenstein und Tretjakov keine Konflikte *vorführen*, sondern eine Kollision *mit dem Publikum* herstellen.

Das Theater der Attraktionen verbirgt diesen Angriff auf das Publikum als »Hauptmaterial des Theaters«⁴¹² nicht. Die Situation hat in diesem Zusammenhang nicht die Funktion, Heraustreten und Auflösung von Gegensätzen vorzuführen, sondern »einen maximalen psychischen Effekt hervorzurufen«⁴¹³. Dieser Effekt besteht darin, gegen die Situation als Illusion, die das Publikum pseudo-partizipatorisch zum Miterleben einlädt, einen Prozess der zerstückelten Erregung zu etablieren. Der Aspekt der Montage bestimmt dabei nicht nur die Makrostruktur des Stückwerks, sondern betrifft auch die Komposition der einzelnen Attraktion. »Die Schauspieler, die Dinge, die Töne sind nichts anderes als Elemente, aus denen sich eine Attraktion aufbaut«⁴¹⁴: ein Gefüge von SpielerInnen, die nicht darstellen, sondern arbeiten – und von Dingen: konstruktiven Gerüsten und Gegenständen, mit denen die SpielerInnen arbeiten, anstelle von Dekoration und Requisiten.

»Die illusorische Theaterhandlung wird als eine innerlich zusammenhängende Erscheinung betrachtet; hier aber haben wir die bewusste Einstellung auf Unabgeschlossenheit und auf eine große Aktivität des Zuschauers, der sich in den verschiedenartigsten Erscheinungen, die vor ihm ablaufen, orientieren können muss.«⁴¹⁵ Die Verkettung von Ereignissen und von SpielerInnen, Dingen, Tönen und ZuschauerIn-

412 ebd., vgl. auch Tretjakov, »Eisenstein – der Regisseur als Ingenieur«, 74

413 »Ein Experiment der Theaterarbeit«, 112

414 ebd., 112

415 ebd., 116

nen, wie sie hier beschrieben ist, nähert sich erstaunlich weit dem Maschinenbegriff Guattaris an. Im *Anti-Ödipus* sprechen Deleuze und Guattari zwar davon, dass im russischen Futurismus und Konstruktivismus trotz kollektiver Aneignung bestimmter Produktionsverhältnisse diese »der Maschine äußerlich« blieben⁴¹⁶, doch die Praxis des Theaters der Attraktionen scheint das zu widerlegen.

Tretjakov deutet in seinem Begriff vom Theater als Maschine an, in welche Richtung das Verhältnis der Menschmaschinen, der technischen Maschinen und der sozialen Maschinen gehen sollte: »Die Arbeit am szenischen Material, die Umwandlung der Bühne in eine Maschine, die die Arbeit des Schauspielers möglichst breit und vielgestaltig zu entfalten hilft, findet dann ihre soziale Rechtfertigung, wenn diese Maschine nicht nur ihre Kolben bewegt und einer bestimmten Arbeitsbelastung standhält, sondern auch eine bestimmte nützliche Arbeit auszuführen und den laufenden Aufgaben unserer Revolutionszeit zu dienen beginnt.«⁴¹⁷ Über den ästhetisierenden Einsatz von technischen Maschinen und Konstruktionen als Dekoration hinaus wird versucht, die Bühnenmaschinerie des Theaters als Modell der Technisierung transparent zu machen und fließende Übergänge zwischen technischen Maschinen und den konstruktiven Gerüsten und Bühnenaufbauten zu erzeugen. Über Meyerholds Biomechanik hinaus, die die exakte Selbstbeherrschung des menschlichen Körpers als Maschine trainierte, aber leicht zur getanzten Plastik verkam, werden die SpielerInnen Elemente der

⁴¹⁶ Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus*, 520 f.

⁴¹⁷ Tretjakov, »Theater der Attraktionen«, 68

Attraktion. Und schließlich wird auch über Gastevs tayloristische Vorstellungen von der wissenschaftlichen Verwaltung der Arbeit und der Umkehrung des Mensch-Maschine-Verhältnisses⁴¹⁸ hinaus eine Verkettung der technischen Maschinen (der Dinge), der Körper der SpielerInnen und der sozialen Organisation aller Beteiligten, auch des Publikums, erarbeitet. Diese Überlegungen zum Ineinandergreifen von technischen und sozialen Gefügen im Theater der Attraktion bleiben nur oberflächlich einem »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters« verpflichtet, der Versuch, derart komplexe Maschinen, wie sie Eisenstein und Tretjakov entwerfen, auch zu »berechnen«, geht über ein Verhältnis der Äußerlichkeit von technischen Maschinen und sozialen Kollektiven sowie über rein mathematisch-technische Überlegungen weit hinaus.

Eisenstein beschreibt die Attraktion als ausschließlich auf etwas Relativem basierend, auf der Reaktion der ZuschauerInnen. An die Stelle der Darstellung einer aufgrund des Sujets vorgegebenen Situation und deren Entwicklung und Auflösung durch Kollisionen, die logisch mit dieser Situation verbunden, dem Psychologismus des Sujets untergeordnet sind, tritt die freie Montage autonomer Attraktionen, die auf einen bestimmten Endeffekt hin montiert werden und damit eine Arbeit am Publikum ausführen. Eisenstein und Tretjakov wollen die Ordnung der Emotionen ändern, sie anders organisieren. Das Publikum soll Teil jener Maschine werden, die sie das Theater der Attraktionen nannten. Sie wollen

418 »Die Maschine steuert lebendige Menschen. Die Maschinen sind nicht länger Objekte der Steuerung, sondern ihre Subjekte.« Gastev zit. nach Gorsen, »Die Ästhetik des Proletkult in der sowjet-russischen Übergangsgesellschaft 1917–1932«, 109

durch »experimentelle Überprüfung« und »mathematische Berechnung« »bestimmte emotionelle Erschütterungen« beim Publikum erzeugen⁴¹⁹.

Die Betonung liegt hier auf *bestimmte* emotionelle Erschütterungen: Im Gegensatz zum totalen Emotionsmanagement im bürgerlichen Theater bedeutet das eine utilitär bestimmte und genau abgezielte Erregung durch exakt montierte Impulse. Dieser Versuch »exakter Berechnung« von Emotionen hat weniger mit dem von Peter Gorsen unterstellten Pavlovschen Reiz-Reaktionsmodell zu tun⁴²⁰ als mit dem Versuch, gegen die bürgerliche Strategie der ästhetischen Fiktion die zitierte Realität der Zeichen, die Körperarbeit der SpielerInnen und die Körper des Publikums in ihrer Wechselwirkung zu steuern und zu überprüfen. Dabei ist genau zwischen den Mitteln des alten und des neuen Theatermodells zu unterscheiden. Im bürgerlichen Theaterjargon würde zwar die Theateraufführung nicht explizit als »Prozess der Bearbeitung des Publikums mit den Mitteln der Theaterwirkung«⁴²¹ definiert, implizit jedoch läuft auch die Absicht der »ästhetischen Erziehung« auf Ähnliches hinaus. Das Theater der Attraktionen jedoch will sein Publikum *berechnen*. Das bedeutet auch, dass »die Attraktionen *je nach Publikum* berechnet werden«⁴²², also jede Aufführung neuer Überlegungen bedarf, ja, dass die Aufführung ihren Zweck im Publikum, ihr Material in dessen Lebenszusammenhang findet. Wie weit die Berechnungsexperimente Eisensteins und Tretjakovs gingen, ist nicht bekannt; es wurden Um-

419 vgl. Eisenstein, »Die Montage der Attraktionen«, 118

420 Gorsen, »Die Ästhetik des Proletkult in der sowjetrussischen Übergangsgesellschaft 1917–1932«, vor allem 133–136

421 »Ein Experiment der Theaterarbeit«, 112

422 Tretjakov, »Theater der Attraktionen«, 69

fragen unter den ZuschauerInnen veranstaltet, deren Reaktionen genau beobachtet und die Erkenntnisse säuberlich ausgewertet. Dass ihre Berechnungen mit einer beachtlichen Ziel-Folgen-Differenz kalkulieren mussten/wollten, jedenfalls mit einer weit größeren Unkontrollierbarkeit als die Aufführungspraxen des 19. Jahrhunderts, lag nicht nur an den neuen für das Theater gewonnenen Publikumsschichten, sondern auch am experimentellen Format der Attraktion.

Die Aufführungen von Tretjakovs *Hörst du, Moskau?!* müssen in diesem Zusammenhang Ende 1923 einen Höhepunkt bezeichnet haben, an dem es zu teilweise tumultuarischen Situationen im Theater kam.⁴²³ Als extrem schnell geschriebenes, organisiertes und produziertes Mobilisierungs- und Agitationsstück für eine mögliche deutsche Revolution im Gefolge des Hamburger Aufstands Ende Oktober 1923 wurde es am 6. Jahrestag der Oktoberrevolution, am 7. November 1923, uraufgeführt. Sein Inhalt nach der Wiedergabe bei Karla Hielscher: »Der Provinzgouverneur Graf Stahl möchte die zu erwartenden Demonstrationen der Arbeiter am Jahrestag der Oktoberrevolution durch ein patriotisches Volksfest abfangen, an dem ein historisches Stück gespielt und das bronzene Standbild irgendeines Junkervorfahren enthüllt werden soll. Ein Aktionskomitee kommunistischer Arbeiter versucht unter Einsatz des Lebens das Fest umzufunktionieren. Die Schauspieler machen mit und bringen in das patriotische Historienstück immer deutlichere Anspielungen auf die Geschichte von Unterdrückung und Klassenkampf, und anstelle des ›Eisernen Grafen‹ erscheint bei der Denk-

423 vgl. »Hörst du, Moskau?!«, 128f.

malsenthüllung ein riesiges Leninporträt. Das wird zum Fanal des bewaffneten Aufstands.«⁴²⁴

Oberflächlich besehen scheiterte das Stück von Eisenstein und Tretjakov auf zweierlei Ebenen: Zum einen verfehlte es seinen Anlass, weil die Revolution bekanntlich ausblieb. Zum anderen birgt auch sein selbstreflexives Thema, die Entfaltung einer Revolution durch die Kunst, die ganze Problematik der Überschätzung der künstlerischen Praxis. Zwar nicht durch die reine Darstellung von Situationen, sondern durch den umfunktionierenden Eingriff und die bruchartige Umwandlung des bürgerlichen in ein revolutionäres Theater soll die Revolution ausgelöst werden.

Allein im konkreten Aufführungszusammenhang der sozialistischen Gesellschaft in Moskau sollte diese Revolutionsdarstellung allerdings eine andere Wirkung zeitigen als in einer revolutionären Situation. Die steigend montierten Attraktionen wurden von Tretjakov und Eisenstein derart akzentuiert eingesetzt, dass sich im Publikum mehr und mehr Erregung ausgebreitet haben muss: Sich häufende Zwischenrufe, zur Waffe greifende Zuschauer und Raufereien mit Komparsen, die sich in gespielte Kämpfe einmischten, dürften ein eindrucksvolles Chaos erzeugt haben. Und nicht nur im Theater sollen die aufgebrachten ZuschauerInnen heftig reagiert haben, sondern auch danach noch auf den Straßen Moskaus: »[...] anschließend zogen sie, wild gegen die Schaufensterauslagen fuchtelnd und Lieder singend, durch die Straßen.«⁴²⁵

Tretjakov (und mit ihm die west- und ostdeutschen Pub-

424 Hielscher, »S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924)«, 71

425 Tretjakov, »Notizen eines Dramatikers«, 99

likationen der Tretjakov-Forscher Gorsen/Knödler-Bunte⁴²⁶ und Mierau⁴²⁷) hat diesen Effekt der Auslösung von spontanen Aktionen vier Jahre später negativ beurteilt⁴²⁸. Wenn das Theater also in Moskau schließlich doch noch einmal »auf die Straße kommt«, scheint es sich als problematisch zu erweisen. Die späte Selbstkritik des Autors könnte jedoch auch auf die Entwicklung der offiziellen sowjetischen Kulturpolitik zurückzuführen sein, die im Juni 1925 eindeutig gegen den Proletkult und vor allem gegen dessen linke Strömungen Stellung bezogen hatte.⁴²⁹ Tretjakov hatte sich damals auch vom exzentrischen Theater der Attraktionen schon wieder entfernt.

In der Besprechung von *Hörst du, Moskau?!* in der LEF-Zeitung, dem Organ der linken Front des Proletkult, war 1924 noch ganz anders davon die Rede, dass sich das Verfahren der Montage der Attraktionen bei den Aufführungen von *Hörst du, Moskau?!* »völlig bewährt« hätte⁴³⁰. Es wird wohl offen bleiben müssen, wie weit das Theater der Attraktionen mit der oben

426 Gorsen/Knödler-Bunte, *Proletkult* 1, 119, wo gleich psychologisierend von »pathologischen Reaktionen« und »persönlichen Enthemenungen« die Rede ist.

427 Mierau, *Erfindung und Korrektur*, 94

428 Tretjakov, »Notizen eines Dramatikers«, 99

429 In den ersten Jahren der Neuen Ökonomischen Politik hatten die linken Proletkult-Organisationen zum Kern des Widerstands gegen die Einführung kapitalistischer Elemente in die sowjetische Ökonomie und gegen die neu entstehende Bourgeoisie gehört. Diese Position der Kulturlinken als radikale Opposition war aber nur für kurze Zeit durchzuhalten. Nach 1924 mussten auch die Experimente des linken Proletkult wieder dem Illusionstheater Platz machen, das sich auf reine Darstellung und tradierte Einfühlungsästhetik zurückzog. Vgl. Günter/Hielscher, »Zur proletarischen Produktionskunst Boris I. Arvatovs«, 120 f.

430 vgl. »Hörst du, Moskau?!«, 128. Auch später, in Tretjakovs Piscator-Aufsatz, setzt sich wieder eine positive Deutung des Theatertumults durch, vgl. Tretjakov, »Sechs Pleiten«, 197 f.

beschriebenen Spontaneität auch jenseits des Theater-
raums »rechnen« wollte. Die *Berechnung* des Publikums
mag durchaus so weit gegangen sein, auch Chaos und
Tumult einplanen, berechnen und evaluieren zu wollen.
Eisenstein und Tretjakov verschoben die Theaterma-
schine jedenfalls gerade mit ihren Forderungen nach ex-
akter sozialer Aufgabenstellung und Wissenschaftlich-
keit auf ein derart schwankendes Terrain, das so bald
keine andere künstlerische Praxis erreichen sollte.

Den beiden Theaterarbeitern war es gelungen, die
idealistischen Denkmuster und Gefühlsautomatismen
des Illusionstheaters durch Fragmentierung und Aggres-
sion der Attraktion zu unterbrechen.⁴³¹ Auf dem Weg
von der Darstellung zur Herstellung der Situation⁴³²
scheinen die Versuche des Proletkult-Theaters jedoch
in komplexe Widersprüchlichkeiten mit ihren theore-

431 An diese Erkenntnisse knüpfen in Deutschland Piscator und vor
allem Brecht an, der besonders durch seine Freundschaft mit Tretjakov
und dessen Deutschlandreisen mit den sowjetischen Theatertheorien
bekannt war (vgl. zur Rezeption Tretjakovs in Deutschland: Mierau,
Erfindung und Korrektur, 21–42). Nach unsystematischen Ansätzen
erster Verfremdungseffekte in den 1920er Jahren schälte Brecht die
Strategie der Verfremdung (vorher verwendet er den Begriff Entfrem-
dung, schon damals nach Hegel und Marx im Sinn eines aktiven
Etwas-Fremdmachens zum Zwecke des Erkennens) aus verschiedenen
anti-idealistischen Strategien heraus und machte sie zu einem zentralen
Begriff seiner Theaterarbeit (vgl. dazu Šubik, *Einverständnis, Verfrem-
dung und Produktivität*, 86–90). Als Voraussetzung für praktisches
Eingreifen gedacht, bricht die Strategie der Verfremdung mit dem
Konzept der Darstellung von Situationen, sie unterbricht vielmehr
dargestellte Situationen. Das Durchbrechen des kultischen Rituals,
der Bühnenautorität, der Identifizierung mit dem Helden, aller Be-
standteile der hierarchischen Theaterordnung (vgl. Šubik, *Einver-
ständnis, Verfremdung und Produktivität*, 139) durchbricht nicht den
Rahmen des Theaters, sondern versucht die AkteurInnen drinnen,
SpielerInnen wie Publikum, zu verändern.

432 vgl. Raunig, *Charon*, 120f.

tischen Zielen und den kulturpolitischen Vorgaben und damit eigentümlich ins Stocken geraten, in einer Zwischenstufe stecken geblieben. Im Rahmen des – nach wie vor bürgerlichen – Theaterfelds eingesperrt, ist es den Strategen der Attraktion, der Unterbrechung und Verfremdung genauso wenig möglich wie denen der Ausdehnung der Repräsentation ins Orgische im 19. Jahrhundert, Situationen *herzustellen*. Das Klaffen zwischen der Abbildung gesellschaftlicher Vorgänge und dem Eingriff in dieselben erweist sich als genauso resistent wie die Grundfesten des bürgerlichen Theaterapparats (wie im sozialistischen übrigens auch im kapitalistischen Kontext).

Die Erfolge des Proletkult werden aber auch durch die verzerrte und unterlassene Einschreibung des Agittheaters in die Theater- und Kunstgeschichten marginalisiert, und zwar aus drei Gründen: Zunächst war es die zunehmend angepasste Kulturpolitik, die die Zusammenarbeit des linken Proletkult-Flügels Mitte der 1920er als Abweichung abbrach und den rechten Flügel stärkte, damit weitere Experimente der Radikalisierung verunmöglichte. In den Jahrzehnten danach, und als Folge der sich drastisch zuspitzenden Sowjet-Kulturpolitik, entstand in den sozialistischen Ländern eine Art von *damnatio memoriae* für den linken Proletkult und eine säuberliche Scheidung der späteren Arbeiten ihrer ProtagonistInnen von den frühen Versuchen. Schließlich trug auch die Selbsthistorisierung der ProtagonistInnen, die ihre weiteren Entwicklungen in andere Kunstpraxen als Fortschritt beschreiben wollten, zur Abwertung der früheren Experimente bei: Für Eisenstein war das die ruhmreiche Geschichte seiner filmischen Arbeiten, aus deren Sicht die Theaterarbeiten der frühen 1920er Jah-

re an eine Grenze geführt hatten, die erst durch die logische Weiterführung im Film produktiv transformiert werden konnte. Für Tretjakov war es nach seinem größten Theatererfolg mit *Brülle, China!* die Hinwendung zu einem Versuch der ganz anderen Art.

Schriftsteller in die Kolchose! **Tretjakov** **und der kommunistische Leuchtturm**

»Und es lassen sich nun transversale Verbindungen von Wissen zu Wissen, von einem Punkt der Politisierung zu einem anderen herstellen [...].«
(Michel Foucault)⁴³³

»Unser ständiges Unglück im LEF war es, dass wir auf der Karte der Literatur einen Fluss darstellten, der versandete, ohne das Meer zu erreichen. Im Jahre 1919 riss die ›Kunst der Kommune‹⁴³⁴ ab, im Jahre 1924 trocknete der alte ›LEF‹ aus, im Jahre 1928 brach der ›Neue LEF‹ ab. Aber unsere Arbeit ist keinen Groschen wert, wenn wir nicht ins Meer münden – ins Meer der Massen.«⁴³⁵ So beschreibt Sergej Tretjakov die Lage im letzten Heft von *Novyj LEF*, nach dem Bruch mit seinem Kollegen und Chefredakteur Majakovski im Jahr 1928, vier Jahre nachdem der erste LEF mit Arvatov, Kusner, Tarabukin, Eisenstein, Brik und Majakovski auseinander gebrochen war. Auch die linksradikalen Teile der sowjetischen Kulturlinken spalteten sich gerade im Zusammenhang der sich zuspitzenden Kulturpolitik der 1920er Jahre unter Stalin vielfach und wollten immer weniger ins »Meer der Massen« münden. Umso bemerkenswerter der nicht abreißen wollende Elan Tretjakovs, der auch in den Schlussätzen seines letzten Artikels in *Novyj LEF* durchklingt: »Mögen unsere Feinde sich froh zurufen:

433 Michel Foucault, »Die politische Funktion des Intellektuellen«, 146

434 Moskauer Kunstzeitschrift (1918 bis 1919) unter der Redaktion von Osip Brik, Boris Kuschner und Nikolai Punin

435 Tretjakov, »Fortsetzung folgt«, 79

Der LEF ist tot: Ihr freut euch zu früh! Die Fortsetzung folgt – über den LEF zu den Faktographen.«⁴³⁶

Die »Faktographen«, das war für Tretjakov die Masse der ArbeiterkorrespondentInnen, der ReporterInnen und AmateurfotografInnen, der Zeitungs- und RadiomacherInnen, in denen er die Zukunft der sowjetischen Produktionskunst sah, das war aber auch er selbst. In den späten 1920er Jahren kam es ihm daher gerade recht, einen breiten Aufruf der staatlichen Kulturpolitik in diesem Sinn umzufunktionieren: »Schriftsteller in die Kolchose!« Selbst in der Sowjetunion von 1928 befremdete die Formel. Als flankierende Maßnahme des ersten Fünfjahresplans sollten auch die KunstarbeiterInnen ihren Teil beitragen zur Kollektivierung, Maschinisierung und Effektivierung der landwirtschaftlichen Produktion. Tretjakov beschreibt die Unklarheit und Verschwommenheit der Aufforderung und seine eigene Konfusion sowie die differierenden Ratschläge von allen Seiten in seinem Buch *Feld-Herren*: Die einen meinten, eine genaue Beobachtung der Art und Weise, wie die Kolchose wirtschaften, die Zweckmäßigkeit und Rentabilität der Kollektivbetriebe zu beschreiben wäre die Aufgabe der zum Auszug aus ihren städtischen Kontexten aufgerufenen SchriftstellerInnen. Die anderen behaupteten im Gegenteil, dass sie davon viel zu wenig verstünden und sich daher lieber auf die Beschreibung des Alltags und der »lebendigen Menschen« beschränken sollten. Wieder andere flüsterten: »Prüft, ob sie Silos bauen, prüft das unbedingt.«⁴³⁷

Die Kampagne dürfte insgesamt strategisch nicht allzu genau geplant worden sein: Die Zuständigen in

436 ebd., 79

437 vgl. Tretjakov, *Feld-Herren*, 32 f.

Moskau bestachen wohl vor allem durch den pathetischen Beschwörungston ihrer Verhandlungen, der das Fehlen sachlicher Instruktionen kaschierte, aber auch die ProtagonistInnen auf beiden Seiten scheinen nicht allzu erfreut gewesen zu sein: Die SchriftstellerInnen waren nach wie vor nicht mehrheitlich interessiert an Produktionskunst – und schon gar nicht daran, für längere Zeit aufs Land zu gehen –, die AgronomInnen und ArbeiterInnen in den Kolchosen keineswegs erfreut über die »Touristen«, »Ausflügler« und »Ehrengäste«⁴³⁸. Allein, Tretjakov beschreibt die Arbeit als weitere Etappe am langen und vielfach gebrochenen Fluss, der ihn und die Sowjetunion nie ins Meer der Massen führte. In dieser Etappe ging es vor dem Hintergrund seiner Erkenntnisse im vergangenen ersten Jahrzehnt des Proletkult allerdings nicht mehr um das vom Titel des Aufrufs suggerierte »Ins-Volk-Gehen« der Kunst. Es ging um eine weitere Facette und Verfeinerung der Erfahrungen mit spezifischen Öffentlichkeiten und kollektiven Subjektivierungsweisen, konkret um einen organisatorischen Prozess im beschränkten Raum eines ländlichen Kollektivs.

Tretjakov folgte also dem Aufruf und ging im Juli 1928 zum ersten Mal in die nordkaukasische Kolchos-Kommune »Kommunistischer Leuchtturm«⁴³⁹. Walter Benjamin hat sechs Jahre später im »Autor als Produzent« Tretjakovs Kompetenzenkatalog ausschnittsweise

438 ebd., 34–36

439 vgl. zu den weiteren Entwicklungen des »Kulturfeldzugs«, 194–198: Erler, »Sozialgeschichtlicher Überblick – Kollektivierung, Industrialisierung und Kulturfeldzug« sowie des künstlerischen Fünfjahresplans und der Kunstbrigaden: Gillen, »Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe«, vor allem 132–139

zusammengefasst⁴⁴⁰ und neben Brechts epischem Theater als Beispiel seiner Thesen zur Veränderung des Produktionsapparat und zur »organisierenden Funktion« der Kunst⁴⁴¹ verwendet. Im folgenden die extensive Version in Tretjakovs Selbstdarstellung in den *Feld-Herren*:

»Was habe ich im Kolchos geleistet?

Ich nahm teil an den Sitzungen der Direktion, auf denen alle Lebensfragen der Kolchose zur Sprache kamen: angefangen mit dem Einkauf von Zündkerzen für die Traktoren und dem Flickern der Persennings und endend mit der Aufstellung der Dreschmaschinen und der Hilfe für die Einzelwirtschaften.

Ich hielt Massenversammlungen in den Kolchosen ab und sammelte Gelder für die Anzahlung von Traktoren und für den Staatsfond. Erläuterte die Thesen Jakowlews (des Volkskommissars für Landwirtschaft). Erstattete den Kollektivisten Rechenschaft über die vom Kombinat geleistete Arbeit. Überredete die Einzelbauern, dem Kolchos beizutreten. Stiftete Frieden zwischen streitenden Müttern in den Kinderkrippen. Beriet mit, wie die Ernte aufzuteilen sei. Plagte mich mit allzu tüchtigen Wirtschaftlern, die den Bildungsfunktionären keine Pferde geben wollten. Presste aus Intellektuellen Material für die Zeitung heraus. Half Teilnehmern an Radiokursen, sich in schwerverständlichen Stellen der Vorlesungen zurechtzufinden. Untersuchte die Klagen der Bauern nach jeder Richtung hin auf ihre Berechtigung.

Ich sprach in Versammlungen, wo die Säuberung der Kolchose von Kulaken und antikollektivistischen Elementen erfolgte.

440 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 686 f.

441 ebd., 696

Ich war Mitglied der Musterungskommission und hatte die Bereitschaft der Kolchose zur Frühjahrsbestellung zu prüfen. Das fiel mir übrigens recht schwer, weil ich in der ersten Zeit nicht herausfinden konnte, welches Kummet gut und welches schlecht war, und ob an den Pflügen Teile fehlten. Es gibt Leute, die das nebensächlich finden. Für die Pflüge sei doch ein Schmied da, dazu brauche man nicht den Schriftsteller zu bemühen. Das ist falsch: Ohne die Pflüge genau zu kennen, konnte man auch über die Stimmungen der Kollektivisten keine Klarheit gewinnen, konnte man folglich auch nicht mit einer Rede, einer Skizze, also einer rein schriftstellerischen Arbeit hervortreten.

Ich inspizierte Leshütten, Klubs und hatte ein Auge auf die Kinder, für die ich im kommenden Sommer Krippen einrichten wollte. Ich führte Delegationen, Besucher und Stoßbrigaden in die Betriebsarbeit ein. Ich rief Wandzeitungen ins Leben und half bei ihrer Zusammenstellung. Ich arbeitete an Methoden für eine klare und gemeinverständliche Kontrolle des sozialistischen Wettbewerbs in der Steppe.

Ich entwarf einen Plan für die kulturelle Versorgung des Kombinats mittels Standkinos und Wanderklubs. Ich suchte hierfür geeignete Leute, Apparate, Hilfsmittel und Gelder zusammen. Holte aus Moskau Wanderradios und eine ausreichende Bibliothek, aus Georgjewsk ein Wanderkino. Das wurde die Grundlage unserer Bildungsarbeit, bei der mir Genosse Schimann von der Stoßbrigade der ›Fünfundzwanzigtausend‹ zur Seite stand.

Ich leitete Kongresse der Bildungsfunktionäre, Konferenzen der Dorfkorrespondenten und veranstaltete eine Ausstellung von Wandzeitungen. Ich berichtete

fortwährend von der Kolchosa-Front an Moskauer Zeitungen, hauptsächlich an die ›Prawda‹ und die ›Sozialistische Landwirtschaft‹, sowie an Zeitschriften.

Ich organisierte und leitete die Kolchos-Zeitung. Ursprünglich war es nur eine Beilage der Zeitung ›Terek‹, die über die Vorbereitungen zur Feldbestellung informierte. Später erkämpfte, ja: erkämpfte ich nach vielen Besprechungen, Telefongesprächen, Briefen, Telegrammen, Mahnungen, Depressionen und Vertröstungen, dass Moskauer Zeitungen (›Der Landarbeiter‹ und die ›Bauernzeitung‹) das Patronat übernahmen. Moskau stellte den Setzer, das Papier und das Satzmaterial. Und unsere Zeitung ›Die Herausforderung‹, die bereits in mehr als sechzig Nummern erschienen ist, hat sich als sehr fühlbarer Hebel der Kollektivierung erwiesen, ohne den wir es kaum geschafft hätten. Dem Setzer gab ich einen Lehrling bei, einen früheren Hirten, einen Künstler aus eigener Kraft. Außer durch Notizen, Protokolle, Dokumente und Skizzen führte und führe ich Buch über das Leben auf dem Kolchos mittels der Kamera. Gegenwärtig besitze ich an zweitausend Negative. Um nun noch vollständiger und eindrucksvoller die in der Geschichte noch nicht da gewesene Umwälzung auf dem Lande im Film festhalten zu können, habe ich ein System permanenter Verfilmung vorgeschlagen, dergestalt, dass eine Kinotruppe die in langen Zeiträumen vor sich gehenden Veränderungen auf einem Kolchos aufzunehmen hätte. Eine solche Kinotruppe wurde mir von der Filmgesellschaft ›Meschrabpom‹ gestellt. Allerdings wies ihre Arbeit beträchtliche Lücken auf, immerhin sammelte sich eine gewisse Menge wertvollen Materials an.«⁴⁴²

442 Tretjakov, *Feld-Herren*, 20–22

Der schier unendlich wirkende Tätigkeitsbericht Tretjakovs riecht vielleicht aufs erste nach der Bürokratie eines Organisators und Kontrolleurs aus Moskau, der eher zum universalen Intellektuellen und zum eingreifenden Verwalter tendiert als zum transversalen Spezialisten. Der Gestus des Rechenschaftsberichts allerdings ist wohl auch dessen Funktion geschuldet. Tretjakov – und das lässt sich auch aus den vorsichtigen Berichten über seine erste Zeit im Kolchos lernen – verstand sich als behutsam Teilnehmender an einem kollektiven Prozess. Während er seinen eigenen Begriff des »Spezialisten-Bolschewiken«, den Benjamin noch Jahre später affirmativ übernehmen sollte⁴⁴³, immer kritischer beurteilte, zugleich als Zuspitzung auf eine Erretterfigur und als völlige Überforderung für die Realität, als viel zu komplex und exzeptionell, um ihn in Massenproduktion zu geben, bemerkte er im Kolchos, dass einer allein diese Eigenschaften gar nicht zu vereinen brauche. Seine Erfahrungen im »Aktiv« des Kolchos führten ihn sogar so weit zu sehen, dass »gewöhnlich verworfene Haltungen wie spezialistische Verbohrtheit, Neuerungswahn oder konservatives Zögern nützlich werden, wenn sie sich gegenseitig kritisieren«; ein Wechsel der Positionen fördere dabei »die nötige Beweglichkeit des Aktivs«⁴⁴⁴.

Aus den Arbeiten in den trotz Proletkult immer noch klassisch hierarchischen Produktions- und Rezeptionsstrukturen der Institutionen Theater und Film hatte Tretjakov die Thesenfigur des Spezialisten-

443 vgl. oben, 202

444 zu Tretjakovs Abschied vom Typ des Spezialisten-Bolschewiken vgl. die Zusammenfassung in Mierau, *Erfindung und Korrektur*, 110 f.

Bolschewiken abstrakt entwickelt. In der Praxis der Organisationsarbeit im Kolchos avancierte dieses Konzept zum »beweglichen sozialistischen Aktiv höchst unterschiedlicher Persönlichkeiten«⁴⁴⁵, in dem gerade die unterschiedlichen spezifischen Kompetenzen der einzelnen im Kollektiv Beteiligten produktiv wirken. Die Verknüpfung dieser Kompetenzen hieß hier, ein spezifisches Wissen mit anderen spezifischen Wissen zu verknüpfen, in einem Stückwerk, das als Ziel nicht das Ganzsein hat, sondern eine transversale Beziehung des Austausches.

Parallel dazu zeigt sich die noch ein weiteres Mal radikalisierte Abwendung Tretjakovs von den traditionellen Medien und Genres des bürgerlichen Kunstbegriffs. Statt der experimentellen Ausweitung des Theater- oder Literaturbegriffs geht es jetzt um die Medien einer organisierenden Produktionskunst: Klub, Demonstration, Film, Foto, Radio und vor allem um die Zeitung. Die Kompetenz des Kunstarbeiters wendet sich weg von den bemühten Versuchen der Transformation des bürgerlichen Theaters hin zu einer Effektivierung neuer oder neu zu erfindender Medien und zu deren je neuen Formen, sowie zu organisierenden Tätigkeiten, die an Tretjakovs frühere Proletkult-Erfahrungen in der experimentellen Organisierung von Kollektiven anschließen. Mit Eisenstein und Arvatov hatte er auch am »Experimentellen Laboratorium kinetischer Konstruktionen« des Moskauer Proletkult gearbeitet. Im Rahmen der Ausbildung sollten in den Werkstätten alle möglichen Formen sozialer Versammlung experimentell erprobt werden:

445 ebd., 112

»Sitzung, Bankett, Tribunal, Versammlung, Meeting, Zuschauerraum, sportliche Veranstaltungen und Wettkämpfe, Klubabende, Foyers, öffentliche Kantinen, öffentliche Feste, Umzüge, Karneval, Beerdigungen, Paraden, Demonstrationen, fliegende Versammlungen, Betriebsarbeit, Wahlkampagnen, usw., usf.«⁴⁴⁶. Es sieht fast so aus, als hätte Tretjakov mit seinem Engagement im Kolchos fast ein Jahrzehnt später eine lang gesuchte Gelegenheit ergriffen, nämlich die Erprobung derselben Arbeit an den Formen der Organisation, die er im geschlossenen Laboratorium des Proletkult betrieben hatte, nur jetzt endgültig jenseits der Kunstinstitution. »Er machte sein literarisches Thema zum Ort seiner gesellschaftlichen Tätigkeit«, heißt das im Jargon der sozialistischen Kunsttheorie.

Die Skizzen des operierenden Schriftstellers Tretjakov in seinem Anfang der 1930er Jahre in Deutschland erschienenen Buch *Feld-Herren* sind zwar noch immer Zeugnisse der Rückführung der organisierenden Funktion der Kunst in den alten Apparat des Subjektiv-Literarischen⁴⁴⁷ und entbehren auch einer strukturierteren Darstellung der Arbeit an den Formen der Organisation; inhaltlich nützlicher wie formal schlüssiger hätten sich möglicherweise »Anweisungen des Produktionskünstlers Tretjakov zur

446 Arvatov, »Theater als Produktion«, 92

447 vgl. Raunig, *Charon*, 13. Das Buch war allerdings gar nicht als Buch konzipiert. 34 der 50 Abschnitte aus den beiden russischen Originalpublikationen *Herausforderung* und *Ein Monat auf dem Lande* erschienen schon während der Zeit Tretjakovs im Kolchos als Korrespondenzen in Zeitungen und Zeitschriften. Die Zusammenfassung in ein einziges Buch geschah dann erst in der Ende 1931 erfolgten deutschen Veröffentlichung. Vgl. Mierau, *Erfindung und Korrektur*, 108 f.

kollektiven Organisation der Kolchose«⁴⁴⁸ erwiesen. Doch die Dokumentation und Zusammenfassung von Tretjakovs Reflexionen und Berichten in Buchform ist nur das Surplus, die Kunstarbeit besteht mit Benjamin in der kontinuierlichen Veränderung des Produktionsapparats, aber auch in der des Kunstbegriffs: Nach dem Zurechtstutzen der großen Ideen vom Aufgehen der Kunst im Leben, nach den ersten Spezifizierungen der Theaterarbeit mit Eisenstein in der Fabrik, nach der neuerlichen Abwendung vom Theater findet Tretjakov zu seiner radikalsten Strategie, fast schon jenseits der Kunst. Im Setting einer breiten Kampagne in der sozialistischen Gesellschaft, an der potenziell Tausende solcher Versuche parallel stattfinden hätten können, fungierte Tretjakovs Mikropolitik als Laboratorium, das seiner Verkettung harrte. Dann wird er von den Mechanismen des molaren Apparats Stalins eingeholt, zunehmend am Arbeiten gehindert, 1937 verhaftet, 1939 erschossen, 1956 rehabilitiert, wie das so schön heißt in der Geschichtsschreibung der Sowjetunion.

448 etwa nach dem Muster von Maos »Untersuchungsbericht über die Bauernbewegung in Hunan«, den Mao nach einem längeren Aufenthalt im März 1927 verfasste und der wohl ähnlich wie Tretjakovs Ansatz den Versuch einer doppelten Operationalität der Organisierung verfolgte: zum einen der Organisationsaspekt der konkreten Auseinandersetzungen und Prozesse des Austausches in direkter Kommunikation, zum anderen die organisierende Funktion auch der Publikation der gewonnenen Erkenntnisse.

Herstellung der Situation. Die Situationistische Internationale und die Passage einiger Personen von der Kunst zur Revolution

»Das Leben *zweckvoll konstruieren*, das ist es, was der LEF erreichen möchte. Der LEF ist gegen, nicht für eine Theatralisierung des Lebens.« (Boris Arvatov, 1924)⁴⁴⁹

»Die S.I. ist heute noch weit davon entfernt, Situationen geschaffen zu haben.« (Situationistische Internationale, 1963)⁴⁵⁰

»Früher wollten die am klarsten denkenden Künstler die Trennung zwischen Kunst und Leben aufheben: die S. I. stellte diese Forderung auf eine höhere Ebene und wollte die Distanz zwischen *Leben* und *Revolution* abschaffen.« (Gilles Dauvé)⁴⁵¹

Am Anfang der prä-situationistischen Praxis von Guy Debord stehen experimental-filmische Versuche und performative Erweiterungen des Kinoraums. Von den lettristischen Experimenten um Isidore Isou geprägt, macht sich Debord in den frühen 1950ern auf, die Techniken der Montage und der Verfremdung weiter zu entwickeln, in gewisser Weise produktiv umzukehren:

449 Arvatov, »Utopie oder Wissenschaft«, 71

450 S. I., »Die Avantgarde der Anwesenheit«, 29

451 Dauvé, »Kritik der Situationistischen Internationale«, 124

Nicht mehr die Intervention des Autors reißt das Publikum gewaltsam aus dem Mitfühlen im Strom der Handlung, sondern das Publikum selbst soll in die Form des Films intervenieren, die letzte Montage demnach im Kino stattfinden. In Fortsetzung der avantgardistischen Methoden von Futurismus, Dada, Agit- und Attraktionstheater war Debords filmische Strategie darauf angelegt, Konflikte nicht nur auszulösen, sondern die Provokationen möglichst weit zu treiben. Sie kalkulierte – mehr als ein Jahrzehnt vor den entsprechenden Versuchen von Kaprow, Schneemann, EXPORT, Weibel und anderen mit Fluxus, Happenings und Expanded Cinema – die Unterbrechung des Filmabends durch ein protestierend aufheulendes Publikum ein, plante den Tumult. Debords erster Film *Hurlements en faveur de Sade* kommt ohne Bilder aus und besteht aus einer weiß angestrahlten Leinwand, die mit einigen wenigen Textfragmenten korreliert, und – vor allem – sich immer länger ziehenden schwarzen Sequenzen ohne Ton, am Ende 24 Minuten Schweigen und Dunkel. 1952, bei der ersten Vorführung im Pariser Musée de l'Homme rebelliert das Publikum schon bei der ersten derart verordneten zweiminütigen Nachdenkpause, und der Film wird abgebrochen.⁴⁵² Unruhen, Aufstand des Publikums, Krawalle, das ist es, worauf Debord nicht nur im Kino hinaus will.

Debord hat wohl von den Agitationserfahrungen Tretjakovs und Eisensteins mit »Hörst du, Moskau?!« nichts gewusst, bezieht sich jedoch in seinen frühen Arbeiten implizit auf die Traditionslinie von Eisenstein,

⁴⁵² vgl. Ohrt, *Phantom Avantgarde*, 41; Marcus, *Lipstick Traces*, 320–327

Tretjakov, Benjamin und Brecht⁴⁵³, wenn er etwa wiederholt, dass »die gültigsten revolutionären Forschungen auf dem Gebiet der Kultur versucht haben, die psychologische Identifizierung des Zuschauers mit dem Helden zu brechen, um ihn aktiv werden zu lassen durch die Provokation seiner Fähigkeiten, das eigene Leben umzugestalten«⁴⁵⁴. Nicht die separierte Arbeit an der Wahrnehmung im Kunstraum, sondern die anti-künstlerische Intervention in konkrete gesellschaftliche Räume soll den Kunstbegriff der SituationistInnen bestimmen. Während Debord daher zunehmend mit den klassischen Formen der Kunst bricht, den geschlossenen Kunstraum gegen das tendenziell offene Umfeld des städtischen Raums tauscht, häufen sich im Laufe der 1950er die Hinweise auf ein Konzept, das im Cluster der situationistischen Begriffe neben *Dérive*, *Détournement* und Psychogeografie den wichtigsten und für die Internationale namengebenden Platz einnimmt. Immer öfter ist die Rede von *créer une situation*, von der Herstellung einer Situation: »Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d. h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft.«⁴⁵⁵

453 in Bezug auf Brecht existieren auch explizite situationistische Bezugnahmen, vgl. Frankin, »Vorwort zur szenischen Einheit ›Niemand und die anderen«, 180; S. I., »Vorbereitende Probleme zur Konstruktion einer Situation«, 17; Trocchi, »Technik des Weltcoups«, 62, mit der Pointe: »Leider hat Brechts Theorie keinerlei Einfluss auf die allgemeine Unterhaltung ausgeübt.«

454 Debord, »Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz«, 41

455 ebd., 39

Schon 1953 hatte der damals 19jährige Lettrist Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain) sein »Formular für einen neuen Urbanismus«⁴⁵⁶ vorgelegt, in dem er das »Bedürfnis, Situationen zu konstruieren«, einführte als »eine der Basisbegierden, auf die sich die nächste Zivilisation gründen muss«⁴⁵⁷. Und Debord schreibt einige Jahre später fest, dass dieses Bedürfnis keineswegs den Raum der Kunst betreffe: »Die Situation fassen wir als das Gegenteil des Kunstwerks auf, das ein Versuch der absoluten Wertsteigerung und der Erhaltung des gegenwärtigen Augenblicks ist.«⁴⁵⁸ Während das Kunstwerk also wie bei Hegel die Situation in Harmonie und Stillstand aufhebt, ist die Herstellung der Situation als Versuch zu denken, mitten in der »Gesellschaft der Auflösung« einen gewissen Raum für eine gewisse Zeit neu zu erleben, neu zu organisieren. Anstelle der *Darstellung* soll die *Herstellung* von Situationen »die ununterbrochene Verwirklichung eines großartigen Spiels sein, eines Spiels, für das sich die Mitspieler bewusst entschieden haben: eine Verlagerung von Schauplätzen und Konflikten mit dem Ziel, die Charaktere einer Tragödie innerhalb von vierundzwanzig Stunden auszulöschen«⁴⁵⁹. Auf dem Terrain dessen, was Debord später »Gesellschaft des Spektakels« nennen wird, zeichnen sich die beschränkten prä-situationistischen Versuche der Herstellung der Situation jedoch dadurch aus, dass sie zeitlich begrenzt sind, provisorisch, temporäre Konstruktionen von Situationen:

456 Ivain, »Formular für einen neuen Urbanismus«

457 ebd., 54

458 S. I., »Der Sinn im Absterben der Kunst«, 82

459 S. I., »Eine Neue Idee in Europa«, in: *Potlatch 1954–1957*, 45 f., zit. nach Marcus, *Lipstick Traces*, 335

»Durchgangsorte« »ohne Zukunft«⁴⁶⁰. Hier soll jene »topische Utopie«, von der Agamben spricht⁴⁶¹, erprobt werden, ein Stück »Leben« auf dem Boden der »Gesellschaft des Spektakels«, in der es eigentlich nur um das »Überleben« geht. Die Erprobung der Situation entspricht dennoch dem Besten, was in der »Vorgeschichte des alltäglichen Lebens«⁴⁶² denkbar ist.

Wie im Allgemeinen einiges im Dunklen bleibt, wenn (Prä-)SituationistInnen die Situation verhandeln, so wird schon seit dem ersten Text Chtcheglovs eher vage assoziiert, was über die theoretische Konzeption hinaus konkret mit der Konstruktion von Situationen gemeint sein könnte. Am klarsten stellt Chtcheglov seine urbanistisch-architektonischen Überlegungen heraus, wenn er das Bedürfnis nach einem »absoluten Schaffen« verquickt mit dem Bedürfnis, mit der Architektur, der Zeit und dem Raum zu *spielen*. Die Situation schließt den Zufall nicht aus, sondern findet ihn wieder. Die TeilnehmerInnen an Situation und *Dérive* vollziehen das aktive *Détournement* am spektakelhaften Bild der Stadt.

Wie sich die Konstruktion von Situationen und die konstruierte Situation selbst konkreter abspielt haben, darüber erfahren wir auch in den ausführlichen Texten der Zeitschrift der 1957 gegründeten Situationistischen Internationalen (S. I.) wenig. Nur wenige vage Berichte beschreiben diese frühen

460 Debord, »Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz«, 42

461 s. oben, 204

462 S. I., »Manifest«, 152

Experimente⁴⁶³, bald entschied wohl die Erkenntnis über eine notwendige Verweigerung von im Kunstfeld verwertbaren Produkten für eine fein getrennte Kombination aus wenigen undokumentierten Konkretisierungen der Herstellung der Situation und einer reichen Produktion an reflexiven und politischen Texten. Von Anfang an lässt Debord jedoch keinen Zweifel daran, dass Situationen nicht als romantische Ideale zu verstehen sind, sondern als aktive Gestaltung von Umgebungen, als freies Spiel mit dem Stadtraum als Spielfeld. Die SituationistInnen versuchen, mitten im vom Spektakel durchzogenen Raum der Stadt Bruchstellen des Vertrauten zu finden, oder besser: zu *erfinden*. Anstelle der Situation, die im aristotelischen Theater auf der Bühne dargestellt wird, im epischen Theater auf der Bühne unterbrochen, wird die Situation im situationistischen Theater des Alltags mitten in den alltäglichen Raum der Stadt verlegt. Im Zusammenwirken mit der Praxis des *Dérive*, des Umherschweifens in der Stadt, pendelte die Erfahrung der Situation wohl zwischen den beiden Polen Konzentration und Zerstreuung, zwischen – etwa durch Walkie-Talkie gesteuerten – genau koordinierten Bewegungen und spontanen Erkundungen des Stadtraums. Ziellose Streifzüge durch die Vorstädte, manchmal auch im Morgengrauen nach durchzechter Nacht, mögen sich abgewechselt haben mit kalkulierten Interventionen in die urbanen Zentren. Graffiti, *Détournement* der Inschriften auf Denkmälern,

463 Der Hamburger Historiker der S.I., Roberto Ohrt, weist in diesem Zusammenhang vor allem auf das programmatisch bedingte Fehlen eines kontinuierlich zentralen und öffentlichen Orts wie des »Cabaret Voltaire« hin (vgl. *Phantom Avantgarde*, 302); das entsprechende situationistische »Zentrum« ist wohl einzig und allein die Zeitschrift der S. I.

Entfernung von Straßenschildern, psychogeografische Kartografien. Hier wird das Potenzial der Stadterfahrung als Motor der Wunschproduktion entwickelt und die Möglichkeit, sich unmittelbar, »situativ«, gegen die objektiv gesetzten »Situationen« der kapitalistischen Vergesellschaftung aufzulehnen. Situation und Dérive dienen der Auskundschaftung einer Stadtlandschaft für ganz verschiedene Zwecke, von der studentischen Saufftour bis zur Erkundung möglichen Barrikadenbaus. Im Lärm, im Provisorischen, im Zusammenbruch des Ereignisses wird die Situation kondensiert und intensiviert. Die Betonung auf die Erfahrung neuer Möglichkeiten und die Einleitung unabsehbarer Handlungen weist jedenfalls schon im Paris der späten 1950er voraus auf die Situationen des Pariser Mai und den Aufstand im Quartier Latin zehn Jahre später.

Was klar aus den vorliegenden Dokumenten hervorgeht: Es sollte sich bei der Herstellung von Situationen jedenfalls nicht um ein passives Treibenlassen in quasi natürlichen Situationen drehen, sondern um mehr oder weniger intentionale, künstliche Eingriffe; allerdings zwischen den Polen eines dezenten Détournements im Rahmen einer Neudeutung altvertrauter Straßenzüge einerseits und machistischen Provokationen der lettristisch-halbstarke Art andererseits. Wenn hier von intentionaler *Konstruktion* von Situationen die Rede ist, stellt sich vor allem aber die Frage, die sich auch die S. I. selbst gestellt hat: »Welche Mischung, welche gegenseitigen Beeinflussungen sollen zwischen dem Verlauf (und dem Wiederauftreten) des »natürlichen Moments« im Sinne von H. Lefebvre und gewissen künstlich *konstruierten* Elementen erfolgen, die also in diesen Verlauf hineingebracht werden und ihn quantitativ

und vor allem qualitativ stören?«⁴⁶⁴ Dass es über »natürliche Momente« hinaus eines bewussten und direkten Eingriffs bedurfte, um eine Situation zu konstruieren, sagen schon die Begriffe *créer* und *construire*, die im Zusammenhang mit der situationistischen Situation durchwegs gebraucht werden, wie auch einige Stellen in der Zeitschrift der S. I., die sich auf solche direkten Eingriffe beziehen. Die situationistische Definition vermittelt die konstruierte Situation dementsprechend als »durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Miteinanderspielens von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens«⁴⁶⁵. Wenn die Überlegungen Debords später auch zusehends über Fragen der Beteiligung und des Gefalles zwischen Produktion und Rezeption hinaus gingen – Debord antizipierte immerhin schon 1963 die Probleme der Partizipation und Aktivierung im postfordistischen Paradigma⁴⁶⁶ –, war ein Aspekt der Herstellung von Situationen nicht zuletzt auch, die Fixierung der Verhältnisse von Bühne und Zuschauerraum, von AkteurInnen und ZuseherInnen zu durchkreuzen. Die Situation wird konstruiert, um »von ihren Konstrukteuren erlebt zu werden. In ihr soll die Rolle des – wenn nicht passiven, so doch zumindest als bloßer Statist anwesenden – »Publikums« ständig kleiner werden, während der Anteil derer zunehmen wird, die zwar nicht Schauspieler, sondern in einem neuen Sinn des Wortes »Lebe-Männer« genannt werden können.«⁴⁶⁷ Statt »public« und

464 S. I., »Die Theorie der Momente und die Konstruktion von Situationen«, 127

465 S. I., »Vorbereitende Probleme zur Konstruktion einer Situation«, 18

466 vgl. S. I., »Die Avantgarde der Anwesenheit«, 24 f.

467 Debord, »Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz«, 41

»acteurs« prägen also »viveurs« die Situation, im Idealfall zumindest.

Die Ambivalenz der Situationistischen Internationale als ahierarchischen Netzwerks und rekordverdächtigen Exklusionsunternehmens ist schon oft besprochen worden.⁴⁶⁸ In unserem Kontext geht es allerdings weniger um die selbstmythologisierende Organisation der S.I. selbst als um die Organisation der Situation. Aber auch in konkreten Fällen der Herstellung der Situation musste – vorsichtig gesagt – eine temporäre Funktionsteilung angedacht werden. Debord beschränkt die kollektive Praxis der *viveurs* an anderer Stelle auf eine dreistufige Hierarchie. In dieser Hierarchie wird dem/r RegisseurIn eine gewisse Vorrangstellung zugewiesen als leitendeR KoordinatorIn, dem/r auch Eingriffe in die Ereignisse zustehen, während eine zweite Ebene von bewusst die Situation erlebenden direkt mitwirkt, und schließlich eine dritte Ebene von passiven, in die Situation zufällig hineingezogenen ZuschauerInnen zur Handlung zu *notigen* wäre.⁴⁶⁹ Zwar fährt Debord fort, dass es sich dabei nur um eine zeitweilige Unterordnung des situationistischen Kollektivs unter den Verantwortlichen eines ganzen Experiments handle. Bleibt aber dennoch die unmögliche Position der dritten Ebene, des Publikums. Man muss nicht so weit gehen wie Roberto Ohrt, der Debord eine notorische Zuweisung der Rolle des Prügelknaben an das Publikum unterstellt.⁴⁷⁰ Das Problem ist ein allgemeineres, das sich – so nicht auf molare

468 vgl. Ohrt, *Phantom Avantgarde*; Marcus, *Lipstick Traces*

469 S. I., »Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation«, 17

470 Ohrt, *Phantom Avantgarde*, 304

Strukturen zurückgegriffen werden soll – auf zwei Arten wenn schon nicht lösen, so doch bearbeiten lässt: auf dem Weg der permanenten Spezifizierung und Eingrenzung der Publika (die zu »Aktiva« werden) *oder* auf dem der Öffnung für die Komplexität politischer Prozesse.

Brecht hatte die Frage der Beteiligung und Aktivierung mit einer Geste der radikalen *Schließung* beantwortet, indem er aus den verschiedenen Versuchen zum epischen Theater Ende der 1920er Jahre die strenge Form des Lehrstücks entwickelte. »das lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird. prinzipiell ist für das lehrstück kein zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden.«⁴⁷¹ Unter der Aufgabe des Theaters als Vorführstätte, des Publikums als rezeptiver Figur, des Textes als (ab-)geschlossener Form, erdachte Brecht ein Theater, das nur noch für die Ausführenden gedacht ist, als Selbstverständigung derer, die sich daran aktiv beteiligen; Fachleute als RezipientInnen, die – aus der Rezeption entlassen – *agieren*. Die Lehre des Lehrstücks besteht im (Durch-)Spielen verschiedener, aller möglicher Positionen und Rollen, in einem ständigen Perspektivenwechsel. Brecht hat daher Aufführungen der *Maßnahme* vor Publikum immer wieder abgelehnt und sie als »Mittel der pädagogischen Arbeit mit Studenten marxistischer Schulen und proletarischen Kollektiven«⁴⁷² bezeichnet. »Wir nehmen diese wichtigen Veranstaltungen aus allen Abhängigkeiten heraus und lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung dafür haben: von Arbeiterchören, Laienspielgruppen, Schülerchören

471 Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe*, 251

472 ebd., 248

und Schülerorchestern, also von solchen, die weder für Kunst bezahlen noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen.«⁴⁷³ Aber nicht nur das rein rezipierende Publikum, auch der Text selbst geriet in Bewegung. Sowohl die Anregungen der SpielerInnen wie auch die marxistische Kritik verursachten schon von Anfang an immer weitere Fassungen. Gleichzeitig war die *Maßnahme* auch so gut wie immer zensurgefährdet: 1933 wurde sie kurz vor der faschistischen Machtübernahme verboten, in den USA wurde sie für Brecht zum Gegenstand der Befragung durch die antikommunistischen US-Behörden, in der DDR wurde sie problematisch, weil als Stalinismuskritik interpretierbar. Das Lehrstück wurde demgemäß nicht nur nicht als Veranstaltung vor Publikum gespielt, sondern überhaupt nicht mehr.

Debord sollte den anderen Weg gehen: Mit der Politisierung der S. I. bis hin zum Pariser Mai 1968 vollzog sie – bei aller interner Exklusionspraxis – als diskursives Gefüge die *Öffnung* in den unübersichtlichen und unvorhersehbaren Raum der revolutionären Maschine. Aus der Praxis der performativen Prozessierung der Situation mit ihrer notwendigen Hierarchie entstand eine der präproduktiven Öffnung, der Ermöglichung, der *Eröffnung* der Situation und ihrer »viveurs«, einer Zündung, die ihre OrganisatorInnen aufhebt.⁴⁷⁴

Derartige revolutionäre Zündungen werden in der Rezeptionsgeschichte der S. I. allerdings mehr oder weniger ausgeblendet: Während die politischen Geschichten

473 ebd., 236

474 vgl. zu den benachbarten Begriffen der »Entsetzung« Benjamin, »Zur Kritik der Gewalt«; und des »Afformativs« Hamacher, »Afformativ, Streik« und Nowotny, »Agieren/Nichtagieren«

– wie Marcus Greil vermutet – nicht zuletzt wegen der vielen Feinde, die sich Debord gemacht hatte, die Rolle der S. I. vor dem und im Pariser Mai '68 »praktisch ausgemerzt« hätten⁴⁷⁵, stellt Roberto Ohrts *Phantom Avantgarde*, das die S. I. in die Kunstgeschichte einschreibt, wohl gerade deswegen die Kunsthaftigkeit der S. I. gegenüber ihren Effekten in den politischen Bewegungen in den Vordergrund. Deswegen geht es auch Ohrt um die Trennung und Einordnung in die Kunstgeschichte *oder* in den Kontext der revolutionären Aktion: Jede »Auflösung der Situation in das Aktionsmoment« wäre gegen das Interesse der Situation, schreibt Ohrt⁴⁷⁶ und befestigt – indem er die Aktion mit Hegel als *Auflösung* der Situation begreift – die alte Dichotomie zwischen künstlerischer Repräsentation und politischer Aktion, im Fall der SituationistInnen personifiziert am Gegensatz zwischen den (Ex-)Malern Constant und vor allem Asger Jorn einerseits und dem aktivistischen Filmmacher und politischen Theoretiker Debord andererseits. Der Kunsthistoriker Ohrt unterstellt Debord, dieser habe »zur modernen Kunst, zu ihrer Arbeit an der sinnlichen Erfahrung, keinen Zugang gefunden«⁴⁷⁷ und deswegen Kunstwerk und klassisches Kunstfeld aus seinen Überlegungen eliminiert⁴⁷⁸. Jorn dagegen

475 Greil, *Lipstick Traces*, 412

476 vgl. Ohrt, *Phantom Avantgarde*, 218

477 Ohrt, *Phantom Avantgarde*, 273

478 vgl. ebd., 297, mit einer völlig unangebrachten Analogie zwischen Debord und dem kulturpessimistisch-wertkonservativen Kunsthistoriker Hans Sedlmayr: »Es fragt sich, ob Debord in modernen Bildern überhaupt mehr sehen konnte, als derjenige, dem dort die Mitte fehlte, oder andere, die lieber in einer sozialistischen Gartenlaube die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts vergesellschaften wollten.«

fungiert als positive Folie des Künstlers gegenüber einer »im Schutz ihres subtilen Humors« verbreiteten, »veraltete[n] Politikvorstellung« der S. I.⁴⁷⁹. Er habe sich geweigert, »der Gewalt in einen ungegenständlichen Extremismus zu folgen«⁴⁸⁰, »das Gewaltpotenzial der situationistischen Ideen« benannt⁴⁸¹ und – vor allem – die »Gefahr der antikünstlerischen Tendenzen in der Kunst« erkannt⁴⁸².

Derartig traditionelle Trennung von Kunst und Politik entspricht jedoch wenig der Praxis der ProtagonistInnen und schon gar nicht der Theorie der S. I. Schon im frühen, in der ersten Ausgabe der S. I. veröffentlichten »Beitrag zu einer situationistischen Definition des Spiels« etwa wird dieser doppelte und untrennbare Einsatz von Aktion und Repräsentation in der Situation unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Es geht um »Kampf« und um »Darstellung«: »Kampf für ein der Begierde angemessenes Leben und konkrete Darstellung eines solchen Lebens«⁴⁸³. Die explosive Mischung aus rabiater Kulturkritik, Revolutionstheorie und politischen Zeittexten war mit ihrer Kulmination in Debords *La Société du Spectacle* und Vaneigems *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (beide 1967 erschienen) eine der wichtigsten theoretischen Vorleistungen für den Pariser Mai 1968, sie breitete sich in ihren eindrucksvollsten Formulierungen über die Mauern von Paris aus und inspirierte mehrere Generationen von nicht

479 ebd., 299

480 ebd., 298

481 ebd.

482 ebd., 296

483 S. I., »Beitrag zu einer situationistischen Definition des Spiels«, 15

nur französischen AktivistInnen *und* Intellektuellen vor und nach 1968 mit ihren zugespitzten Begrifflichkeiten. Durch die stetige Politisierung der S. I. kam es zu einer späten Beteiligung der SituationistInnen an politischen Aktionen, zu einer Entwicklung von der imaginären politischen Partei zu einer gar nicht parteiförmigen Komponente der Bewegung. Der brachiale Angriff auf die Spektakelgesellschaft genauso wie auf die reformistische Linke gaben zusammen mit den alten Theoremen von Situation und Dérive den Stoff ab für viele AkteurInnen von 1968.

Die Zusammenhänge und die Rolle der S. I. vor und um 1968 sind noch zu wenig erforscht, um endgültige Aussagen über sie zu machen. Selbst Insider wie die beiden Ex-Situationisten T. J. Clark und Donald Nicholson-Smith erläuterten noch 1997 die Schwierigkeiten bei diesem Unterfangen: »Wir waren 1966/67 Mitglieder der Situationistischen Internationale. Das heißt allerdings nicht, dass wir dadurch die wirklich interessanten Fragen über die S. I. in ihren letzten, außergewöhnlichen Jahren besser beurteilen können. Besonders die Beantwortung der Kernfrage, wie und warum die Situationisten im Mai 1968 eine so entscheidende Rolle spielen konnten, das heißt, wie und warum sie mit ihrer Art von Politik an der Krise des spätkapitalistischen Staates partizipierten und sie in gewisser Weise verschärften, steht noch immer aus.«⁴⁸⁴ Zumal also nicht einmal die dürftigsten Fakten gesichert sind und die politische Geschichtsschreibung zu 1968 immer mehr in verklärendes und/oder reaktionäres Terrain abrutscht, soll hier versucht werden, die

484 Clark/Nicholson-Smith, »Warum die Kunst die Situationistische Internationale nicht umbringen kann«, 150

bestehenden Erkenntnisse zur Verwandlung der S. I. von der Kunstmaschine in eine revolutionäre Maschine so gut wie möglich zusammenzufassen.

Während sich im Laufe der 1960er Jahre die Textproduktion der S. I. von der noch immer kunstimmanenten Anti-Kunst-Propaganda immer mehr zu politischen und polittheoretischen Themen verlagerte, Debord von 1961 an bis zum Ende der S. I. das Filmmachen völlig einstellte und sich auf Zeit auch an den theoretischen Kreis um Claude Lefort und Cornelius Castoriadis und deren marxistisch-räterevolutionärer Zeitschrift *Socialisme ou Barbarie* anschloss⁴⁸⁵, entwickelte sich die Praxis der S. I. gegen 1968 hin zu einer verstärkten Überschneidung von einerseits theoretischen Anstößen für die Bewegung und andererseits Anschluss an die neuesten Formen der politischen Aktion. Wenn die S. I. ihrem nonchalanten Gestus auch treu bleibt und dadurch oberflächlich den Anschein einer traditionellen Avantgarde (mitsamt deren obsoletem Verhältnis zu den Massen) erweckt, wirkt gerade die Kombination aus Verweigerung der Parteiförmigkeit und Radikalität der Inhalte als auslösendes Element für eine Verbreitung der situationistischen Thesen über die Internationale hinaus. So findet auch Félix Guattari, ohne explizit die situationistischen Einflüsse zu nennen, in der Bewegung des 22. März, die Anfang 1968 durch die situationistischen Enragés von Nanterre ausgelöst wird, einen Prototyp für sein Theorem der »Subjektgruppe«. Im Gegensatz zu »unterworfenen Gruppen« definieren sich die Subjektgruppen »durch Koeffizienten

485 vgl. Hastings-King, »Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit«

der Transversalität, die sich gegen alle Totalitäten und Hierarchien auflehnen«⁴⁸⁶. Dabei ist gerade die Aversion gegen die Parteiform, gegen gewerkschaftliche Disziplinierung, gegen die Unterwerfung unter die Hierarchien molarer Organisationsformen, ein Referenzpunkt vieler verschiedener Gruppen zwischen Strasbourg und Nanterre. »Die exemplarische Aktion dieser avantgardistischen Gruppe hat einen Weg eröffnet, Verbote ausgeräumt, ein Verständnis, eine neue logische Gliederung freigelegt, ohne sie gleichzeitig in einer Dogmatik zu ersticken.«⁴⁸⁷ Situationistische Positionen, Zeichen und Strategien diffundieren nicht nur in die Bewegung des 22. März, sondern in ein weites Feld der Subversion und Aktion, das 1968 in der Mairevolte kulminiert. Typisch für situationistische Einflüsse sind vor allem die Genres der Comics und der zweckentfremdeten Werbung, sowie der Plakate und Muralia mit für politische Agitation dieser Zeit ungewöhnlichen Parolen.

Schon 1966 allerdings ergab sich ein erster konkreter Fall der Erprobung dieser Strategien im Milieu der StudentInnenbewegung. Statt *Détournement* anhand von Zeichen und Bildern zu betreiben, wurde die reformistische Studierendenvertretung UNEF als ganze umfunktioniert. Einige Anhänger der S. I. übernahmen die Hochschülerschaft an der Universität Strasbourg, nur um damit die gewerkschaftliche studentische Organisation in eine fundamentale Krise zu treiben. Sie verwendeten die Geldmittel der UNEF dazu, einen situationistischen Traktat von Mustapha Kayati mit dem Titel »Über das Elend im Studentenmilieu« in

486 Deleuze, »Vorwort. Drei Gruppenprobleme«, 14

487 Guattari, »Der Student, der Verrückte und der Katangese«, 78

einer erstklassig gedruckten Auflage von zehntausend Stück herauszubringen. Einigermaßen indirekt in die Verfassung und Verbreitung der Broschüre hineingeraten⁴⁸⁸, trug die S. I. bei zur Ausweitung und Radikalisierung der Proteste. Die Produktion und großformatige Plakatierung eines Comics im situationistischen Stil (»Die Rückkehr der Kolonne Durutti«), kleinere Störaktionen bei der akademischen Eröffnungszeremonie des Studienjahrs 1966/1967 und bei Vorlesungen, Tomatenwürfe auf Lehrpersonal, die Schließung des psychologischen Beratungsbetriebs und Auseinandersetzungen in den StudentInnenorganisationen zogen sich vom Oktober 1966 bis Jänner 1967 und weiteten sich im Lauf des Jahres 1967 auf Lyon und Nantes aus.⁴⁸⁹ Die daraus resultierenden Kontroversen, der Gerichtsprozess, der die Schließung der Studierendenvertretung zur Folge hatte, und die Skandalisierung durch die Medien verhalfen der S. I. zu unerwarteter Bekanntheit. Diese relativ dauerhafte Verknüpfung mit den Anliegen der StudentInnenbewegung und die Drucklegung von »Über das Elend im Studentenmilieu« in einer Auflage von 300.000 Stück ein Jahr nach dem Strasbourger Skandal bewirkte eine weitere Verbreitung der situationistischen Ideen und die Involvierung der S.I. in den Pariser Mai 1968.⁴⁹⁰

Ähnlich wie in Strasbourg entwickelten die »Enragés« (die »Wütenden«) in der 1964 gegründeten Außenstelle der Pariser Sorbonne in Nanterre von Januar bis März 1968 auf Basis der situationistischen Theorien Sabotagemethoden

488 vgl. S. I., »Unsere Ziele und Methoden im Strassburger Skandal«, 269f.

489 Viénet, *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*, 19

490 vgl. S. I., »Der Beginn einer Epoche«

gegen Vorlesungen und Prüfungen. Sie stellten sich damit sowohl gegen die Politik des Universitäts-Establishments (und damit gegen die Bildungspolitik der gaulistischen Regierung) als auch gegen die studentische Vertretung (und somit gegen die Gewerkschaften und die linken Parteien, vor allem gegen die KPF). Die dreifache Strategie des Mai 1968 wurde in Nanterre entwickelt: Sie bestand in der Unterbrechung der Vorlesungen durch Störung und Verteilung von Flugblättern, dem Anbringen der Slogans auf die Mauern und schließlich der Besetzung von immer mehr Gebäuden von Bildungs- und Kulturinstitutionen, später auch von Fabriken. Besonderer Background der Proteste in Nanterre war die isolierte Lage der neuen Universität am Rand von Paris und ihre Architektur, die René Viénet als »Mikrokosmos der allgemeinen Unterdrückungsverhältnisse« bezeichnete⁴⁹¹. Guattari schrieb dazu: »Schon die Architektur ist dafür ein Zeichen: Die Besichtigung dieser Stätten treibt einem den Angstschweiß hervor. Dieser Campus selbst ist das Sinnbild einer studentischen Welt, die abgeschnitten ist von der übrigen Gesellschaft, abgenabelt von der Sphäre der Arbeit [...].«⁴⁹² Vielleicht ist es genau dieses völlige Fehlen von urbanen und sozialen Environments, das die Ausbreitung der Proteste begünstigt hat. Neben den Vorlesungen Henri Lefebvres, Edgar Morins und Alan Touraines, die als Objekte von Störungen bevorzugt wurden, waren es vor allem die endlosen Betonmauern, die sich offenbar besonders eigneten für das Ausbrechen eines »kritischen Vandalismus«⁴⁹³. S. I.-Zitate wurden auf die

491 Viénet, *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*, 20

492 Guattari, »Der Student, der Verrückte und der Katangese«, 72

493 Viénet, *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*, 21

Oberflächen der abweisenden Universitätsarchitektur eingeschrieben und entfalteteten dort ihre volle Qualität der sloganhaften Deutlichkeit bei gleichzeitigem Transport von Komplexität, Offenheit und Mehrdeutigkeit: »Arbeitet nie!«, »Nehmt eure Wünsche für die Wirklichkeit!«, »Die Langeweile ist konterrevolutionär«, »Die Gewerkschaften sind Bordelle«, »Konsumiert mehr, dann lebt ihr weniger«, »Leben ohne tote Zeit, Genießen ohne Hemmungen«. Sukzessiv ausgeweitete Eingriffe in die Szenerie der Entfremdung vollendeten jene praktische Urbanismuskritik, die die S. I. schon in ihrer Theorie der Situation vorgeschlagen hatte.

Die paradox doppelte Gesicht der S. I. – ihre Ausschlusspraxis und der situationistische Öffnungsprozess gegenüber der Bewegung⁴⁹⁴ – mündet in die Beteiligung an Aktionskomitees, ohne gleich permanent mit »den Massen« zu interagieren. Die Isolation der S. I. ist keine praktische, sie zieht sich nicht in eine ländliche Kommune oder eine städtische Wohngemeinschaft zurück, sondern isoliert nur ihre theoretische Rigidität, die zugleich ihre Öffnung ermöglicht. Mit den Eskalationen in den ersten Maitagen, mit der Ausweitung der Proteste auf die Sorbonne und auf die Straßen des Quartier Latin erfuhren die Konzepte von Situation und Dérive eine letzte Stufe der Radikalisierung. Nach dem Generalstreik am 13. Mai breiteten sich wilde Streiks und Fabrikbesetzungen über Frankreich aus. Am 14. Mai gründete sich das Komitee

494 vgl. dazu auch den in Clark/Nicholson-Smith, »Warum die Kunst die Situationistische Internationale nicht umbringen kann«, 164–167, ausschnittsweise veröffentlichten Text zu Organisations-, Autonomie- und Fusionsfragen, den Debord, Khayati und Viénet im Juli 1967 verfasst haben. Sie dachten nach Clark/Nicholson-Smith (164) »weiter darüber nach, besonders als sich im Laufe des Jahres 1967 die Situation zuspitzte, wie sie handeln – expandieren – sollten [...]«.

»Enragés-Situationisten«. ⁴⁹⁵ Die Mauern der Sorbonne wurden von Plakaten übersät. Zum ersten Mal seit der Gründung der S. I. wurde in einer Rundschreibenreihe dazu aufgefordert, etwas zu tun; nämlich in der Hauptsache Fabriken zu besetzen und Arbeiterräte zu bilden. Am 16. und 17. Mai übernahm das Komitee »Enragés-Situationisten« für zwei Tage sogar die führende Rolle im Besetzungskomitee der Sorbonne. ⁴⁹⁶ Unter den Repressionswellen, die offenbar regelmäßig auf Barrikadenbau und Straßenkampf folgen, geht allerdings auch die politische Poesie der S. I. unter: »Unter den Pflastersteinen« suchten die AktivistInnen »den Strand« (»Sous les pavés, la plage«), und sie fanden Prügel, Verfolgung und Kriminalisierung.

Schließlich beteiligten sich Mitglieder der S. I. auch nach dem Höhepunkt des Pariser Mai an den Versuchen der Aufrechterhaltung und Ausweitung der Besetzungen, vor allem jener der Fabriken. Sie versuchten in der zweiten Maihälfte und ersten Junihälfte, die französischen ArbeiterInnen zu mobilisieren und die Bewegung zu internationalisieren. ⁴⁹⁷ Mit vierzig anderen riefen zehn Enragés und Situationisten, unter ihnen Debord, Khayati, Riesel, Vaneigem und Viénet ⁴⁹⁸, den »Rat zur Aufrechterhaltung der Besetzungen« ins Leben, verbreiteten bis zum 15. Juni einige hunderttausend Kopien ihrer Flugblätter, Plakate, Manifeste, Comics und Lieder überall in Frankreich und, ins Englische, Deutsche, Spanische, Italienische, Dänische und Arabische übersetzt, auf der ganzen Welt. ⁴⁹⁹

495 vgl. S. I., »Der Beginn einer Epoche«, 350; Viénet, *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*, 55

496 S. I., »Der Beginn einer Epoche«, 352f.

497 vgl. ebd.

498 vgl. Viénet, *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*, 126

499 ebd., 131

Die Geschichte der S. I. ist die einer Entwicklung vom avantgardistischen Kunstkollektiv zur politischen Agitationstruppe. Durch kontinuierliche Intensivierung der Textarbeit, durch die Kontinuität in Form der Herausgabe des Zentralorgans der S. I. und durch die zunehmende Verknüpfung von diskursiven und aktivistischen Strängen geriet sie – parallel zur Zerfallsbewegung und zu den Ausschlussorgien in der Kerngruppe – zu einer relevanten Komponente des Pariser Mai. Es waren Fragen, die aus dem Kunstfeld heraus gestellt zur zunehmenden Politisierung der S. I. geführt haben. Fragen nach Praxis, Funktion und Potenzial der Situation beförderten die SituationistInnen fast notwendigerweise aus der reinen Kunstpraxis in den Kontext der Revolutionstheorie und der politischen Aktion. Die zunehmend brachialere Anti-Kunst-Propaganda Debords und die Reibung zwischen Kunst und Revolution sind Konstanten in einer langen Passage, einem Übergang, einer sukzessiven Entwicklung von der Kunstmaschine zur revolutionären Maschine. Die situationistischen Erfahrungen, Praxen und Strategien, die in den 1950ern im Kunstfeld, in Auseinandersetzung und Reibung mit künstlerischen Traditionslinien wie Dadaismus, Surrealismus und Lettrismus entstanden waren, verließen in den 1960ern zusehends ihr Feld und beackerten das von politischer Theorie und revolutionärer Aktion. In diesem Übergang nun, der mit der Niederschlagung der Revolten 1968 einerseits und mit der Auflösung der Situationistischen Internationale 1972 andererseits klare Endpunkte zu besitzen scheint, hat Hegels Ungeheuer der Entzweiung jedenfalls keinen Schlaf gekannt.

7. »KUNST UND REVOLUTION«, 1968 DER WIENER AKTIONISMUS UND DIE NEGATIVE VERKETTUNG

»Die Linken, das waren für die Aktionisten eher Idioten, die Rechten auch.« (Ferdinand Schmatz)⁵⁰⁰

»wer sagt mir, dass revolutionäre überhaupt die vernichtung der zwangsgesellschaft wollen?« (Otto Muehl)⁵⁰¹

Es gibt eine Wiener Lesart der Ereignisse von 1968, die besagt, die KünstlerInnen in Wien hätten ihr 1968 »auf österreichische Art« ziemlich schnell absolviert, sowohl was die Vorarbeiten als auch was die Nachbereitung betrifft. Im Pariser Vormai hätten die SituationistInnen in Strasbourg und Nanterre diskursive Sprengsätze gezündet, der Ex-Maler und Happening-Künstler Jean-Jacques Lebel und die Living-Theatre-GründerInnen Julian Beck und Judith Malina wären maßgeblich in die Besetzung und Umfunktionierung des Theatre Odeon involviert gewesen, und in Deutschland hätte die »Subversive Aktion«, aus der situationistischen Gruppe SPUR in München entstanden, um die Mitte der 1960er zeitweise den Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) unterwandert.⁵⁰² In Österreich sei eine nachhaltige Radikalisierung der Kulturlinken dagegen genauso ausgeblieben, wie jenes hartnäckige und andauernde

500 zit. in: Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, 91

501 Muehl, »warum ich aufgehört habe. das ende des aktionismus«, 41

502 vgl. Hoffmann, *Destruktionskunst*, 173–175; Subversive Aktion, *Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*, 23 f.

Interesse von KünstlerInnen, sich massiv in politische Kämpfe zu involvieren, und die österreichische 68er-Bewegung sei überhaupt »durch einen Mangel an Theorie und durch geringe Militanz« aufgefallen.⁵⁰³

Eine andere Deutung besagt, dass in der Zeit vor und um 1968 in Österreich die Kunstszene explodiert sei, dass die kleine Gruppe um die Wiener Aktionisten eine tragende Rolle innerhalb der 68er-Bewegung gespielt hätte⁵⁰⁴, sei es als Avantgarde oder als Kompensation⁵⁰⁵, dass die Verbindungen zwischen Kultur- und Politiker stärker gewesen wären als etwa im benachbarten Deutschland: Während die Fronten von Kunst und Politik dort immer starrer aufeinander geprallt wären, hätte es im überschaubaren Wiener Zusammenhang keine strenge Abgrenzung zwischen künstlerischer und politischer Avantgarde gegeben.⁵⁰⁶

Mit Rolf Schwendter gibt es schließlich noch eine dritte Interpretation, die den beiden ersten gleichermaßen Recht gibt, aber Datum und ProtagonistInnen verschiebt. Nach Schwendter findet 1968 in Österreich erst

503 Foltin, *Und wir bewegen uns doch*, 74; vgl. auch Reitter, »Die 68er Bewegung. Versuch einer Darstellung, Teil 2«, 47

504 vgl. Keller, *Wien, Mai 68*, 39: »Wir waren früher dran mit den Freiheitsbestrebungen«, antwortete Günter Brus auf die Frage nach den Verbindungen zwischen dem Aktionismus und dem internationalen Jugendprotest.« Vgl. auch Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, 19, 86, 91, 93, 102. Vor allem die Interviewerin Roussel vertritt die These der künstlerisch-aktionistischen Determinierung des österreichischen 1968 mit Nachdruck und Emphase.

505 ebd., 93, wird Peter Turrini zitiert: »In Deutschland haben die Studenten die Universitäten besetzt, in Österreich haben Muehl und Brus in die Uni geschissen. [...] Die politischen Fragen wurden als Kunstfragen ausgetragen.«

506 vgl. Salanda, »Vom Café Hawelka zur Buchhandlung Herrmann«, 367

1976 statt: Mit der Arena-Bewegung, der Besetzung des Schlachthofs im Wiener Stadtteil St. Marx, während derer verschiedenartigste transversale Initiativen erprobt wurden, sei erst jene Zäsur markiert worden, die die versäumte Entwicklung einer außerparlamentarischen Opposition in den 1960ern nachholt und auf die sozialen Bewegungen der späten 1970er und 1980er als Ereignis der nachhaltigen Organisierung nachwirkt.⁵⁰⁷

Im Kontext des nachhaltigen autoritären Nachkriegs-österreichs konzentrieren sich die Bemühungen der KünstlerInnen dagegen bis in die späten 1960er noch eher auf minimale Freiräume für neue Kunstpraxen und damit auf marginale Öffentlichkeiten in einem ansonsten rigid-konservativen Kunstfeld. Wenn Mitglieder der Wiener Aktionsgruppe⁵⁰⁸ in den 1960ern mehrmals von Verhaftungen betroffen sind, basiert das entweder auf völlig aus der Luft gegriffenen Projektionen des repressiven Staatsapparats⁵⁰⁹ oder auf dessen Reaktion auf die steigende Zumutung durch die aktionistische Kunstprovokation, wenn sie sich auch nur irgendwo bescheiden aus dem Kunstraum herauswagt⁵¹⁰. Durch die

507 Schwendter, »Das Jahr 1968«, 167; vgl. auch Reitter »Die 68er Bewegung. Versuch einer Darstellung, Teil 2«, 47 f.

508 so die kollektive Selbstbezeichnung der Aktionskünstler Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler in den 1960ern in Wien

509 vgl. die Verhaftung von Otto Muehl, Hermann Nitsch und anderen im Fall des »Opernmordes« (der Ermordung einer zwölfjährigen Ballett-Tänzerin in der Wiener Oper am 12. März 1963)

510 vgl. dazu den *Wiener Spaziergang* von Günter Brus, der ihn am 5. Juli 1965 von Kopf bis Fuß weiß bemalt, sein Körper durch eine vertikale schwarze Linie gespalten, durch die Straßen Wiens führt. Nicht weit allerdings, weil er von der Polizei wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses festgenommen und zu einer Geldstrafe verurteilt wurde (vgl. Schwarz/Loers (Hg.), *Wiener Aktionismus I*, 298 f.).

Gestaltungsfreude der Künstler an ihrer eigenen Geschichte, durch ihre wiederholten Interventionen in späteren Publikationen und Ausstellungen, durch die Eingriffe von Galeristen, KunsthistorikerInnen und Museen entstand jedoch ein Mythos, der künstlerische Praxis wie politische Bedeutung der Aktionisten – wo nicht gegenläufig entpolitisiert – oft überhöht und über die staatlichen und medialen Repressionsvorgänge (vor allem die *nach* 1968) eine Legende der Politisierung implementiert.

Jedenfalls war, sowohl was die soziale Zusammensetzung als auch was die Effekte betrifft, 1968 in Österreich fast nur »kulturelle Revolution«: War die künstlerische Avantgarde nicht gerade nachhaltig politisiert, so erscheint umgekehrt die studentische »Politlinke« als künstlerisch durchsetzt. Die sozialen Zusammenhänge zwischen »Wiener Kommune«, SÖS und dem literarischen Aktivismus der späteren »Hundsblume« um Robert Schindel oder die Informelle Gruppe um Rolf Schwendter⁵¹¹ gehörten zu den aktivsten Gefügen vor dem österreichischen Mai 1968. Wenn – wie in mancher Kunst- oder Literaturgeschichte suggeriert – Oswald Wiener als Kopf der Aktion »Kunst und Revolution« verhandelt wird, könnte bei nochmals verengtem Fokus die Wiener Version von 1968 als Werk von drei Literaten konstruiert werden: Wiener, Schwendter, Schindel als Librettisten, zugleich Protagonisten einer Revolutionsoper. Und am Höhepunkt der »heißen Viertelstunde« (Fritz Keller, nach dem Titel einer Fernsehsendung von Georg Kreisler und Topsy Küppers) des

511 vgl. Schwendter, *Subkulturelles Wien. Die informelle Gruppe (1959–1971)*

österreichischen 1968 prallen gerade die Fronten der aktivistischen Kulturlinken und der auch-künstlerischen Politlinken in der Aktion »Kunst und Revolution« derart aufeinander, dass beide Teile ihres ohnehin prekären organisatorischen Zusammenhalts völlig verlustig gehen.

Der SÖS (Sozialistischer Österreichischer Studentenbund)⁵¹², das kurzlebige österreichische Pendant zum Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS), war aus dem Kontext der »Kommune Wien« entstanden.⁵¹³ Die Kommune hatte sich Ende 1967 um den Literaten Robert Schindel und den SDSler Günther Maschke⁵¹⁴ gebildet: Ab Oktober 1967 – damit drei Jahre vor Otto Muehls »Kommune Praterstraße« und sechs vor der AA-Kommune am Friedrichshof – reüssiert sie weniger als holistisches Wohnexperiment denn als Organisationsdrehpunkt für Love-ins, Sitzstreiks, Straßentheater und Marx-, Freud-, Bibel- und Hegelarbeitskreise. Am Höhepunkt besteht sie aus bis zu 50 AktivistInnen, vor allem »KP-Kindern«⁵¹⁵

512 zu den Entwicklungen der österreichischen StudentInnenbewegung und zur kurzen Geschichte des SÖS vgl. Keller, »Mailüfterl über Krähwinkel«, 59–66; Keller, *Wien, Mai 68*, 76–79; Bauer, *1968*, 24–35. Weitere Erkenntnisse entstammen zwei Interviews, die ich im Sommer 2003 und im Sommer 2004 mit Christof Šubik geführt habe.

513 vgl. Keller, »Mailüfterl über Krähwinkel«, 36–42

514 zur Person Maschkes und seiner problematischen politischen Wende in rechte Publikationsszenen vgl. auch oben, 45, Fußnote 41. 1968 wurde Maschke in der BRD als »Deserteur« gesucht, am 9. Oktober in Wien verhaftet und – wahrscheinlich auch aufgrund der Aktionen seiner Mit-KommunardInnen (Agitproptheater am 12. Oktober und Sitzstreik vor dem Polizeigefängnis Rossauer-Lände am 15. Oktober) – nicht in die BRD abgeschoben, sondern durfte nach Kuba ausreisen.

515 vgl. Schindel, »Über das Marxverständnis der Studentenbewegung«, 69; Šubik, »Die Einheit von Politik, Kunst und Leben«, 38

und Ex-VSStÖ-lerInnen⁵¹⁶, die versuchen, relativ undogmatisch radikale Politik und »ästhetische Selbstverwirklichung« (so hieß das damals wirklich) zu verbinden. Gekämpft wird um die Studienreform, für Vietnamsolidarität, gegen den Opernball und für einen roten 1. Mai. »Draußen versammeln wir uns zu einem ›Love-in‹ in der Aula der Wiener Universität. Wir singen das Hohelied Salomos. Siehe, meine Freundin, du bist schön! Siehe, schön bist du! Deine Augen sind wie Taubenaugen zwischen deinen Zöpfen. Dein Haar ist wie eine Herde Ziegen, die gelagert sind am Berge Gilead herab. Und papierln die Wiener Polizei mit schwarzen Blumen. Wir gründen die Kommune Wien. Die Boulevardpresse entdeckt den studentischen Protest. Genosse Maschke wird verhaftet. Wir versammeln uns zu unangemeldeten Demonstrationen und setzen uns der Polizei aus. In Kaffeehäusern und Wohnungen finden permanent Sitzungen statt. Wir schreiben Flugblätter, malen Plakate, diskutieren auf der Uni.«⁵¹⁷ Die Praxis der Wiener Kommune war zwar auch nicht völlig frei von den üblichen patriarchalen Ideologiediskussionen, von un hinterfragten Hierarchien und Ansätzen der Strukturalisierung, ihre Aktionsformen brachten aber zugleich eine Öffnungsbewegung, die es nicht mehr nötig machte, für politische Arbeit in parteiförmige Organisationen eingebunden zu sein.

Bei einer ersten Opernballdemo am 22. Februar 1968 (»parole passiver widerstand. sich wegtragen lassen«⁵¹⁸)

516 Der VSStÖ (Verband der sozialistischen StudentInnen Österreichs) hatte in den 1960er Jahren permanent mit Radikalisierung-, Spaltungs- und Austrittswellen zu kämpfen.

517 Šubik, »Ein Vakuum, und da soll man tanzen«, 120

518 Bauer, 1968, 28

kommt es – im Gegensatz zu den Wiener Opernball-
demos der 1980er und 1990er Jahre – neben Sitzstreiks
vor der Oper auch zu einer Aktion *in* der Oper: »katja
hat's uns allen gezeigt, ist in lackmantel und hütchen,
die handtasche voller flugblätter rein in die oper, ganz
selbstverständlich, hat die flugblätter vom balkon run-
terregnen lassen, ist wie selbstverständlich wieder zur
tür raus [...]«. ⁵¹⁹ Danach erfolgt eine erste Erprobung
von *Dérive*-Strategien in Rahmen von kleinen Demos:
Grüppchenweise werden Straßen und Plätze blockiert,
damit Staus erzeugt. Wenn der Stau groß genug und be-
vor noch die Polizei angerückt ist, haben die AktivistInnen
sich schon wieder zerstreut und in kleinen Grup-
pen die nächste Ecke im 1. Bezirk besetzt. ⁵²⁰ Derartige
Taktiken der »begrenzten Regelverletzung« übten einen
gewissen Reiz auf linke StudentInnen, aber auch auf die
Medien aus, die die Aktionen im Winter 1967/68 noch
eher wohlwollend begleiteten (was bald danach auch eine
umso größere Fallhöhe nach sich ziehen sollte). »Love-
ins«, »Go-ins«, wilde Demos und »Spaziergängerdiskus-
sionen« zogen auch SympathisantInnen aus dem Umfeld
der SPÖ an, deren revoltierende Jugendorganisationen
immer wieder die nervöse Gereiztheit des Vorsitzenden
Bruno Kreisky, damals noch mit der SPÖ in Oppositio-
on, zu spüren bekamen.

Zwischen Anfang Mai und Mitte Juni 1968 verdich-
tet sich die Qualität der Proteste, und die Quantität
der Protestierenden steigt. Am 1. Mai stören Wiener

⁵¹⁹ ebd.

⁵²⁰ vgl. Šubik, »Die Einheit von Politik, Kunst und Leben«, 39; Bau-
er, 1968, 27 f. Derartige bewegliche Demonstrationsformen gehören
seit 1968 zum Arsenal der linken Aktionsformen und wurden seitdem
immer wieder aufgenommen. Vgl. auch Raunig, *Wien Feber Null*, 14

KommunardInnen zwar nicht den traditionellen Aufmarsch der SPÖ, sondern nur ein Blasmusikkonzert danach, aber der Gestus der subversiven Affirmation (Reigentanz zur Blasmusik) reicht aus, dass der Rathausplatz brutal von der Polizei geräumt wird und die Gewalttätigkeit der Ordnungsmacht eine Qualität erreicht, die eine weitere Austrittswelle aus der sozialistischen StudentInnen-Organisation nach sich zieht. Am 16. Mai 1968 präsentiert sich schließlich der aus Mitgliedern der Wiener Kommune und unzufriedenen Mitgliedern des VSStÖ formierte SÖS auf einer Pressekonferenz in Wien. Gegen die Gewohnheit der parteipolitisch gebundenen, parlamentaristischen Fraktionen der Hochschülerschaft sollen die Funktionäre jeweils nur vier Monate amtiert und dann ihre Mandate weitergeben. Dazu sollte es aber nicht kommen. Zwei Wochen später beginnt der SÖS seine Aktivitäten mit einem Teach-in zum Thema »Weltrevolution und Konterrevolution« und der Besetzung des Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes mit 200 Leuten – wohlgermerkt *zweihundert*, nicht zweitausend, wie die Süddeutsche Zeitung schrieb, in der Meinung, es wären Massen vonnöten, um eine Uni zu besetzen. Und schon am 4. Juni 1968 untersagt das Innenministerium die Tätigkeit des SÖS, allerdings mitnichten aus politischen Gründen, sondern mit der Begründung, er könne mit dem VSStÖ verwechselt werden. Da der Auflösungsbescheid allerdings noch nicht rechtskräftig ist, kann am 7. Juni das Teach-in »Kunst und Revolution« als gemeinsame Veranstaltung des SÖS und der Wiener Aktionisten im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes stattfinden.

Der Wiener Aktionismus und seine Protagonisten wurden zwar oft gebasht, jedoch unter diametral

verschiedenen Anklagepunkten. Während nicht nur große Teile des Boulevards, sondern auch die Kunst-kunst-Szenen lange darauf bestanden, dass der Aktionismus in das Feld der Nicht-Kunst gehöre, setzte es von Seiten der Linken Faschismus-Vorwürfe – und zwar schon vor der Gründung der Muehl-Kommune.⁵²¹ Im Gegensatz sowohl zu frühen Aussagen von Muehl, in denen er aus der Haltung des permanent in alle Richtungen revoltierenden Künstlers gegen politische Revolutionen spricht⁵²², als auch zu späteren extremen Strukturalisierungen und Hierarchisierungen, und wohl auch faschistoiden Auswüchsen in der »Struktur« der Muehl-Kommune⁵²³ ist die Entwicklung der Aktionen von Brus, Muehl und anderen in den Jahren 1966 bis 1968 als zeitweiliger wilder Politisierungsprozess zu verstehen, in dem Chaos und Vernichtung der bürgerlichen

521 Nach früheren, ähnlichen Ansätzen Robert Jungks und Rolf Schwendters mutmaßt Henryk M. Broder (»Kein Linker, sondern Analfaschist«) 1971, Muehls Aktionen hätten ein »in letzter Konsequenz faschistisches Potenzial« aktiviert. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann greift diesen Faden 1983 auf und bescheinigt den Aktionisten »Methoden [...], die durchaus faschistischen Terrorpraktiken vergleichbar sind« (zit. nach Franziska Meifert, »Zweimal Geborene«, 5). Schließlich interpretiert auch Aktionismus-Ausstellungsmacher Dieter Schwarz »Kunst und Revolution« als Aktion, die »in ihrer Mischung von autoritär einschüchternden Reden und regressiven Darbietungen eher einem Putsch von rechts« gleiche (zit. nach Meifert, »Zweimal Geborene«, 9).

522 vgl. Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, 15 sowie (aus dem Jahr 1962) 13: »Schau dir nur die Revolutionen der Geschichte an, wie die wildesten Revolutionäre, sobald der Widersacher hinweggefegt ist, sofort verspießern und sich die Hausschlapfen anziehen. Oder schau dir nur die proletarischen Revolutionen an: Der Widerstand ist weg, und schon sind sie verbürgert. Der Maler darf einen solchen Weg nicht gehen, er muss dauernd gegen etwas kämpfen ...«

523 vgl. vor allem die ausführliche Geschichte des Strukturalisierungsprozesses der AA-Kommune in Bauer, 1968

Gesellschaft (in Muehls damaliger Begrifflichkeit »der wichtelgesellschaft«) propagiert werden, teilweise als fundamentalkritische Attacke auf Staat, Gesellschaft und revolutionäre Gruppen, teilweise aber auch mit den Mitteln der Überaffirmation, radikalen Zuspitzung und Übertreibung reaktionärer Positionen.

In Ansätzen offenerer Kollaborationen mit anderen Künstlern (vor allem der literarischen Szene um Oswald Wiener) gelingt es, die Wiener Aktionsgruppe über individualanarchistische Ausbrüche hinaus etwas zu öffnen, damit auch über die Publika des internen Freundeskreises und der marginalen Kunst-Szene in Wien hinauszuwirken. Gleichzeitig werden auch die Kulturinstitutionen und der Künstlerbegriff in der Tradition der dadaistischen bis situationistischen Avantgarden zunehmenden Angriffen ausgesetzt (»Zock hat keine Kunst und keine Künstler!«⁵²⁴). 1966 entstehen die »Totalaktionen« als Synthesen der Materialaktionen Muehls und der Selbstverstümmelung Brus', danach wird das »Vienna Institute for Direct Art« gegründet, auf dessen Basis immer weitere, meist kurzlebige Kooperationen. Gemeinsam mit Oswald Wiener erfindet Muehl das aktions-politische »Programm« unter dem Label »Zock«. ⁵²⁵ Mit Zock wird die ironisch-schwammige Gestalt der Materialaktion hin zu einer schärferen sprachlichen und bildlich-propagandistischen Fundamentalkritik an Staat und Ideologie entwickelt, zugleich gegen die Figur des revolutionären Subjekts wie gegen reformerische Ansätze.⁵²⁶ Auch die

524 Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, 30

525 vgl. Höller, »Aufpoppen und abzocken«, vor allem 65

526 vgl. Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, 29: »Zock hat kein Programm! Zock scheißt auf Arbeiter und Werktätige! Zock ist dagegen, dass es den Leuten besser geht!«

Aktionen bekommen stärker agitatorischen Charakter, werden in wechselnden Zusammensetzungen als chaotisch montierte Kollektivarbeiten organisiert und begleitet von einer Produktion von Manifesten im Rahmen der »ästhetisch armen« Publikationsreihe *Zock Press*.⁵²⁷ Was die Anti-Programmatik von Zock auszeichnete, waren die vielfachen Brüche zwischen zerstörerischer Kritik und Affirmation der Zerstörung, die jedwede Schließung und Kohärenz zu verhindern suchten.

Als Höhepunkt der Zock-Phase endet das Zock-Fest (mit Muehl, Nitsch, Wiener, Attersee und anderen) am 21. April 1967 im Gasthaus »Zum grünen Tor« in der Wiener Lerchenfelder Straße mit einem größeren Polizeieinsatz und im live ausgetragenen handfesten Konflikt der Teilnehmer der Aktion.⁵²⁸ Hier zeigt sich neben der Inkompatibilität der künstlerischen Positionen und der peinlichen Selbstdarstellungsmanie der Künstler⁵²⁹ auch eine Stärke der aktionistischen Settings: das Anrichten eines Chaos', das zugleich die Ordnungsmächte von innen und außen herbeiruft. Als Kooperation mit dem katholischen Cartellverband organisiert⁵³⁰, gerät die Veranstaltung zu einer Auseinandersetzung unter den Akteuren und zwischen Akteuren und Publikum, es kommt auch zu Raufhändeln mit Studentenverbindungsleuten, später zu Polizeieinsatz mit Helmen

527 In diesem Zusammenhang wurde auch von einer »strategischen Fusion« mit der Wiener Gruppe geschrieben (Klocker, »12 Aktionen«, 38), der Begriff entspricht aber kaum der anarchischen Qualität der künstlerischen Aktionen zwischen 1966 und 1968.

528 vgl. Klocker (Hg.), *Wiener Aktionismus 1960–1971*, 209–211, und Höller, »Aufpoppen und abzocken«, 65

529 Bauer, *1968*, 16

530 vgl. ebd.

und Hunden und zur Auflösung der Veranstaltung. Otmar Bauer, damals einer von »Muehls Studenten« oder »Muehls Mannen«, die die meisten Aktionen dieser Phase als Modelle oder Akteure mitgestalteten, beschreibt die Höhepunkte der Turbulenzen so:

»ossi wiener in verchromtem sturzhelm aus seiner harley davidson-zeit hat sich zwei tablette semmelknödel bestellt, agitiert durch megaphon, ebenfalls verchromt, ans publikum *hülsenbecks dada-rede*, nur setzt er statt dada zock ein: zock ist alles – wirft den ersten knödel ins publikum – zock will nichts – der nächste knödel fliegt – zock riecht nicht – knödel – die ersten knödel fliegen zurück – knödelschlacht. der antiquitätenhändler kurt ochs taumelt auf die bühne, rauft mit halbleerer wodkaflasche mit dem ansager ums mikro, reißt's vom ständer ab und schleudert's ins publikum – auweia.

es trifft keinen, das war gefährlich, das schwere eising. der wirt will schließen: wenn sie die ruhe und ordnung nicht wieder herstellen können, muss ich die veranstaltung schließen!

bertram, michls freund, druckst, schwitzt. nitsch zischt zu mir: das lamm, das lamm. quietscht der kadaver an der seilrolle vom balkon, hängt aber nicht, platscht auf die packpapierrolle im mittelgang. chor, ruft er. chor, wir fünfstimmig zum klampfenschlag im brodelnden saal: waaahhah – wattetupfer auf klampfen – wunde – orchester: klapper-klapper – eimer rote farbe auf's lamm geschüttet – und da stehen aus fremder welt einige paare im ballkleid, die geschniegelten im smoking, studentenkapperl, verbindungsschleife über die brust: cv-ler, am weg zum concordiaball haben sie vorbeigeschaut zur *dichterlesung* des kommilitonen bertram – rote farbspritzer auf blütenweißem dekoltee – der

begleiter der dame, ein studentenhühne, schnappt sich einen eimer, trifft nitsch auf der flucht von hinten voll, nitsch dreht durch, schnappt auch einen eimer, holt aus im lauf, rutscht auf der packpapierbahn aus, der eimer steigt, aus der luft kriegt nitsch die eigene ladung voll ab. mühl hat seine möbelzertrümmerungsaktion noch unbedingt aufführen wollen, hat kasten, tisch, bett mit federtuchenten gefüllt auf die bühne geschafft, o. k., wir zerhacken die möbel – farbpulverstarrstreuender mühl, staubwolken, bettfedern durchnebeln die szene. polizei – polizei kommt, runter von der bühne, steh ich im auftrittskostüm, lange unterhose und leibchen buntbepulvert, da, im eck liegt ochs, der antiquitätenhändler, mit leerer wodkaflasche – die doppeltür fliegt auf – ein schäferhund zieht einen stahlhelmtent dickwanstpolypen herein, dessen blick irrt herum – jetzt ist es aus – die nehmen uns hoch.

gut, dass sie da sind, herr inspektor!, sonort ossi neben mir: randalierende elemente haben die veranstaltung gesprengt, haben farbpulver geschmissen, schauen sie meinen kollegen an, sein anzug ist kaputt, er musste ihn ausziehen, stellen sie bitte die ruhe und ordnung wieder her!

der polyp salutiert – abgang, die stahlhelme räumen den saal und wir fünf in der stille der rauchschwaden die überreste des chaos auf, sitzen belämmert herum, alle haben sich verdrückt, keine helfende künstlerhand.«⁵³¹

Gerade wo Strategien der Darstellung von allen möglichen tabuisierten Vorgängen die Ordnungsreserven von Reaktionären wie Revolutionären mobilisiert⁵³² und

531 ebd., 18–20

532 vgl. Siegert, »Kein Faschist, sondern Analanarchist«, 55

damit nicht nur die mediale Skandalisierung der Rechten, sondern auch das tumultuarische Aufbegehren der Linken aktivieren, da erscheint die Praxis der Aktionisten in ihrer wichtigsten politischen Funktion, als produktive Attacke auf Schwachstellen auch der (radikalen) Linken: Humor- und Lustfeindlichkeit, Schließung, Strukturalisierung. Das Totale in Muehls »Totalrevolution« zwischen 1966 und 1968 besteht also – im Gegensatz zu den späteren Kommuneversuchen – nicht in der Schließung zu einer Totalität, sondern darin, dass sie sich *mehr* als die Zerstörung der Totalität des Staats als Ziel setzt, sich nicht nur gegen einen bestimmten Staatsapparat, sondern »gleichermaßen gegen die bürgerliche Gesellschaft, die linke Revolte und sich selbst wendet«⁵³³.

Am Plakat des SÖS war für 7. Juni 1968 ein Vortrag von Brus, Muehl, Weibel und Wiener sowie eine Diskussion mit Jirak, Šubik und Stumpf angekündigt. Der Titel: »Kunst und Revolution«, der auf der Einladung zu lesende Begleittext von Oswald Wiener lautete: »die assimilationsdemokratie hält sich kunst als ventil für staatsfeinde. die von ihr geschaffenen schizoiden halten mit hilfe der kunst balance – sie bleiben eben noch diesseits der norm. kunst unterscheidet sich von ›kunst‹. der staat der konsumenten schiebt eine bugwelle von ›kunst‹ vor sich her; er trachtet, den ›künstler‹ zu bestechen und damit dessen revoltierende ›kunst‹ in staatserhaltende kunst umzumünzen. Aber ›kunst‹ ist nicht kunst. ›kunst‹ ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat.«⁵³⁴

533 Höller, »Aufpoppen und abzocken«, 70 f.; vgl. auch unten 194 ff.

534 zit. nach Fellner, *Kunstskandal!*, 205

Solche neuen Stile der Kommunikation sollten also das Versprechen einlösen, dass aus Kunst Politik wird. Doch in Wieners Bild der Bugwelle lässt sich auch schon ein Vorschein der negativen »Wirkungsgeschichte« von »Kunst und Revolution« erkennen, mit welcher Gewalt sich der »staat der konsumenten« – nun nicht mehr »assimilationsdemokratie« – als Kombination aus spektakulärer Medienmaschine und repressivem Staatsapparat über die Aktionisten wälzen sollte.

Den Beginn der Veranstaltung machten Peter Jirak, Christof Šubik und Christian Beirer⁵³⁵ mit einem kurzen, einleitenden Vortrag über »Stellung, Möglichkeiten und Funktionen der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft«. Die anschließende Simultanaktion von Otto Muehl, Günther Brus, Oswald Wiener, Peter Weibel, Franz Kaltenbäck, Malte Olschewski, Otmar Bauer, Herbert Stumpf, Anastas und Herrmann Simböck⁵³⁶ – durchwegs Männer, Valie Export durfte immerhin einen

535 vgl. Šubik, »Die Einheit von Politik, Kunst und Leben«, 41

536 Von den vier Künstlern, die sich Mitte der 1960er Jahre als Wiener Aktionsgruppe bezeichnet hatten (also Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler) und bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Mittel und politischen Positionierung in kunstimmanenten Diskussionen zwischen 1962 und 1965 einen gemeinsamen Diskurs entwickelt hatten, beteiligten sich nur zwei an der Aktion. Dafür war neben Muehl und Brus mit Oswald Wiener ein Mitglied der »Wiener Gruppe« vertreten, und Peter Weibel legte als Meister der Selbsthistorisierung mit seiner Beteiligung auch die Basis dafür, ein Jahr später das kunsthistorische Konstrukt »Wiener Aktionsmus« zu erfinden und sich selbst als Protagonist in diesen Zusammenhang zu bringen (vgl. auch das Interview mit Weibel in: Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, 131). Neben Franz Kaltenbeck und den vier »Muehl-Männern« (hier ist interessant, dass Otmar Bauer und Herbert Stumpf im Gegensatz zu Muehl, Brus, Wiener und Weibel sich in beiden Zusammenhängen des SÖS und des Aktionismus bewegten), nahm verummumt auch der Journalist Malte Olschewski teil, der von Muehl im Rahmen der Aktion ausgepeitscht wurde (ebd., 168 f.).

Scheinwerfer halten⁵³⁷ – lief nach Peter Weibels Darstellung so ab:

»Otto Muehl eröffnete ›den Vortrag‹, wie das Plakat zur Veranstaltung harmlos versprach, mit einer Beschimpfung des eben ermordeten Robert Kennedy und seines Clans. Peter Weibel setzte im gleichen Stil mit einer Rede fort, die den damaligen Finanzminister Stephan Koren zum Ziel seiner schwarzen Polemik hatte und deren Lautstärke vom Publikum und dessen Lautstärke gesteuert werden konnte. In diesem Lärm stellte sich Günter Brus nackt auf den Vortragstisch, schnitt sich mit einer Rasierklinge an der Brust, urinierte und trank seinen Urin, schiss auf den Boden, sang die Bundeshymne, verschmierte sich den Kot am Leibe, steckte seinen Finger in den Rachen, erbrach. Während er flach auf dem Pult lag und Onanierbewegungen ausführte, hielt Oswald Wiener schon einige Zeit und auch von der folgenden Aktion Otto Muehls unbeirrt seinen wegen des Lärms trotz drahtlosen Mikrophons unhörbaren Vortrag über Sprache und Bewusstsein unter Bezug auf kybernetische Modelle, die er an die Tafel zeichnete. Unterdessen peitschte Muehl einen Masochisten namens Laurids, der sich freiwillig zur Verfügung gestellt hatte und der später einen erotischen Text verlas. Dann simulierten Muehls Mannen eine Ejakulation mit überschäumenden Bierflaschen und urinieren wetthalber um die größte Weite. Dazwischen hielt Franz Kaltenbäck eine obsessive Rede über Information und Sprache, und Weibel eine buchstäblich flammende Rede – sein rechter ausgestreckter Arm war präpariert

537 vgl. Hoffmann, *Destruktionskunst*, 177 und das Interview mit Valie Export in: *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, 122

und brannte –, eine Brandrede zur Lenin'schen Frage ›Was tun?‹.⁵³⁸

Nicht viel länger als eine halbe Stunde dauerte die Aktion »Kunst und Revolution«, vulgo »Uni-Ferkelei«. Entgegen der späteren Schilderung Peter Weibels dürfte sie von den Anwesenden eher als fad empfunden worden, das Publikum – auch wenn sich Weibel unwillentlich etwas verbrannte – weniger schockiert als gelangweilt gewesen sein. Das führte auch zum bekannt gewordenen Einwurf aus dem Publikum, der Oswald Wiener zugeschrieben wurde und ihm mehrere Wochen Untersuchungshaft einbrachte, obwohl er ihn nie ausgesprochen hatte: »Was soll das in der Uni, im Stephansdom, da müsst ihr das aufführen.« Der Raum der Universität war allerdings wohl doppelt schlecht gewählt: Einerseits konnte die hierarchische Architektur des Hörsaals von den Aktionisten nicht aufgebrochen werden, das polare und molare Verhältnis von Aufführenden und Publikum verdichtete sich; andererseits stießen gerade in diesem Setting die Positionen der beiden organisierenden »Parteien« besonders unproduktiv aufeinander: Die SÖS-AktivistInnen wollten die »unpolitischen Künstler für die Sache der Revolution gewinnen«⁵³⁹, die Aktionisten wiederum den »politischen Revolutionären« beweisen, wie katholisch oder viktorianisch oder spießig sie seien⁵⁴⁰. Die SÖSlerInnen diskutierten bis zur letzten Minute, ob sie die Veranstaltung absagen oder verschieben sollten, weil sie skeptisch waren in Bezug auf die Form

538 Weibel, »Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung?«, 57 f., vgl. zum Ablauf auch Bauer, 1968, 36 f., Hoffmann, *Destruktionskunst*, 177 f.

539 Šubik, »Die Einheit von Politik, Kunst und Leben«, 41

540 ebd., 41f.

der Aktion. Die Künstler wiederum sahen die StudentInnen in der »mehrheit ängstlich und unentschlossen, die führung war gegen die veranstaltung und nur die besten unter ihnen waren dafür«⁵⁴¹.

Diese starr antagonistische Situation, dieses unverständige Aufeinanderprallen der zwei Positionen, oder besser: der jeweiligen Zuweisungen und Projektionen, sollte sich bis in die Struktur der Aktion hinein fortsetzen. »Kunst und Revolution« war eher eine spontane Montage von Einzelauftritten nach dem Muster der dadaistischen Simultanvorträge als die konzentrierte Performance einer Gruppe. Als Plattform für unterschiedliche, fragmentierte und teilweise gegeneinander wirkende Elemente hätte sie einerseits die Funktionen von Sprache und Kommunikation in herkömmlichen politischen Zusammenhängen attackieren und karikieren, andererseits durch die Körperaktionen an tumultuarischer Qualität gewinnen sollen. Doch wie sich die Fragmente der Aktion positiven oder negativen Anknüpfungen von Seiten des Publikums verschlossen, so blieb auch ein tumultuarisches Ausufern der Körper wie etwa im Rahmen des Zock-Festes aus. Zwischen einem allgemeineren Angriff auf die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse, etwas unangemessen im Rahmen des linken studentischen Auditoriums, und einer Karikatur der Neuen Linken⁵⁴², zur Unzeit vorgebracht, blieben die Fragmente unbestimmt in der Schwebelage und unverknüpft.

Wenn anarchisch-molekulare Aufführungsformen auch individualistische Künstlerbegriffe unterlaufen

541 Peter Weibel, zit. nach: Fellner, *Kunst Skandal!*, 205

542 vgl. Keller, »Mailüfterl über Krähwinkel«, 62

mögen, so zeitigt die bloße Addition von individuellen oder kollektiven Positionen (sei es auf der Ebene der Addition der Aktionsfragmente, sei es auf der Ebene der Addition der aktionistischen und der studentisch-aktivistischen Position) noch keinen Austausch, sie bleibt im Gegenteil eine *negative* Form der Verkettung.⁵⁴³ Und erst recht wird das von den Aktionisten programmierte Aufeinanderprallen zur *negativen Verkettung*, wenn die schwache Form von künstlerischer Kollektivität im Fall von »Kunst und Revolution« noch dazu auf die schwache Form von politischer Kollektivität des SÖS trifft. Kaum formiert und mit der Auflösung durch das Innenministerium konfrontiert, interpretierte der SÖS die aktionistische Kritik eher als hermetische Geste patriarchaler Aufklärung denn als ernsthaftes Ansinnen der Kooperation. So fungierte die Aktion als statische Karikatur von politischer Aktion und Kommunikation, ohne die Grenze zwischen den zwei Lagern in irgendeiner Weise zu verschieben oder zu bearbeiten. Statt des Overlaps bestand die Konfrontation durch die »altbekannte vernebelungstaktik bei den Künstlern«⁵⁴⁴ in der überfallsartigen Übernahme der Veranstaltung durch die Aktionisten und im unverständigen Aufeinanderprallen zweier (Noch-)Nicht-Kollektive.

Mit Christian Höller könnte die Periode der aktionistischen Politisierung im Juni 1968 als an einem Todpunkt der bis dahin produktiven Travestie von Kunst und Revolution angekommen verstanden werden, an dem die Spirale von Agitprop und Pop sich nicht mehr

543 vgl. zu den Fragen von Artikulation und Addition: Steyerl, »Die Artikulation des Protestes« und Raunig, »Here, There AND Anywhere«

544 Bauer, 1968, 35

weiterdrehen ließ.⁵⁴⁵ Eine andere Deutung würde umgekehrt nahe legen, dass die kritische Nähe zur und Auseinandersetzung mit der politischen Aktion einfach nur zu wenig gesucht wurde, die Spirale der Annäherung von Kunst und Revolution über eine zu geringe Zeitspanne und zu wenig weit gedreht. Gerade im Rahmen der internationalen politischen Hochspannung von 1968 und der Entwicklung von antidogmatischen und antihierarchischen Politik- und Organisationsformen mögen die Bedingungen für eine Bewegung von der rein additiven oder konfrontativen Praxis zu einer Praxis der Verkettung gegeben gewesen sein. Allein, im Juni 1968 scheiterte der Versuch der Verknüpfung von künstlerischem Aktionismus und studentischem Aktivismus als unproduktives Aufeinanderprallen, als Antagonismus und als negative Form der Verkettung. Verkettung als politische Praxis der Organisation von Kollektivität, als konstituierende Macht und damit als notwendige Komponente der revolutionären Maschine bleibt ein nicht einmal ausgesprochenes, ein heimliches Desiderat. Und dennoch: Auch in ihrer Negation erscheint die Potenzialität der Verkettung, und sei es auch nur in der Person der Nebendarsteller Otmar Bauer und Herbert Stumpf, die in beiden Gefügen zugleich agierten und Nebenrollen neben den Schindels, Wieners und Muehls spielten.⁵⁴⁶

Die Aktion war jedenfalls Höhe- und Wendepunkt des Wiener Aktionismus, in Ernst Schmidts Beschreibung das »beste Happening der Welt«⁵⁴⁷, wörtlich zu nehmen: Durch die Brille der internationalen Kunstwelt

545 Höller, »Aufpoppen und abzocken«, 72

546 vgl. Bauer, 1968, 13–41

547 zitiert nach Bilda (Hg.), Ernst Schmidt Jr. *Drehen Sie Filme, aber keine Filme!*, 114

gesehen war die Aktion der Gipfelpunkt einer kunstinternen Eskalationswelle in den 1960er Jahren⁵⁴⁸, während sie für die radikal-populistischen österreichischen Medien willkommenes Objekt des Spektakels wurde. Die Aufsehen erregende Skandalisierung der Aktion entsprach Muehls Geschichte von der Gesellschaft der Wichtel: »wir wurden opfer von gartenzwergen.«⁵⁴⁹ In der parallelen Verfolgung der Aktionisten durch die Hetzmasse des Boulevards und durch die reaktionären österreichischen Gerichte entstand eine zugleich diskursive wie juristische Welle der Kriminalisierung. Damit wurde die bisher im winzigen progressiven Ausschnitt des Kunstfelds operierende lose Gruppe in den Mechanismus der medialen Repräsentation gebracht, mit der kollektiven Identität »Uni-Ferkel« und später »Wiener Aktionisten« belegt, segmentiert und schließlich auf vereinzelt Karriere-Pfaden (teilweise im deutschen Exil) ins Kunstfeld zurück geschickt. Ihre Protagonisten gingen fortan relativ selbstreferenziell ihren jeweiligen Praxen nach, und damit verloren sich auch die Spuren des Kraftakts, der an der Überlappung des Ästhetischen und des Politischen scheiterte. Schwarzkogler beging 1969 Selbstmord, Brus radikalisierte seine Aktionen allein bis zur »Zerreißprobe« (1970) und ging

548 Nach Georg Schöllhammer (»Den Staat masochistisch genießen. Über das Verhältnis von Kunst und Macht in Österreich«) hätte die Aktion ohnehin ursprünglich in der Wiener Secession stattfinden sollen, also ohne Beteiligung der StudentInnen in einem arrivierten Kunstraum. Dass die Kontaktaufnahme der Aktionisten mit dem SÖS allerdings eine der Absage der Secession folgende, rein zufällige gewesen wäre und demnach die Rezeption der Aktion als politisches Statement von vornherein einfach ein Missverständnis, halte ich wiederum für eine Unterschätzung der Absichten beider Seiten und ihrer wenn auch schwachen Austauschverhältnisse.

549 Muehl, »warum ich aufgehört habe. das ende des aktionismus«

dann zurück zu Zeichnung und Poesie. Nitsch versank in den Pomp des Orgien-Mysterientheaters bis zur Vermarktung von dessen Relikten, baute stetig an seiner Kirche und landete in den internationalen Verkaufscharts. Muehl radikalisierte seine politischen Experimente in der AA-Kommune, baute in zunehmend faschistoider Strukturalisierung seinen Staat im Staat und landete schließlich in den 1990er Jahren nach einer Anklage wegen sexuellen Missbrauchs im Gefängnis.

Weniger skandalisiert und nicht in die Kunstgeschichte aufgenommen wurde die Verfolgung, innere Aufspaltung und Auflösung des SÖS. Seine Mitglieder hatten schon im Vorhinein die Aktion zu einem beträchtlichen Teil, wenn nicht sogar mehrheitlich abgelehnt.⁵⁵⁰ Sofort nach »Kunst und Revolution« erfolgte eine Austrittswelle und darauf das Auseinanderbrechen des SÖS.⁵⁵¹ Der ministerielle Auflösungsbescheid musste nicht mehr angefochten werden.

550 vgl. Keller, *Wien, Mai 68*, 78

551 Die These jedoch, »Kunst und Revolution« wäre eine gezielte Aktion von Muehl, Brus und Wiener gewesen, um »die studentische Linke zu zerschlagen« (Josef Dvorak, in: Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, 191), gehört in das seltsame Reich der Paranoia studentischer Splittergruppen der 1970er Jahre.

8. DIE TRANSVERSALE VERKETTUNG DER VOLXTHEATERKARAWANE. TEMPORÄRE OVERLAPS VON KUNST UND REVOLUTION

»Kulturelle und politische Revolution sind untrennbar, also kann auch das Theater einen entscheidenden Beitrag zu revolutionären Veränderungen leisten.« (Volxtheater Favoriten)⁵⁵²

»Das revolutionäre Vorhaben als Maschinentätigkeit einer institutionellen Subversion müsste [...] sie in jeder Phase des Kampfes im Voraus gegen ihre ›Strukturalisierung‹ absichern.« (Félix Guattari)⁵⁵³

Kunst, die dazu tendiert, sich ins Leben zu verliehen, gerät meist ein Stück zu groß. Die diesbezüglichen Hauptströmungen in den 1910er/1920er Jahren und in den 1960er/1970er Jahren lassen erkennen, dass die allgemeine »Vitalisierung« der Kunst kein gutes Ende nimmt: Entpolitisiertes Abdriften in hermetische Pseudoautonomien und totale Heteronomisierung der Kunst sind da nur zwei Seiten derselben Medaille: Wunschbilder der Ununterscheidbarkeit von Kunst und Leben haben in zu groß und zu abstrakt geratenen kulturpolitischen Unternehmungen zur Folge, dass statt der Infragestellung allzu rigider Grenzen zwischen ästhetischen und politischen Praxen diese Grenzen noch verabsolutiert werden oder als fremdbestimmte an anderer Stelle wiederkehren.

552 Volxtheater Favoriten, *Bezahlt wird nicht! Programmheft*, 2

553 Guattari, »Maschine und Struktur«, 138

Jenseits derartiger Tendenzen der Entdifferenzierung und pathetischen Überladung der Kunst lassen sich Fragen nach der adäquaten Form der Verkettung von Kunstmaschinen und revolutionären Maschinen auch als solche stellen, die die Elemente der Verkettung als Singularitäten anerkennen und begrenztere und bescheidenere Overlaps von Kunst und Revolution in den Blick nehmen: Wie kann eine solche Überlappung als temporäre Allianz und Austausch verstanden werden, zugleich stetig und konfliktuell die Attacke auf gesellschaftliche Machtverhältnisse und innere Strukturalisierungstendenzen betreiben? Wie lassen sich, statt die Repräsentation in der reinen Aktion und im prallen Leben abschaffen zu wollen, Repräsentationskritik und Ausweitung organischer Repräsentation entwickeln? Wie kann anstelle des Heilsversprechens einer Kunst, die »das Leben« rettet, Revolutionär-Werden sich ereignen in einer räumlich und zeitlich begrenzten Situation der gegenseitigen Überlagerung von Kunst und Revolution?

Nach 1968 schien eine Antwort auf diese Fragekomplexe zunächst in der selbstbestimmten Stärkung marginalisierter, minoritärer Ansätze zu liegen. Im Kunstfeld war es vor allem eine kontinuierlich stärker werdende feministische Bewegung, die in den 1970ern das lupenrein patriarchale Setting der Kunstinstitutionen aufbrach, aber auch darüber hinaus das Kunstfeld als Basis nutzte, von der aus feministische Themen allgemein lanciert werden konnten.⁵⁵⁴ Faith Wilding, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Valie EXPORT, Erika Mis, Carolee Schneemann, Mary Kelly, Laura Mulvey, Martha

554 vgl. Angerer, »Feminismus und künstlerische Praxis«; Reckitt (Hg.), *Art and Feminism*; Cottingham, *Seeing Through the Seventies*; Robinson (Hg.), *Feminism – Art – Theory*

Rosler, Suzanne Lacy, Laurie Anderson, Adrian Piper, Eleanor Antin, Mierle Laderman Ukeles, Marina Abramovic, Chantal Akerman, Yvonne Rainer u.v.m. attackierten mit aktivistischen und institutionskritischen Strategien die sexistischen Strukturen des Kunstbetriebs und der kunstgeschichtlichen Kanons sowie die gängigen Konstruktionen von Weiblichkeit. Dabei ging es fürs Erste vor allem um ein Durchkreuzen der dominanten Konstante der Männlichkeit (später genauer: einer weißen, heterosexuellen Männlichkeit) und konkret um die Schaffung von separierten und selbstbestimmten Frauenräumen. Dennoch – und das gilt nicht nur für die feministische Bewegung, sondern für nahezu alle sich ausdifferenzierenden Komponenten der Neuen Sozialen Bewegungen – blieben deren Politiken oft auf essentialistische und identitätspolitische Ansätze beschränkt oder verloren sich zunehmend in Prozesse der Strukturalisierung und Schließung. Selbst in Zusammenhängen, in denen sich nach 1968 erste Ansätze von Transversalität gezeigt hatten, wurde bald der Rückzug in den Setzkasten der sich schließenden Einheiten angetreten.

Der Begriff Transversalität war 1964 schon von Félix Guattari in die kritische Psychiatrie-Diskussion eingeführt worden⁵⁵⁵ und um 1968 vor allem über kleine Texte von Guattari und Foucault in die französischen Polit- und Theorieszenen gesickert. Transversalität – so führt Guattari 1964 aus – soll beide Sackgassen überwinden: die Vertikalität der hierarchischen Pyramide wie die Horizontalität des Kommunikations- und Anpassungszwangs.⁵⁵⁶

555 vgl. Guattari, »Transversalität«; zur weiteren Entwicklung des Begriffs vgl. Raunig, »Transversale Multituden«

556 vgl. Guattari, »Transversalität«, 48

Sowohl die alte Befehlsstruktur im top-down-Modus als auch die später in postfordistischen Zusammenhängen sich durchsetzende Logik des horizontalen Kontroll-Netzwerkes soll durch die transversale Linie durchkreuzt werden. Die räumliche Statik der geometrischen Begriffe horizontal und vertikal wird nach Guattari mit der Einführung der neuen Dimension der Transversalität auf die Zeitachse, in Bewegung gebracht und beschleunigt. Im Gegensatz zu zentralistischen Organisationsformen und polyzentrischen Netzwerken entwickeln transversale Linien Gefüge, die *a-zentrisch* sind, die sich nicht auf der Grundlage von vorgegebenen Strängen und Kanälen bewegen, von einem Punkt zum anderen, sondern zwischen den Punkten hindurch in eine neue Richtung. Transversalen sollen also – um in der Sprache der Geometrie zu bleiben – keineswegs Verbindungen von mehreren Zentren oder Punkten sein, sondern Linien, die sich nicht einmal kreuzen müssen, Fluchtlinien, Bruchlinien, die sich den Punktsystemen und ihren Koordinaten kontinuierlich entziehen.

Wenn in den revolutionären Maschinen von 1968 sich auch vereinzelt und ansatzweise solche transversale Verkettungen ereignet hatten, blieb doch die Theorie der Transversalität in den frühen 1970ern recht abstrakt und wurde hauptsächlich als defensives Argument gegen die Strukturalisierung, gegen die bürokratische Selbstverstümmelung von Subjektgruppen in Anschlag gebracht. Die Schließungsprozesse der politischen Gruppen in den 1970ern erwiesen sich allerdings geradezu als hartnäckig anti-transversal. Erst mit den späten 1980ern entstanden erste Wellen transversaler Projekte, die der Partikularität und Segmentierung der Bewegungen transsektorale und sukzessive auch transnationale

Projekte entgegenstellten. Mit Beteiligung auch aus dem Kunstfeld waren das soziale Gefüge wie etwa die 1987 in New York gegründete Anti-AIDS-Plattform ACT UP, die 1991 bis etwa 1997 aktive Third-Wave-Feminismus-Plattform Women's Action Coalition (WAC)⁵⁵⁷ oder die »Wohlfahrtsausschüsse«, die 1992/93 in mehreren Städten Deutschlands Aktionen und Veranstaltungen gegen rassistische und nationalistische Politik und gegen das Zusammenspiel von Neonazis, Mainstream-Presse und offizieller Migrations- und Asylpolitik organisierten.⁵⁵⁸

557 vgl. Baldauf/Seibel, »WAC: Disney für Linke?«

558 zu diesen ansatzweise transversalen Aktivismen der späten 1980er und frühen 1990er vgl. den von Marius Babias herausgegebenen Sammelband *Im Zentrum der Peripherie*

Das Theater der wilden Horden von heute

Etwas kleinere, mikropolitische Ansätze der Konvergenz von Kunst und Revolution standen am Anfang des Volkstheater Favoriten⁵⁵⁹, das im 10. Wiener Gemeindebezirk die Traditionen des Arbeitertheaters und der autonomen Bewegung zum Überlappen brachte, und zwar unter der Devise »[...] die revolutionäre Subjektivität im Hier und Jetzt ausleben statt die Veränderungswünsche in der Parteikassa ansparen – auf den St. Nimmerleinstag der Revolution«⁵⁶⁰. Im besetzten Ernst-Kirchweg-Haus (EKH) im Wiener ArbeiterInnenbezirk Favoriten wurde 1994 damit begonnen, LaiInnentheater im anarchistischen Sinn und in Brecht'scher Tradition zu machen. Das Haus, das in den 1930er Jahren schon als Variété-Theater genutzt worden war, wurde 1990 von autonomen politischen Gruppen, AnarchistInnen und KurdInnen besetzt.⁵⁶¹ Mitte der 1990er lebten neben Autonomen und kurdisch-türkischen Gruppen auch Roma-Familien und

559 Die folgenden Abschnitte über die Geschichte des Volkstheater Favoriten in den 1990er Jahren und die ersten Karawanen seit 2000 basiert auf im August 2004 geführten Interviews mit Gini Müller und Gerhard Rauscher sowie auf Materialien aus dem Archiv des Volkstheaters und der Website www.no-racism.net/volxtheater. Vgl. dazu auch Müller, »Transversal oder Terror?«, 129 f. und Müller, »10 Jahre Volkstheater«

560 Leisch, »Provokation und Propaganda«, 13

561 Nach einer Odyssee der Wiener HausbesetzerInnenbewegung in den 1980ern, in denen die nach dem Vorbild der italienischen Centri Sociali besetzten Häuser immer wieder geräumt wurden, kam es zu einer – mit Tina Leisch – »typisch österreichischen Lösung«: »Nachdem alle Versuche, privatkapitalistische Hausbesitzer zu enteignen oder wenigstens der Gemeinde Wien ein Haus abzuverhandeln, mit hohlen Versprechungen oder Polizeiknüppeln vereitelt wurden, machte man es sich schließlich leichter und requirierte den benötigten Raum bei der kommunistischen Schwesterpartei KPÖ.« (Leisch, »Provokation und Propaganda«, 13)

Flüchtlinge im EKH, das immer wieder Brennpunkt politischer Auseinandersetzungen wurde; sei es mit der KPÖ als Besitzerin des Hauses, die die Besetzung nicht ganz ohne Widerstand über sich ergehen ließ, sei es mit der Polizei, die in Razzien vor allem die einzigartige und dem Staatsapparat wohl ungeheure Kombination zwischen autonomen und migrantischen BesetzerInnen (auch solchen ohne Papiere) zu bekämpfen schien. »Kulturell« wurde das EKH vorrangig als Veranstaltungsort für Konzerte genutzt. Die autonomen Produktionsgenres waren (und sind) vor allem Punk/Hardcore und die Arbeit mit industriell-postindustriellen Ästhetiken: Performances mit Feuer, Materialzertrümmerung und Schweißaktionen.

Die Theaterpraxis im EKH entstand einerseits aus der Idee, von der Veranstaltungsorganisation (heißt: vom Anlagenaufbau bis zum Kloputzen) auf die Seite der Produktion zu wechseln, und andererseits aus Spaß daran, die meist musikalischen Veranstaltungserfahrungen um stärker performative und sprachliche Elemente zu erweitern, schließlich so genannte Opern (von der Oper von »Bettlern für Bettler« über die Hundsoper zur Trip-Hop Oper) zu erarbeiten: »Oper als Ort, wo die kämpfenden ProletarierInnen über ihre strategischen Entwürfe debattieren, wo die wilden Horden von heute sich selbst genießen dürfen in der Darstellung«⁵⁶², so beschreibt das Volxtheater sein Genre. Statt die Wiener

562 Volxtheater Favoriten, »Konzept«. Ein Problem der Praxis des Volxtheaters in den 1990ern blieb die Zusammenführung und Überlagerung der beiden Aspekte, der Debatte der strategischen Entwürfe im Produktionsprozess einerseits und des »Genusses in der Darstellung« andererseits. Dieses Problem, hinter dem die oben extensiv verhandelte Frage nach der Entwicklung der Dar- in die Herstellung der Situation steht, scheint durch die Durchmischung von diskursiven und aktivistischen Anteilen in den Aktionen der VolxTheaterKarawane zunehmend erfolgreicher gelöst.

Staatsoper nur einmal im Jahr in anarchischen Opernballdemos symbolisch einzunehmen zu versuchen, ging es nun darum, den angeeigneten Ort des EKH auch als Ort der Produktion zu instituieren: »Wir träumen nun nicht mehr *ausschließlich* davon, Opernhäuser niederzureißen und abzubrennen, wie etwa der junge Richard Wagner, der bei der Inbrandsteckung der Dresdner Oper im Revolutionsjahr 1849 selbst mit Hand angelegt haben dürfte, nein, wir teilen die Träume von Brecht und Weill, die da fordern, »die große Maschinerie Oper einer neuen gesellschaftlichen Verwendung zuzuführen, sich diese Form radikal zu erobern, und für eigene, neue und aufregende Zwecke zu missbrauchen.«⁵⁶³

Gegen die klassenspezifische Funktion des bürgerlichen Theaters, gegen die Spektakelhaftigkeit kulturindustrieller Formate, aber auch gegen die erstarrten Formen des »freien Theaters« der 1990er Jahre werden alternative Arbeits- und Probenprozesse entwickelt, die die Volxtheater-Aktivistin Gini Müller später so zusammenfasst: »Interessen, Streitereien, Lebensbedingungen veränderten die Gruppenzusammensetzung laufend, doch die anfangs festgeschriebenen Prinzipien blieben: kein Regisseur, kollektive Zusammenarbeit und Entscheidungen, keine persönlichen Honorare, offen für InteressentInnen.«⁵⁶⁴ 1994 bis 1997 werden neben kleineren Versuchen Brecht/ Weills *Dreigroschenoper*, *Penthesilea* frei nach Kleist und Heiner Müllers *Der Auftrag* erarbeitet und mit beachtlichem Erfolg als Opern mit Band- und DJ-Beteiligung, schließlich unter Einsatz elektronischer Musik aufgeführt. Die Bearbeitungen

563 Volxtheater Favoriten, *Dreigroschenheft*, 2

564 Müller, »Transversal oder Terror?«, 129

der Stücke werden immer freier, im kollektiven Produktionsprozess wird gänzlich auf die Macht der Namen verzichtet, die Aufführungen entwickeln sich auf Volkstheater-Plena und experimentellen Proben: »Wir alle wissen, dass es mit Chef und Hierarchie, mit Zuckerbrot und Peitsche viel leichter geht im Leben, wir alle pfeifen darauf, auf dieses Wissen.«⁵⁶⁵

Nach der erfolgreichen Produktion der *Dreigroschenoper* entscheidet das Theaterkollektiv, Heinrich von Kleists *Penthesilea* zu aktualisieren, als Stück über wilde Frauen, das über die klassisch identitären Klischees von Weiblichkeit und weiblichem Kampf hinausgeht und mit queeren, transversalen Konzepten experimentiert. Das Wütende und Widerständige an Kleists Amazonendrama, 1806/7 geschrieben und 70 Jahre später nach der Erstaufführung als unspielbar verdammt, soll dazu verwendet werden, eine zeitgemäße Ästhetik des Frauenwiderstands entstehen zu lassen. Damit soll ein feministisches Furioso geschaffen werden, in dem Frauen selbstverständlich militant auftreten, dabei aber nicht einfach machistisch-martialische Posen übernehmen: »Kämpfen. Nichts leichter als das. Jedes Frauengedächtnis vermerkt Wunden zur Genüge, die die Gesellschaft als Struktur oder als Mann geschlagen hat. Eine kleine autonome Schreikur, Tanzkur holt Erinnerungen an längst verdrängte Gemeinheiten aus den Verkrampfungen und Haltungsschäden hervor. Unsre Körper und Stimmen, Nacken und Bäuche sind gezeichnet von der – glücklicherweise missratenen – Erziehung zum braven, hübschen, gefälligen kleinen Mädchen. Ein paar Lockerungsübungen, und unsre Fäuste schlagen ganz von selber zu.«⁵⁶⁶

565 Volkstheater Favoriten, *Dreigroschenheft*, 2

566 Volkstheater Favoriten, *Penthesilea*

Über Kleists die Genderaspekte abstrahierende Position hinausgehend wird die *Penthesilea* im EKH gerade dazu genutzt, aus den genderspezifischen Unterdrückungserfahrungen heraus eine nicht-partikulare Offensive zu erfinden. Als erstes muss dazu die Königin und Hauptheldin abgeschafft werden, aus Priesterinnen und Fürstinnen Genossinnen werden, die Monologe der Heldin auf viele Frauen verteilt werden. Lesbische Liebesverhältnisse, das Frau-Werden des Achill, die Vorstellung von einer Welt mit beliebig vielen Geschlechtervariationen, aber auch der Versuch, antisexistische und antirassistische Stränge zu verknüpfen (autonome Amazonengruppe entführt den Innenminister, das Amazonenheer trifft dabei auf die Realität des Jahres 1996, die auch im EKH eine der zunehmenden Polizeirazzien und damit einhergehenden rassistischen Übergriffe ist), erweitern die Strategien des Ausbruchs aus identitaristischen Modellen.

Wenn auch selbstkritische Stimmen beklagen, dass »aus bisserl Kleist plus Frauenkämpfe eine etwas oberflächliche Operette mit fetzigem Sound« entstand⁵⁶⁷, brachten die kollektiven Diskussionen und Proben in den Monaten vor den Aufführungen entscheidende Konflikte und einen Erfahrungsaustausch hervor, der auch die weiteren Entwicklungen des Volxtheaters bis hin zur VolxTheaterKarawane prägen sollte. Vor allem die Auseinandersetzungen über klassischen Kadavergehorsam, Rationalität, Selbstdisziplin und die Unterordnung unter die Fahne eines Hauptwiderspruchs werden hier exzessiv durchgespielt. »Heftige Diskussionen. Zeigen wir Amazonen, wie sie sein sollten? Solche, die den

567 ebd.

gemeinsamen Kampf über ihre Egotrips stellen. Solche, die einander ruhig zuhören, sich ausreden lassen, immer Rücksicht nehmen auf die Schwächste in ihren Reihen. Oder dürfen die Kleist'schen Konflikte, die Liebe zu einem Mann, der Wahnsinn, der Größenwahn, die fanatische Kriegsleidenschaft unsre Amazonen durcheinanderbringen? Heftige Diskussionen. Müssen nicht die mutigen Widerstandskämpferinnen in den männerdominierten Befreiungsbewegungen doppelt kämpfen? Gegen die Armeen. Und gegen die patriarchalen Strukturen in der eigenen Organisation. Wurde ihnen nicht oft genug der Kampf gegen organisationsinterne patriarchale Strukturen untersagt mit Hinweis auf die nötige Einheit gegen den Klassenfeind?«⁵⁶⁸

Kleist sei es gelungen, Katatonien, Schwindelanfälle, Spannungszustände mit den größten Geschwindigkeiten einer Kriegsmaschine zu kombinieren, das Affect-Werden des leidenschaftlichen Elements mit dem Waffe-Werden des technischen Elements, so Deleuze/Guattari.⁵⁶⁹ Das Volxtheater Favoriten versucht diese Penthesilea-Gleichung zu aktualisieren, über die Übernahme und Umkehrung des traditionellen Gewaltverhältnisses in Krieg und Liebe – und damit allerdings auch über die Figur der Kleist'schen *Penthesilea* – hinaus Fluchtlinien zu ziehen, die solche Verhältnisse durchbrechen. Vor dem doppelten Hintergrund von Punk-Heroines wie Poly Styrene und einem anti-identitären, queeren Programm entwickelt das VolxTheater sein Konzept von Militanz: »Kämpferische Frauen – wunderbar. Doch welche, die nicht als Propagandistinnen für

568 ebd.

569 vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 552, sowie ebd., 487–489

›Frauen ins Bundesheer‹ missverstanden werden können, welche, die als Genossinnen der kämpfenden Frauen in den ausgeplünderten Ländern Afrikas, Asiens, Lateinamerikas kämpfen. Als nomadische Kriegsmaschinen gegen die Institutionen des Staates. Als Alltagskriegerinnen, wie sie sich in den Armutsvierteln der südlichen Großstädte zur Organisation des täglichen Überlebens und zum politischen Kampf zusammentun.«⁵⁷⁰

570 Volxtheater Favoriten, *Penthesilea*

Die Praxis der Parrhesia

Mit der Erfindung des Volxtheater Favoriten im EKH ging es auch darum, die Prozesse der Strukturalisierung und Schließung im politischen Projekt des besetzten Hauses zu durchbrechen und in Gestalt des Volxtheaters eine andauernde Öffnungsbewegung zu initiieren. Dieser Öffnungsprozess dehnte sich später zusehends aus: von Aufführungen im Haus selbst über Gastspiele in anderen Häusern bis in den öffentlichen Raum, in Performances auf der Straße und schließlich in verschiedene Formen von Karawanen. In den Auseinandersetzungen um Organisationsformen und Inhalte kommt das Volxtheater jedoch immer wieder auf seine implizite Funktion zurück, auf den wichtigsten Aspekt des präkarawanischen Volxtheater Favoriten im Zusammenhang mit der Verkettung von Kunstmaschinen und revolutionären Maschinen: Schon mit den ersten Aufführungen im EKH geht es nicht allein darum, Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft zu üben, sondern mit den Mitteln der kollektiven Kunstproduktion die Aspekte der Strukturalisierung und Reterritorialisierung in der politischen Arbeit zu kritisieren, *und zugleich* damit auch die eigene Strukturalisierung zu reflektieren, diesbezüglich Selbstkritik zu üben. *Alle* diese drei Formen der Kritik, wir können sie auch der Deutlichkeit halber Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik nennen, konvergieren in der Praxis des Volxtheaters wie auch begrifflich im Konzept der *parrhesia*, mithilfe dessen Michel Foucault 1983 in seinen Berkeley-Vorlesungen seine Theorie von der unauflösbaren Verknüpfung von Macht- und Selbsttechniken in produktive Bahnen gelenkt hat.

In *Diskurs und Wahrheit* legt Foucault eine Genealogie der Kritik als Subjektivierungsweise vor und fokussiert den Begriff *parrhesia*, der in der antiken Philosophie eine zentrale Rolle spielt: *parrhesia* meint im griechischen soviel wie die Tätigkeit eines Menschen (des *parrhesiastes*), »alles zu sagen« (von gr. *pan* für *alles* und gr. *rhema* für *das Gesagte*), die Wahrheit frei herauszusagen, ohne rhetorische Spielereien und ohne doppelte Böden, auch und vor allem wenn es riskant ist. Der *parrhesiastes* spricht die Wahrheit, nicht weil er⁵⁷¹ im Besitz der Wahrheit wäre, die er in einer bestimmten Situation veröffentlicht, sondern gerade weil er ein Risiko eingeht. Der deutlichste Hinweis für die Wahrheit der *parrhesia* besteht in der »Tatsache, dass der Sprecher etwas Gefährliches sagt – etwas anderes, als das, was die Mehrheit glaubt.«⁵⁷² Dabei dreht es sich auch nach der Interpretation von Foucault nie darum, ein Geheimnis zu enthüllen, das aus den Tiefen der Seele hervorgeholt werden muss. Wahrheit besteht hier weniger in der Opposition zur Lüge oder zu etwas »Falschem« als vielmehr in der verbalen Tätigkeit des Wahrsprechens: »... die Funktion der *parrhesia* ist es nicht, jemand anderem die Wahrheit darzutun, sondern sie hat die Funktion von *Kritik*: Kritik am Gesprächspartner oder am Sprecher selbst.«⁵⁷³

Foucault beschreibt die Praxis der *parrhesia* anhand von zahlreichen Beispielen aus der antiken griechischen

571 Im antiken Griechenland ist *parrhesiastes* nicht nur grammatikalisch, sondern auch real immer maskulin. In der Gegenwart natürlich nicht: fast im Gegenteil werden Begriff und Phänomen zunehmend in feministischen Diskursen thematisiert (vgl. u. a. do Mar Castro Varela/Dhawan, »Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik«).

572 Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, 14

573 ebd., 17

Literatur als genealogische Bewegung von einer *politischen* zu einer *persönlichen* Technik. Die ältere, *politische* Form der *parrhesia* entspricht dem öffentlichen Wahrsprechen als institutionellem Recht. Das – je nach Staatsform verschiedene – Objekt der Anrufung des *parrhesiastes* ist die Versammlung in der demokratischen Agora, der Tyrann am monarchischen Hof. *Parrhesia* versteht sich allenthalben als von unten kommend und nach oben gerichtet, sei es die Kritik des Philosophen am Tyrannen oder die des Staatsbürgers an der Mehrheit der Versammlung: »*Parrhesia* ist eine Form von Kritik, [...] immer in einer Situation, in der der Sprecher sich in einer untergeordneten Position hinsichtlich des Gesprächspartners befindet.«⁵⁷⁴ Im eindeutigen Gefälle zwischen dem, der riskant alles äußert und dem kritisierten Souverän, der durch diese Wahrheit angegriffen wird, liegt die spezifische Potenzialität der politischen *parrhesia*. Der *parrhesiastes* begibt sich durch seine Kritik in ausgesetzte Situationen, die durch die Sanktion des Ausschlusses bedroht sind.

Das bekannteste Beispiel, das auch Foucault in aller Breite analysiert⁵⁷⁵, besteht in der Figur des Diogenes, der aus der Prekarität seiner Tonne heraus Alexander befiehlt, ihm aus dem Licht zu gehen. An die Beschreibung dieser Begebenheit bei Dion Chrysostomos schließt sich ein langer parrhesiastischer Dialog an, in dem Diogenes die Grenzverläufe des parrhesiastischen Vertrags zwischen Souverän und Philosoph auslotet, die Grenzen dieses Vertrags in einem Spiel von Provokation und Rückzug dauernd zu verschieben versucht.

574 ebd., 16 f.

575 ebd., 125–139

Wie der Bürger, der als parrhesiastische Praxis im demokratischen Setting der Agora die Minderheitenmeinung äußert, praktiziert auch der kynische Philosoph dem Monarchen gegenüber eine Form der *parrhesia* in aller Öffentlichkeit.

Es gibt einige Evidenz, einen Wandel der Funktion derartiger öffentlicher Gesellschafts- und Herrschaftskritik zu postulieren, in dessen Lauf in den liberalen Demokratien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – auch als Effekt der verstärkten Indienstrafe von wissenschaftlichen Think Tanks für die Politik transnationaler Konzerne und der damit einhergehenden Verschiebung der Funktion der Wissenschaften – KünstlerInnen für eine gewisse Zeit immer offensiver die Rolle des politischen *parrhesiastes* übernommen haben, nicht nur im nahe liegenden Zusammenhang von philosophischen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Problemen, sondern bis hinein in die der naturwissenschaftlichen Königswissenschaften. Wie es scheint, dürfte diese Rolle, die KünstlerInnen-Bilder zwischen Narrenfreiheit und Dissidenz aktualisiert und allenfalls mit Formen der sanften Zensur durch Ressourcenentzug zu kämpfen hat, allerdings zur Zeit und im Setting verschärfter Totalisierung kontrollgesellschaftlicher Disziplin und Verfolgung von parrhesiastischen Techniken aufs Neue auf dem Spiel stehen. Exemplarisch für diese sich zuspitzenden Entwicklungen sind die Verfolgung und Verhaftung der VolxTheaterKarawane durch die italienischen Behörden in Genua 2001⁵⁷⁶, aber auch die gerichtliche

576 vgl. dazu auch unten, 330–337. Im Oktober 2010, mehr als neun Jahre nach der Verfolgung und Verhaftung in Genua, wurde das Verfahren durch die italienische Justiz eingestellt.

Verfolgung von Karawanen-AktivistInnen in diversen kleineren Fällen (hauptsächlich in Kunstkontexten) in Österreich⁵⁷⁷. Ähnlich lassen geografisch so weit auseinander liegende Fälle wie der der aggressiven Blasphemie-Vorwürfe gegen die KuratorInnen der Ausstellung »Achtung, Religion!« im Moskauer Sakharov-Zentrum⁵⁷⁸ und die Vorkommnisse um die Verhaftung des US-Medienkünstlers Steve Kurtz durch US-Geheimdienste⁵⁷⁹ mutmaßen, dass eine neue Qualität der Attacken auf Praxen der Kritik sich durchzusetzen scheint. In der zunehmenden Ineinssetzung von Krieg und Polizeimaßnahmen und der abnehmenden Differenzierung zwischen äußeren und inneren Feinden verlieren Kritik und kritische Kunst zusehends ihre relative Autonomie und geraten ins Visier der Staatsapparate.

Zurück zur Entwicklung der *parrhesia* im antiken Griechenland und zu Foucaults Interpretation dieser Entwicklung: Im Laufe der Zeit ereignet sich eine Veränderung der Technik des Wahrheitsspiels, »das in der

577 vgl. etwa die humorige Website zu einem Gerichtsprozess gegen Karawane-AktivistInnen, die bei einem Projekt im Rahmen des oberösterreichischen Festivals der Regionen 2003 im Lambacher Gymnasium gefakte biometrische Untersuchungen vornahmen und vom Direktor der Schule angezeigt wurden: <http://no-racism.net/article/1036/>

578 Nach der Zerstörung der Ausstellung durch christlich-orthodoxe Vandalen müssen sich statt der Aggressoren nun die für die Ausstellung (die Anfang 2003 eröffnet wurde und nach vier Tagen zerstört wurde) Verantwortlichen in einem sich zur Drucklegung des Buches noch immer hinziehenden Prozess vor Gericht verantworten; vgl. http://www.sakharov-center.ru/exhibitionhall/religion.files/hall_exhibitions_religion_osteuropa_04_2004.htm

579 vgl. <http://www.caedefensefund.org/>; Becker, »Terror, Freiheit und Semiotische Politik«; Gržinić, »Kafka in Buffalo«; Stalder, »Der Terror des geistigen Eigentums. Der Prozess gegen das Critical Art Ensemble«

klassischen griechischen Konzeption der *parrhesia* durch die Tatsache konstituiert wurde, dass jemand mutig genug ist, *anderen Leuten* die Wahrheit zu sagen. [...] es gibt eine Verschiebung *dieser* Art von parrhesiastischem Spiel hin zu einem anderen Wahrheitsspiel, das nun darin besteht, mutig genug zu sein, die Wahrheit über *sich selbst* zu enthüllen.«⁵⁸⁰ Dieser Prozess von öffentlicher Kritik zu persönlicher (Selbst-)Kritik entwickelt sich parallel zum Bedeutungsverlust der demokratischen Öffentlichkeit der Agora, zugleich taucht *parrhesia* immer stärker im Zusammenhang mit Erziehung und Bildung auf. Eines der diesbezüglichen Beispiele Foucaults ist Platons Dialog *Laches*, in dem die Frage nach dem besten Lehrer für die Söhne der Gesprächsteilnehmer Ausgangspunkt und Folie darstellt. Die Antwort ist, nicht weiter überraschend, Sokrates als bester Lehrer; was hier interessiert, ist allerdings vor allem die Entwicklung der Argumentation des Dialogs. Sokrates übernimmt die Funktion des *parrhesiastes* nicht mehr derart, dass er die riskante Widerrede in politischem Sinn ausübt, sondern dadurch, dass er seine Zuhörer dazu bringt, Rede zu stehen über sich selbst, und sie zu einer Selbstbefragung führt, die nach der Beziehung zwischen ihren Aussagen (*logos*) und ihren Lebensweisen (*bios*) fragt. Diese Technik dient allerdings nicht als autobiografisches Bekenntnis, als Gewissensprüfung oder Beichte, als Selbstpsychologisierung, sondern dazu, zwischen dem vernünftigen Diskurs und dem Lebensstil der Befragten bzw. sich selbst Hinterfragenden eine Beziehung herzustellen.

Die Funktion des *parrhesiastes* vollzieht analog zum Übergang von der politischen zur persönlichen *parrhesia*

580 Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, 150

eine ähnliche Veränderung. In der ersten Bedeutung besteht eine vorausgesetzte Bedingung darin, dass der *parrhesiastes* die untergeordnete Person ist, die der übergeordneten »alles sagt«. In der zweiten ist nur scheinbar umgekehrt der »Wahrsprechende« die alleinige Autorität, derjenige, der den anderen zur Selbstkritik und damit zur Änderung seiner Praxis bringt. Vielmehr ereignet sich *parrhesia* in dieser zweiten, persönlichen Bedeutung im Übergang und Austausch zwischen den Positionen. *Parrhesia* ist hier keine Eigenschaft/Kompetenz/Strategie einer einzigen Person, sondern eine Verkettung von Positionen im Rahmen der Beziehung zwischen der Kritik des *parrhesiastes* und der dadurch ausgelösten Selbstkritik. In *Laches* findet Foucault »eine durch diesen ganzen Dialog hindurch sichtbare Bewegung von der parrhesiastischen Figur des Sokrates hin zum Problem der Sorge um sich«⁵⁸¹. Hier zeigt sich – gegen jede einseitig individualistische Interpretation vor allem der späteren Foucault-Texte (Unterstellung der »Rückkehr zur Subjektphilosophie« etc.) – *parrhesia* nicht als Kompetenz eines Subjekts, sondern als Bewegung zwischen derjenigen Position, die nach der Übereinstimmung von *logos* und *bios* fragt, und derjenigen Position, die angesichts dieser Befragung Selbstkritik übt.⁵⁸²

581 Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, 92; vgl. auch Foucault, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*

582 Damit stellt sich auch heraus, dass *parrhesia* hier nicht als aristokratisch-philosophisches Vorrecht verstanden werden kann, und keineswegs als Repräsentationsverhältnis, etwa in der Vermittlung durch Medien. *Parrhesia* braucht direkte Kommunikation und gegenseitigen Austausch: »Im Gegensatz zum *parrhesiastes*, der sich in der Versammlung an den *demos* wendet, haben wir hier ein parrhesiastisches Spiel, das eine persönliche Beziehung von Angesicht zu Angesicht erfordert.« (Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, 96 f.)

Es wäre nun eine zu simple Analogiebildung, einfach eine im heutigen Setting stattfindende Wiederholung der antiken Entwicklung der *parrhesia* anzusetzen oder diese vielleicht gar so interpretieren zu wollen, dass in kontrollgesellschaftlichen Verhältnissen unter Zurückdrängung der politischen *parrhesia* als riskanter Widerrede nur der Rückzug in die »private« Selbsthinterfragung bliebe. Nicht nur, dass *dies* persönliche *parrhesia* gerade *nicht* meint; mir geht es darüber hinaus darum, die bei Foucault als genealogische Entwicklung beschriebenen zwei Begriffe der *parrhesia* miteinander zu verknüpfen, die riskante Widerrede in ihrem Bezug zur Selbstkritik zu verstehen.⁵⁸³ Kritik, und vor allem die hier relevante spezifische Form der Institutionskritik, die Kritik an der Strukturalisierung von politischer Bewegung, entsteht weder allein in der Anprangerung von Missständen noch im Rückzug auf mehr oder weniger radikale Selbsthinterfragung bis Selbstzerfleischung. Wie die Gefüge des Volkstheaters und des EKH einander überlappen, sich gegenseitig durchziehen, hier also nicht von einer Dichotomie von künstlerischem Aktivismus und politischem Aktivismus zu sprechen ist, wie die einzelnen AkteurInnen auch von beiden Linien, jener der Kunstmaschine wie jener der revolutionären Maschine, durchzogen werden, so erweist sich auch ihre Form der *parrhesia* als doppelte und verknüpfte Strategie: als inhaltliches Engagement in einem Prozess der riskanten Widerrede *und* als kritische Bewegung der (Selbst-)Hinterfragung in Bezug auf die Strukturalisierungsprozesse des politischen Projekts

583 vgl. auch Foucaults Analyse von Ions und Kreusas parrhesiastischen Diskursen in Euripides' Tragödie »Ion«: Foucault, *Diskurs und Wahrheit*, 34–58, vor allem 57 f.

EKH. In der Tradition der politischen *parrhesia* geht es bei den Theaterarbeiten des Volxtheaters wie bei den späteren Karawanenprojekten um radikale Gesellschaftskritik, um die Kritik an (hetero-)sexistischen, rassistischen, nationalistischen Verhältnissen. Daneben und zugleich übernehmen die TheateraktivistInnen aber auch die Rolle des *parrhesiastes* im persönlichen Sinn: Sie veranlassen die »Institution« EKH vor allem über die Auseinandersetzung mit Schlüsselbegrifflichkeiten und unauflösbaren Widersprüchen sowie in diskursiven Öffnungen dazu, die Übereinstimmung zwischen *logos* und *bios*, zwischen Programm und institutioneller Realität zu hinterfragen.⁵⁸⁴

Im Fall des Volxtheaters führt diese komplexe Verknüpfung einer mehrfachen *parrhesia* zu einem Prozess der Ausbreitung und zur zunehmend verstärkten Positionierung nach außen, als Attacke gegen den Staatsapparat und – in Abgrenzung gegen sich verschließende linke Organisationsformen – als Andocken an spezifische Öffentlichkeiten auch außerhalb des EKH. Parallel zu Theateraufführungen und politischen Liederabenden⁵⁸⁵ des Volxtheater Favoriten entwickelt sich ab 1995 aus demselben Kontext, also im Wesentlichen den Plena des EKH, eine Praxis der performativ-politischen Aktionen auf der Straße, die dem Prinzip der *parrhesia* auch in Sachen Risiko (bis hin zu vorübergehenden

584 Müßig zu sagen, dass es sich bei dem Verhältnis zwischen Volxtheater und EKH nicht um ein sokratisches Lehrer-Schüler-Verhältnis dreht, sondern um eines, das durch die Durchdringung von Kunstmaschine und revolutionärer Maschine sich der Einführung von Hierarchien verwehrt und daher einem kollektiv-konfliktuellen Prozess entspricht.

585 Der »Volxcore« singt Brecht und Ähnliches.

Festnahmen) stärker als die relativ konventionelle Aufführungsform zu entsprechen scheint. Im Mai 1995 wird im Rahmen der »Flucht aus Transdanubien« der zweite Wiener Bezirk abgesperrt, und »Flüchtlinge aus Transdanubien« versuchen, den Donaukanal zu durchschwimmen, um auf die Abschiebep Praxis vor allem der österreichischen Sozialdemokratie hinzuweisen. Im selben Jahr wird in »Sterben am Ring« die Militärparade am Wiener Ring gestört: »Als die österreichischen Soldaten stolz in ihren Panzern vorbeierollen und die Draken über die Universität ziehen, knallt es plötzlich. Haufenweise stürzen Menschen blutig zu Boden, schreien, wälzen sich, Gliedmaßen fliegen durch die Luft. Offensichtlich hat einer der Draken eine Bombe abgeworfen, einer der Panzerfahrer so getan, als sei er ein paar hundert Kilometer weiter südlich, wo zu jener Zeit mit dem Kriegsspielzeug etwas ernsthafter gespielt wurde. Zum Glück sind wenigstens bald SanitäterInnen zur Stelle, die etliche der Schwerverletzten notdürftig verbinden und abtransportieren. Die Staats- und sonstigen Polizisten, die die ungebührliche Störung der Heeresschau zu unterbinden haben, stehen ratlos und schockiert vor den täuschend echten Verletzten.«⁵⁸⁶

Ab 1996 gerät zunehmend die europäische Migrationspolitik ins Blickfeld des aktivistischen Theaters: mit Aktionen gegen die Festung Europa, gegen die »rassische Reinheitsüberprüfung« (Aufruf zur freiwilligen Abgabe von Stuhlproben mittels Stuhlproben-Feldklo vor der Wiener Hofburg) und zum »Großen Grenzschutztag«, anlässlich dessen am Wiener Stephansplatz 1998 mit dem Mittel der Überaffirmation für die Ausweitung

586 Leisch, »Gescheitheit kommen langsam«

von Kontrolle und Grenzen in Europa geworben wird. Diese situativen Interventionen überwinden zusehends die genrebedingten Beschränkungen der theatralen Praxis und begründen eine Kompetenz der kollektiven Spontaneität und schnellen Adaption, die sich in den späteren Karawanenprojekten kontinuierlich ausbreitet. Gerade weil in diesen Aktionen keine klar abgegrenzten, halbwegs überschau- und vorhersehbaren Settings wie die Agora oder der Theaterraum vorhanden sind, die Konturen der AdressatInnen der parrhesiastischen Praxis also verschwimmen, entwickelt sich hier eine neue und prekäre Form riskanter Widerrede.

Eng verschränkt mit diesen Ausweitungen der performativen Attacken ereignet sich die persönliche *parrhesia*, die Bewegung vom *parrhesiastes*, der die Übereinstimmung von *logos* und *bios* der Institution in Frage stellt, hin zu den sich selbst hinterfragenden AkteurInnen: Noch mehr als im Beispiel des Sokrates als Lehrer und der Bewegung der *parrhesia* hin zur Selbstkritik wird im Zusammenhang von Volxtheater und EKH eine Überlappung von Institutionskritik und Selbstkritik hergestellt. Die Figur des *parrhesiastes* verliert damit jede Zuordnung zu einer bestimmten Person, die Bewegung der persönlichen *parrhesia* wird zur kollektiven selbstkritischen Praxis der Institution, in der es auch keine Vorrangigkeit von Kunstmaschine und revolutionärer Maschine gibt. Dabei entstehen Auseinandersetzungen über die adäquate Form und Funktion des Theaters im politischen Projekt, das dessen Raum entkerbt, dessen Grenzen verschiebt, genauso wie über die (Selbst-)Ausschlüsse von MigrantInnen, über Sexismen und Machismen im autonomen Gefüge. In der Beziehung zwischen Kunstmaschine und revolutionärer Maschine zeichnet

sich ein produktives Spiel ab, allerdings auch eines, das viel Kraft kostet, viel Streit erzeugt und für die meisten AkteurInnen nur gewisse Zeit lang durchzuhalten ist. »VolxTheater arbeitet und spielt immer am Rande der Selbstzerfleischung über Sinn und Zweck des eigenen politischen Handelns. Die (gespielte) Koketterie mit Kunst führt nur allzu oft zum Verdacht des politischen Verrats. Zwischen den Stühlen von Kunst und Politik zu sitzen zermürbt die Seele und die Glieder mit performativer Gewalt.«⁵⁸⁷ Und dennoch: Gerade das komplexe Setting einer nachhaltigen Verankerung im politischen Projekt reduziert jene Spektakularisierungs- und Koopierungsgefahren, die das Verhältnis von künstlerischen Arbeiten zu politischen Bewegungen ansonsten im Zusammenhang mit Distinktionseffekten, der Produktion von symbolischen Kapital und diversen kleinen Märkten mitprägen.

Die Verbindung von Gesellschaftskritik und Institutionskritik/Selbstkritik ist zugleich die Verbindung von politischer und persönlicher *parrhesia*. Durch die Verknüpfung der beiden *parrhesia*-Techniken wird eine einseitige Instrumentalisierung verhindert, wird die institutionelle Maschine vor der Verschließung bewahrt, wird der Fluss zwischen Bewegung und Institution in Gang gehalten. In der Überschneidung der beiden Formen der *parrhesia* verlagert und erweitert sich der Foucault'sche Ansatz der ethischen Selbstkritik hin zu einer dritten Form, nämlich einer institutionskritischen Selbstkritik, die sich neben der politischen und der persönlichen *parrhesia* entfaltet. In den oben angedeuteten Begrifflichkeiten kommt es damit zur Aktualisierung

587 Müller, »10 Jahre Volxtheater«, 72

der *parrhesia* als Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik. Der politische Zusammenhang des Volkstheaters im Alltag eines autonomen Gefüges entspricht dabei einer produktiven Vorbedingung für den Overlap, den Austausch und die temporäre Überlappung von Kunstmaschine und revolutionärer Maschine.

Karawanen Prekarität in der Offensive

Um die österreichischen Nationalratswahlen im Herbst 1999 und die Bildung der Koalition zwischen der ÖVP unter Kanzler Wolfgang Schüssel und der FPÖ unter Jörg Haider im Februar 2000 verbreiterten sich Widerstand und künstlerisch-aktivistische Unternehmungen in ganz Österreich, vor allem aber in Wien. Schon Ende 1999 führt das Volkstheater Favoriten in Verschränkung von antinationalen und antirassistischen Strategien die collagierte Aktionsoperette »Schluss mit lustig« im Wiener Schauspielhaus auf: »Österreich – ein Land dreht durch ... und der Fremdling ist Schuld daran.«⁵⁸⁸ Nach nur einer Aufführung von Intendant Gratzner mit den Attributen »arrogant, humorlos, dilettantisch« aus dem renommierten Theaterhaus geworfen, wird die gar nicht so skandalöse Aktionsrevue, in deren Verlauf die ZuschauerInnen mittels Gitter und Gartenzaun eingezäunt werden, wie gewohnt im EKH gezeigt. Im Kontext der breiten Empörung gegen den Wahlerfolg der FPÖ und der Gründung von antirassistischen Plattformen von Intellektuellen und KünstlerInnen wie der »Demokratischen Offensive« oder »gettoattack« bringt das Stück auch mithilfe filmischer Dokumentation der Abschottungspolitik an den EU-Außengrenzen zum Ausdruck, dass mit dem Rassismus der FPÖ nur die Spitze des (Eis-)Bergs von breiteren Phänomenen verhandelt wird, die sich in den Effekten der europäischen Migrationspolitik konservativer und sozialdemokratischer Provenienz konkretisieren.

588 Volkstheater Favoriten, »Schluss mit lustig: ein Land dreht durch!«

In den Monaten des aktivistisch-antirassistischen Booms in Wien entsteht eine Vielfalt an künstlerischen Aktionen, die temporäre Projekte in allen Kunstsparten ihre jeweiligen Räume verlassen lässt.⁵⁸⁹ In diesem Kontext entwickelt sich auch die Idee der Karawane, die bald nach dem Antritt der schwarz-blauen Regierung auch gleich ein erstes Mal realisiert wird: Die »EKH-Tour« konfrontiert im Mai 2000 größere österreichische Provinzstädte mit Aktionen und Ästhetik der autonomen AktivistInnen. Mit 12 bis 15 zum Teil recht auffälligen Fahrzeugen begeben sich bis zu 40 Leute aus EKH und Volxtheater Favoriten auf Reisen und erproben zum ersten Mal die Grundkonstanten der Karawane: die prekäre Qualität von Aktionen auf neuem Terrain und in stetiger Bewegung, die Ästhetik der Kolonne (inklusive Schutz durch die Staatspolizei, die ihren Platz am Ende der Karawane selten verließ), den vermischten Einsatz von performativen, musikalischen, artistischen und medialen Strategien, vor allem aber die offensive Aneignung öffentlicher Plätze. »Die Straße ist für uns nicht nur die Strecke von H nach A, sondern ein Platz, an dem wir feiern, rebellieren, Musik machen, Leute treffen, diskutieren und sonstigen Schabernack treiben.«⁵⁹⁰ Die neun Tage Straßenfest an neun verschiedenen Orten in Österreich bringen die Tour nach Wels, Linz, Salzburg, Leoben, Graz, Klagenfurt, Lienz, Innsbruck und Bregenz. Das immer besser eingespielte und von im Umgang mit Behörden und Rechtshilfe erfahrenen AktivistInnen und überforderten Polizeiorganen geprägte Programm: Platz einnehmen, schnell die Anlage aufbauen, Büchertisch mit aktuellen

589 vgl. Raunig, *Wien Feber Null*

590 Volxtheater Favoriten, »EKH-Tour 2000«

Polit-Infos und Volxküche betreiben, Liveradio, DJ-ing, öffentliche Tortenschlachten, Jonglage und Varieté, situationsbezogene Performances und Straßentheater, und am Abend Songs, Sketches und Ausschnitte aus den Programmen des Volktheaters.

Im Rahmen der EKH-Tour fällt auch zum ersten Mal der Begriff der »organisierten Karawane«⁵⁹¹. Im Zusammenhang von antirassistischem Aktivismus und migrantischer Selbstorganisation war die Bewegungsform der Karawane in den Jahren davor immer öfter eingesetzt worden. So wurde im Sommer 1998 im Vorfeld der Bundestagswahl unter dem Slogan »Wir haben keine Wahl, aber eine Stimme« von einem Bündnis von MigrantInnengruppen und antirassistischen Organisationen die »Karawane für die Rechte von Flüchtlingen und MigrantInnen«⁵⁹² durch Deutschland organisiert, die in eineinhalb Monaten in 45 Städten halt machte. Im Jahr darauf reisten 500 indische Bauern und Bäuerinnen zusammen mit 100 VertreterInnen aus anderen Ländern des Trikonts unter dem Label »Interkontinentale Karawane für Solidarität und Widerstand« durch Europa und versuchten eine Diskussion über die verheerenden Auswirkungen der globalen Ökonomie und im Speziellen der Praktiken multinationaler Biotechnologiekonzerne auf ihre Lebensbedingungen auszulösen.⁵⁹³

591 ebd.

592 vgl. Bojadzic/Karakayli/Tsianos, »Papers und Roses. Die Autonomie der Migration und der Kampf um Rechte«, 200 f., sowie die Website der Karawane, als Netzwerk nach wie vor aktiv: <http://thecaravan.org>

593 Das Projekt entstand im Rahmen des im Februar 1998 gegründeten weltweiten Netzwerks »Peoples' Global Action«. Eine PGA-Karawane zog auch mit einem bunt bemalten Schulbus von New York über Boston und San Diego zu den WTO-Protesten nach Seattle und veranstaltete unterwegs mit lokalen Gruppen Aktionen und Teach-Ins.

Die Aktionsformen dieser Karawanen waren aber im Großen und Ganzen auf traditionelle Demonstrationen, Kundgebungen und im ersten Fall auch »Besuche« bei Wahlveranstaltungen der Parteien beschränkt. Im Kontext der autonomen BesetzerInnen-Bewegung wurden – aufgrund der weniger großen rechtlichen Problematik als etwa im Fall von Asylsuchenden – andere Aktionsformen der Karawane möglich, die weniger detailliert vorbereitet und organisiert werden mussten und ihre Mikropolitik prozessual entfalten konnten. Vor dem Hintergrund der Reiseerfahrungen im Rahmen eines wenig organisierten »BesetzerInnen-Internationalismus«, in dessen Kontext BewohnerInnen von besetzten Häusern mit Kleinbussen zu ähnlichen Häusern in andere Städten reisten, und dem des Band-Touring im autonomen Spektrum sollte sich ein neues, bewegtes Format von Aktion entwickeln.

Der Erfolg der EKH-Tour brachte die Weiterführung des Genres Karawane im Volxtheater-Zusammenhang. Schon im frühen Herbst 2000 folgte die erste Karawane, die auch diesen Namen trug: Die »Kulturkarawane gegen rechts« zog um den 10. Oktober, zur 80-Jahrfeier des Kärntner Feiertags der Deutschtümelei, eine Woche durch Kärnten, um in dem Land, in dem Jörg Haider regierte, einen paradoxen Kolonialisierungseffekt zu erzeugen. Unter dem Motto »Die Kunst ist eine Bärin, und sie beißt, wen sie will«⁵⁹⁴ wollte die Karawane durch ihre Reise die oppositionellen Kulturveranstaltungen verbinden, die in diesem Zeitraum geballt in

594 Das poetische Motto hatte den doppelten Hintergrund der Anspielungen auf den ererbten Besitz Jörg Haiders im Kärntner Bärenantl und auf die Aussage des Kärntner Landeshauptmanns, dass Kunst die Hand, die sie füttere, nicht beißen dürfe.

verschiedenen Orten Kärntens stattfanden, und durch ihre Fahrt auch die politischen Veranstaltungen der Klagenfurter Widerstandstage und die abschließende Großdemonstration bewerben.⁵⁹⁵

Im Gegensatz zum Erfolg der urbanen EKH-Tour blieben die Dorfplätze Unterkärntens allerdings leer, die zu agitierenden Massen waren kaum aufzufinden: wenig Rückmeldung, keine Auseinandersetzungen, allenfalls Pöbeleien ließen die Karawane am Ziel der Agitation der ländlichen Massen scheitern und schlicht eine beschauliche Fahrt durch die Kärntner Landschaft unternehmen; eine Fahrt jedoch mit durchaus skurrilen und auffälligen Gefährten⁵⁹⁶. Viel mehr als diese Ästhetik der Traktoren, Lastwagen und Busse erreichte die Karawane allerdings nicht, selbst bei sonst gut besuchten Konzerten bekannterer DJs und MusikerInnen blieb die Kärntner Bevölkerung diesmal aus, wenn und weil es »gegen rechts« ging. »Einzig Leute aus der slowenischen Minderheit mit der antifaschistischen Tradition des PartisanInnenkampfes verirrteten sich zwischen die Kamele der Karawane und kriegten dafür manch einen Tritt ab. So musste der Versuch, die Leute am Rande des Kulturgenusses über migrationspolitische Diskurse stolpern zu lassen, scheitern: aus Mangel an Publikum.«⁵⁹⁷ Während sich viele lokale Kulturinitiativen eine Teilnahme aus Angst vor der Streichung von Subventionen versagten, ging der Charme der paradoxen Kolonisierung und

595 vgl. Leisch, »Minimal thinking. Ein strategisches Geheimdokument«, zur Reflexion des Scheiterns der Karawane mit Hinweisen auch auf die gelungenen, im Umfeld der Karawane durchgeführten Projekte des »Hubschrauberangriffs« auf die Kärntner Ulrichsbergfeier und die unendliche Geschichte der abmontierten Ortstafeln von Krumpendorf.

596 vgl. auch das Volxtheater-Video »Die Kunst ist eine Bärin und sie beißt, wen sie will«

597 Leisch, »Partizan/Remix. Strategien für Kärnten/Koroška«

des Agitprop mit ästhetischen Mitteln an der Kärntner Bevölkerung vorbei: eine weitere Erfahrung für die Ausrichtung der zukünftigen Karawanenprojekte und für die Bearbeitung der Frage, in welchen Zusammenhängen die nomadische Praxis der Karawane produktiv werden kann und in welchen eher nicht.

Im Jahr 1999 wurde in Wien nach der Tötung Marcus Omofumas im Zuge einer gewaltsamen Abschiebung durch die Fremdenpolizei die »Plattform für eine Welt ohne Rassismus«⁵⁹⁸ gegründet. Die Plena der Plattform für politisch-antirassistische Gruppen und selbstorganisierte MigrantInnen wurden in dieser Zeit neben dem EKH ein weiterer Drehpunkt der Aktivitäten des Volxtheaters. Nahezu zur selben Zeit formierte sich auch das internationale noborder-Netzwerk⁵⁹⁹, aus dessen zweiten Treffen in Paris im Dezember 2000 Volxtheater-AktivistInnen konkrete Anstöße für eine erste transnationale Karawane mitnahmen. Aus dem Knüpfen des internationalen Zusammenhangs eines antinational-antirassistischen Netzwerks, das sich explizit die Kritik des Konzepts der »Grenze« im komplexen Gefüge zwischen Nationalstaat und Globalisierung vornahm, entstand die Idee der VolxTheaterKarawane (VTK).⁶⁰⁰ Anfang 2001 entwickelt, sollte unter dem Slogan *no border, no nation* im Sommer 2001 ein transnationales Karawanenprojekt gestartet werden. Transnationalität hieß

598 <http://www.no-racism.net/>

599 <http://www.noborder.org/>

600 vgl. <http://no-racism.net/nobordertour> und das Video »publiX-theatrecaravan.mov«. Der folgende Abschnitt basiert u. a. auf einem Anfang August 2001 nach der Verhaftung der VolxTheaterKarawane geführten Interview mit dem Karawanenaktivisten Christian Hesse, der an der gesamten Tour teilnahm und der Verhaftung in Genua glücklich entgangen war.

in diesem Fall zweierlei: Einerseits kamen die TeilnehmerInnen an der Karawane aus zehn Nationen. Andererseits sollte der Weg der Karawane verschiedene europäische Highlights von noborder-Netzwerk und Antiglobalisierungsbewegung im Sommer 2001 verbinden: kleinere Aktionen an den burgenländischen und Kärntner Grenzen, Grenzcamps in Lendava und Frankfurt, schließlich auch die Manifestationen gegen die großen Gipfel in Salzburg (WEF) und Genua (G8).

Mit einer offenen und möglichst breiten Mobilisierung und einem ersten Plenum Ende März 2001 wurde die Karawane initiiert, in Arbeitsgruppen zu einzelnen Fragestellungen wie zu theatralen Aktionen, Theorie, Presse und Fahrzeugen ahierarchisch und unter immer weiteren Versuchen der Öffnung vorbereitet und schließlich am 26. Juni mit einer Party am Wiener Heldenplatz gestartet. Am 27. Juni nahm die heterogen und fluktuierend besetzte Karawane ihren Weg zum Salzburger WEF-Summit auf, organisierte zwei Tage vor der großen Anti-WEF-Demonstration ein Parkfest, wurde von der *Kronenzeitung* der Mitführung eines Waffenlagers bezichtigt⁶⁰¹, spielte bei der Demonstration mit einem Globalisierungsmonster aus Schlauchreifen⁶⁰², lud schließlich zu einer »öffentlichen Präsentation des Waffenlagers«, zog dann am

601 Eine Interpretation von Schlauchreifen, Jonglierkeulen und Taschenmessern, der sich später unter wesentlich unangenehmeren Umständen auch die italienische Polizei anschließen sollte: Die Wahrnehmung der Karawane durch die Medien war völlig absurd. In Salzburg etwa rückte als Folge der Medienhetze die ›Wega‹ an, um ein illegales Waffenlager auszuheben, und zog dann unvermittelt wieder ab, als sie mit Reifen spielende Kinder vorfand.

602 zur Geschichte der Reifen in theatralen Aktionen von Performing Resistance und VolxTheaterKarawane sowie zu einer Kritik der Aktion in Salzburg vgl. Raunig, »Für eine Mikropolitik der Grenze. Spacing the Line, revisited«

4. Juli zum Grenzcamp nach Lendava weiter, organisierte eine Aktion gegen das Schubhaftgefängnis in Ljubljana, verbrachte einige Tage in Unterkärnten und bewegte sich dann in Richtung Italien. Endpunkt der Tour wäre das Grenzcamp in Frankfurt von 27.7. bis 5.8. gewesen.

Die Berichterstattung über die »noborder-tour« erfolgte über ein von zehn bis fünfzehn Leuten abwechselnd geführtes Tourtagebuch⁶⁰³, das per Handy und das freie Wiener Radio Orange täglich ausgestrahlt wurde, technisch zwar noch eher unausgefeilt und mühsam auch ob der vielen verschiedenen Karawanensprachen (deutsch, englisch, spanisch, slowakisch), aber wichtiger Aspekt der Strategie von selbstbestimmter Repräsentation und offensiver Sichtbarkeit. Der Wunsch nach einer souveränen Gestaltung der Bilder von der Karawane in Abgrenzung zu den Bildern spektakulärer Medienmaschinen und gegenüber klandestinen politischen Strategien führte zu einem Gestus radikaler, teilweise bewusst penetranter Transparenz. Neben der medialen Ebene der Dokumentation im Web war es vor allem die Prägnanz des Bildes der bunten, punkigen Kolonne, das sowohl in Bewegung als auch an den Stationen der Tour bewusste Spuren hinterließ.

Mittelpunkt der Karawane war ein 11 Meter langer Überlandreisebus, dem sich an verschiedenen Etappen der noborder-Tour PKWs und Kleinbusse in unterschiedlicher Zahl anschlossen. Im Gegensatz zu den effektvollen Bildern der »Kärntner Kulturkarawane gegen rechts« wurde die Ästhetik des geschlossenen Zugs im Sommer 2001 allerdings des öfteren notwendigerweise durchbrochen.

603 <https://web.archive.org/web/20011101061508/http://no-racism.net/nobordertour/publixtheatre/publixtheatre.html>

Während die frühere Karawane teilweise mit 10 km/h durch Kärntner Dörfer gezogen war, musste die Volx-TheaterKarawane ungleich weitere Strecken mit verschiedenen Geschwindigkeiten zurücklegen, die teilweise nicht in Kolonnen bewältigt wurden. Nichtsdestoweniger ergab sich – etwa im Kontext des slowenischen Grenzcamp oder auf der Fahrt nach Genua – auch hier die Möglichkeit, selbstbestimmte Bilder der Differenz in ländliche Räume zu setzen. Neben dem Bild der Karawane als Kolonne bezog die Karawane ihre nomadische Qualität vor allem aus spezifischen Interventionen in konkrete Orte und aus der Verknüpfung verschiedener Orte des Widerstands.

Am Rand des Grenzcamp in Lendava etwa untersuchte die Karawane mit Mitteln des unsichtbaren Theaters und der Irritation den Raum des Niemandslands zwischen den Grenzstationen. Auf der Brücke im Grenzsäum zwischen den ungarischen und kroatischen Grenzposten errichteten die AktivistInnen in orangen Overalls und UNO-Uniformen eine weitere Grenzstation, hielten die Autos an und verteilten an die FahrerInnen Noborder-Pässe und Flugblätter. Es handelt sich hier weniger um das Überschreiten, Durchbrechen, Abschaffen von Grenzen, sondern eher um das scheinbare Gegenteil davon: neue Grenzposten aufzubauen, damit im Niemandsland den absoluten Grenzen des Nationalstaats einen oszillierenden, nomadischen Grenzraum entgegenzusetzen.

Nomadische Praxis und Karawanenbegrifflichkeit beziehen sich auf den Spielfeldern des Volxtheaters auch auf ein repolitisiertes Wiederaufnehmen von Begriffen aus *Anti-Ödipus* und *Tausend Plateaus*. Gegen Ende der 1980er hatten so verschiedene Gruppen wie SurferInnen, Techno-MusikerInnen und MedienkünstlerInnen

das Nomadische bei Deleuze/Guattari als willkommene blumige Metapher missverstanden und sich und ihre Betätigungen damit identifiziert. Gegen damit verbundene naive Hymnen auf Freiheit und Fließen oder später auf die ultimative Demokratisierung durch das Internet stellte die Karawane einen politischen Begriff des Nomadischen. Das Volkstheater hatte schon in den 1990er Jahren Begriffe aus dem Werkzeugkasten von Deleuze und Guattari aufgegriffen, etwa die »Wunschproduktion« oder die »Kriegsmaschine«. Mit der Bezeichnung der EKH-Tour als oK (organisierte Karawane) wurde nicht nur auf einen Lieblingsbegriff der Kronenzeitung, die »organisierte Kriminalität«, sondern am Rande auch auf den »organlosen Körper« angespielt, und mit der VolkstheaterKarawane schließlich entstand eine Praxis, die das Konzept der nomadischen Linie bei Deleuze/Guattari zur Anwendung bringt.

Seit dem Ausgang der 1990er war es zu einer neuen Renaissance des Nomadischen gekommen, das etwa auch Michael Hardt und Antonio Negri als ein Schlüsselbegriff in *Empire* diente.⁶⁰⁴ Wenn in diesem – gemessen an der Surfer-Romantik der 1980er – explizit politischen Zusammenhang unter Bezug auf Deleuze/Guattari die Figur des Nomaden wieder auftaucht, dann hat das zweifellos eine andere Qualität als im Kontext der früheren evidenten Missverständnisse. Wie in *Empire* allerdings unter dem Begriff des Nomadismus die Bewegungen von reisenden Intellektuellen und politischen Flüchtlingen vermischt werden, so kommt es bei Hardt/Negri überhaupt zu einer konzeptuellen Ineinsetzung von selbstgewählter und erzwungener

604 vgl. Hardt/Negri, *Empire*, besonders 222–226

Migration. Das mündet fast zwangsläufig in eine maßlose Überschätzung der Subjekte der Migration, die damit gleichzeitig zum wichtigsten Gegenüber des allmächtigen »Empire« hochstilisiert werden.

Bei Deleuze/Guattari stehen der molaren Sesshaften-Linie der Macht dagegen gleich zwei Linien gegenüber: die molekulare Linie oder »Migranten-Linie« sowie die Flucht-, Bruch- oder »Nomaden-Linie«.⁶⁰⁵ Dies entspricht der notwendigen Differenzierung der erzwungenen Migration, des Flüchtens von einem Ort zum anderen, an dem die Hoffnung auf neue Sesshaftigkeit besteht, einerseits, von jeder offensiven nomadischen Praxis andererseits. Die »Migranten-Linie« verbindet zwei Punkte, führt von einem zum anderen, von der Deterritorialisierung zur Reterritorialisierung. Die »Nomaden-Linie« dagegen ist eine Fluchtlinie, die zwischen den Punkten hindurch die Deterritorialisierungsbewegungen zu einem Strom beschleunigt, eine reißen-de Bewegung, die nichts mit Flucht im herkömmlichen Sinn zu tun hat, sondern eher damit, im Fliehen eine Waffe zu suchen.

Im Kontext der Karawane scheint zunächst die konkrete Bewegung von einem Knotenpunkt des noborder-Netzwerks und der Antiglobalisierungsbewegung zum nächsten eher einer migrantischen Linie zu entsprechen, die am Ende wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt (oder zumindest zurückzukehren vorhat). Doch zugleich verunmöglichten bei aller Fokussierung der Inhalte der noborder-Tour auf das Recht auf Bewegungsfreiheit, auf den Widerstand gegen die

605 vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 522–534, und Deleuze/Parnet, *Dialoge*, 147 f.

Abschottungspolitik der Festung Europa und auf den alten Slogan *no one is illegal* die Bedingungen der transnationalen Karawane die Teilnahme gerade der Menschen, die herkömmlich MigrantInnen genannt werden. »[...] realpolitisch ist es Menschen, die in Österreich einen ungesicherten Aufenthaltsstatus haben, schwer möglich, auch nur in andere EU-Länder zu reisen. So ergab es sich, dass ausschließlich Personen mit österreichischem, deutschem, US-amerikanischem, australischem und slowakischem Reisepass an den Projekten teilnahmen.«⁶⁰⁶ Für AsylwerberInnen in Österreich ist nicht nur jeder Grenzübertritt gefährlich, darüber hinaus ist es ihnen verboten, sich aktiv politisch zu betätigen. Wenn es schon für die KarawanenaktivistInnen teilweise schwierig war, sich über EU-Innengrenzen hinweg zu bewegen (im Laufe der Zeit erwies sich auch, dass schwarze Listen mit GlobalisierungsgegnerInnen in Italien kursierten, über die für die Zeit des G8-Gipfels in Genua ein Ausreiseverbot verhängt wurde, von dem die betroffenen AktivistInnen selbst zum Teil nichts wussten), für Menschen ohne Papiere ist das schlicht unmöglich. Aus diesen Erkenntnissen zieht die Karawane denn auch selbstkritisch die Konsequenz, dass eine Berücksichtigung migrantischer Realität mehr Zeit und kontinuierliche Auseinandersetzung benötigt.⁶⁰⁷

Die Qualität des Nomadischen, wie es in der Praxis der VolxTheaterKarawane aktualisiert wird, liegt allerdings nicht in der Beschwörung der MigrantInnen als revolutionäres Subjekt und in der Bewegung der Kolonne von einem Ort zum anderen, als weniger naheliegend

606 Müller, »Transversal oder Terror?«, 132

607 vgl. ebd.

in einem vorrangigen Effekt dieser Bewegung, nämlich dem einer Prekarität in der Offensive.

Offensives Agieren in prekären Kontexten ist Bedingung des Nomadischen. An der VolxTheaterKarawane lässt sich das nomadische Prekarium dreifach beschreiben. Zunächst am Ringen um die geeignete, oder besser: *mit der einzig möglichen* Organisationsform, dem ahierarchischen Kollektiv. In den Größenordnungen der Karawane zwischen zehn und dreißig Menschen ist es gerade noch möglich, über gewisse Zeitspannen radikal basisdemokratische und plenare Organisationsformen zu erproben. Stundenlange Diskussionen und langwierige Aushandlungsprozesse bei Plena, Diskrepanzen zwischen formaler Gleichheit und informellen Hierarchien, Missverständnisse bei spontanen kollektiven Aktionen können solche Kollektive zwar langfristig aufreihen, in extremen Fällen auch sprengen, sind aber gleichzeitig eine Notwendigkeit in Bezug auf die Organisationsform, um den aktivistischen Kontext überhaupt zusammenzuhalten.⁶⁰⁸ Mit dem Ansatz, die TeilnehmerInnen der noborder-Tour nicht nur auf das Wiener oder österreichische Umfeld zu beschränken, möglichst transnational zu mobilisieren, kam noch für die VolxTheaterKarawane eine zweite Schwierigkeit hinzu: ein fast babylonisches Sprachengewirr, teilweise völlig durcheinander gebrauchte Sprachen, was zwar gut klingt, aber durchaus auch zu einer Häufung von Missverständnissen führen kann.

Das dritte und relevanteste Element der Prekarität bestand schließlich in der Karawanenhaftigkeit selbst: Die nomadische Bewegung erzeugt Prekarität, weil das

608 vgl. Görg, »Alle Macht den vernetzten Plena!«, vor allem 161–166

Kollektiv – übrigens im Gegensatz zur Vorstellung des Nomadischen bei Deleuze/Guattari⁶⁰⁹ – unbekannte Pfade bereist, an Orte gelangt, die es überhaupt nicht kennt. Statt im gewohnten, gut ausgekundschafteten Gelände an neuen Orten Situationen herzustellen, heißt, zu schnellen Entscheidungen gezwungen zu sein, Komplexität oft extrem reduzieren, die Aktionsziele ständig nachjustieren zu müssen. Innerhalb dieser Deterritorialisierungsbewegung, die ein bestimmtes Territorium aus seinem gewohnten Kontext reißt, entstehen temporäre nomadische Territorien, Experimentierzonen für einen glatten Raum ohne Eingrenzungen und Einkerbungen.

Die VolxTheaterKarawane hatte als Kollektiv in Bewegung andauernd an der Verwaltung dieser Ebenen von Prekarität zu arbeiten. Von vornherein war klar, dass die vielsprachige und wendige Kollektivität eine temporäre, zeitlich genau begrenzte sein würde. Einerseits scheint das über weite Strecken gelungen zu sein und sich zu einer spezifischen Kompetenz der Karawane entwickelt zu haben, zu prekären Offensiven in unbestimmte Territorien. Andererseits wurde die Karawane unter anderem genau wegen dieser ihrer nomadischen und nicht-repräsentationistischen Qualität zur Zielscheibe des Staatsapparats.

609 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 524; dagegen Raunig, *Kriegsmaschine gegen das Empire*, 6 f.; Klute, *Formen nomadischer Migrationen*, 53

Genua. Die Kerbung der Kriegsmaschine

Wenn die VolxTheaterKarawane auf einer nomadischen Linie, einer Fluchtlinie agiert, wird sie zu einer Kriegsmaschine. Das heißt nach Deleuze/ Guattari keineswegs, ihr eine besondere Form der Gewalttätigkeit zuzuschreiben. Im Gegenteil, die Kriegsmaschine weist über den Diskurs von Gewalt und Terror hinaus, sie ist genau jene Maschine, die gegen die Gewalttätigkeit von Staatsapparaten antritt, gegen deren Ordnung der Repräsentation wie auch gegen die Ordnung machistischer Gewalt-rituale in Bewegungszusammenhängen. Am abrupten Ende ihrer Tour musste die VolxTheaterKarawane jedoch erfahren, wie auch umgekehrt der Staatsapparat erfolgreich versuchte, das Nicht-Repräsentierbare in die Logik der Repräsentation zu zwingen. Weil die nomadische Kriegsmaschine mit ihren unendlich geringen Quantitäten »den Traum und die Realität der Abschaffung des Staates erfindet«⁶¹⁰, arbeiten Staatapparate an der Zähmung des Nomadischen und an der Kontrolle der Migration, damit an der Einkerbung des Raumes gegen alles, was über den Staat hinauszugehen droht. Im konkreten Fall war es die italienische Polizei und Justiz, von der neuen rechten Regierung unter Berlusconi unterstützt, die Genua zur Zeit des G8-Gipfels in eine Art Ausnahmezustand versetzten und aus der Karawane schließlich einen »Black Block« konstruierten.

Unter den ersten Gruppen, die zu den Aktivitäten gegen den G8-Gipfel in Genua eintrafen, hatten einige AktivistInnen der Karawane noch dabei zugehört, wie Genua in einen Belagerungszustand versetzt wurde,

610 Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, 531

paradoxerweise aber eine Belagerung von innen, eine Belagerung der – zu großen Teilen allerdings auch in den Urlaub ausgezogenen – Bevölkerung durch die Polizei, vom Zentrum der Roten Zone aus, wo die Regiergungschefs der G8 im Hafen von Genua ihre Konferenz abhalten sollten.⁶¹¹ Sowohl am Vorabend der Demonstrationen, am 18. Juli beim Manu-Chao-Konzert des Genua Social Forums als auch bei der MigrantInnen-Demo am 19. Juli agierte die Karawane mit den gewohnten Mitteln der Mischung aus Gegeninformation und theatralen Strategien auch gegen die Strukturalisierung der Bewegung. Am 18. protestierte die VolxTheaterKarawane performend gegen den hohen Eintrittspreis, die aufdringliche Security und das durchkommerzialisierte Umfeld des vom Genua Social Forum organisierten Großevents. Am 19. nahm sie gemeinsam mit anderen eher bunten als schwarzen Blöcken an der durch viel Kostümierung und wenig Struktur geprägten, erfolgreich von MigrantInnen geführten Demonstration für »gleiche Rechte für alle« und »offene Grenzen« teil.

Am 20. und 21. trat die Karawane nicht als Gruppe auf, die AktivistInnen waren ohne Requisiten verteilt unterwegs und wollten versuchen, Medienarbeit zu machen, für das Medienzentrum Bilder und Töne zu liefern. Sie sahen dabei nicht nur, dass am Freitag einzelnen im Zentrum und fernab der Roten Zone randalierenden Gruppen von der Polizei breiter Spielraum

611 Der folgende Abschnitt ist gespeist aus den unveröffentlichten »Genua-Protokollen« der VolxTheaterKarawane sowie aus dem oben angeführten Interview mit Christian Hesse. Zu allgemeinen Einschätzungen über die Vorkommnisse in Genua vgl. Azzellini (Hg.), *Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven* sowie *On Fire. The battle of Genoa and the anti-capitalist movement*

eingerräumt wurde⁶¹², sondern vor allem, dass gerade die gewaltlosen katholischen Basisorganisationen und andere pazifistische Gruppen bei ihren Sitzblockaden, am brutalsten aber der von den Tute Bianche initiierte Demonstrationenzug des »zivilen Ungehorsams« von der Polizei angegriffen wurden, teilweise mit Tränengas beschossen und brutal zusammengeschlagen. Am Ende des Tages wurde der Aktivist Carlo Giuliani von einem Polizisten erschossen.

Am Samstag, dem 21., strömten die Massen in umso größerer Zahl nach Genua, um die Demonstrationen zu schützen und an ihnen teilzunehmen, und erlebten die Fortsetzung der brutalen Angriffe der Polizei vom Vortag: »Z. hat nicht überlegt, ob sie am Samstag nicht hingehen sollte. Dachte, »ärger geht's nicht.« Großdemo mit Gewerkschaften, ein Massenzug. Es werde ganz anders sein ... Von den AktivistInnen der VTK war niemand verletzt. Einige hatten beschlossen, als »SanitätserInnen« zur Demo zu gehen. Z. glaubt, dass dann nicht alle am Samstag bei der Demo waren. [...] Samstag: Z. kam erst relativ spät zum Startpunkt. Schon aus der Ferne waren Rauchwolken zu sehen. Blick von der hügeligen Landschaft hinunter. Menschenmeer ... Die Polizei hat begonnen, die Demo aufzulösen. Demolierte Banken. Einheiten attackieren den Demozug von hinten mit Tränengas. Verfolgungsjagd. Laufen, Laufen, Laufen ... CS-Gas wird in die Menge geschossen. Nervengas. Scharf. Z. hat den Unterschied zwischen Tränengas und CS-Gas hier »gelernt« ... Barrikaden werden errichtet, um sich gegen den »Polizeimob« zu schützen, was eine Zeit lang auch gelingt Massive Phasen des

612 vgl. auch Azzelini (Hg.), *Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven*, 21

Polizeiangriffs, kurze Ruhephasen. Z. rennt. Polizisten-schar von den Seiten. Alles rennt. Z. stößt gegen einen Betonsockel, stürzt, glaubt, ihr Knie sei gebrochen. Sie wird verprügelt, in den Bauch und gegen das Schienbein getreten. Bluterguss am Oberarm. Sie wird mit anderen zur Seite gestellt, aber nicht verhaftet, sondern weggetrieben. ›Go! Go! Go!‹ ... Flucht auf eine Brücke. Z. trifft auf einen deutschen Demonstranten mit Kopfwunde. Beide zittern. Beide haben ihre Bekannten im Getümmel verloren ... Z. stundenlang auf der Suche. Sie kann kaum gehen, alles tat weh. Sie dachte, ›vorbei, mir reicht's.‹ Zittern. Wut. Nah am Heulen ...«⁶¹³

Mit Samstag gingen die Demonstrationen zu Ende, die Polizeiausschreitungen jedoch nicht. Kurz vor Mitternacht stürmten Sondereinheiten der italienischen Polizei die Scuola Diaz, in der G8-GegnerInnen und JournalistInnen übernachteten, und prügelten die meisten so, dass sie nicht mehr laufen konnten, viele das Bewusstsein verloren, einige lebensgefährlich verletzt wurden.⁶¹⁴ Die MedienarbeiterInnen in der gegenüberliegenden Scuola Pertini, zugleich Medienzentrum und Sitz des Genua Social Forum, unter ihnen auch einige Karawanen-AktivistInnen, konnten nur fassungslos den Abtransport der Bewusstlosen und die Strategie der uniformierten Polizei dokumentieren, das Gelände weitläufig abzuriegeln und in die Prügelorgien der Sondereinheiten keineswegs einzuschreiten, nicht einmal Abgeordnete vorzulassen. Danach drang die Polizei auch in das Medienzentrum

613 Ausschnitt aus den unveröffentlichten »Genuaprotokollen« der VolxTheaterKarawane

614 vgl. Azzelini, *Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven*, 15, der an dieser Stelle die italienische Tageszeitung La Repubblica zitiert

ein und zerstörte/beschlagnahmte Festplatten, Foto- und Filmmaterial.

»Die Nacht von Samstag auf Sonntag nach der abschließenden Großdemonstration: Die im Camp Verbliebenen erfuhren via Radio von einer Razzia in der Diaz-Schule. Gerüchte von Toten, die in schwarzen Säcken abtransportiert wurden. B. dachte, »jetzt kommen sie auch zu uns«. Schlaflosigkeit ... Und der letzte Tag in Genua: Sonntag war B. mit wenigen anderen fast alleine im Camp. Angst. B. dachte, »sobald wir aus Genua draußen sind, kann nichts mehr passieren« ... Der VTK-Bus fuhr um Mittag los, B. mit dem Auto ... Eine Bergstraße, wunderschöne Landschaft. B. fiel »ein Stein vom Herzen«. Auf einem Parkplatz kamen dann alle wieder zusammen, Einzelfahrzeuge und Bus, Kaffeepause. Nach 30 bis 60 Minuten kamen Zivilpolizisten dazu. Dann ein Carabinieri-Jeep. Immer mehr Polizei. B. dachte erst, bloß eine weitere Kontrolle, wie schon öfters davor, ungefähr zehn mal. Dann sah er Maschinenpistolen ... Die AktivistInnen der VTK mussten stundenlang in der Sonne stehend warten. Requisiten und schwarze Kleidung wurden aus dem Bus geräumt und beschlagnahmt ... Als Kolonne, jetzt mit »Polizeibegleitung«, wieder zurück. Nach Genua. B. hatte lange Zeit geglaubt, es handle sich dabei nur um eine weitere Schikane seitens der Polizei ... Dann auf der Polizeistation: Misshandlungen, langes Warten am Gang, Beschimpfungen: »Black Block!, Schweine«. Wieder schlaflose Nacht. Schläge. Leibesvisitation, nackt, Schläge. K.s Schreie waren aus einem Verhörzimmer heraus zu hören. T. war leichenblass, Abdrücke von Ohrfeigen auf seinem Gesicht ... Als es wieder hell war, wurden die Männer jeweils zu fünf aneinander

gekettet nach Alessandria gefahren. Der Transportwagen fuhr stundenlang im Eiltempo. Duce-Gesänge. Die Gefangenen wurden zum Wachbleiben genötigt. Im Gefängnis angekommen dachte B., »jetzt geht's durch die Prügelstraße«. Er hat nur einen Tritt abbekommen, ansonsten seien die Verantwortlichen dort »korrekt« gewesen. Er wurde »verhältnismäßig wenig misshandelt«, ist »relativ gut ausgestiegen« B. erzählt, er sei zuvor auf der Polizeistation im Zuge der Leibesvisitation, nackt, mit dem Kopf gegen Tisch und Wand geknallt worden und habe einen Tritt ins Kreuz bekommen. Gegen die Abnahme seiner Fingerabdrücke habe er sich nicht zur Wehr gesetzt. Er wusste, sie dürfen das, Gegenwehr würde nur zu Zwangsmaßnahmen führen. Er habe extreme Angst empfunden. Die Polizisten waren aufgeheizt, aggressiv, »wie auf Speed.«⁶¹⁵

Ein Toter, Hunderte Verletzte in Genua, und für die festgenommenen AktivistInnen der Karawane folgten drei Wochen Untersuchungshaft, reflexartige Abwehrhaltung von Seiten der schwarz-blauen österreichischen Regierungspolitik, nicht ein Funken von Bestürzung, stattdessen die vorausseilende Inkriminierung durch Hinweise auf angebliche »Vormerkungen« im Innenministerium; keinerlei offizielle Unterstützung bis zu einem Zeitpunkt, an dem der mediale Druck vor allem auf das österreichische Außenministerium zu groß wurde. Nach der Entlassung der AktivistInnen rauschte es noch einmal kurz im österreichischen Blätterwald, Ende August war der Medienhype um die Karawane vorbei: »Die Bilderproduktion der Medien hat die Karawane manifest

615 Ausschnitt aus den unveröffentlichten »Genuaprotokollen« der VolxTheaterKarawane

gemacht und zerrieben. Das Projekt erlangte im Zuge der Verhaftung nach den G8-Protesten in Genua eine bis dahin nicht geahnte Bekanntheit. Damit wurde das Bild der VTK den BilderproduzentInnen entrisen. Die Frage, ob die Fluchtlinie transversal oder terroristisch ist, hatte das molare Tribunal zu beurteilen.«⁶¹⁶

Die doppelte Logik der Repräsentation, die in der Verzerrung und Stilllegung der Bilder durch die massenmediale Vermittlung *und* in der Unterwerfung und Kerbung der Kriegsmaschine durch den Staatsapparat und seine traditionellen Organe Polizei und Justiz besteht, diese Kombination aus rigider Spektakularisierung und Kriminalisierung holt in Genua die Karawane ebenso wie im größeren Ausmaß die »Bewegung der Bewegungen«, wie sie in Italien genannt wurde, mit aller Macht ein. Soweit es um eine Besetzung des medialen und politischen Raums« geht, um eine selbstbestimmte Bespielung der Bühne der Repräsentation und ihre Ausweitung ins Orgische, muss im Sommer 2001 mit der Erfahrung der nachhaltigen Repression von Göteborg⁶¹⁷ und Genua⁶¹⁸ eine Krise der gesamten Bewegung ausgemacht werden.

616 vgl. Müller, »Transversal oder Terror?«, 134

617 Beim Göteborger EU-Gipfel von 14. bis 16. Juni 2001 war während einer *Reclaim the Streets*-Party ein Demonstrant von der Polizei angeschossen worden, in der Folge wurden extrem hohe, drakonische Strafen gegen DemonstrantInnen ausgesprochen, die Anklagen gegen die Polizei zugleich fallengelassen.

618 Nach mehreren Verhaftungswellen in Italien wurden einige italienische AktivistInnen zu Haftstrafen verurteilt, andere Verfahren wurden erst nach neun Jahren 2010 eingestellt. Am 5. März 2010 stellte ein Berufungsgericht die Schuld von 44 teilweise hochrangigen Polizisten und Gefängnisbediensteten fest. In einem weiteren Verfahren wurden 25 Angeklagte, darunter auch die Polizeikommandanten, zu Freiheitsstrafen von drei bis fünf Jahren verurteilt. 2012 wurden 16 Spitzenbeamte der italienischen Polizei durch den Kassationsgerichtshof in Rom wegen des Sturms auf die Diaz-Schule verurteilt.

Gerade aus dem Gestus penetranter Transparenz heraus hat die Karawane immer wieder Bilder, Töne und Texte produziert, sowohl in der Landschaft (auch der italienischen) durch die malerische Kolonnen-Ästhetik und bei den Interventionen in urbane Zentren als auch in medialer Form, vor allem über Radio und Internet. Keine Rede von einer Praxis der Klandestinität, die eine wichtige Komponente des Konstrukts vom Schwarzen Block ausmacht; und dennoch wurden die AktivistInnen ähnlich bei der Kriminalisierung »bevorzugt« wie gerade pazifistische Gruppen und katholische Basisorganisationen von der Polizei angegriffen wurden.

Statt entlastend zu wirken, fällt der Karawane ihre selbst gewählte Auffälligkeit im Augenblick des Zugriffs durch den Staatsapparat sogar noch auf den Kopf: nichts leichter als die polizeiliche Festsetzung einer Gruppe, die sich derart sichtbar und langsam auf den Weg aus Genua heraus machte. »Vor Genua war die VTK wochenlang unterwegs und konnte autonom über ihre Aktionen entscheiden ... Ab der Verhaftung habe man/frau sich hingegen oft wie ein Teil einer Inszenierung anderer gefühlt. Vorwurf: kriminelle Vereinigung. Falscher Film.«⁶¹⁹

619 Ausschnitt aus den unveröffentlichten »Genuaprotokollen« der VolxTheaterKarawane (Die Protokolle sind teilweise in indirekter Rede transkribiert, daher die konjunktivische Formulierung). Das Verfahren gegen Mitglieder der VolxTheaterKarawane wurde im Oktober 2010 eingestellt, im Februar 2011 feierte die Karawane mit einem Fest im Wiener Ernst-Kirchweger-Haus ihre Auflösung.

9. NACH 9/11. POSTSKRIPTUM ZUM GRENZENLOSEN GRENZRAUM

»Das UND ist weder das eine noch das andere, es ist immer zwischen den beiden, es ist die Grenze, es gibt immer eine Grenze, eine Flucht- oder Stromlinie, nur sieht man sie nicht, weil sie das Unscheinbarste ist. Und doch spielen sich die Dinge, die Werden auf dieser Fluchtlinie ab, zeichnen sich hier die Revolutionen ab.« (Gilles Deleuze)⁶²⁰

Mit dem Sommer 2001 erfahren nicht nur die verschiedenen Linien der Verkettung von Kunstmaschinen und revolutionären Maschinen im langen 20. Jahrhundert einen signifikanten Einschnitt, sondern auch jene Reihe von Kämpfen, deren Artikulationsformen im Zeitraum zwischen den zapatistischen Aufständen ab 1994 und dem Anti-WTO-Protest von Seattle 1999 entstanden waren und die sich unter verschiedenen Begriffen um das Thema der Globalisierung anordneten. Der gemeinsame Referenzpunkt dieser Kämpfe bestand und besteht weniger in ihren medial als Revolution des 21. Jahrhundert verkauften Aktionsformen als in der Anerkennung jener »Ähnlichkeit«, von der die Zapatistas sprachen: durch die Effekte der ökonomischen Globalisierung marginalisierte Gruppen bestehen darauf, dass ihre marginalen Positionen keine zufälligen oder gar natürlichen Abweichungen sind, sondern den kapitalistischen Verhältnissen immanent. Parallel zur An-

620 Deleuze, *Unterhandlungen*, 68

erkennung einer derartigen »Ähnlichkeit« zwischen verschiedenen Kämpfen differenzierten sich sehr unterschiedliche Haltungen zu diesem Referenzpunkt aus. In der Unterscheidung von Anti-Globalisierung bzw. Anti-Globalismus, Globalisierungskritik, »anderer« Globalisierung und »Globalisierung von unten«⁶²¹ formierten sich verschiedene ideologische Positionen, die auch verschiedene Organisationsformen wie neuartige direkte Aktionen, verbandsartige Gefüge wie ATTAC oder Versammlungsformen wie die Social Fora hervorbrachten.

Die Globalisierung, Intensivierung und Ausdifferenzierung der Bewegung gegen die ökonomische Globalisierung zeitigte jedoch zugleich auch einen merkwürdigen Zug zur Vereinheitlichung und Homogenisierung. Mit der verkürzten Interpretation des »Battle of Seattle« als Ursprung und schnell unhinterfragt reproduziertes Modell für einen neuen Zyklus von Kämpfen etablierte sich ein dominantes Paradigma der Insurrektion, das massenhafte Dissidenz und Protest vor allem in den urbanen Zentren Europas und Nordamerikas als Mittel der Problematisierung von »undemokratischen Auswüchsen« der Globalisierung in den Vordergrund der Bewegung stellte. Diese verengende Vereinheitlichung auf ein Bild der städtischen Massendemonstration mit unterschiedlich tumultuarischer Qualität entsprach auch einer Ausblendung der Kämpfe in anderen Teilen der Welt, vor allem jener – weniger eindimensionalen – in Mittel- und Südamerika, und einer Zurückdrängung der weniger spektakelhaft integrierbaren anderen Komponenten der revolutionären Maschine. Durch die medial vermittelten

621 vgl. zu diesen begrifflichen Fragen auch Nowotny, »World Wide World. Gibt es eine Welt des Antiglobalismus?«

und weltweit distribuierten Bilder von Massendemonstrationen und Straßenkampf entstand schließlich auch der Eindruck *einer* Bewegung, deren Ausdrucksformen unabhängig von spezifischen sozialen Strukturen und regionalen Unterschieden zwischen den Amerikas und den verschiedenen Zonen Europas als zu einer einheitlichen »Protestkultur« verschmolzen rezipiert wurden – »einer Form, die vor der Szenerie des nordamerikanischen Seattle, der alten mitteleuropäischen Hauptstadt Prag und dem südlichen Genua gleichermaßen zum Einsatz kommen kann«⁶²². Ungeachtet der ideologischen Diskrepanzen, die weit über die Frage der Selbstbenennung hinaus in die unterschiedlichen Artikulationen wirkten, entwickelte sich das wirkungsmächtige Bild der einen Bewegung, von dem schwer zu sagen ist, ob es nur die Medien immer wieder aufgriffen oder ob nicht auch die AktivistInnen ihrerseits dieses medial vermittelte Bild als vereinheitlichende Folie für ihre Aktionen wiederholt reproduzierten.

An diesem Punkt kam es denn auch zu interner Kritik und Selbstkritik: Gegen die Hoffnung, die massenhafte Insurrektion in den Innenstädten würde einen Weg aus Marginalisierung und Vereinzelung der Proteste bahnen und über Massenmedien vervielfacht Druck auf die AkteurInnen der ökonomischen Globalisierung ausüben, bestand die Kritik vor allem darin, dass die politischen Inhalte in derartigen Formen der Massenmobilisierung in den Hintergrund oder zu Allgemeinplätzen zu geraten drohten. David und Goliath etwa oder der Black Block gegen die Robocops, derart waren die

622 Hamm, »Reclaim the Streets! Globale Proteste und lokaler Raum«, 44

dualen Bilder, die nicht nur die Boulevard-Medien, sondern immer mehr auch die Debatten innerhalb der Bewegungen beherrschten.

Zum einen brachten die diversen Gegengipfel und Social Fora zwar auch einigermaßen breite Auseinandersetzungen über die aktuellen Macht- und Herrschaftsverhältnisse, im Wesentlichen wurden diese Auseinandersetzungen jedoch weitgehend ohne die Reflexion der eigenen Strukturen und Muster betrieben: »Es hätte ein ebenso reflektiertes Umgehen mit den religiösen Momenten der antineoliberalen Widerstandsbewegung gebraucht. Inwieweit die versuchte Gipfelstürmerei nicht eine Art Gottesdienst ist.«⁶²³ Tina Leisch beschreibt gerade die Proteste in Genua 2001 als bipolare Ritualisierung des Widerstands mit einem Menschenopfer als Tiefpunkt. Die »rote Zone« verkörperte in diesem Ritual das Allerheiligste, das von beiden Seiten zum sakralen Raum gemacht wird.

Wenn damit aufs Neue Staatsapparate als der *eine* »Köder«⁶²⁴, als einziges Objekt der Begierde imaginiert werden, reproduziert das zunächst das falsche Bild einer monolithischen Macht. Brauchbare affirmative wie subversive Strategien des Widerstands würden weniger homogene Bilder der Macht erzeugen, sondern eher Vorstellungen eines Gefüges von »allgegenwärtigen Mikromaschinen der Machterhaltung«⁶²⁵. Vor allem entspricht aber solche Fixierung auf die »rote Zone« als Zentrum des Begehrens letztlich einer Unterwerfung unter die Raumpolitik des Staatsapparats, das heißt einerseits

623 Leisch, »Gescheitheit kommen langsam«

624 vgl. oben, 61f.

625 Leisch, »Gescheitheit kommen langsam«

unter die Voraussetzung eines a priori gekerbten Raums in Form der rigiden Segmentierung der Stadt in verschiedene Zonen mit verschiedenen Schwellen des Zugangs, andererseits unter die permanente Kerbung von Kriegsmaschinen durch den Staatsapparat, wie sie zwischen 20. und 22. Juli 2001 exemplarisch vorexerziert wurde.

Über diese Fixierung auf den Köder Staatsmacht und die Verzerrungen in puncto Repräsentation »der Macht« hinaus wirkt die fehlende Selbstbefragung der Bewegungen auch problematisch in Bezug auf ihre eigene soziale Zusammensetzung. Dieses Problem entsteht vor allem dann, wenn die politischen Positionen innerhalb der Bewegungen als beliebig zueinander gestellt und sogar als einander widersprechend zu lesen sind, damit kaum Verkettungen produzieren, sondern zusehends gegenseitige Delegitimierung: Während Hardt/Negri in ihrem 2004 veröffentlichten Buch *Multitude* noch immer auf der »Konvergenz in Seattle« bestehen, darauf, dass »alte Gegensätze zwischen den verschiedenen Protestgruppen« sich in Seattle »urplötzlich auflösten«⁶²⁶, analysieren andere gerade am Beispiel von Seattle das Auftauchen von gar seltsamen Parallel-Auftritten politischer Artikulationen, deren Gegensätze schier unauflösbar sind.

Hito Steyerl hinterfragt in ihrem Aufsatz über die »Artikulation des Protestes« die seltsame »Konvergenz« von widersprüchlichen Inhalten, die Addition von Stimmen, die »einander politisch teilweise radikal widersprechen, etwa die von Umweltschützern und Gewerkschaften, verschiedenen Minderheiten, feministischen Gruppen,

626 Hardt/Negri, *Multitude*, 316–319

etc.«⁶²⁷: Die Artikulation dieser Stimmen, eine inhaltliche Auseinandersetzung zwischen ihnen, wäre zweifellos ein Desiderat; wo sie sich aber lediglich wahl- und reflexionslos aneinander reihen (oder auch dichotom aneinander *reiben*, wie etwa im Fall von antisemitischen Anti-Imps und kriegsbefürwortenden Antideutschen im Laufe des Irakkriegs), da gerät das Deleuze'sche UND⁶²⁸ zu einer blinden Addition/Inklusion ohne jenes Werden, das sich auch nach Deleuze nur und gerade im Zwischenraum zwischen den Gliedern der Kette abspielte. »Was wird addiert, was wird zusammengeschnitten, und welche Unterschiede und Gegensätze werden zugunsten der Etablierung einer Kette von Äquivalenzen nivelliert? Was, wenn dieses ›Und‹ der politischen Montage funktionalisiert wird, nämlich zu Gunsten einer populistischen Mobilisierung? Und was bedeutet diese Frage für die heutige Artikulation des Protestes, wenn sich auf den Antiglobalisierungsdemos Nationalisten, Protektionisten, Antisemiten, Verschwörungstheoretiker, Nazis, Religiöse und Reaktionäre problemlos in die Kette der Äquivalenzen einreihen?«⁶²⁹

Die Phänomene, die kritische Fragen solcher Art evozierten, wurden vor allem auch durch die Dimensionen des Phänomens der Insurrektion im Rahmen der Antiglobalisierungsbewegung hervorgebracht, Dimensionen, die mikropolitische Unternehmungen des Widerstands und der konstituierenden Macht in den Hintergrund drängten. Die Mobilisierung hunderttausender

627 Steyerl, »Die Artikulation des Protestes«, 23

628 vgl. zu den Begriffen der Verkettung und des ›Und‹ bei Deleuze: Raunig, »Here, There and Everywhere«

629 Steyerl, »Die Artikulation des Protestes«, 24 f.

DemonstrantInnen konnte nur mit den Organisationsformen *konstituierter* Macht realisiert werden. Derartige quantitative Dimensionen scheinen Vorbedingung für die Strukturalisierung und Etablierung dichotomer Muster zu sein, sowohl innerhalb der Bewegungen als auch in der Beziehung zwischen dem Innen der Bewegung und dem Außen der Staatsapparate.⁶³⁰

Über die angeführten (Selbst-)Kritiken hinaus sind es vor allem externe Faktoren, die es nahe legen, von einem Einschnitt, einem »Ende« dieser konkreten Artikulationsform der massenhaften Insurrektion zu sprechen, einem »Ende«, das sich transitorisch als Transformation in verschiedene Richtungen ereignet. Auch jenes »Ende« im Sommer 2001 ist also weniger als ein einziger Bruch zu fassen denn als eine Kette von Ereignissen, die einander nicht durchwegs bedingen, aber vor dem Hintergrund der gouvernementalen Entwicklung ein Ensemble von Effekten mitproduzieren, die vor allem in einer Verschärfung der Kontrollregimes und im Ausufern der Polizeilogik im lokalen wie im globalen Maßstab bestehen.

Schon vor Genua und 9/11 wurde verstärkt an der europaweiten Zusammenarbeit der Polizei in Sachen europäischer Überwachung von GlobalisierungsgegnerInnen gearbeitet, unter anderem mit schwarzen Listen, Einreiseverboten, etc. Mit Göteborg und Genua erreichten Repression und Polizeigewalt gegen die Anti-Globalisierungsbewegung die höchste Eskalationsstufe. Damit war ein Höhepunkt des Phänomens erreicht

630 vgl. dazu auch die Ausführungen über die »Molarisierung« der non-konformen Masse im Laufe der Proteste gegen die schwarzblaue Regierung in Österreich: Raunig, *Wien Feber Null*, 118–124

worden, das auch ›Gipfelkampf‹ genannt wurde, gleichzeitig ein Wendepunkt in den Organisationsweisen der Anti-Globalisierungsbewegung: »Nach der Zuspitzung in Italien sollten Strategien des politischen Aktivismus neu hinterfragt werden. Die Reaktionen des Staates haben in Genua ein derartiges Übermaß an Gewalt angenommen, dass man sie durchaus auch als erfolgreichen Denkwitzel oder Rückschlag erachten könnte.«⁶³¹ Spätestens mit Genua wurde deutlich, dass bei einer Fortsetzung der Praxis der konfrontativen und insurrektiven Massendemonstrationen die Brutalität der Polizeieinrichtungen zusammen mit der Spektakel-Produktion der Medienmaschinen eine Spirale immer repressiverer Szenarien erzeugen würde.

Noch schwieriger erweist sich die Lage ein paar Wochen nach Genua: Nach den Attentaten auf World Trade Center und Pentagon am 11. September 2001 setzt sich eine allgemeine Verschärfung der staatlichen Bedrohungsszenarios durch, auf deren Grundlage die Repression noch um ein Vielfaches verstärkt und verfeinert wird. Der danach einsetzende »War against Terror« verunmöglicht es in vielen Ländern überhaupt, offen zu protestieren. Auch in Ländern ohne bewaffnete Konflikte wird den Organen des Staatsapparats in der Kriegsordnung der antiterroristischen Maßnahmen ein Freibrief ausgestellt, der eine Einschränkung der Freiheitsrechte und eine weitere Stufe der Rücknahme der Demokratie bedeutet. Tendenziell permanenter Kriegszustand, nicht mehr zwischen souveränen Nationalstaaten, sondern im globalen Kontext und die

631 Ausschnitt aus den unveröffentlichten »Genuaprotokollen« der VolkTheaterKarawane

Nationalstaaten durchziehend, ersetzt das Procedere der Kriegserklärung durch transnationale Polizeimaßnahmen. Damit erfolgt die zunehmende Vermengung von innen- und außenpolitischen Kriegszielen. Wo früher der »Feind« als äußerer wahrgenommen wurde, entsteht eine Vermischung dieses äußeren »Feindes« und neuer »gefährlicher Klassen« innerhalb des Nationalstaats. Der Prozess des Verschwimmens der Feinde und Kriegsziele bringt einen bedrohlichen Fortschritt in der Entwicklung der unheimlichen Erosion der Demokratie: Mit 9/11 fallen zunehmend ausnahmslos alle Formen von Dissidenz sprunghaft steigender Denunziation und Repression anheim, weil, so Hardt/Negri in *Multitude*, »[...] die Identifikation von »gefährlichen Klassen« und »Feind« dazu tendiert, sozialen Protest und Widerstand in den unterschiedlichsten Formen zu kriminalisieren. Die konzeptionelle Ineinssetzung von Krieg und Polizeimaßnahmen stellt ein Hindernis für alle Kräfte der gesellschaftlichen Veränderung dar.«⁶³²

Vor diesem Hintergrund der einschüchternden Wirkung des Polizeiterrors von Göteborg und Genua sowie der umfassenden Umordnung der globalen Politik der Polizeiaktion nicht nur durch die USA verändern sich auch Formen der Insurrektion als Komponente der revolutionären Maschine. Auf der einen Seite werden die Gipfel der ökonomischen Globalisierung und die Gegengipfel der Antiglobalisierungsbewegung von einem neuen, ebenso dualen Paradigma abgelöst – dem »War against Terror« und den breiten und weniger konfrontativen Anti-Kriegsdemonstrationen, die im Laufe

632 Hardt/Negri, *Multitude*, 30; zum Phänomen der Kriminalisierung von kritischen Kunstpraxen vgl. oben, 312f.

des Jahres 2002 immer mehr Zulauf und am 15. Februar 2003 ihren Höhepunkt fanden. So überraschend und eindrucksvoll die enorm hohe Beteiligung an diesem Tag in allen möglichen Ecken der Welt war, sie bedeutete in gewisser Weise auch die »Entladung im Massenauflauf«⁶³³, nach der sich die Masse auch wieder verläuft. In dieser überbreiten Bewegung mit Demonstrationsquantitäten, die seit den Anti-Vietnam-Demonstrationen nicht mehr erreicht worden waren (in der Höhe von mehreren Millionen weltweit an einem Wochenende), ging allerdings auch jedwede differenzierte Debatte unter den Trommeln der einzigen Forderung »Kein Krieg!« einerseits und dem Lärm der US-Propaganda gegen den Irak andererseits unter.

Es gab und gibt aber auch Praxen, die in die entgegengesetzte Richtung weisen: Statt immer größere Manifestationen zu entwerfen und sich damit auf immer kleinere gemeinsame Nenner zurückzuziehen, wurden und werden kleinere Formen der revolutionären Maschine angeworfen. Vor allem die Komponente der insurrektiven Massendemonstration wird dabei notwendigerweise Veränderungen unterzogen, und zwar nicht nur angesichts der verschiedenen Aspekte der Selbstkritik, wie sie oben erläutert wurden, sondern auch ganz konkret bedingt durch die in Genua erzeugten Traumata der beteiligten AktivistInnen.

Eine Aktionsform, die gegen Schließung und Kländestinität versucht, offensiv Offenheit und Öffentlichkeit zu setzen, ist die Form des Grenzcamps, vor allem wie es im Entstehungsprozess des noborder-Netzwerks

633 vgl. Raunig, *Wien Feber Null*, 122, nach den Masse-Kategorien von Elias Canetti

als antirassistisches Grenzcamp entwickelt wurde.⁶³⁴ Den 300.000 im Juli 2001 in Genua oder der vollen Million allein in der Londoner Antikriegsdemo am 15. Februar 2003 standen in dieser Aktionsform im höchsten Fall nicht einmal 3000 AktivistInnen gegenüber, die sich 2002 am größten internationalen Grenzcamp in Strasbourg trafen. Doch es geht natürlich nicht nur um Zahlen, sondern um andere Formen der Organisation und vor allem auch um die Problematisierung weniger eindeutiger und konsens- oder mehrheitsfähiger Themen. Während es bei den Antikriegsdemos um ein ebenso klar formuliertes wie – im Nachhinein leicht festzustellen – nicht erreichtes, negativ bestimmtes Ziel ging, entwickelte sich das noborder-Netzwerk und die verschiedenen Grenzcamps der letzten Jahre zu einem vielfältigen Gefüge von diskursiven und aktivistischen Komponenten, das sich vor allem der offensiven Thematisierung von verschärften Migrationspolitiken annimmt und – wie der Name schon nahe legt – der Attacke auf Grenzregimes.⁶³⁵

634 zu noborder-Netzwerk und Grenzcamps vgl. <http://no-racism.net/article/583/> und http://www.gegeninformationsbuero.de/frameset.html?/rassismus/camp_geschichte.htm

635 Die im folgenden gewählte Fokussierung auf *einen* zentralen Referenzpunkt soll keineswegs einen aktuellen Hauptwiderspruch konstruieren. Zahlreiche andere Diskurse, z. B. um die Prekarisierung von Arbeit und Leben, um neue Feminismen, um queere Lebensformen, um Globalisierungseffekte oder um einen neuen durch ein antikolonialistisches Bewusstsein angereicherten Antikapitalismus bilden gemeinsam mit der hier fokussierten Frage nach Migrationspolitiken und Grenzregimes ein Gefüge von einander überlagernden Aktions- und Reflexionsfeldern.

No Border, No Nation

»Was mir besonders auffällt: Man sieht keine Ländergrenzen. Ich habe schlagartig begriffen, dass die auf Landkarten eingezeichneten Grenzlinien Geburten in den Köpfen von Menschen sind.« (Ulf Merbold)⁶³⁶

»... é all' interno di questo mondo che si trova lo spazio della nostra differenza, è dentro che si trova l'unica nostra possibilità di sfuggire al miraggio del limite, il solo terreno dove tentare di tracciare un giorno delle linee di fuga che non incrocino alcuna frontiera. « (Judith Revel)⁶³⁷

Judith Revel beschließt ihren Aufsatz über die Grenze des Konzepts der Grenze mit der Vision einer grenzenlosen Welt. Ähnlich wird im aktivistischen Gefüge des noborder-Netzwerks auf dem überschwänglichen Begehren nach einer Abschaffung aller Grenzen insistiert; auf dem Slogan *no border, no nation*. In der Tat finden sich, wie Judith Revel schreibt, nur im Inneren dieser Welt die Räume der Differenz. Weniger wahrscheinlich ist es jedoch, dass die Grenze eine Art *Fata Morgana* ist, die sich eines Tages vor unseren Augen als Trugbild herausstellen wird. Im kontrollgesellschaftlichen Setting werden äußere Grenzen vielleicht zunehmend unsichtbar oder lösen sich scheinbar auf – um jedoch zugleich eine ganze Landschaft voll von inneren

636 deutscher Astronaut, hier zit. nach http://www.copyriot.com/diskus/2_00/4.htm

637 Judith Revel, »Il limite di un pensiero del limite. Necessità di una concettualizzazione della differenza«

Grenzen zu erzeugen. Über diese vielfältigen Formen von Grenzen schreibt Etienne Balibar: »Die geographischen und geopolitischen Grenzen, die ›äußeren‹ und ›inneren‹ Grenzen, aber auch die sozialen Grenzen, die Menschengruppen voneinander abschließen, sind in der heutigen Welt gerade der Punkt, an dem *die Demokratie halt macht*, jenseits dessen sie, einem Fahrschein gleich, ›nicht mehr gilt‹.«⁶³⁸

In dieser Situation der neoliberal fantasierten Auflösung und realen Vervielfältigung von Grenzen verschwindet auch die alte Staatsgrenze nicht ganz einfach. Sie diffundiert in den Raum, vervielfacht sich, und manchmal taucht sie auch wieder im alten Gewand auf, z. B. in Zeiten von internationalen Großdemonstrationen, wenn in den EU-innenpolitischen Datenbanken erfasste AktivistInnen plötzlich Ausreiseverbot aus einem Land mitgeteilt bekommen, das laut Schengen-Abkommen eigentlich keine Grenze mehr mit dem anvisierten Reiseziel hat. Aber auch völlig unabhängig von konkreten Verdachtsmomenten werden Menschen vermehrt nicht nur an den eigentlichen Grenzlينien und in Zonen nahe um diese Grenzen angehalten und kontrolliert, sondern auch auf Bahnhöfen, Flughäfen und in Zügen. Die EU-Technokratie teilt ganz Europa in Zonen unterschiedlicher Kontrolldichten auf, um Migrationsbewegungen frühzeitig aufhalten oder lenken zu können, aber auch um die Kontrollregimes insgesamt zu verdichten, und wuchert in ihrer kartografischen Fantasie auch über die Grenzen, etwa indem sie neuerdings Ketten von »Auffanglagern« außerhalb der EU-Grenzen plant.

638 Balibar, *Die Grenzen der Demokratie*, 13

Über Balibars Überlegungen zu Fragen des Ausschlusses durch innere Grenzen vor allem in Bezug auf (beschränkte und erweiterte) Staatsbürgerschaft hinaus hat sich das Phänomen der inneren Grenzen teilweise in extremen Ausformungen in den ökonomisch und »sicherheitspolitisch« bedingten Umstrukturierungen der urbanen Zentren entwickelt, mit verschiedenen Aspekten von der Privatisierung öffentlichen Raums über die Durchkommerzialisierung von urbanen Shopping-Zones bis zur Errichtung von *gated communities*. Die zunehmende Privatisierung vormals »öffentlicher« (zumindest im Sinne nicht-privater) Räume und deren permanente Ökonomisierung führen zu einer radikalen Segmentierung der Territorien und einem fließenden Übergang der Überwachung dieser Territorien durch private *und* staatliche Organe. Die Rigidität dieser segmentierten Räume und damit auch der sozialen Verhältnisse innerhalb dieser Räume entspricht der Herausbildung von klar abzugrenzenden Konsum-Interessengruppen, die unterschiedliche Orte der Konsumtion und Selbstinszenierung in Anspruch nehmen, was wiederum immer neue innere Grenzen und Ausschlüsse erzeugt. Der indische Medienaktivist Shuddhabrata Sengupta spricht deshalb von einer »frontierization« of all urban spaces in Europe⁶³⁹, einer »Vergrenzung« aller urbanen Räume in Europa (und – wie hinzuzufügen ist – darüber hinaus).

Insofern muss die Forderung *no border, no nation* eine Utopie bleiben, die sich ständig reibt mit einer rigider werdenden Logik von einschließender Kontrolle, Konsum und Überwachung einerseits und von

639 Sengupta, »No Border Camp Strasbourg : A Report«

ausschließender Einschließung in die diversen Formen von Abschiebelagern, exterritorialen Gefängnissen, etc. Allerdings geht es ungeachtet des Slogans *no border, no nation* auch in den konkreten Praxen des noborder-Netzwerks weniger um eine Abschaffung von Grenzen als um Strategien der Thematisierung, des Sichtbarmachens, schließlich des performativen Öffnens von Grenzen. Mit Balibar muss die Grenze nämlich nicht nur als bedrohlich sich vervielfachendes Instrument des Ausschlusses erscheinen, sondern auch als jener »Punkt, von dem die Ausweitung der Demokratie ausgeht, wo neue Räume sich auftun, die es zu erkunden gilt, indem man etwas riskiert«⁶⁴⁰. Im Weiteren wird es daher weniger darum gehen, theoretische Überlegungen zu einer Welt *ohne* Grenzen anzustellen, als vielmehr darum, auf der Basis eines kurzen begriffs- und sprachgeschichtlichen Exkurses die Potenziale von Strategien zu erörtern, die Grenzen offensiv und produktiv zu behandeln, zu verändern suchen.

640 Balibar, *Die Grenzen der Demokratie*, 13

Finis, Frons, Limes. Die Dilatation der Grenze

»Aber die Grenze, *περας*, bezeichnet hier nicht mehr das, wodurch das Ding unter einem Gesetz festgehalten und begrenzt oder abgetrennt wird, sie bezeichnet vielmehr dasjenige, von dem aus es sich ausbreitet und seine ganze Macht entfaltet [...].« (Deleuze)⁶⁴¹

Das Deutsche verfügt nur über einen einzigen – aus den slawischen Sprachen (polnisch, russisch: *granica*) abgeleiteten – Begriff für das, was im lateinisch-romanischen Gebrauch in mindestens drei verschiedenen Begrifflichkeiten differenziert werden kann. Auch wenn diese im Alltagsgebrauch oft verschwimmen, weisen sie jedoch auf grundlegende Unterschiede hin, die über die Differenz zwischen geografisch-geopolitischen und abstrakten Grenzbegriffen hinausgehen. Die drei verschiedenen Begriffskomponenten der Grenze entwickeln sich in den romanischen Sprachen aus den drei lateinischen Begriffen (*con-*)*finis*, *frons* und *limes*.

Die sprachlichen Umwelten des Begriffs (*con-*)*finis* verweisen zunächst auf die Bedeutung der Umgrenzung, Einschließung, Einsperrung. Insbesondere Begriffsvarianten wie das italienische *confinamento* entsprechen dem Eingeschlossenein an einem Ort, an dem die Eingeschlossenen nicht nur in einen bestimmten Raum eingeschlossen und umgrenzt sind, sondern ihnen auch im Raum selbst keine freie Verteilung offen steht, ihnen vielmehr ihre Position im Raum zugeteilt

⁶⁴¹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 61

wird.⁶⁴² Hierher gehören die allgemeinen Figuren der Exilierung und des Banns, aber auch aktuelle rechtliche Beschränkungen wie das deutsche Landkreis-Residenzpflichtgesetz, das die Bewegung von AsylwerberInnen drastisch einschränkt. Im vermischten disziplinar-/kontrollgesellschaftlichen Kontext dreht es sich immer weniger um klassische Formen der Einsperrung, die Bewegung einfach durch Wegsperrungen zu unterbinden suchen, als vielmehr um ein absolutes Kommando in Bezug auf die Aufteilung von Raum, der hier als tendenziell unbegrenzte Totalität gedacht wird. Die »Extrarität dessen, der im souveränen Bann steht«⁶⁴³ wirkt zugleich als einschließende Ausschließung und als ausschließende Einschließung in einer Zone der zunehmenden Ununterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen.

(Con-)fines implizieren aber auch die Bedeutung des Angrenzenden, der gemeinsamen Grenze von Benachbartem, die flächige Vorstellung von Zonen der Nachbarschaft und Überlappung. Lucien Febvre hat darauf hingewiesen, dass sich um Ballungszonen der Besiedlung schon in der Antike oft isolierende Zonen fanden,

642 vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 59 f., sowie die Ausführungen zur Unterscheidung von Aufteilung des Raums und Verteilung im Raum: unten, 363 f. Einen ähnlichen Begriff des Zusammenhangs von Raum und sozialer Organisation entwickelt schon der Hegel-Schüler Max Stirner in seiner radikal individual-anarchistischen Schrift *Der Einzige und sein Eigentum*: Die im Raum der Gesellschaft, der Familie, des Staats angeordneten Individuen erscheinen hier wie die Statuen in einem Museum – »gruppiert«. Nicht wir haben den als geschlossen konzipierten Raum der Gesellschaft, den »Saal« inne, sondern viel mehr der Saal hat uns inne oder in sich. Der begriffliche Gegensatz zur strukturalisiert-segmentierten Gesellschaft besteht mit Stirner im bewegten Begriff des »Verkehrs«. Verkehr »ist Gegenseitigkeit, ist Handlung, das commercium der einzelnen« (Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, 192)

643 Agamben, *Homo Sacer*, 120

bald natürlichen Ursprungs wie Wälder, Steppen oder Sümpfe, bald von Menschenhand angelegt.⁶⁴⁴ Febvre belegt diese Bemerkung mit einer Stelle aus Cäsars *De bello gallico*, in der das äußerste Lob jener Stadt gezollt wird, die um sich herum den weitesten Streifen verwüstet hat.⁶⁴⁵ Möglichst große Ausdehnung des Niemandlands war das Desiderat solcher Gemeinwesen, die zugleich auch ein Bild der Großzügigkeit des Umgangs mit Raum vermittelten. In diesem Kontext wird eine Vorstellung der Grenze nahe gelegt, die einen mehr oder weniger breiten Geländestreifen umfasst, eine Grenzzone, manchmal aber auch – über die Vorstellung der Grenze als Niemandland hinaus – bewohnte Grenzgebiete und ganze (Grenz-)Provinzen. Mehr noch: mit diesem Verständnis von *confines* als gemeinsame Grenzgebiete konnten Randzonen zweier Territorien ebenso wie deren BewohnerInnen als getrennt und doch in einem Begriff bezeichnet werden. Die Grenze nimmt hier also die Bedeutung des unbestimmt breiten Randes an; *finis* als lateinisch für »Ende« meint nicht nur ein finales, sondern auch ein räumliches, verräumlichtes Ende, einen Saum.

Das Konzept von der Grenze als Saum, als möglichst ausgeweitetem Grenzland, wurde abgelöst durch Grenzen anderer Art, vor allem durch solche, die einer dichteren Besiedlung sowie größeren und komplizierteren Staaten gerecht werden mussten. Die *frontiera/frontière* steht im Gegensatz zu den *confines* für die Figur der schroffen, raumlosen Grenze. In den vom lateinischen

644 Febvre, »Frontière« – Wort und Bedeutung«, 30

645 Caesar, *De bello gallico*, VI, 23: »civitatis maxima laus est quam latissime circum se vastatis finibus solitudinem habere«.

frons abgeleiteten romanischen Begriffsbildungen klingt nicht nur die Stirn als äußerste Oberfläche des Körpers und die Fassade als Oberfläche der architektonischen Struktur, sondern vor allem die militärische Front an. Die *frontiera* versteht sich also als die den Feinden gebotene Stirn, eine raumlose, schroffe Grenzlinie, an der Gegensätze sich scheiden, besser: gewaltsam geschieden sind bzw. werden. Eine Veränderung dieser Grenze kann zum einen ihre Auflösung im Zuge der völligen Besiegung einer der beiden Seiten bedeuten. Zum anderen impliziert die Frontlinie einer dem Feind gegenüber aufgestellten Truppe auch die Möglichkeit der *Bewegung* der Front im Zusammenstoß und in der Verschiebung⁶⁴⁶. In dieser Verschiebungsbewegung bleibt die Form der Grenze jedoch gleich, schroff und raumlos als *Grenzlinie*.

Erst vom 15. bis zum 17. Jahrhundert entwickelt sich die Bedeutung der *frontiera* als militärische Front in einer Abstrahierungsbewegung hin zur heute gebräuchlichen einer mehr oder weniger befestigten Landesgrenze. Nation und Grenze sind in dieser Entwicklung untrennbar miteinander verbunden, die Grenze als präzise durchgezogene Demarkationslinie wird zum »Außenumriss einer ihrer selbst bewussten Nation«⁶⁴⁷. Mit dieser Entwicklung verändert sich auch der Charakter der territorialen Grenze zur moralischen Grenze, die das Innere der Nation schützt. Was einst schlicht als Gradmesser militärischer Kräfteverhältnisse diente, wird nun als Instrument der Konstruktion von nationaler Identität

646 zum Aspekt der Verschiebung vgl. vor allem das amerikanische *frontier* als von SiedlerInnen ständig verschobene Linie kolonialer Aneignung

647 Febvre, »Frontière« – Wort und Bedeutung«, 31

und Austragungsort des Aufeinanderprallens mit grundlegend anderen Identitäten aufgeladen, und damit umso schroffer in der Qualität. Um die Homogenität des nationalen Territoriums zu schützen, wird alle Macht aufgewendet, äußere Mächte davon abzuhalten, die Grenze zu verletzen. In dieser Logik bleibt die Grenze eine Grenzlinie, zweidimensional ohne jede Räumlichkeit und identitär das eine vom anderen abgrenzend. Gleichzeitig ist dieser Austragungsort des Machtkampfs einer, der klar unterscheidet zwischen Innen und Außen. Die Grenze bewährt sich nicht nur als schroffe Figur der Abwehr, sondern auch als eine des Schutzes des Innen.

Heute sieht sich diese Form der gleichzeitig schützenden wie schroffen Grenze wiederum abgelöst von Grenzen, die sich vermehrt nach innen richten. Anstelle des nationalen Grenzregimes mit den Merkmalen der territorialen Festlegung, der klaren Markierung von In- und Ausland, der unterschiedlichen Währungen, der sichtbaren Mauern und Zäune, der Zoll- und Passkontrollen taucht ein dritter Grenzbegriff auf, der im Gegensatz zur nationalen Grenze auch eine Ökonomisierung der Grenze befördert: Im Lateinischen war der *limes* der Grenzwall, der die römische Expansion befestigen und Einfälle von außerhalb der Einflussphären des römischen Reichs verhindern sollte; im Französischen meint *limite* schon im 15. und 16. Jahrhundert die Demarkationslinie zwischen in verschiedener Hand befindlichen Ländereien, eine mithilfe von Steinen und Pfählen markierte ökonomische Grenze im Gegensatz zu den später dominanten nationalen/kolonialen Bedeutungen von Grenzbegriffen.⁶⁴⁸

648 ebd.

Im Rahmen der neoliberalen Globalisierung gewinnt auch diese ökonomische Konnotation von Grenze und Migration immer weiter an Boden. Die Prozesse der Privatisierung des öffentlichen Raums und der Umstrukturierung urbaner Konsumzonen schaffen Modellfälle von Grenzregimes unter postfordistischen Bedingungen. Die re-ökonomisierte Grenze konkretisiert sich dabei in verschiedenen Ausformungen je nach Status des mit ihr konfrontierten Subjekts. Für die einen stellt der *limite* ein unüberwindliches Hindernis dar, für die anderen impliziert er eine flüssige Bewegung von einem Punkt zu einem anderen, von einem Zentrum zum anderen. Die Grenze bleibt entweder wie eine gepanzerte Glastür verschlossen oder wird wie eine gläserne Drehtür durchschritten, die Bewegung über sie hinweg kann je nach dem prekäre, verunmöglichte oder jederzeit offen stehende sein.

Die Rede von der Auflösung von Grenzen erweist sich heute also in erster Linie als ideologisches Instrument der neoliberalen Globalisierung, das weniger der Emphase des Slogans *no border, no nation* oder der Realisierung von Räumen ohne Grenzen entspricht, als vielmehr zu indizieren, dass eben nur für manche manche Grenzen unsichtbarer werden. Die Vervielfachung innerer Grenzen geht jedoch immer rasanter vor sich, und äußere Grenzen wie die EU-Schengengrenzen werden zugleich rigider und nur für Privilegierte durchlässig. Statt also von der Auflösung des Prinzips der Grenzen zu schwärmen, wird die Frage vordringlich, wie die evidenten und andauernd neu entstehenden Grenzen zu thematisieren, sag- und sichtbar zu machen, zu bearbeiten und als Vorbedingung einer selbstbestimmten Verteilung im Raum zu verräumlichen wären. In Aufnahme

und Überwindung der Bilder von *confines* als Grenzsäume führt diese Frage dazu, die Idee der räumlichen Grenze wieder aufzunehmen; hier aber nicht als defensive oder restriktive Figur der Wüste und des Niemandslands oder des paradoxen Ein- und Ausschlusses. In einer offensiven Wendung dieser Figuren geht es darum, die *Dilatation* der Grenze zu betreiben, das heißt, aus Grenzlinien Grensräume zu machen, in denen – anstelle von absoluten Differenzen/Identitäten auf beiden Seiten der Grenze – Differenzen zum Oszillieren gebracht werden.⁶⁴⁹ In der Ausdehnung und Ausweitung der Grenzlinie, in der Verräumlichung des Grenzwalls, im Aufbrechen der postfordistischen Ausformungen des *limite* sollen die Möglichkeitsbedingungen der revolutionären Maschine gesucht werden, die Voraussetzungen permanenter Konstitution und Konfrontation.⁶⁵⁰

In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der Grenzüberschreitung nicht mehr als Bewegung von einer Identität zu einer wesentlich anderen zu verstehen, die durch eine tendenziell absolute Grenze voneinander getrennt wären. Die Überschreitung überwindet nicht die Grenze, um sie zum Verschwinden zu bringen, sie ist – wie schon in einem frühen Text Michel Foucaults »Über die Transgression« zu lesen – die Geste, die die Grenze

649 zum Begriff der Dilatation und zu meinem Theorem »Spacing the Line« vgl. die Einleitung zu Raunig, *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*; Raunig, »Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe«; Raunig, »Für eine Mikropolitik der Grenzen. Spacing the Line, revisited«

650 An dieser Stelle kreuzen sich die Konzepte des Grenzraums und der konstituierenden Macht. Auch in Antonio Negris Konzeption der konstituierenden Macht findet sich eine solche Verknüpfung, die die Grenze – hier allerdings als Hindernis (vgl. *Insurgencies*, 317) – als Ort des Konflikts etabliert.

*in ihrem Inneren verändert.*⁶⁵¹ Die Überschreitung betrifft die Grenze genau im Raum der Grenzlinie, und sei sie auch noch so eng: Nicht in einem Schritt über sie hinaus, in einem Über-Tritt, sondern durch sie hindurch sie verändernd. Die in der Überschreitung verräumlichte Linie ist zugleich schon der »ganze Raum der Überschreitung«.

Foucaults Bestimmung der Grenze als ganzer Raum der Überschreitung verdeutlicht im Besonderen die Tatsache, dass in dieser Bewegung kein Jenseits im Spiel ist, dass die Grenzüberschreitung auf eine Veränderung der Grenze als einzig mögliche Immanenzebene aus ist. Im Zusammenhang einer Diskussion der Dilatation der Grenze interessieren vor allem Vorgang und Beschaffenheit dieser Veränderung: einer Veränderung, die nicht in der absoluten Scheidung von Identitäten besteht, sondern in der Ermöglichung eines strömenden Raums, in dem Differenzen oszillieren, kollidieren, prozessieren. Die Grenze wäre also gegen den alltäglichen Gebrauch des Begriffs weniger verbunden mit der Geste der rigorosen Trennung, als vielmehr eine flüssige Form, in der die Differenz schwimmt.⁶⁵²

651 Foucault, »Préface à la Transgression«, 264 : »La transgression est un geste qui concerne la limite; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace.«

652 Judith Revel (»Il limite di un pensiero del limite«) hat den Versuch Foucaults, sich der Dialektik der Grenze als Trennlinie zu entziehen, in Deleuzes Vokabular der Fluchtlinien und des Exodus übersetzt: »Il passaggio al limite non vale come passaggio da un sistema di riferimento all'altro, da un cerchio all'altro, ma come uscita, come sortita, come linea di fuga. Impone la forza del movimento contro la rassicurante identità delle coordinate. È l'abbandono stesso di tutte le coordinate possibili, il tentativo di giungere a uno spazio altro, il cui nome e la cui geografia non sono mai decisi come tali proprio perché la posta in gioco è tutta presa in un gesto d'uscita che non viene immediatamente recuperato come procedura d'entrata.«

Die spezifische Form der Überschreitung, um die es hier geht, stellt nicht eine Seite der anderen gegenüber, lässt sich nicht ein auf das dialektische »Spiel der Verhöhnung«, in dem die Grenze ein hoch aufragendes und doch unfassbares Dazwischen wäre. Es dreht sich nicht darum, die Festigkeit von Gründen beiderseits der Grenze durch die vorübergehende Negation der Grenze zu erschüttern, die jeweils andere Seite des Spiegels erstrahlen zu lassen, während die Linie dazwischen unsichtbar und zugleich unüberschreitbar bleibt. Weil diese Überschreitung eben weder Gewalt in einer geteilten Welt ist, noch über die Grenze triumphieren will, indem sie diese auslöscht, »nimmt sie im Herzen der Grenze das maßlose Maß der Distanz, welche sich in ihr [der Grenze] öffnet«. ⁶⁵³ Genau auf und in der Grenze wird Maß genommen, wird die Maßlosigkeit des Raums geöffnet, in dem Differenzen sich bewegen ohne notwendige Aufhebung in eine höhere Identität.

An die Vorstellung eines maßlosen (Grenz-)Raums bei Foucault knüpft auch Antonio Negri an, wenn er in seinen Überlegungen über konstituierende Macht dieselbe als expansiv, unbegrenzt und unendlich beschreibt. ⁶⁵⁴ Diese Unbegrenztheit versteht Negri als räumliche und zeitliche, eine Qualität der gefährlichen

653 Foucault, »Préface à la Transgression«, 266 : »La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements; elle ne fait pas resplendir l'autre côté du miroir par-delà la ligne invisible et infranchissable. Parce que, justement, elle n'est pas violence dans un monde partagé (dans un monde éthique) ni triomphe sur des limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend, au coeur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être.«

654 vgl. Negri, *Insurgencies*, 12

und unberechenbaren Expansivität in Zeit und Raum, in der die Grenze nichts als ein notwendiges und gewissermaßen produktives Hindernis darstellt, an dem sich Konfrontation und Konstituierung aufbauen. Konstituierende Macht bedeutet hier permanenten konfliktuellen Austausch der Differenzen und zugleich die Potenzialität für eine radikale Reformulierung sozialer Organisation, die den Bruch im Ereignis mit einer ununterbrochenen Formierung verbindet.⁶⁵⁵

Die Dilatation meint also die Öffnung eines Raums, der nicht nur das Werden der Grenze wie das der Differenzen ausmacht; auch der in der Dilatation entstehende Grenzraum versteht sich nicht als statisches Gefäß, sondern vielmehr in Bewegung und seine Form andauernd verändernd, seine Wirkung sukzessive und in alle Richtungen ausdehnend. In diesen Verwandlungen gibt es kein passives Über-Sich-Ergehenlassen der *Aufteilung* – und damit auch Segmentierung – von Raum, Ein- und Unterordnung in hierarchische Verhältnisse, sondern nur transversale Verteilungen *im* Raum. Diesen Zusammenhang, diese Gleichzeitigkeit der Metamorphose der Grenzlinie und der Entscheidung für eine bestimmte Qualität des entstehenden Raums (statt einer molaren *Aufteilung des Raums* eine nomadische *Verteilung im Raum*) hat Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung* erörtert: »Zunächst müssen wir eine Verteilung unterscheiden, die ein Aufteilen des Verteilten impliziert [...]. Ein derartiger Verteilungstyp verfährt über feste und propositionale Bestimmungen, die mit ›Besitztümern‹ oder begrenzten Territorien in der Repräsentation gleichzusetzen sind. [...] Ganz anders eine

⁶⁵⁵ vgl. ebd., 227

Verteilung, die man nomadisch nennen muss, ein nomadischer *nomos*, ohne Besitztum, Umzäunung und Maß. Hier gibt es kein Aufteilen eines Verteilten mehr, sondern eher die Zuteilung dessen, was *sich* verteilt, in einem unbegrenzten, offenen Raum, in einem Raum, der zumindest keine Grenzen kennt.«⁶⁵⁶

Ein solcher »Raum, der keine Grenzen kennt«, mit Deleuze also ein glatter, mit Foucault ein maßloser Raum, meint nun – so er nicht romantische Verklärung und Überschreitungs-pathos bleiben soll – vor allem die Neuzusammensetzung sozialer Gefüge, in denen beharrlich dagegen angekämpft wird, Ausschlüsse und Grenzregimes in ihrem Bestehen anzuerkennen, die Entstehung von Maschinen, in denen die Logik der Aufteilung und Segmentierung, der Kerbung des Raums immer wieder durchbrochen wird. Genau an dieser Stelle, in jenen »verwirrenden Erschütterungen, die die nomadischen Verteilungen in den sesshaften Strukturen der Repräsentation stiften«⁶⁵⁷, berühren sich das abstrakte Konzept der Dilatation der Grenze und die konstituierende Praxis des noborder-Netzwerks.

656 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 59 f.

657 ebd., 60

Strasbourg, 2002. Das Grenzcamp als revolutionäre Maschine

»Nach den zehn Tagen des Camps hätte das Camp beginnen können.« (Grenzcamp-Aktivist)

»Sie bauen innerhalb von zehn Tagen einen Staat und eine Mauer rund herum.« (Grenzcamp-Aktivistin)

»If anything, this microcosmic model of a ›functioning anarchy‹ was an instance of how the actions and energies of the ›multitudes‹ might translate into concrete realities on a day to day basis in a possible future away from Capitalism.« (Shuddhabrata Sengupta)⁶⁵⁸

Von 19. bis 28. Juli 2002 trafen sich an die 3000 AktivistInnen zu einem internationalen antirassistischen Grenzcamp in Strasbourg.⁶⁵⁹ Auch wenn die Rhein-Grenze zwischen Deutschland und Frankreich eher historische Aufgeladenheit impliziert und gerade keine heiß umkämpfte Schengengrenze darstellt, wurde

658 Sengupta, »No Border Camp Strasbourg : A Report«. Der Bericht des indischen Medienaktivisten bietet insgesamt einen guten und ausgiebigen Überblick über Ereignisse und Organisationsformen im Kontext des Grenzcamp.

659 Der folgende Abschnitt beruht auf eigener Anschauung vor Ort in Strasbourg von 19. bis 23. Juli 2002, auf Interviews mit den Karawane-AktivistInnen Gini Müller, Gerhard Rauscher und Jürgen Schmidt im August und September 2004, sowie der Materialsammlung von Marion Hamm (»StrasbourgPlanetActivism«) und den Inhalten der Site <http://www.noborder.org/strasbourg/index.php>. Ein Programm des Camps findet sich unter <http://www.noborder.org/strasbourg/program/index.html>.

Strasbourg vom noborder-Netzwerk als Ort für den größten und breitest angelegten Versuch eines Grenz-camps ausgewählt; nicht nur deswegen weil es geografisch für eine europaweite Mobilisierung gut gelegen war, sondern vor allem, weil in dieser Stadt neben mehreren großen europäischen Institutionen auch das Schengen-Informationssystem (SIS) verortet ist. In den Datenbanken des SIS werden Daten über MigrantInnen gesammelt, die bei der Gewährung von Visa und bei Asylverfahren eine zentrale Funktion haben. Seit dem Aufschwung der massenhaften Proteste gegen die ökonomische Globalisierung werden angeblich auch Daten über DemonstrantInnen und »Troublemakers« integriert.⁶⁶⁰ Damit ist das SIS ein virtuelles Instrument, das die Rigidität der Ausschlüsse des europäischen Rechtssystems und jene Innengrenzen verkörpert, die sich mitten durch EUropa ziehen. Die oben beschriebene rechtliche, ökonomische und politische Verschiebung der nationalstaatlichen Grenzen auf zugleich supranationale und vielfältige innere Grenzen bildet sich ab in der Tatsache, dass mithilfe der Daten des SIS die Außengrenzen über ihre reale Aktualität hinaus virtualisiert und ins Innere vervielfältigt werden, indem das SIS von Behörden überall in Europa für Methoden der Verfolgung und des Ausschlusses herangezogen werden kann. Das noborder-Camp sollte diese Funktion der relativ unbekannt vernetzten Datenbank öffentlich machen und mit Aktionen zugleich Gegenstrategien auf realer/physischer wie virtueller Ebene erproben.

660 vgl. Kuemmer, »Grenzcamp // Strasbourg // 19. bis 28. Juli 2002«, 42

Im Kontext der verschärften Bedingungen nach 9/11 war es den noborder-AktivistInnen in höherem Ausmaß als zuvor wichtig geworden, bewusst an neuen Organisationsformen zu arbeiten, die die oben geschilderte Kritik und Selbstkritik an den großen Gegengipfeln in die Praxis einbezogen. Auch die Möglichkeiten technologischer Vernetzung sollten stärker in die Experimente konstituierender Macht eingebunden werden. Vor allem die internationale Vorbereitung des Camps über mehrere Treffen in Strasbourg und intensive Online-Diskussionen stellten ab Dezember 2001 einen Höhepunkt der noborder-Vernetzung in bis zu 15 Ländern dar. Der monatelange Aufbau dieser transnationalen Diskussions- und Aktionszusammenhänge sollte in ein Organisationsexperiment münden, das die konstituierende Praxis vor Ort mit den technologischen Mitteln der virtuellen Vernetzung verbindet.

Indem eine Mobilisierung zum Gipfel »des Gegners« vermieden wurde, sollten auch gleich beide negativen Effektkomplexe von Gegengipfeln, die der Spektakularisierung und die der Kriminalisierung, umgangen werden. »Der Gegner« hatte seinen realen Ort in einem unscheinbaren Gebäude am Rand eines Strasbourger Vororts, und zwar in ein paar Festplatten, von deren Inhalt wohl häufig und regelmäßig Sicherheitskopien erstellt wurden. Das SIS war definitiv gerade kein klassischer Köder, kein Objekt der körperlichen Dichotomisierung oder großer Oppositionen im urbanen Raum. Gute Voraussetzungen sollte das Grenzcamp in Strasbourg dagegen bieten für kleine Interventionen in den Alltag, situative Mikropolitik, Austausch mit lokalen Gruppen, selbstbestimmtes Handeln in überschaubaren Situationen.

Etwas außerhalb der Stadt fand sich eine lang ausgestreckte Wiese am Rhein mit Sicht auf die deutsch-französische Grenze und auf die Europa-Brücke zwischen dem elsässischen Strasbourg und dem badischen Kehl. Auf dieser Wiese breiteten sich Mitte Juli nach und nach die Zelte des Camps in verschiedenen Größen und Bauarten aus. Im Camp organisierte sich das tägliche Leben in verschiedenen »Barrios«, die um je eine Küche, einen Toilettenblock, eine Müllsammelstelle und einen Diskussionsplatz angelegt waren. Die Verteilung der TeilnehmerInnen auf die Barrios war frei und veränderbar und sollte jedenfalls keine Aufteilung nach Ländern reproduzieren. Für die verschiedenen Ebenen alltäglicher Probleme, der Koordination zwischen den Barrios und der gegenseitigen Information war ein ausgeklügelter Organisationsvorschlag vorbereitet worden.⁶⁶¹

Was als »zehntägiges Laboratorium für kreativen Widerstand und zivilen Ungehorsam« geplant war, wird jedoch auch von beteiligten noborder-AktivistInnen mitunter als »völlig überdimensioniert«, »schwerfällig«, »handlungsunfähig« und »selbstlähmend« beschrieben. Das noborder-Netzwerk hatte offenbar zu gut mobilisiert. Statt einen lebhaften diskursiven Austausch über Widerstandspraktiken und die experimentelle Erprobung von kleinen Aktionen realisieren zu können, verfiel sich das Camp durch die überraschend große Dimension und die Teilnahme vieler nicht in die Vorbereitungsphase eingeklinkter Gruppen fürs Erste in

661 vgl. das detaillierte und ausführliche Organisationshandbuch des Grenzcamp unter http://www.noborder.org/strasbourg/guide_de.html

einer Prozedur, die mikropolitische Fortschritte eher zu verhindern tendierte. Im Camp selbst wurde auf Plena und Barrio-Meetings statt über die Effekte des SIS und konkrete Aktionen (als Verknüpfung von Innen und Außen des Camps) intensivst und zusehends ausschließlich über brennende Fragen von der veganen Ernährung bis zur Dimensionierung der Bio-Klos diskutiert, Medienarbeit und JournalistInnen ausgeschlossen und die Bewachung des Camps organisiert. Die Selbst-Verwaltung im prägnanten Sinn als Schließung und Wendung nach innen hatte zur Folge, dass für diskursive Auseinandersetzungen oder die Vorbereitung von Aktionen auf diesen formellen Plattformen der Selbstorganisation kein Platz war. Dagegen waren die Debatten auf den meist auch zu groß geratenen Workshops im Camp wenigstens Ausgangspunkte, um die Diskussion informell weiterzuführen.

Die VolxTheaterKarawane war in Strasbourg technisch wie ästhetisch besonders gut ausgerüstet unterwegs: mit einem zum Medienzentrum umgebauten englischen Doppeldecker-Bus als »Flaggschiff«, das die anti-klandestine Strategie der Karawanen-Sichtbarkeit noch ein Stück weiter trieb. Am weitläufigen Bahnhofsvorplatz von Strasbourg errichtete die Karawane ihre noborder-ZONE. In der Mitte dieser zum Teil mit rot-weiß-roten Bändern abgesperrten Zone stand der Bus in den ersten Tagen und informierte nicht nur die StrasbourgerInnen über SIS und Grenzcamp, sondern auch die mit dem Zug ankommenden AktivistInnen über den Weg zum Camp außerhalb von Strasbourg. Der Bus selbst war multifunktional für Internet-Streaming, Video-Screening und auch als Bar ausgerüstet; auf dem Dach sonnten sich die AktivistInnen, in seinem Schatten stand ein kleines

Plastikschwimmbecken zur Abkühlung. Jeden Abend zog auch die Karawane mit ihrem Bus an den Parc du Rhin und nahm am Grenzcamp teil. Der Bus war damit in mehrfacher Hinsicht die Verbindung von Camp und Innenstadt: in seiner täglichen realen Bewegung zwischen Camp und noborderZONE, als Wegweiser und Informationsdrehscheibe für Camp-AktivistInnen und StrasbourgerInnen, und schließlich als mediale Drehscheibe, die das lokale Camp-Radio mit Interviews und Berichten speiste und mit einem Radio-Webstream verband, der auch im Wiener Radio Orange zu hören war.

Die Präsenz von Medien und der Einsatz von Technologie blieb die ganze Zeit des Camps lang ein zentrales Thema der Auseinandersetzung. Gleich am Eingang des Camps bildeten das Public-Internet-Café von ASCII, das Indymedia-Zelt, zwei Radiobusse, everyone is an expert, die Videogruppen von AK Kraak und Organic Chaos sowie der Bus der VolxTheaterKarawane das Medien-Barrio.⁶⁶²

Da die zentralen Organisationsversuche ziemlich früh von ziemlich vielen Beteiligten als gescheitert angesehen wurden, wurde das temporäre Dorf immer mehr zum

662 Von allem Anfang an gab es allerdings neben dieser Ballung von Teccies und MedienaktivistInnen auch ein Anti-Technologie-Café und heftige Debatten über (un-)mögliche Unterscheidungen und Grenzziehungen zwischen Mainstream-Medien und alternativen Medien sowie über die Selbstverwaltung des Indymedia-Bereichs. Während die VolxTheaterKarawanen-AktivistInnen zwar als Computerfreaks, die gern mit Autos spielen (oder umgekehrt), missverstanden wurden, ansonsten aber durch den »Genua-Bonus« auch bei fundamental medienkritischen AktivistInnen ein gewisses Ansehen genossen, wurde das Medienbarrio insgesamt in einer Abspaltungsbewegung sowohl physisch als auch politisch als Übergang oder Grenze zum »bürgerlichen« Außen gedeutet, bei dem es für manche nicht ganz klar war, ob es überhaupt zum Camp gehörte oder nicht.

Do-It-Yourself-Camp mit einer unüberschaubaren Fülle an kleinen Meetings, Workshops und informellen Treffen.⁶⁶³ Genau auf dieser Ebene ereignete sich am stärksten, was Shuddhabrata Sengupta das »mikrokosmische Modell einer funktionierenden Anarchie« nannte, eine konkrete Aktualisierung des Konzepts der konstituierenden Macht.

Viele von denen, die sich nicht an der Vorbereitung des Camps beteiligt hatten, sahen allerdings keinerlei Paradigmenwechsel nach 9/11 und waren nach Strasbourg gekommen, um neben dem alternativen Camping-Charme auch mehr oder weniger konfrontative Demonstrationen zu erleben. Hier lässt sich die Problematik der insurrektiven Massendemonstration in der Tendenz der Erstarrung zum Ritual nachvollziehen: Ein Grenzcamp ohne klassische gemeinsame Großdemo war für viele schlicht nicht vorstellbar. Deswegen wurde relativ viel Energie in drei größere Demonstrationen am 20. (Eröffnungsparade), 22. (zum Europäischen Gerichtshof) und 24. Juli (gegen Schubhaft und Abschiebung) investiert, die der bekannten Logik des Antiglobalisierungs-Tourismus folgten: Konsumieren oder Mitspielen im geordneten Setting der Großdemonstration, aus dem dann – mitunter glasbrechende – Ausbrüche erfolgen. Nicht von ungefähr wurde gerade aus einer derartigen Großdemo heraus die Strassbourger Synagoge mit dem Slogan »Smash Capitalism!« besprüht, als exemplarischer antisemitischer Effekt von

663 Erst als ab Donnerstag, den 25. Juli, ein Demonstrationsverbot in Strasbourg verkündet wurde, setzten sich – nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der bösen Erfahrungen in Genua und in der Befürchtung, das Camp würde gestürmt – für gewisse Zeit Paranoia und militärische Logik der Bewachung durch.

Massendemonstrationen, wie er beiderseits der Grenze, sowohl in deutschen wie auch in französischen Kontexten immer öfter vorkommt.

Ganz anders die performativen Aktionen einiger Theatergruppen und die vielen kleineren Spontandemos, die sich hauptsächlich der Besprühung und Bemalung der Innenstadt widmeten: Straßen, Wände und Mauern wurden mit Parolen und Zeichen dekoriert, die bald das kleine Zentrum der Stadt prägten.⁶⁶⁴ Street Art fand in etwas verallgemeinerter Form und weniger klandestin als in der nächtlichen Praxis der Graffiti-Sprayer und Tagger statt, dafür schienen im Ereignis zusehends die Trennlinien zwischen Körpern und Zeichen zu verschwinden. Die Wiederaneignung der Straßen und öffentlichen Räume ereignete sich als Neuordnung des vermischten Gefüges von Körpern und Zeichen in einem Gelände, wo auch Aktion und Repräsentation verschwimmen.⁶⁶⁵

Bis gegen Ende des Grenzcamps waren angesichts der nachhaltigen Verteilung der Zeichen im Raum der Stadt zwei eher »konservative« als repressive Reaktionsmuster von Seiten der in den ersten Tagen betont zurückhaltend agierenden Behörden zu erkennen: Erstens wurden die sprayenden und performenden AktivistInnen nicht festgenommen, nur immer wieder ins Camp zurückgeschoben, wohl in der Hoffnung, dass sie nicht so schnell den Weg in die Innenstadt zurück nehmen würden. Zweitens

664 Ähnliche Praxen des *reclaiming the walls* zeigen sich in den letzten Jahren vermehrt als Interventionen gegen die konsumistische Besetzung urbanen Raums, etwa im Rahmen der EuroMayDay-Parades in Milano und Barcelona; vgl. Raunig, »La inseguridad vencerá. Streethacking und antiprekaritärer Aktivismus in Barcelona«.

665 vgl. Lazzarato, »Kampf, Ereignis, Medien«

verwendete die Stadtverwaltung viel Energie auf die Übermalung der Tags, Graffitis und Parolen, und diese Übermalungen prägten die Stadt zusehends als Ästhetik des Fleckerlteppichs. Auf Häusern, Statuen und sonstigen architektonischen Environments prangten teilweise die frischen Zeichen der AktivistInnen, daneben die Übermalungsversuche der letzten Nacht, die in ihrer indifferenten Farbgebung auf verschiedenen Hintergründen fast genauso erkenn- und unterscheidbar waren wie die Slogans der SprayerInnen. In gewisser Weise wurde mit dieser Verdoppelung des kreativen Malprozesses die aktivistische Praxis der Verteilung im Raum in eine Praxis der Stadtverwaltung hinein verlängert.

Wo Widerstand derart fließend in Insurrektion übergeht, tauchen auch Ansätze auf, die Praxis der insurrektiven Demonstration nicht ins Spektakel aufgehen zu lassen. Von den drei Komponenten der revolutionären Maschine war die Komponente des Widerstands in Strasbourg jedenfalls eindeutig die erfolgreichste: In vielfältigen theatralen Aktionen in der Innenstadt, in Kommunikationsguerilla-Aktionen und Gegeninformationskarawanen mit Diskussionen und Filmvorführungen in den Banlieues, auch im Austausch mit der migrantischen Bevölkerung der Vorstädte, wurde eine Vernetzung lokaler politischer AktivistInnen, von Grenzregimes und Rassismus betroffener Gruppen und angereicherter noborder-AktivistInnen erreicht. Exemplarisch soll im Folgenden nur die abschließende Aktion geschildert werden, die nicht nur als Intervention nach außen gerichtet war, sondern auch ins Camp zurück wirkte.

Schon am Beginn des Camps hatte ein Plenum den Beschluss durchgebracht, aufgrund schlechter Erfahrungen

mit Mainstream-Medien überhaupt keine Medien- und Pressearbeit zuzulassen. Aus dieser defensiven Voraussetzung heraus war jedoch eine Undercover-Pressegruppe entstanden, die am Ende des Camps sogar eine Pressekonferenz veranstaltete. Der weiße Doppeldeckerbus der VolxTheaterKarawane wurde dazu im Medeinbarrio quergestellt, als Bühne für die Veranstaltung und als Sichtschutz für das Camp. VertreterInnen von Kanak Attack, The Voice, noborder-Netzwerk, kein mensch ist illegal und anderen Gruppen gaben Statements für JournalistInnen von alternativen Medien über das Strasbourger Regionalfernsehen bis zu *Le Monde* ab. Am Ende der Pressekonferenz wurden die JournalistInnen dazu eingeladen, eine Aktion zu dokumentieren, bei der die Daten des SIS der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollten.⁶⁶⁶ Der SIS-Hack war schon am Tag davor durchgespielt worden. Nachdem die Demonstration zum SIS-Gebäude am Vortag der Pressekonferenz abgesagt worden war, hatten sich vier ExpertInnen von »Noborder Silicon Valley« zum unscheinbaren Gebäude in einem kleinbürgerlichen Vorort von Strasbourg begeben, in dem die SIS-Datenbanken verwaltet werden. Bekleidet mit orangen und weißen Overalls und mit einigem tragbarem technischem Brimborium ausgerüstet, begannen sie am Zaun des Gebäudes zu graben, hantierten mit Laptop und einem Kabel, das plötzlich aus der Erde zu kommen schien und wurden gleich von der Polizei vertrieben.

666 Schmidt, »another war is possible // volXtheater«, 103; Hamm, »Ar/ctivism in physikalischen und virtuellen Räumen«, 39. Bilder von den Aktionen finden sich unter http://www.noborder.org/strasbourg/display/item_fresh.php?id=125&lang=en und <http://www.noborder.org/strasbourg/open/2002/07/122.shtml>

Am Tag danach zog der überschaubare Trupp von AktivistInnen nach der Pressekonferenz mit einem französischen Fernsehteam und anderen JournalistInnen wieder an den Ort, der diesmal weiträumiger abgesperrt war. Mehr oder weniger vor den Augen der Polizei und den Kameras der Medienleute wurde wieder ein Stück Boden aufgegraben, ominöse Kabel verbunden und angeblich Daten mit dem Laptop übertragen. Nach zehn Minuten beendete die Polizei die Aktion. Dennoch wurde in mehreren Zeitungen und Online-Foren davon berichtet, dass es gelungen sei, das SIS anzuzapfen. Und schließlich tauchte das Gerücht auch im Camp auf. Als subversive Affirmation der Informationsfreiheit gegenüber den Mainstreammedien wie auch gegenüber den medienkritischen Campers nutzten die MedienaktivistInnen einmal mehr den Hype der »neuen« Medien und die Mythen von Hacking und Datenbefreiung. Damit kam die Medienarbeit als Gerücht auch in den »medienfreien« Raum des Camps zurück.

In kleinem Rahmen und für kurze Zeit ist das Grenzcamp nicht nur ein aktuelles Beispiel für die Möglichkeiten einer revolutionären Maschine im europäischen Raum, in dem die drei Komponenten der revolutionären Maschine laufend ineinander übergehen: Genauso öffnen sich in diesem Setting molekularer Revolution Zonen der Nachbarschaft von Kunst und Revolution zunehmend von beiden Seiten. Nicht nur aktivistische Kunst dockt an politische Bewegung an; auch politischer Aktivismus bedient sich vermehrt spezifischer Methoden, Kompetenzen und Techniken, die in Kunstproduktion und Medienarbeit erdacht und erprobt wurden.

Wie die Soufragetten des 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ihren Aktionen neue Gestalt in Form von spezifischen Kombinationen direkter Aktion, Hungerstreiks und blauen Strümpfen gaben, wie die Zapatistas Anfang der 1990er Inszenierung und Diskursivierung der revolutionären Maschine als Waffen erfanden, wie die Pink-Silver Blocks zu Beginn des Jahrzehnts queere Bewegung und Farbe in die martialischen Dualismen von Macht und insurrektiver Gegenmacht brachten, so versuchen aktuelle Praxen von aktivistischer Street Art bis Kommunikations- und Medienguerrilla die Methoden politischer Aktion mit Mitteln fortzuentwickeln, die unter anderem im Kunstfeld entwickelt wurden und werden. Dabei begreifen sie sich dennoch weiterhin als politische Praxen, die nicht den Mechanismen des Kunstfelds unterliegen.

Jedenfalls – und das führt uns schließlich wieder auf die problematischen Ausgangsfiguren des Verhältnisses von Kunst und Revolution bei Lunatscharski und Wagner zurück – steht hinter dieser Anwendung künstlerischer Techniken in der aktivistischen Praxis genauso wie in der Beteiligung der künstlerischen AktivistInnen an der Entwicklung der politischen Praxis des noborder-Netzwerks weder eine Logik der verzweckenden Unterordnung noch eine der Entdifferenzierung und Totalisierung der Verkettung.

Die Figur der Instrumentalisierung der Verkettung, um alle möglichen Sorten von Kapital daraus zu schlagen, liegt heute prinzipiell voll im Trend modischer »Grenzüberschreitungen«.⁶⁶⁷ Wenn heutige Medien-

667 vgl. Jacob, Effekte von »Grenzüberschreitungen. Kulturelle Politik & soziale Distinktion«

intellektuelle mit ähnlichem Kalkül wie Lunatscharski und Wagner den Skandal der Revolution ausschlichten, oder AkteurInnen im Kunstfeld soziale Transformationen als spektakuläre Bedingung auch für die Finanzierung von Kunst instrumentalisieren, gehört das zum gewohnten Arsenal aggressiver Öffentlichkeitsarbeit. Im Austausch von künstlerischem und politischem Aktivismus entsteht jedoch eine andere Praxis der Verkettung von Kunst und Revolution, eine, die sich der Logik des Spektakels und des Skandals so weit wie möglich enthält und dabei nicht ihrer insurrektiven Komponente verlustig geht. Statt um Dramatisierung und Skandalisierung geht es hier um die Persistenz der Verkettung von Kunst und Revolution.⁶⁶⁸ Persistenz heißt keineswegs Totalisierung der Verkettung. Transversale Verkettung bedingt als Gegenfigur zur Entdifferenzierung von Kunst und Revolution nicht totalisierende Ästhetisierung des Politischen, nicht Auflösung oder dialektische Aufhebung der Elemente der Verkettung, sondern ein permanentes Austauschverhältnis der Elemente als Singularitäten.

Aus den verschiedenen Formen des Nach- und Nebeneinander, Unter- und Übereinander von Kunst und Revolution entstehen Überlappungen, in denen die Nachbarschaftszonen von Kunstmaschinen und revolutionären Maschinen einander überlagern, in einander hinein ragen. In diesen Überlagerungen und Überlappungen entwickelt sich die Verkettung von Kunst und Revolution zugleich in Permanenz und in der spezifischen

668 vgl. dazu auch Negri, *Insurgencies*, 333: »We need to reduce the dramatics associated with the concept of revolution by making it, though constituent power, nothing but the desire of the continuous, relentless, and ontologically effective transformation of time.«

Temporalität des Ereignisses, das jedes Kontinuum aufbricht. Persistenz bedeutet dabei nicht die auf-Dauerstellende Institutionalisierung der Verkettung, keinen kontinuierlichen Fortschritt auf teleologischer Linearität, sondern den Versuch, eine nicht abreißende Reihe von singulären Ereignissen zu instituieren, gegenwärtiges Werden zu aktualisieren in den Verkettungen von revolutionären Maschinen und Kunstmaschinen.

BIBLIOGRAFIE

- Giorgio AGAMBEN, *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg/Berlin: diaphanes 2001
- Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/ Main: Suhrkamp 2002
- Giorgio AGAMBEN, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin: Merve 2003
- Johannes AGNOLI, *1968 und die Folgen*, Freiburg: Ca ira 1998
- Aktionskomitee für die Macht der Arbeiterräte, *Die revolutionäre Fete. Totenlied für die heutigen Städte und Explosionsfragmente für die neuen Siedlungen*, Hamburg: MaD 1974
- Marie-Luise ANGERER (Hg.), *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, Wien: Passagen 1995
- Marie-Luise ANGERER, »Feminismus und künstlerische Praxis«, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont 2002, 81–85
- Louis ARAGON, *Das Beispiel Courbet*, Dresden: Verlag der Kunst 1956
- Arbeitsgruppe Pariser Kommune der NGBK (Hg.), *Pariser Kommune 1871. Eine Bilddokumentation*, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1971
- Arbeitsgruppe Pariser Kommune der NGBK (Hg.), *Politische Plakate in Paris 1870/71. Vom Sturz des Zweiten Kaiserreichs bis zur Niederschlagung der Kommune*, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1971
- Hannah ARENDT, *Über die Revolution*, München/Zürich: Piper 2000
- Giovanni ARRIGHI, *The Long Twentieth Century. Money, Power, and the Origins of Our Times*, London/New York: Verso 1994
- Giovanni ARRIGHI, »Entwicklungslinien des Empire: Transformationen des Weltsystems«, in: Thomas Atzert, Jost Müller (Hg.), *Kritik der Weltordnung. Globalisierung, Imperialismus, Empire*, Berlin: ID 2003, 11–28
- Boris ARVATOV, *Kunst und Produktion*, München: Hanser 1972

- Boris ARVATOV, »Utopie oder Wissenschaft«, in: ders., *Kunst und Produktion*, München: Hanser 1972, 65–72
- Boris ARVATOV, »Theater als Produktion«, in: ders., *Kunst und Produktion*, München: Hanser 1972, 85–92
- Boris ARVATOV, »Was hat das mit Arbeitertheater zu tun?«, in: Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975, 129–132
- Thomas ATZERT, Jost MÜLLER (Hg.), *Kritik der Weltordnung. Globalisierung, Imperialismus, Empire*, Berlin: ID 2003
- Dario AZZELLINI (Hg.), *Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven*, Berlin: Assoziation A 2002
- Dario AZZELLINI, »Der Bolivarianische Prozess: Konstituierende Macht, Partizipation und Autonomie«, in: Olaf Kaltmeier, Jens Kastner, Elisabeth Tuidor (Hg.), *Neoliberalismus – Autonomie – Widerstand. Soziale Bewegungen in Lateinamerika*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, 196–215
- Marius BABIAS, *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995
- Marius BABIAS, Achim KÖNNEKE (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998
- Michail BAKUNIN, *Brief aus dem Gefängnis, Die »Beichte«*, Berlin: Kramer 1988
- Michail BAKUNIN, »Die Commune von Paris und der Staatsbegriff«, in: Dieter Marc Schneider (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, Band I, 8–22
- Anette BALDAUF, Alexandra SEIBEL, »WAC: Disney für Linke?«, in: springer III/3, 54 f.
- Otmar BAUER, *1968. Autographische Notizen zu Wiener Aktionismus, Studentenrevolte, Underground, Kommune Friedrichshof, Mühl Ottos Sekte*, Maria Enzersdorf: Roesner 2004
- Ursula Walburga BAUMEISTER, *Die Aktion 1911–1932. Publizistische Opposition und literarischer Aktivismus der Zeitschrift im restriktiven Kontext*, Erlangen/Jena: Palm und Enke 1996
- Konrad BECKER, »Terror, Freiheit und Semiotische Politik«, in: *Kulturrisse* 03/2004, 32f.

- Walter BENJAMIN, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Erste Fassung«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band I 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 431–469
- Walter BENJAMIN, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band I 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 693–704
- Walter BENJAMIN, »Zur Kritik der Gewalt«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band II 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 179–203
- Walter BENJAMIN, »Was ist das epische Theater?«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band II 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 519–539
- Walter BENJAMIN, »Der Autor als Produzent«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band II 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 683–701
- Walter BENJAMIN, »Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band II 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, 776–803
- Franco BERARDI Bifo, »Was heißt Autonomie heute? Rekombinantes Kapital und das Kognitariat«, in: Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004, 23–33
- Linda BILDA (Hg.), *Ernst Schmidt Jr. Drehen Sie Filme, aber keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964–1987*, Wien: Triton 2001
- Rolf von BOCKEL, *Kurt Hiller und die Gruppe Revolutionärer Pazifisten (1926–1933)*, Hamburg: Bormann 1990
- Albert BOIME, *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*, Princeton: Princeton University 1995
- Manuela BOJADZIJEV, Serhat KARAKAYLI, Vassilis TSIANOS, »Papers und Roses. Die Autonomie der Migration und der Kampf um Rechte«, in: BUKO (Hg.), *radikal global. Bausteine für eine internationalistische Linke*, Berlin/Hamburg/Göttingen: Assoziation A 2003, 196–208
- Ljubomir BRATÍĆ (Hg.), *Landschaften der Tat. Vermessung, Transformationen und Ambivalenzen des Antirassismus in Europa*, St. Pölten: SozAktiv 2002

- Ljubomir BRATIĆ, Daniela KOWEINDL, Ula SCHNEIDER (Hg.), *Allianzenbildung zwischen Kunst und Antirassismuskritik: Annäherungen, Überschneidungen, Strategien, Reflexion*, Wien: Soho in Ottakring 2004
- Manfred BRAUNECK, *Die Rote Fabrik. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918–1933*, München: Fink 1973
- Bert BRECHT, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972
- Bert BRECHT, *Die Tage der Commune*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Band 5, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, 2107–2192
- Bert BRECHT, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994
- Henryk M. BRODER, »Kein Linker, sondern Analfaschist«, in: *Neues Forum*, Dezember 1971, 54
- Ulrich BRÖCKLING, Susanne KRASMANN, Thomas LEMKE (Hg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000
- Peter BRÜCKNER u. a., *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*, Berlin: Wagenbach 1974
- Peter BRÜCKNER, Gabriele RICKE, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung«, in: Peter Brückner u. a., *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*, Berlin: Wagenbach 1974, 37–68
- Jean BRUHAT, Jean DAUTRY, Emile TERSEN, *Die Pariser Kommune von 1871*, Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1971
- Jean BRUHAT, »Die Arbeitswelt der Städte«, in: Fernand Braudel, Ernest Labrousse (Hg.), *Wirtschaft und Gesellschaft in Frankreich im Zeitalter der Industrialisierung. 1789–1880*, Band 2, Frankfurt/Main: Athenäum 1988, 245–284
- BUKO (Hg.), *radikal global. Bausteine für eine internationalistische Linke*, Berlin/Hamburg/ Göttingen: Assoziation A 2003
- Judith BUTLER, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997
- Elias CANETTI, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main: Fischer 1980

- Manuel CASTELLS, *The City and the Grassroots. A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1983
- Maria DO MAR CASTRO VARELA und Nikita DHAWAN, »Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik«, in: Hito Steyerl und Encarnación Gutiérrez Rodríguez, *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster: Unrast 2003, 270–290
- Timothy J. CLARK, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848–1851*, London: Thames and Hudson 1973
- Timothy J. CLARK, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton: University Press 1982
- Timothy J. CLARK, »Zur Sozialgeschichte der Kunst. Einleitung in ›The Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution‹«, in: *Texte zur Kunst* II/2, Frühjahr 1991, 39–51
- Timothy J. CLARK, Donald NICHOLSON-SMITH, »Warum die Kunst die Situationistische Internationale nicht umbringen kann«, in: Roberto Ohrt (Hg.), *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*, Hamburg: Nautilus 2000, 149–170
- COORDINATION DES INTERMITTENTS ET PRÉCAIRES, »Spektakel diesseits und jenseits des Staates. Soziale Rechte und Aneignung öffentlicher Räume: die Kämpfe der französischen Intermittents«, in: *Fantômas. Magazin für linke Debatte und Praxis* 5, 05/2004, 52f. sowie <http://transversal.at/transversal/0704/intermittents/de>
- Laura COTTINGHAM, *Seeing Through the Seventies. Essays on Feminism and Art*, New York: Gordon and Breach 2000
- Bärbel DANNEBERG, Fritz KELLER, Ali MACHALICKY, Julius MENDE (Hg.), *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*, Wien: Döcker 1998
- Gilles DAUVÉ, »Kritik der Situationistischen Internationale«, in: Roberto Ohrt (Hg.), *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*, Hamburg: Nautilus 2000, 111–148
- Guy DEBORD, »Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz«, in: *Der Beginn einer Epoche*, 28–44

- Guy DEBORD, »Thesen über die kulturelle Revolution«, in: Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale, Band I, Hamburg: MaD 1976, 25–27
- Guy DEBORD, Attila KOTÁNY, Raoul VANEIGEM, »Über die Pariser Kommune«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 456–460
- Gilles DELEUZE, »Vorwort. Drei Gruppenprobleme«, in: Félix Guattari, *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, 7–22
- Gilles DELEUZE, *Foucault*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992
- Gilles DELEUZE, *Unterhandlungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993
- Gilles DELEUZE, *Lust und Begehren*, Berlin: Merve 1996
- Gilles DELEUZE, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1997
- Gilles DELEUZE, Michel FOUCAULT, »Die Intellektuellen und die Macht«, in: Michel Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften, Band II. 1970–1975*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, 382–393
- Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977
- Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve 1997
- Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000
- Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialoge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980
- Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg: Edition Nautilus 1995
- Jacques DERRIDA, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main: Fischer 1996
- Frédérique DESBUISSONS, »Le citoyen Courbet«, in: *Courbet et la Commune*, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux 2000, 9–27
- Die politische Lithographie im Kampf um die Pariser Kommune 1871*, Köln: Gahme Henke 1976

- Diedrich DIEDERICHSEN, »Spirituelle Reaktionäre und völkische Vernunftkritiker«, in: ders., *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n' Roll 1990–1993*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993
- Regina DREYER, »Eisenstein und das Theater«, in: Hermann Herlinghaus, Heinz Baumert, Renate Georgi (Hg.), *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, Berlin: Henschel 1960, 84–106
- Esther DRUSCHE, »Vorwort«, in: Wagner, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam 1982, 5–42
- Hermann DUNCKER (Hg.), *Pariser Kommune 1871. Berichte und Dokumente von Zeitgenossen* (=Archiv sozialistischer Literatur 12), Frankfurt: Verlag Neue Kritik 1969
- Gretchen DUTSCHKE, »Was Rudi Dutschke zu den Irrwegen der abgefallenen Achtundsechziger sagen würde«, <http://isioma.net/sds00299.html>
- Terry EAGLETON, »Foreword«, in: Kristin Ross, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1988, VI–XIV
- Sergej EISENSTEIN, »Die Montage der Attraktionen«, in: Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975, 117–121
- Friedrich ENGELS, »Einleitung zu ›Der Bürgerkrieg in Frankreich‹ von Karl Marx«, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, 17, Berlin: Dietz 1976, 613–625
- Gernot ERLER, »Sozialgeschichtlicher Überblick – Kollektivierung, Industrialisierung und Kulturfeldzug«, in: *Kunst in die Produktion*, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, 184–200
- Lisbeth EXNER, Herbert KAPFER (Hg.), *Pfemfert. Erinnerungen und Abrechnungen. Texte und Briefe*, München: Belleville 2000
- »Ein Experiment der Theaterarbeit«, in: Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975, 111–116
- Lucien FEBVRE, »»Frontière« – Wort und Bedeutung«, in: ders., *Das Gewissen des Historikers*, Berlin: Wagenbach 1988, 27–37

- Sabine FELLNER, *Kunstskandal!: die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre*, Wien: Ueberreuter 1997
- Robert FOLTIN, *Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich*, Wien: grundrisse 2004
- Michel FOUCAULT, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977
- Michel FOUCAULT, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp¹⁴1983
- Michel FOUCAULT, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989
- Michel FOUCAULT, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989
- Michel FOUCAULT, *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*, Berlin: Merve 1996
- Michel FOUCAULT, »Staatsphobie«, in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, 68–71
- Michel FOUCAULT, »Préface à la Transgression«, in: ders., *Dits et Ecrits 1, 1954–1975*, Paris: Gallimard 2001, 261–278
- Michel FOUCAULT, »Die politische Funktion des Intellektuellen«, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften, Band III. 1976–1979*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, 145–152
- Michel FOUCAULT, »Das Leben der infamen Menschen«, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften, Band III. 1976–1979*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, 309–332
- André FRANKIN, »Vorwort zur szenischen Einheit ›Niemand und die anderen‹«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 180–182
- Michael FRIED, *Courbet's Realism*, Chicago/London: University of Chicago Press 1990
- Werner FULD, *Walter Benjamin. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979
- Jeanne GAILLARD, »Die Aktionen der Frauen«, in: Jean Bruhat, Jean Dautry, Emile Tersen, *Die Pariser Kommune von 1871*, Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1971, 143–154

- Eckhart GILLEN, »Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe«, in: *Kunst in die Produktion*, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, 102–157
- RoseLee GOLDBERG, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London/New York: Thames & Hudson 2001
- Andreas GÖRG, »Alle Macht den vernetzten Plena!«, in: Gerald Raunig (Hg.), *TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik*, Wien: Turia+Kant 2003, 156–179
- Peter GORSEN, »Die Ästhetik des Proletkult in der sowjetrussischen Übergangsgesellschaft 1917–1932«, in: ders., *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst*, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1981, 83–146
- Peter GORSEN, Eberhard KNÖDLER-BUNTE, Bion STEINBORN, »Proletkult. Eine Dokumentation zur Proletarischen Kulturrevolution in Russland«, in: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung*, 5–6/1972, 63–203
- Peter GORSEN, Eberhard KNÖDLER-BUNTE, *Proletkult 1. System einer proletarischen Kultur*, Stuttgart: Frommann 1975
- Peter GORSEN, Eberhard KNÖDLER-BUNTE, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975
- Roger V. GOULD, *Insurgent Identities. Class, Community, and Protest in Paris from 1848 to the Commune*, Chicago/London: The University of Chicago 1995
- Klemens GRUBER, *Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre*, Wien/Köln: Böhlau 1989
- Marina GRŽINIĆ, »Kafka in Buffalo. Steve Kurtz und der kulturelle Interventionismus«, in: MALMOE 21, Sommer 2004, 4
- Félix GUATTARI, *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976
- Félix GUATTARI, »Transversalität«, in: ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, 39–55
- Félix GUATTARI, »Der Student, der Verrückte und der Kantangese«, in: ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, 69–81

- Félix GUATTARI, »Maschine und Struktur«, in: ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, 127–138
- Félix GUATTARI, »Die Kausalität, die Subjektivität und die Geschichte«, in: ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, 139–166
- Félix GUATTARI, *Wunsch und Revolution. Ein Gespräch mit Franco Berardi (Bifo) und Paolo Bertetto*, Heidelberg: Das Wunderhorn 2000
- Félix GUATTARI, *Die drei Ökologien*, Wien: Passagen 1994
- Félix GUATTARI, Toni NEGRI, *Neue Räume der Freiheit*, Wien: transversal texts 2015
- Daniel GUÉRIN, *Anarchismus. Begriff und Praxis*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971
- Hans GÜNTER, Karla HIELSCHER, »Zur proletarischen Produktionskunst Boris I. Arvatovs«, in: Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, München: Hanser 1972, 116–133
- Werner HAMACHER, »Afformativ, Streik«, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, 340–371
- Marion HAMM, »Reclaim the Streets! Globale Proteste und lokaler Raum«, in: *Kulturrisse* 03/2002, 44 f., sowie <http://transversal.at/transversal/0902/hamm/de>
- Marion HAMM, »StrasbourgPlanetActivism«, <http://ionnek.strg.at/bin/view/Main/StrasbourgPlanetActivism>
- Marion HAMM, »Ar/ctivism in physikalischen und virtuellen Räumen«, in: Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004, 34–44
- Michael HARDT, Antonio NEGRI, *Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne*, Berlin: ID-Archiv 1997
- Michael HARDT, Antonio NEGRI, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/NewYork: Campus 2002
- Michael HARDT, Antonio NEGRI, »Globalisierung und Demokratie«, in: *Demokratie als unvollendeter Prozess. Dokumenta11_Plattform1*, hg. v. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, 371–386

- Michael HARDT, Antonio NEGRI, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt: Campus 2004
- Marta HARNECKER, *Hugo Chávez Frías. Un hombre, un pueblo*, http://www.nodo50.org/cubasigloXXI/politica/harneck24_310802.pdf
- Stephen HASTINGS-KING, »Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit: Die Situationistische Internationale, Socialisme ou Barbarie und die Krise des marxistischen Imaginären«, in: Roberto Ohrt (Hg.), *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*, Hamburg: Nautilus 2000, 61–110
- G.W.F. HEGEL, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996
- G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997
- Peter HEINTEL, Wilhelm BERGER, *Die Organisation der Philosophen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998
- Hermann HERLINGHAUS, Heinz BAUMERT, Renate GEORGI (Hg.), *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, Berlin: Henschel 1960
- Karla HIELSCHER, »S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924)«, in: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung*, 13/1973, 64–75
- Kurt HILLER, »Philosophie des Ziels«, in: Wolfgang Rother (Hg.), *Der Aktivismus 1915–1920*, München: dtv 1969, 29–54
- Manfred HINZ, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin/New York: De Gruyter 1985
- Justin HOFFMANN, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München: Schreiber 1995
- Werner HOFMANN, Klaus HERDING (Hg.), *Courbet und Deutschland*, Köln: DuMont 1978
- Werner HOFMANN, »Gespräch, Gegensatz und Entfremdung – Deutsche und Franzosen suchen ihre Identität«, in: Werner Hofmann, Klaus Herding (Hg.), *Courbet und Deutschland*, Köln: DuMont 1978, 71–171

- Tom HOLERT, »Der Realismus des Michael Fried«, in: *Texte zur Kunst* II/2, Frühjahr 1991, 168 f.
- Christian HÖLLER, »Aufpoppen und abzocken. Zum Verhältnis von Agitprop und Pop in Otto Muehls Arbeiten der späten Sechzigerjahre«, in: Otto Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, Köln: König 2004, 64–73
- John HOLLOWAY, »Der Aufstand der Würde. Zum Revolutionsverständnis der Zapatistas«, in: Ulrich Brand, Ana Esther Ceceña (Hg.), *Reflexionen einer Rebellion. »Chiapas« und ein anderes Politikverständnis*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2000, 110–135
- John HOLLOWAY, *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2002
- »Hörst du, Moskau?!«, in: Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975, 127–129
- Anne HUFFSCHMID, »Spinnen im Netz. Zapatismus als Maskerade und paradoxe Politik«, in: Ulrich Brand, Ana Esther Ceceña (Hg.), *Reflexionen einer Rebellion. »Chiapas« und ein anderes Politikverständnis*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2000, 136–176
- Gilles IVAIN, »Formular für einen neuen Urbanismus«, in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg: Edition Nautilus 1995, 52–56
- Günther JACOB, Effekte von »Grenzüberschreitungen. Kulturelle Politik & soziale Distinktion«, in: Gerald RAUNIG (Hg.), *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit*, Wien: IG Kultur Österreich 1998, 192–206
- James JOYCE, *Finnegan's Wake*, London: Minerva 1992
- Olaf KALTMEIER, Jens KASTNER, Elisabeth TUIDER (Hg.), *Neoliberalismus – Autonomie – Widerstand. Soziale Bewegungen in Lateinamerika*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2004
- Marie Luise KASCHNITZ, *Die Wahrheit nicht der Traum. Das Leben des Malers Courbet*, Frankfurt/Main: Insel 1950
- Jens KASTNER, »Zapatismus und Transnationalisierung. Anmerkungen zur Relevanz zapatistischer Politik für die Bewegungsforschung«, in: Olaf Kaltmeier, Jens Kastner, Elisabeth Tuidter (Hg.), *Neoliberalismus – Autonomie – Widerstand. Soziale Bewegungen in Lateinamerika*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, 251–275

- Fritz KELLER, *Wien, Mai 68 – Eine heiße Viertelstunde*, Wien: Junius 1983
- Fritz KELLER, »Mailüfterl über Krähwinkel«, in: Bärbel Danneberg, Fritz Keller, Ali Machalicky, Julius Mende (Hg.), *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*, Wien: Döcker 1998, 36–67
- Hubert KLOCKER (Hg.), *Wiener Aktionismus 2. 1960–1971. Der zertrümmerte Spiegel*, Klagenfurt: Ritter 1989
- Hubert KLOCKER, »Die Dramaturgie des Organischen«, in: ders. (Hg.), *Wiener Aktionismus 2. 1960–1971. Der zertrümmerte Spiegel*, Klagenfurt: Ritter 1989, 41–55
- Hubert KLOCKER, »12 Aktionen. Otto Muehls ›Meditationen‹ zur Totalrevolution«, in: Otto Muehl, *Aspekte einer Totalrevolution*, Köln: König 2004, 34–53
- Georg KLUTE, »Formen nomadischer Migrationen«, in: *furthur. aspekte der bewegungslehre*, Berlin: Institut für Nomadologie 2003, 46–55
- Eberhard KNÖDLER-BUNTE, »Chronik zur politischen Entwicklung des Proletkult 1917–1923«, in: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung*, 5–6/1972, 153–190
- Fritz KOECHLIN, *Die Pariser Commune im Bewusstsein ihrer Anhänger*, Basel: Don Quichotte 1950
- Fritz KRAUSE, *Pariser Commune 1871*, Frankfurt/Main: Verlag Marxistische Blätter 1971
- Julia KRISTEVA, *Revolt, She Said*, Los Angeles: Semiotext(e) 2002
- Rüdiger KROHN, »Richard Wagner und die Revolution von 1848/49«, in: *Wagner-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1986, 86–100
- Peter KROPOTKIN, »Die Pariser Kommune«, in: Dieter Marc Schneider (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, Band I, 23–35
- Harald KUEMMER, »Grenzcamp // Strasbourg // 19. bis 28. Juli 2002«, in: *Kulturrisse* 03/ 2002, 42 f. und <http://transversal.at/transversal/0902/kuemmer/de>
- P.L. LAVROV, »Die Pariser Kommune vom 18. März 1871. Geschehnisse, Einfluß, Lehren«, in: Dieter Marc Schneider (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, Band I, 35–197

- Maurizio LAZZARATO, »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, *Umberschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID-Verlag 1998, 53–65
- Maurizio LAZZARATO, »Kampf, Ereignis, Medien«, in: Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004, 175–184
- Henri LEFEBVRE, *La Proclamation de la Commune*. 26 Mars 1871, Paris: Gallimard 1965
- Henri LEFEBVRE, »Die Bedeutung der Pariser Kommune«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 456–460
- Marian LEIGHTON, »Der Anarchofeminismus und Louise Michel«, in: Louise Michel u.a., *Louise Michel. Ihr Leben – Ihr Kampf – Ihre Ideen* (=Frauen in der Revolution, Band 1), Berlin: Karin Kramer Verlag 1976, 17–56
- Tina LEISCH, »Gescheitheit kommen langsam«, in: *Volksstimme*, August 2001
- Tina LEISCH, »Provokation und Propaganda. Zehn Jahre Ernst Kirchwegger-Haus«, in: *Volksstimme* 29/20. Juli 2000, 13
- Tina LEISCH, »Partizan/Remix. Strategien für Kärnten/Koroška«, in: MALMOE 04/ 2002, 26
- Tina LEISCH, »Minimal thinking. Ein strategisches Geheimdokument«, in: Ljubomir Bratić (Hg.), *Landschaften der Tat. Vermessung, Transformationen und Ambivalenzen des Antirassismus in Europa*, St. Pölten: SozAktiv 2002, 157–166
- W.I. LENIN, *Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgaben des Proletariats in der Revolution*, Berlin: Dietz 1948
- W.I. LENIN, »Plan einer Vorlesung über die Kommune«, in: Dieter Marc Schneider (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, Band II, 59–61
- W.I. LENIN, »Die Pariser Kommune und die Aufgaben der demokratischen Diktatur«, in: Dieter Marc Schneider (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, Band II, 62–65
- W.I. LENIN, »Dem Andenken der Kommune«, in: Dieter Marc Schneider (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971, Band II, 73–76

- Prosper LISSAGARAY, *Geschichte der Kommune von 1871*, Stuttgart: Dietz 1894
- Silke LOHSCHELDER u.a., *AnarchaFeminismus. Auf den Spuren einer Utopie*, Münster: Unrast 2000
- Anatoli LUNATSCHARSKI, *Die Revolution und die Kunst*, Dresden: Verlag der Kunst 1962
- Anatoli LUNATSCHARSKI, »Die Revolution und die Kunst«, in: ders., *Die Revolution und die Kunst*, 26–31
- Rosa LUXEMBURG, »Sozialreform oder Revolution«, in: dies., *Schriften zur Theorie der Spontaneität*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, 7–67
- Rosa LUXEMBURG, »Massenstreik, Partei und Gewerkschaften«, in: dies., *Schriften zur Theorie der Spontaneität*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, 89–161
- Rosa LUXEMBURG, *Schriften zur Theorie der Spontaneität*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969
- Heinrich MANN, »Geist und Tat«, in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Der Aktivismus 1915–1920*, München: dtv 1969, 23–28
- Heinrich MANN, »Das junge Geschlecht«, in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Der Aktivismus 1915–1920*, München: dtv 1969, 95–99
- MAO Tse-Tung, »Untersuchungsbericht über die Bauernbewegung in Hunan«, in: ders., *Ausgewählte Werke*, Band 1, Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur 1968, 21–63
- Greil MARCUS, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996
- Karl MARX, »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, 8, Berlin: Dietz 1978, 111–207
- Karl MARX, »Der Bürgerkrieg in Frankreich (Adresse des Generalrats vom 30.5.1871)«, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, 17, Berlin: Dietz 1976, 313–362
- Karl MARX, »Erster Entwurf zum ›Bürgerkrieg in Frankreich‹«, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, 17, Berlin: Dietz 1976, 493–571
- Karl MARX, »Zweiter Entwurf zum ›Bürgerkrieg in Frankreich‹«, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, 17, Berlin: Dietz 1976, 572–610

- Rainer MAUSBACH, »Gustave Courbet und die Federation des Artistes de Paris«, in: AG Pariser Kommune der NGBK (Hg.), *Pariser Kommune 1871. Eine Bilddokumentation*, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1971, 160–168
- Franziska MEIFERT, »Zweimal Geborene. Der ›Wiener Aktio-nismus‹ im Spiegel von Mythen, Riten und Gesichtern«, in: *Protokolle* 1/1990, 3–63
- Klaus MESCHKAT, *Die Pariser Kommune von 1871 im Spiegel der sowjetischen Geschichtsschreibung*, Berlin: Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin 1965
- Louise MICHEL, *Memoiren*, Münster: Verlag Frauenpolitik 1977
- Louise MICHEL u.a., *Louise Michel. Ihr Leben – Ihr Kampf – Ihre Ideen* (=Frauen in der Revolution, Band 1), Berlin: Kramer 1976
- Fritz MIERAU, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin: Akademie 1976
- John MILNER, *Art, War and Revolution in France 1870–1871*, New Haven/London: Yale University 2000
- Otto MUEHL, »warum ich aufgehört habe. das ende des aktio-nismus«, in: *Neues Forum*, Jänner 1973, 39–42
- Otto MUEHL, *Aspekte einer Totalrevolution*, Köln: König 2004
- Gini MÜLLER, »Widerstand im Haiderland«, <http://www.prairie.at/dossiers/20010414152923/artikel/20010415125340>
- Gini MÜLLER, »Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane«, in: Gerald Raunig (Hg.), *TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik*, Wien: Turia+Kant 2003, 129–138
- Gini MÜLLER, »10 Jahre Volxtheater«, in: Ljubomir Bratić, Daniela Koweindl, Ula Schneider (Hg.), *Allianzenbildung zwischen Kunst und Antirassismuarbeit: Annäherungen, Überschneidungen, Strategien, Reflexion*, Wien: Soho in Ottakring 2004, 72–74
- Antonio NEGRI, *Insurgencies. Constituent Power and the Modern State*, Minneapolis/London: University of Minnesota 1999
- Toni NEGRI, »Repubblica Costituente. Umriss einer konstituierenden Macht«, in: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, *Umberschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID-Verlag 1998, 67–81

- Toni NEGRI, »Eine ontologische Definition der Multitude«, in: Thomas Atzert, Jost Müller (Hg.), *Kritik der Weltordnung. Globalisierung, Imperialismus, Empire*, Berlin: ID 2003, 111–125
- Toni NEGRI, Maurizio LAZZARATO, Paolo VIRNO, *Umberschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID-Verlag 1998
- Stefan NOWOTNY, »World Wide World. Gibt es eine Welt des Antiglobalismus?«, in: Gerald Raunig (Hg.), *TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik*, Wien: Turia+ Kant 2003, 37–52
- Stefan NOWOTNY, »Agieren/Nichtagieren«, <http://sonnenschein.wuk.at/14stefan.htm>
- Stefan NOWOTNY, »Die Bedingung des Öffentlich-Werdens«, in: Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004, 54–65
- Stefan NOWOTNY, »Der erfasste Körper. Gewalt und biometrische Identifikation«, in: Harun Maye, Hans Rainer Sepp (Hg.): *Phänomenologie und Gewalt (Orbis Phaenomenologicus Perspektiven, Band 6)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 214–231
- Stefan NOWOTNY, Michael STAUDIGL (Hg.), *Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien*, Wien: Turia+Kant 2003
- Roberto OHRT, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg: Edition Nautilus ²1997
- Roberto OHRT (Hg.), *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*, Hamburg: Nautilus 2000
- On Fire. The battle of Genoa and the anti-capitalist movement*, London: One Off Press 2001
- Roger PASSERON, *Honoré Daumier und seine Zeit*, Fribourg/Würzburg: Popp 1979
- Erwin PISCATOR, »Die politische Bedeutung der Aktion«, in: Paul Raabe (Hg.), *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen von Zeitgenossen*, Olten/Freiburg im Breisgau: Walter 1965
- Michaela PÖSCHL, »beyond the limitations of the rectangular frame«. La Commune, DV, 345 Min., Peter Watkins, 1999«, in: Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004, 111–119

- Pierre Joseph PROUDHON, *Bekenntnisse eines Revolutionärs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969
- Gerald RAUNIG (Hg.), *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit*, Wien: IG Kultur Österreich 1998
- Gerald RAUNIG, *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Wien: Passagen 1999
- Gerald RAUNIG, *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*, Wien: Tura+Kant 2000
- Gerald RAUNIG, »Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe«, in: Stella Rollig und Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien: Turia+Kant 2002, 118–127
- Gerald RAUNIG (Hg.), *TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik*, Wien: Turia+ Kant 2003
- Gerald RAUNIG, »Transversale Multituden«, in: ders. (Hg.), *TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik*, Wien: Turia+Kant 2003, 11–18
- Gerald RAUNIG, »Bruchlinien des Schönen. Heterogenese politischer Ästhetik«, in: Stefan Nowotny, Michael Staudigl (Hg.), *Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien*, Wien: Turia+Kant 2003, 205–220
- Gerald RAUNIG, »Kriegsmaschine gegen das Empire. Zum prekären Nomadismus der VolxTheaterKarawane«, in: *furthur. aspekte der bewegungslehre*, Berlin: Institut für Nomadologie 2003, 4–7
- Gerald RAUNIG (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004
- Gerald RAUNIG, »Here, There AND Anywhere«, <http://transversal.at/transversal/0303/raunig2/de>
- Gerald RAUNIG, »Zu Fuß durch die Sackgasse und durch sie hindurch. Fluchtlinien (aus) der Gouvernamentalität«, in: *Open House. Kunst und Öffentlichkeit*, Wien/Bozen: Folio 2004, 140–144
- Gerald RAUNIG, »La inseguridad vencerá. Streethacking und antiprekaritärer Aktivismus in Barcelona«, in: UND 2, 20–23, sowie <http://transversal.at/transversal/0704/raunig/de>
- Gerald RAUNIG, »Für eine Mikropolitik der Grenzen. Spacing the Line, revisited«, in: Beatrice von Bismarck (Hg.), *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Köln: König 2005, 88– 101

- Gerald RAUNIG, Ulf WUGGENIG (Hg.), *PUBLICUM. Theorien der Öffentlichkeit*, Turia+Kant 2005
- Helena RECKITT (Hg.), *Art and Feminism*, New York: Phaidon 2001
- Elisée RECLUS, *Evolution und Revolution*, Berlin: Libertad 1977
- Karl REITTER, »Die 68er Bewegung. Versuch einer Darstellung, Teil 1«, in: *grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie und Debatte*, 03/2002, 6–20
- Karl REITTER, »Die 68er Bewegung. Versuch einer Darstellung, Teil 2«, in: *grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie und Debatte*, 04/2002, 42–52
- Judith REVEL, »Il limite di un pensiero del limite. Necessità di una concettualizzazione della differenza«, <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Revel-2.pdf>
- Judith REVEL, »Die Gesellschaft gegen den Staat. Anmerkungen zu Clastres, Deleuze, Guattari und Foucault«, in: Thomas Atzert, Jost Müller (Hg.), *Kritik der Weltordnung. Globalisierung, Imperialismus, Empire*, Berlin: ID 2003, 91–109
- Hilary ROBINSON (Hg.), *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000*, Oxford: Blackwell 2001
- Stella ROLLIG, »Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren«, in: Marius BABIAS, Achim KÖNNEKE (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998, 12–27
- Stella ROLLIG, »Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: Stella ROLLIG, Eva STURM (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Turia+Kant 2002, 128–139
- Stella ROLLIG, Eva STURM (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Turia+Kant 2002
- Kristin ROSS, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1988
- Wolfgang ROTHE (Hg.), *Der Aktivismus 1915–1920*, München: dtv 1969
- Danièle ROUSSEL, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*, Klagenfurt: Ritter 1995

- Ludwig RUBINER, »Die Änderung der Welt«, in: Wolfgang Rothe (Hg.), *Der Aktivismus 1915–1920*, München: dtv 1969, 54–72
- Brigitte SALANDA, »Vom Café Hawelka zur Buchhandlung Herrmann«, in: Bärbel Danneberg, Fritz Keller, Aly Machalicky, Julius Mende (Hg.), *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*, Wien: Döcker 1998, 366–383
- Robert SCHINDEL, »Über das Marxverständnis der Studentenbewegung«, in: Bernhard Kuschey (Hg.), *Linke Spuren. Marxismus seit den 60er Jahren*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987, 59–68
- Robert SCHINDEL, *Kassandra (Roman)*, Innsbruck/Wien: Haymon 2004
- Dieter Marc SCHNEIDER (Hg.), *Pariser Kommune 1871*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1971
- Henning SCHMIDGEN (Hg.), *Ästhetik und Maschinelismus. Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin: Merve 1995
- Jürgen SCHMIDT, »another war is possible // volXtheater«, in: Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004, 100–107
- Georg SCHÖLLHAMMER, »Den Staat masochistisch genießen. Über das Verhältnis von Kunst und Macht in Österreich«, in: Gerald Matt, Thomas Mießgang (Hg.), *Lebt und Arbeitet in Wien. 26 Positionen aktueller Kunst*, Kunsthalle Wien: Wien 2000, 25–36
- Dieter SCHOLZ, *Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840–1920*, Berlin: Reimer 1999
- Antje SCHRUPP, *Nicht Marxistin und auch nicht Anarchistin. Frauen in der Ersten Internationale*, Königstein/Taunus: Helmer 1999
- Lutz SCHULENBURG, »Franz Pfemfert. Zur Erinnerung an einen revolutionären Intellektuellen«, in: *Die Aktion* 209, Ende August 2004, 9–98
- Dieter SCHWARZ, Veit LOERS (Hg.), *Wiener Aktionismus I. Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960–1965*, Klagenfurt: Ritter 1998
- Rolf SCHWENDTER, »Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur?«, in: Reinhard Sieder, Heinz Steinert, Emmerich Tálos (Hg.), *Österreich 1945–1995*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995, 166–175

- Rolf SCHWENDTER, *Subkulturelles Wien. Die informelle Gruppe (1959–1971)*, Wien: Promedia 2003
- Shuddhabrata SENGUPTA, »No Border Camp Strasbourg : A Report«, http://mail.sarai.net/pipermail/reader-list_mail.sarai.net/2002-July/001732.html
- Michael SIEGERT, »Kein Faschist, sondern Analanarchist«, in: *Neues Forum*, Dezember 1971, 55
- Emmanuel Joseph SIEYES, »Was ist der Dritte Stand?«, in: ders., *Politische Schriften 1788–1790*, München/Wien: Oldenbourg 1981, 117–195
- Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976
- Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Beitrag zu einer situationistischen Definition des Spiels«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 14 f.
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Vorbereitende Probleme zur Konstruktion einer Situation«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 16–19.
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Der Sinn im Absterben der Kunst«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 78–83
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Die 3. Konferenz der S. I. in München«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 94–103
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Die Theorie der Momente und die Konstruktion von Situationen«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 125–127

- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Manifest«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 152–154
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Die Avantgarde der Anwesenheit«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 19–29
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »All the King's Men«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 37–42
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Die S. I. jetzt«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 85–88
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Der Fragebogen«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 112–116
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Unsere Ziele und Methoden im Strassburger Skandal«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 269–278
- SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, »Der Beginn einer Epoche«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus 1977, 329–364
- Klaus STAECK, *Die Reichen müssen noch reicher werden. Politische Plakate*, hg. v. Ingeborg Karst, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973
- Felix STALDER, »Der Terror des geistigen Eigentums. Der Prozess gegen das Critical Art Ensemble«, in: *springerin* 4/2004, 6 f.
- Peter STARR, *Logics of Failed Revolt. French Theory after May '68*, Stanford: Stanford University 1995
- Peter STARR, »The Uses of Confusion. Lefebvre's Commune«, Manuskript eines Vortrags, Twentieth-Century French Studies Colloquium an der University of Illinois, 27.–29. März 2003

- Hito STEYERL, »Die Artikulation des Protestes«, in: Gerald Raunig (Hg.), *TRANSVERSAL. Kunst und Globalisierungskritik*, Wien: Turia+Kant 2003, 19–28
- Hito STEYERL, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia+Kant 2008
- Hito STEYERL, Encarnación GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster: Unrast 2003
- Max STIRNER, *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig: Zenith 1927
- Maxim STRAUCH, »Erinnerungen an Eisenstein«, in: Hermann Herlinghaus, Heinz Baumert, Renate Georgi (Hg.), *Sergei Eisenstein. Künstler der Revolution*, Berlin: Henschel 1960, 59–83
- Christof ŠUBIK, »Ein Vakuum, und da soll man tanzen«. Anmerkungen zur ›Kassandra‹, in: Robert Schindel, *Kassandra (Roman)*, Innsbruck/Wien: Haymon 2004
- Christof ŠUBIK, *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts*, <http://www.aa.u.at/hstockha/neu/html/christofsubik.htm>
- Christof ŠUBIK (im Interview), »Die Einheit von Politik, Kunst und Leben. Die ›Hundsblume‹, 1968 und die Szene Wien«, in: Werner Wintersteiner (Hg.), *1968: Jugend – Kultur – Revolution*, Wien/Innsbruck: Studienverlag 1998, 36–46
- Christof ŠUBIK, *Philosophieren als Theater. Zur Philosophie Bertold Brechts*, Wien: Passagen 2000
- Sergej TRETJAKOV, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin: Malik 1931
- Sergej TRETJAKOV, *Die Aufgabe des Schriftstellers*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972
- Sergej TRETJAKOV, »Fortsetzung folgt«, in: *Die Aufgabe des Schriftstellers*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, 74–79
- Sergej TRETJAKOV, *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985
- Sergej TRETJAKOV, »Woher und wohin? Perspektiven des Futurismus«, in: ders., *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 38–53
- Sergej TRETJAKOV, »Theater der Attraktionen«, in: *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 66–73

- Sergej TRETJAKOV, »Eisenstein – der Regisseur als Ingenieur«, in: *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 74–76
- Sergej TRETJAKOV, »Kunst in der Revolution und Revolution in der Kunst. Ästhetische Konsumtion und Produktion«, in: ders., *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 88–97
- Sergej TRETJAKOV, »Notizen eines Dramatikers«, in: ders., *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 98–101
- Sergej TRETJAKOV, »Sechs Pleiten. Erwin Piscator«, in: ders., *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 186–218
- Alexander TROCCHI, »Technik des Weltcoups«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, Band I, Hamburg: MaD 1976, 59–68
- VOLXTHEATER FAVORITEN, *Dreigroschenheft*, Archiv Volxtheater Favoriten, sowie http://no-racism.net/volxtheater/_html/_drgrop0.htm
- VOLXTHEATER FAVORITEN, *Penthesilea. Eine Hundsoper sehr frei nach Kleist*, Archiv Volxtheater Favoriten, sowie http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_penth1.htm
- VOLXTHEATER FAVORITEN, *Bezahlt wird nicht! Programmheft*, Archiv Volxtheater Favoriten, sowie http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_bwn1.htm
- VOLXTHEATER FAVORITEN, »Konzept«, http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_konz0.htm
- VOLXTHEATER FAVORITEN, »Schluss mit lustig: ein Land dreht durch!«, http://no-racism.net/volxtheater/_html/_sml1.htm
- VOLXTHEATER FAVORITEN, »EKH-Tour 2000«, http://www.no-racism.net/volxtheater/_html/_ekht1.htm
- Richard WAGNER, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam 1982
- Richard WAGNER, »Die Kunst und die Revolution«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Leipzig: Reclam 1982, 144–178
- Peter WEIBEL, »Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung?«, in: *Im Namen des Volkes. Das »gesunde Volksempfinden« als Kunstmaßstab*, Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum 1979, 48–65

- Kathrin WILDNER, »ZAPATOUR 2001. Und der zapatistische Kampf als eine neue Form des politischen Widerstands«, in: *Kulturrisse* 03/2001, 41 f.
- Ulf WUGGENIG, »Fragmentierung und Kooptation. Zu problematischen Aspekten der ›Hybridität‹ oppositioneller Kunstformen«, <http://transversal.at/transversal/0902/wuggenig/de>
- Ulf WUGGENIG, »Das Empire, der Nordwesten und der Rest der Welt. Die ›internationale zeitgenössische Kunst‹ im Zeitalter der Globalisierung«, in: Gerald RAUNIG (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien: Turia+Kant 2004, 53–67
- Slavoj ŽIŽEK, *Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002
- »Zwei links – zwei rechts: Ex-Linke verstricken sich im rechten Netz«, <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/daneben/archiv/antifa/intervention/track02.html>

Die Angaben zu den Websites wurden am 1. März 2017 überprüft.

CREDITS

Claudia Bosse
Alice Creischer
Marion Hamm
Peter Heintel
Christian Hessle
Tina Leisch
Raimund Minichbauer
Gin Müller
Christina Nemeč
Stefan Nowotny
Michaela Pöschl
Gerhard Rauscher
Jürgen Schmidt
Rolf Schwendter
Gerald Singer
Hito Steyerl
Christof Šubik
Beat Weber

Vielen Dank!

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2015

ermögen zu handeln, als politische
Hip-Hop/Skater-Clique. Im lateinischen
und Antagonismus, der performatives
des deutschen Begriffs der Posse
räume des Komischen, als Witz und in
Narren. Das theatrum posse
versalen kritischen „Bastard“, und einen
eigenen, zu vernetzen.

Possen des Performativen
Gin Müller

Gin Müller

Possen des Performativen

Theater, Aktivismus und
queere Politiken

Neuaufgabe mit neuem Vorwort

Im Begriff der Posse begegnen einander Theater, Performance und Politik, nicht zuletzt als Spielräume emanzipatorischer Kämpfe gegen Körper- und Grenzregime. Poststrukturalistische, postdramatische und feministische Diskurse bilden die Basis für Gin Müllers Tour de Force durch eine vielfältige Welt von politischen Aktionsformen. Possen des Performativen verweisen dabei sowohl auf minoritäres (Theater-)Vermögen zur Artikulation von Widerstand, genauso wie auf subversive performative Strategien zur „Verqueerung“ des normierenden Geschlechtertheaters. Die im Buch verhandelten Praxen reichen von globalisierungskritischen Auseinandersetzungen (Zapatistas, Tute Bianche, G8 Genua, Heiligendamm) über antirassistische Kämpfe (Sans Papiers, kein mensch ist illegal, kanak attak) zu feministischen und queeren Politiken (Riot Grrrls, Pink-Block, Transgender-Aktivismus).

ISBN: 978-3-9501762-5-4

Februar 2015

278 Seiten, broschiert, 15,- €

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2015

wachsen. Eine dividuelle Maschine,
e des Dividuellen, braucht es
ne Wände, die Leitern halten, keine
treffen sich die molekular-revolutionären
Maschinen mit den Textmaschinen,
e dividuell-abstrakte Linie.

DIVIDUUM
Gerald Raunig

Gerald Raunig

DIVIDUUM

Maschinischer Kapitalismus und
molekulare Revolution, Band 1

Die jahrhundertelange Konjunktur des Individuums gerät ins Wanken. Es beginnt das Zeitalter des Dividuellen. Die schlechte Nachricht von Gerald Raunigs Philosophie der Dividualität ist, dass sich das Dividuelle im maschinischen Kapitalismus vor allem als Verschärfung von Ausbeutung und Indienstnahme zeigt: In Algorithmen, Derivaten, Big Data und Social Media wirkt Dividualität als ausufernde Erweiterung von herrschaftlicher Teilung und Selbstzerteilung. Die gute Nachricht: Genau auf dem Terrain des Dividuellen wird auch eine neue Qualität von Widerstand möglich, als kritische Mannigfaltigkeit, molekulare Revolution und Con-division.

ISBN: 978-3-9501762-8-5

Januar 2015

256 Seiten, broschiert, 15,- €

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2016

stituierender Ereignisse meint einen absoluten
tzt sich nicht gegen die Institution, er flicht die
st vor allem, den Modus derstituierung als
und damit auch den Zusammenhang von
in Zusammensetzung und Einsetzung. Wenn
als Einschnitt, Ereignis verstehen lässt, so ist es
tscheidung dafür fällt, wie sich Kooperation,
h konstituierende Macht (als Zeichen des Ge-

Instituierende Praxen
Stefan Nowotny / Gerald Raunig

Stefan Nowotny

Gerald Raunig

Instituierende Praxen

Bruchlinien der Institutionskritik

Neuaufgabe mit neuem Vorwort

Was heißt Institutionskritik? Diese Frage lässt sich heute nicht mehr unüberprüft entlang der klassischen Gesten der Negation und Verwerfung des Institutionellen einerseits sowie der Wiedereingliederung von Kritik in institutionelle Apparaturen andererseits stellen. Sie ist zur Frage nach einer Kritik geworden, die sich nicht mehr primär über die Distanznahme des Urteilens vollzieht, sondern über eine Praxis, die sich ins Kritisierte immer schon involviert weiß. Und zugleich ist sie zur Frage nach einer Affirmation geworden, die nicht mehr Komplizenschaft mit dem Bestehenden bedeutet, sondern die Aktualisierung von sozialen Potenzen, die ein differenzielles Wissen über institutionelle Zusammenhänge entfalten. In der Neuaufgabe ihres Buchs verdichten Stefan Nowotny und Gerald Raunig für diese Form der Institutionskritik den Begriff der instituierenden Praxen, über die kanonisierten Formen „institutionskritischer Kunst“ hinaus reichend, indem er diese selbst in eine breitere historisch-politische Perspektive stellt.

ISBN: 978-3-903046-04-7

Frühjahr 2016

312 Seiten, broschiert, € 15,00

- Precarias a la deriva
Was ist dein Streik?
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-6-1
- Birgit Mennel, Stefan Nowotny (Hg.)
Die Sprachen der Banlieues
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-7-8
- Gerald Raunig
DIVIDUUM
15,- € / ISBN: 978-3-9501762-8-5
- Gin Müller
Possen des Performativen
15,- € / ISBN: 978-3-9501762-5-4
- Félix Guattari, Antonio Negri
Neue Räume der Freiheit
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-9-2
- Antonio Negri, Raúl Sánchez Cedillo
Für einen konstituierenden Prozess in Europa
10,- € / ISBN: 978-3-903046-06-1
- Birgit Mennel, Monika Mokre (Hg.)
Das große Gefängnis
15,- € / ISBN: 978-3-903046-00-9
- Rubia Salgado / maiz
Aus der Praxis im Dissens
15,- € / ISBN: 978-3-903046-02-3
- Monika Mokre
Solidarität als Übersetzung
vergriffen
- Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.)
Kritik der Kreativität
20,- € / ISBN: 978-3-903046-01-6
- Stefano Harney, Fred Moten
Die Undercommons
10,- € / ISBN: 978-3-903046-07-8
- Stefan Nowotny, Gerald Raunig
Instituierende Praxen
15,- € / ISBN: 978-3-903046-04-7
- Lina Dokuzović
Struggles for Living Learning
15,- € / ISBN: 978-3-903046-09-2
- Brigitta Kuster
Choix d'un passé
12,- € / ISBN: 978-3-903046-05-4
- Isabell Lorey, Gundula Ludwig, Ruth Sonderegger
Foucaults Gegenwart
10,- € / ISBN: 978-3-903046-08-5
- Maurizio Lazzarato
Marcel Duchamp und die Verweigerung der Arbeit
10,- € / ISBN: 978-3-903046-11-5
- Isabell Lorey
Immer Ärger mit dem Subjekt
15,- € / ISBN: 978-3-903046-10-8
- Gerald Raunig
Kunst und Revolution
20,- € / ISBN: 978-3-903046-15-3
- Christoph Brunner, Niki Kubaczek Kelly Mulvaney, Gerald Raunig (Hg.)
Die neuen Munizipalisten
10,- € / ISBN: 978-3-903046-12-2
- Tobias Bärtsch, Daniel Drognitz, Sarah Eschenmoser, Michael Grieder, Adrian Hanselmann, Alexander Kamber, Anna-Pia Rauch, Gerald Raunig, Pascale Schreibmüller, Nadine Schrick, Marilyn Umurungi, Jana Vanecek (Hg.)
Ökologien der Sorge
15,- € / ISBN: 978-3-903046-13-9
- Lucie Kolb
Studium, nicht Kritik
15,- € / ISBN: 978-3-903046-14-6
- Lucie Kolb
Study, not critique
15,- € / ISBN: 978-3-903046-19-1
- Raimund Minichbauer
Facebook entkommen
12,- € / 978-3-903046-17-7
- Cornelia Sollfrank (Hg.)
Die schönen Kriegerinnen
15,- € / 978-3-903046-16-0
- Christoph Brunner, Raimund Minichbauer, Kelly Mulvaney und Gerald Raunig (hg.)
Technökologien
12,- € / ISBN: 978-3-903046-21-4
- Boris Buden, Lina Dokuzović (eds.)
They'll never walk alone
15,- € / ISBN: 978-3-903046-20-7