10 2007

Die Ökologie der Institutionskritik

Stephen Zepke

Übersetzt von Tom Waibel

Die politische Rolle der Kunst ist traditionellerweise entlang der Achsen der Avantgarde durchgespielt worden, in denen die (bourgeoise) Autonomie der Kunst entweder durch die Verschmelzung von kreativen Prozessen und sozialer Produktion zerstört wird, oder die autonomen kreativen Mächte der Kunst gegen die Klischees der Kulturindustrie ausgespielt werden. Félix Guattaris Denken ist von aktuellen Arbeiten über Institutionskritik (IC) verwendet worden, um eine zeitgenössische Umschreibung des ersten dieser Narrative hervorzubringen, das sich auf seine Idee eines ‚ästhetischen Paradigmas' stützt, um IC im weitest möglichen Sinn als einen ästhetischen Mechanismus zu begreifen, der politischen Widerstand gegen die unser gegenwärtiges ‚Leben' produzierenden digitalen Medien und Massenmedien ermöglicht. Obwohl diese Verwendung von Guattari durch IC sowohl von seinen Texten gerechtfertigt als auch politisch dringlich ist, produziert sie eine polemische Ablehnung der Kunst ‚als solcher', die Guattari nicht teilt, und die für jene von uns, die nicht vollständig von den Wundern des Internet verführt worden sind, die ästhetischen Möglichkeiten der Kunst stark reduziert, und damit unser Vermögen der politischen Aktion einschränkt.

Obwohl es der Wahrheit entspricht, dass Guattaris ästhetisches Paradigma uns machtvolle theoretische Werkzeuge bietet, um den kapitalistischen Technologien und ihren Standardisierungsprogrammen zu widerstehen, hat die aktuelle Arbeit über IC die Politik der Kunst in einer Weise vorgezogen, die Guattaris Interesse an einer Ökologie des ästhetischen Paradigmas ignoriert. Wenn wir diese Elemente von Guattaris Arbeit in Erwägung ziehen, werden wir erkennen, wie das Projekt der IC seine Bedeutung nicht auf Kosten von traditionelleren und autonomen Kunstformen beibehält. Darüber hinaus findet gemäß Guattari IC ihre ontologische Begründung in der Natur – als materielle Immanenzebene begriffen, die aus Differenz besteht und Differenz hervorbringt – und als Folge davon werden sowohl ‚Kunst' als auch ‚Politik' besser als ökologische Praxen verstanden, die versuchen, die Differenzproduktion der Natur zu schützen und in „eine authentische politische, soziale und kulturelle Revolution"[1] auszuweiten.[2]

Brian Holmes – einer der wichtigsten Theoretiker der aktuellen Entwicklungen zeitgenössischer Kunst – hat jüngst sowohl Guattaris Idee der ‚Transversalität' als auch dessen Gebrauch durch Gerald Raunig diskutiert, der eine Genealogie der IC konstruiert, in der sie in ihrer dritten und gegenwärtigen Generation (IC3) eine ‚Phasenverschiebung' durchmacht.[3] Besonders interessant an Holmes' Arbeit ist die Art, in der er diese Verschiebung einerseits aus der Digitalisierung des Kapitalismus entstehen sieht und andererseits neue Strategien eines kritischen Widerstands eröffnet. Für Holmes beschreibt ‚Transversalität' die Verhältnisse zwischen künstlerischen, theoretischen und aktivistischen Kollektiven, die sich in einem digitalen Netzwerk bilden und den anderen gegenüber sich immer in einem Prozess öffnen, den Holmes als ‚extradisziplinär' bestimmt. Guattari bietet ohne Zweifel ein sowohl

theoretisches als auch biographisches Modell für einen solchen transversalen Aktivisten. Die Transversalität dieser Netzwerke findet ihre Möglichkeitsbedingung eher im postfordistischen Kapitalismus, als in etwas, das ‚Kunst' genannt werden könnte; das bedeutet, dass die ‚immanente Kritik' von IC3 dem Museum oder der Galerie entwischt und in der Lage ist, auf die kapitalistische Kommodifizierung von Affekt und Subjektivität abzuzielen. Als transversale oder extradisziplinäre Bewegung vermeidet IC3 damit zugleich die einfache Negation von Kunstinstitutionen der ersten Welle von IC als auch die der zweiten Welle, die die Institution ins Subjekt versetzte. IC3 ist weder an die von ihr negierten Institutionen gebunden, noch von einem von ihr bewohnten Subjekt besessen und operiert direkt im ‚Leben' – auf gleicher Ebene mit dem Realen – als ein (widerständiger) Prozess sozialer Produktion. Diese Ausweitung des kritischen Felds von der ‚Kunst' zur ‚Ästhetik', einem weiteren bei Guattari gefundenen Element, erlaubt es Holmes anstelle von ‚Kunst' die ‚Politik' als Funktion der IC3 zu etablieren. Demnach ist es „politisches Engagement," wie es Holmes nennt, das der IC ein Begehren „jenseits der Grenzen einer künstlerischen oder akademischen Disziplin" weckt. IC macht eine ‚Phasenverschiebung' durch, wenn es ihr gelingt, die Kunst endlich zugunsten der Politik aufzugeben, wenn sie, gemäß Holmes, in „den neuen produktiven und politischen Kontexten der Kommunikationsarbeit [...] (und nicht nur in den Metareflexionen, die einzig fürs Museum inszeniert werden)" agiert.

Was also wird in dieser Kommunikations*arbeit* produziert? Obwohl Holmes sagt, dass die analytischen Prozesse der IC3 expressiv und „überschwemmt von Affekt und Subjektivität" sind, behauptet er, diese Ausdrücke „können nicht mehr länger unzweideutig als Kunst definiert werden." Das ist hinreichend offensichtlich, denn

die ästhetische Produktion, die Holmes als ‚Kunst' identifiziert, ist genau das, was IC3 ‚kritisiert.' Das Problem dabei, ein ästhetisches *und* politisches Problem, besteht darin, dass Holmes durch die Identifizierung der ‚Kunst' mit den Institutionen, die sie beinhalten, nahezu alle Kunst als komplizenhaft ablehnt und darauf beharrt, dass IC3 keine Kunst, sondern Politik ist. Zum Beispiel schlägt Holmes ironischerweise vor, dass IC3-Projekte „das ‚freie Spiel der Möglichkeiten' und das intersubjektive Experiment [...] ermöglichen, die für moderne Kunst charakteristisch sind", aber er ordnet solche Experimente sofort der politischen Aufgabe unter, „innerhalb derselben Bereiche den spektakulären oder instrumentellen Gebrauch auszumachen, der so oft von der subversiven Freiheit des ästhetischen Spiels gemacht wird". IC3 ist demnach ein Mechanismus, der die institutionelle Produktion von Empfindung auf ihre Instrumentalisierung befragt und seine eigenen Affekte und Subjektivitäten vermutlich als Folge und Ergebnis dieser Befragung hervorbringt. Unglücklicherweise erzählt uns Holmes in seiner Eile, IC3 zu einem in der Welt funktionierenden, gangbaren politischen Programm zu wenden, wenig darüber, was transversale Kollektive außer dem faktischen Widerstand hervorbringen könnten, der ihrer Organisationsform entspringt. Mir erscheint das ein Ignorieren jenes Aspekts von Guattaris Arbeit, der ‚Kunst' als die ästhetische Produktion von widerständigen Empfindungen und Subjektivitäten bekräftigt, zugunsten eines ‚politischen' Prozesses, in dem Kunst angeklagt und selbstverständlich für mangelhaft befunden wird. Es bedeutet jenen Aspekt von Guattaris Arbeit zu ignorieren, der heute am relevantesten ist, sein Argument, dass ‚Kunst' ebenso sehr durch ihre Autonomie wie durch ihr Engagement der wichtigste Mechanismus von zeitgenössischem ‚politischem' Widerstand bleibt.

Hier steht die alte avantgardistische Ambition auf dem Spiel, Kunst und Leben miteinander zu verschmelzen, eine Ambition, die heute immer mehr durch die Produktion und Konsumption von kommodifizierten Affekten und Subjektivitäten durch den ‚kognitiven Kapitalismus' erreicht wird. IC3 ist auf diese Verschaltungen ausgerichtet und versucht sie von innen heraus zu sprengen, um den ‚Sinn der Produktion' zurück zu gewinnen, um, mit anderen Worten, die ökonomischen Mechanismen, die ‚Leben' produzieren, wieder zu erobern. Guattari bekräftigt vielfach die Notwendigkeit einer solchen biopolitischen und kollektiven Aktion, „dass sich der Massenmedien wieder eine Vielheit von Subjekt-Gruppen bemächtigt, die in der Lage sind, sie auf einem Vereinzelungspfad zu verwalten."[4] Er betont aber auch, dass dies durch ästhetische Mittel erreicht werden wird, durch die Produktion von materiellen Ausdrücken, von umherschweifenden und singulären Wahrnehmungen, die der kapitalistischen Programmierung entkommen. Ich benütze diesen letzten Ausdruck absichtlich, denn er wirft die äußerst wichtige Frage auf, wie eine immanente Kritik des gegenwärtigen Kapitalismus erreicht werden kann. Guattari schreibt: „Subjektivität wird durch eine Kommunikation standardisiert, die trans-semiotische und a-modale Aussageverkettungen so weit wie möglich entleert. So gleitet sie von einer fortschreitenden Auslöschung von Polysemie, Prosodie, Gestik, Mimikry und Haltung auf eine Sprache zu, die den Einschreibungsmaschinen und deren massenmedialen Avataren rigoros unterworfen ist. In ihren extremsten gegenwärtigen Formen läuft dies auf einen Austausch von Informationszeichen hinaus, die als Bits kalkulierbar und mit Computern reproduzierbar sind."[5] Holmes scheint die Transversalität (und damit die politische Widerständigkeit) der digitalen Medienverwendung von IC3 vorauszusetzen, und spricht die Möglichkeit ihrer eigenen Instrumentalisierung nicht an. Im Gegenteil scheint es mir,

obwohl Holmes Beschreibung der ‚Extradisziplinarität' die Möglichkeit von ‚trans-semiotischer' Produktion mit einschließt, dass seine Beschreibung der politischen Kritik von IC3 das Beharren Guattaris auf der Körperlichkeit von ästhetischen Affekten wie Polysemie, Prosodie und Gestik weitgehend ignoriert. Das bedeutet nicht IC3 zugunsten einer Rückkehr zu traditionellen ästhetischen Technologien abzulehnen, viel eher die Ausdehnung von Guattaris Kritik der homogenisierten körperlichen Erfahrung, mit der die ‚Info-Ökonomie' hausieren geht, auf die Verwendung von kapitalistischen Technologien durch IC3 selbst. Das bedeutet, sich wieder auf das Insistieren Guattaris zu besinnen, dass Schöpfung ein affektiver und körperlicher Prozess ist, und seinen Anschlag der Ästhetik gegen die wissenschaftlichen Paradigmata der ‚Innovation' zu wiederholen, die die zeitgenössischen ‚Affekt-Annehmlichkeiten' produzieren.

Der italienische Philosoph und Medientheoretiker Franco Bifo Berardi hat wiederholt die Aufmerksamkeit auf dieses Problem gelenkt und argumentiert, dass die neuen Medien eine allumfassende Form etablieren, in der Inhalt eine Angelegenheit von geringer Bedeutung ist: „Den von ProgrammiererInnen erstellten User-Schnittstellen entsprechend, kann Technologie sowohl als Kontrollelement, als auch als Agent für die Befreiung von der Arbeit funktionieren. *Das politische Problem ist vollständig durch die Tätigkeit der mentalen ArbeiterInnen und insbesondere der ProgrammiererInnen absorbiert.* Das Problem einer Alternative, eines unterschiedlichen sozialen Gebrauchs bestimmter Tätigkeiten kann nicht mehr länger von den Formen dieser Tätigkeiten getrennt werden."[6] Bifo stellt demnach die Politik des ‚Exodus' in den Formen einer Flucht vor den kapitalistischen Mechanismen technologischer Kontrolle dar. IC3 behauptet ihre politische Effektivität durch eine Existenz innerhalb des digitalisierten Reichs

der ‚Kommunikationsarbeit' (Holmes), aber es bleibt noch zu sehen, ob sie ihre eigene ‚Kreativität' vom Verwertungsprozess des kognitiven Kapitalismus zu unterscheiden vermag. In diesem Sinn muss IC3 eine, wie es Bifo nennt, „Semiologie der linguistischen ökonomischen Ströme" hervorbringen, die die Befreiung ihrer zutiefst pathischen und ‚künstlerischen' Tendenzen ermöglicht.[7]

Holmes' Darstellung der Verwendung von Informationstechnologien durch IC3 erklärt nicht, wie sie dem Kapitalismus widersteht, sondern nur, wie sie der Kunstinstitution entflieht. Das lässt einfache, aber dennoch wichtige Fragen über die Ästhetik von IC3 unbeantwortet, Fragen, die uns zu Guattaris Nachdruck auf Polysemie, Prosodie und Rhythmus zurückbringen. Warum ist es etwa angesichts dieser Arbeit, die getreu ihren politischen Absichten vielfach äußerst didaktisch ist, so oft erforderlich, so viel zu lesen? Warum ist der Gebrauch der neuen Technologien durch IC3 vielfach von deren kapitalistischer Anwendung nicht unterscheidbar, etwa weil sie trotz aller ihrer Differenzen im ‚Inhalt' gleichfalls ‚informationell' sind? Und warum scheint die kritische Politik von IC3 auf die subjektive Position der ‚AktivistInnen' beschränkt? Holmes diskutiert kurz einige ‚aktuelle' Beispiele, allesamt kollektiv produzierte ‚extradisziplinäre' Arbeiten, die große Infrastrukturprojekte und die sie umgebenden sozialen Umbrüche dokumentieren und gleichzeitig auch ihre eigenen Repräsentationsbedingungen im Kapitalismus reflektieren. Ich möchte betonen, dass trotz dem ‚politischen' Inhalt dieser Arbeiten, dieser nicht die Ebene ist, auf der sie politisch operieren. Politik operiert ästhetisch und IC3 muss ihren Widerstand ästhetisch befestigen. Obwohl Holmes demnach die kollektive, kritische und ‚extradisziplinäre' Natur von IC3 (d.h. ihre Politik) unterstreicht, bedeutet sein scheinbar fehlendes Interesse an der Produktionsästhetik von IC3, dass ihre Differenz zur *und daher ihr*

Widerstand gegen die kapitalistische Ausbeutung des ‚General Intellect' in keiner Weise deutlich wird. Das bedeutet weder IC3 als künstlerische Praxis, noch als politische Form des Widerstands abzuwerten, sondern es bedeutet zu argumentieren, dass die Erfolgskriterien sowohl ästhetisch als auch materiell sind, und in diesem Sinn wird IC3 als ‚Politik' nur dann etwas erreichen, wenn sie ‚Kunst' (oder vielleicht ‚Bioästhetik') ist.

Guattaris Kriterium für Kunst und Politik ist beinahe biologisch, beide müssen „potentiell entwicklungsfähig [sein] und sich weitab von ihren üblichen Gleichgewichten ausbreiten können."[8] Diese Prozesse schaffen das Neue und etablieren die Zukunft als das Reich der ästhetischen und politischen Herausforderung. Bedeutsamerweise bezieht sich Guattari auf das Reich der ‚Kunst,' wenn er diesen Prozess verhandelt: „Mit solchen Kartographierungen sollte dasselbe der Fall sein wie in der Malerei oder in der Literatur: dies sind Gebiete, in denen jede konkrete Leistung die Berufung mit sich trägt, sich zu entwickeln, Neuerungen einzuführen, zukunftsorientierte Erweiterungen einzuleiten, ohne dass ihre Autoren gesicherte theoretische Begründungen oder die Autorität einer Schule, eines Konservatoriums oder einer Akademie geltend machen können".[9] In diesem Sinn ist ‚Kunst' bereits eine Form von IC, eine IC, die sich der Biomacht durch die Produktion von Erfahrungen widersetzt, die der Kodifizierung als ‚Semio-Kapital' entwischen."[10] Das bedeutet auch, das die Bedingungen der ‚Transversalität' weder in den ‚neuen Medien' noch in der Konstitution eines Kollektivs zu finden sind, sondern in der ontologischen und ästhetischen ‚Chaosmose' des Seins, einem Erfindungsprozess, der die Ebene der ‚Natur' begründet.[11] Guattaris ‚Öko-Logik' versucht diese kreativen und ‚künstlerischen' Prozesse zu schützen und zu fördern, um ein transversales Gefüge

von natürlichen, technologischen und erfahrbaren Elementen zu konstruieren. Das transversale Medium ‚Kunst' wäre ein „Empfindungswesen", das menschliche allzumenschliche Wahrnehmungen und Leidenschaften mit Affekten und Perzepten ersetzt, mit „Nicht-menschlich-Werden des Menschen [... und] nicht-menschlichen Landschaften der Natur."[12] Diese nietzscheanische Kartographie von Kräften folgt „einem eher nervlichen als zerebralen Strang"[13], und legt den politischen Nachdruck mehr auf die Flucht vor menschlichen Erfahrungen, als auf die Flucht vor politischen Institutionen.

Daher ist es, Guattari folgend, schwer, diese Unterscheidung zwischen den ‚politischen' Fluchten der IC3 und den Begegnungen, die in einem Museum zugänglich sind, auf einer ontologischen Ebene zu rechtfertigen. Guattaris ‚ästhetisches Paradigma' ermöglicht uns eine ontologische Umwertung der ‚Kunst', durch die sie der Gefangennahme in der kapitalistischen Axiomatik entwischt, aber diese Umwertung impliziert keine Unterscheidung zwischen Politik und Kunst. Tatsächlich lobt Guattari die Avantgarde nicht wegen ihrer Ablehnung der ‚Kunst' zugunsten des ‚Lebens', sondern als das Entstehen von Kunst ‚als solcher', insofern sie ontologisch als ‚Leben' funktioniert: „Der unablässige Zusammenprall der Kunstbewegung mit etablierten Grenzen (die bereits in der Renaissance, vor allem aber in der Moderne bestanden), ihre Neigung die Ausdrucksmaterialien und die ontologische Textur ihrer Perzepte und Affekte, die sie begünstigt, zu erneuern, bringt, wenn nicht gar eine direkte Ansteckung anderer Gebiete, so doch ein Schlaglicht und eine Umwertung der kreativen Dimensionen mit sich, die sie alle durchquert. Offensichtlich hat Kunst kein Monopol auf Schöpfung, aber sie benützt ihre Fähigkeiten, um sich wandelnde Koordinaten für die Extreme zu erfinden: sie bringt noch nie da gewesene,

unvorhergesehene und undenkbare Qualitäten des Seins hervor.“[14] In den Augen Guattaris handelt die Avantgarde demnach deutlich als eine Form von extradisziplinärer IC.

In Holmes’ Darstellung ist Politik der ontologische Begriff und Ästhetik seine Ausdrucksform. Das ist eine Ästhetik der Multitude, deren immanenter Ausdruck eine kollektive und sogar kommunistische Erfahrung sozialer Produktion ist. Kunst, oder zumindest diejenige innerhalb der Institutionen, bleibt dazu antithetisch. Aber es ist auch möglich zu argumentieren, dass Ästhetik der ontologische Begriff ist, der Politik ausdrückt. Das wäre ein ‚ästhetisches Paradigma’, nicht zuletzt aufgrund der Fähigkeit eine einzigartige Erfahrung hervorzubringen, von der Guattari nicht zögern würde, sie ‚kosmisch’ zu nennen. Dieses sublime ‚Zeichenpartikel’ bringt seine konstituierende und kollektive Grundkraft in der Konstruktion einer neuen Realität zum Ausdruck. Das hat bedeutende Auswirkungen auf IC3, denn es gibt der Kunst die Möglichkeit zurück ‚politisch’ zu sein, ohne sich in expliziter institutioneller Kritik engagieren zu müssen. In einer ähnlichen Weise hebt es die Notwendigkeit auf, die Technologie des Kapitals verwenden zu müssen, um immanent zu operieren. Aber es bringt nicht die Idee zum verschwinden, dass ästhetischer Ausdruck, der gegen das Kapital agiert, mit sich verändernden Erfahrungen operiert, die nicht unmittelbar kalkuliert werden können. Die Frage ist, was diese sich verändernden Erfahrungen auf einer ontologischen Ebene sind und wie sie funktionieren. Für Holmes sind diese Erfahrungen von Natur aus analytisch und von IC als politische Interventionen hervorgebracht. Sie sind in keinem bürgerlichen Sinn subjektiv, aber sie halten dennoch eine erkennbare aktivistische Subjektivität fest. Mit anderen Worten, sie sind ‚Gegen’, gegen Institutionen und Kapitalismus, und dieser ‚Aktivismus’ bestimmt ihren

ästhetischen Ausdruck. In ähnlicher Weise ist es dieses ‚Gegen', das die am meisten zeitgemäße Technologie benützt, um politisch relevant zu sein. Mehr als auf eine Kritik an IC3, deren Projekte sicherlich zu den interessantesten und wichtigsten Experimenten im Feld der zeitgenössischen Kunst zählen, möchte ich darauf hinweisen, dass es einen anderen Weg gibt, sich der Frage nach politischer Kunst zu nähern, einen Weg, der ebenfalls durch Guattari hindurchgeht, der sowohl den ‚traditionellen' Künsten eine politische Funktion gibt als auch ein ontologisches Diagramm nahe legt, in der Kunst und Politik zu ökologischen Funktionen der Natur werden.

Auch wenn es völlig richtig ist, dass Guattari für ein ästhetisches Paradigma spricht, das die Kunst, aber nicht in ihrer institutionellen Form, einschließen kann, ist es nicht richtig, dass er die Autonomie der Kunst ablehnt. Das klingt nach einem Paradox, denn wie kann Kunst ohne ihre institutionelle Form autonom sein? Für Holmes, der keine Funktion für etwas kennt, das wir ‚Kunst' nennen können, ist das sicherlich ein Paradox. Dennoch, wenn Guattari die Institutionen der Kunst angreift, so macht er das, um es der Kunst ‚als solcher' zu ermöglichen, direkt an der sozialen Produktion teilzunehmen. Guattari nennt seine Methode ‚Metamodellierung', die „sich selbst nicht als Überkodierung bestehender Modellierungen bestimmt, sondern eher als ein Prozess der ‚Selbstmodellierung', der sich alle oder Teile von vorhandenen Modellen aneignet, um seine eigenen Kartographien zu konstruieren, seine eigenen Referenzpunkte und damit seine eigene analytische Vorgangsweise, seine eigene analytische Methodologie."[15] Es ist keine Frage nach der Bereitstellung eines Standardmodells und es gibt ebenso wenig Notwendigkeit ein vorhandenes Modell abzulehnen. Es ist dagegen die Frage einer Re-Singularisierung jedes gegebenen Modells durch

seine Verknüpfung mit einem anderen, einem ‚transversalen' Verfahren, das es ermöglicht, sowohl deren Unterschiede als auch deren Freiheiten zu erforschen. Das ist der ‚ökologische' Prozess, der der Kunst entspricht.

Das bedeutet, dass wenn wir Metamodellierung oder ‚Schizoanalyse', wie sie Guattari auch nennt, für die dritte ‚Phase' der IC nehmen, so besteht deren Aufgabe nicht darin, die Autonomie der Kunst zu leugnen, sondern diese Autonomie mit anderen Modellen in Verbindung zu bringen, um sie wieder in die sozialen Produktionsprozesse einzuführen. Das bedeutet die ‚ökologische' Aufgabe der IC zu unterstreichen, die auf dem basiert, was Guattari eine „Neugründung der politischen Praxis" nennt.[16] Das ist die Neugründung der Politik auf der Ästhetik, Ästhetik verstanden als „ontologische Pragmatik."[17] Hier bringt Ästhetik Erfahrungen hervor, die einen Bruch im Zusammenhalt der Modelle (Institutionen) erreichen und eine transversale Verknüpfung zu einem Außen herstellen, die die Konstruktion einer neuen Dimension des Seins ermöglicht.[18] Dieser Prozess der Autopoiesis ist eine „kontinuierliche Schöpfung, die nicht den Vorteil einer bereits etablierten theoretischen Stütze hat."[19] Das ist die eigentlich ontologische Dimension von kreativer Freiheit, in der nichts vorgegeben ist und wo der genetische Prozess der Individuierung stattfindet. Individuation wird hier als pathischer Prozess verstanden, in der die Erfahrung ihre eigenen Bedingungen durch eine kontinuierliche Koppelung mit ihrem Außen sowohl ausdrückt als auch konstruiert. Diese „grenzenlose Koppelung", oder „Differenzierungspole"[20] sind ein Werden und konstituieren die autopoietische ‚Essenz' dessen, was Guattari ‚Öko-Kunst' nennt.[21] Die für IC vorrangige Frage ist demnach nicht, wie solche Erfahrungen durch das Kapital instrumentalisiert werden, obwohl das weiterhin wichtig bleibt, sondern *wie sie hervorzubringen sind*.

Die Frage der Instrumentalisierung ist zweitrangig zu jener der Individualisierung, denn die Transformation der institutionellen Komplexe, die versuchen, sie zu kontrollieren und auszubeuten kann nur durch die Kultivierung von Ökologien der Intervention im Reich der Erfahrung – und, Guattari gemäß, vor allem *durch die Autonomie der Kunst* – beginnen. Und das ist letztlich die Bedeutung des ästhetischen Paradigmas für die Kunst, es gibt einen Punkt, an dem alle institutionellen Definitionen von Kunst bedeutungslos sind, denn Kunst verkörpert einen Schöpfungsprozess, den sie nicht einfangen können. Als Ergebnis davon schreibt Guattari: „Die ästhetische Macht der Gefühle, auch wenn sie im Prinzip den anderen Mächten des philosophischen Denkens, des wissenschaftlichen Wissens und des *politischen Handelns* gleichbedeutend ist, scheint eine privilegierte Position innerhalb des kollektiven Aussagegefüges unserer Zeit zu besetzen.“[22] Auch wenn Guattari betont, dass diese Macht nicht die von „institutionalisierter Kunst“ ist[23], kann sie dennoch dort ebenso wie überall auftauchen.

Obwohl Guattari zustimmt, dass „[Kunst], seit sie zur Aufgabe spezialisierter Körperschaften wurde, zum Nebenthema geworden scheint,“ argumentiert er doch, dass Kunst „niemals aufgehört hat, ein lebendiges Element in der Kristallisierung individueller und kollektiver Subjektivitäten“ zu sein.[24] In einer bemerkenswerten Passage behauptet Guattari, dass es genau die Autonomie der Kunst ist, die es ihr erlaubt, politische Effekte zu zeitigen. „Fabriziert im Sozius,“ schreibt er, „ist Kunst dennoch nur durch sich selbst begründet. Denn jedes produzierte Werk besitzt eine doppelte Finalität: sich selbst in ein soziales Netzwerk einbringen, das es entweder aufnimmt oder ablehnt und noch einmal das Universum der Kunst selbst zu zelebrieren, deshalb, weil es immer Gefahr läuft zu kollabieren.“[25] Kunst „als solche“ muss gegen

dieses andauernde Risiko des Kollabierens verteidigt werden, denn Kunst – wenn sie funktioniert, und das bedeutet, wenn sie *politisch* funktioniert – bricht mit den trivialen Formen und Bedeutungen, die im sozialen Feld zirkulieren. Als Ergebnis davon entwischt die Kunst ihrer institutionellen Banalisierung, indem sie Alterität in die Erfahrung einbringt, ein Prozess, der im Museum oder auf der Straße stattfinden kann. „Die Arbeit der Kunst ist für diejenigen, die sie benutzen, eine Tätigkeit, die Rahmen sprengt, Sinn zerbricht, barocke Wucherung oder extreme Verarmung, die zu einer Neuschaffung und Neuerfindung des Subjekts selbst führt."[26] Offensichtlich müssen wir nicht alle Kunst „verwenden", und Holmes hat recht, das nicht zu wollen. Dennoch ist es nicht recht, Kunst ‚selbst' mit ihren Institutionen zu verschmelzen und damit die Autonomie der Kunst aus den Gründen abzulehnen, dass sie eine einfache ideologische Mystifizierung sei, die die Komplizenschaft von Kunst und Kapitalismus *durch* Institutionen verdeckt. Der entscheidende Unterschied besteht hier zwischen dem ‚Dagegen-Sein' von Holmes und dem Konzept der ‚Alterität' von Guattari. Für Holmes beginnt IC3 mit dem kritischen Prozess einer Identifikation von komplizenhafter Produktion, die heute alle Institutionen einschließt, die an der Veränderung der Erfahrungen für den Markt beteiligt sind.[27] Das umfasst scheinbar jede ‚Kunst'-Produktion, insofern sie notwendigerweise von der Institution bestimmt ist. Im Gegensatz dazu beginnt für Guattari politische Praxis als ‚Kunst', die jetzt als die Produktion von sich verändernden Erfahrungen verstanden wird, die noch nicht von den Institutionen eingefangen worden sind. ‚Kunst' erreicht das eben durch ihre Autonomie, ihre Alterität, ihre Existenz als ‚solche'. Noch einmal, das bedeutet, dass die Kunstautonomie *durch* Alterität einen politischen Affekt hervorbringt, durch ihre Fähigkeit, soziale Produktionsprozesse zu katalysieren. Darüber hinaus sind diese Affekte nicht

notwendigerweise in dem Sinn kollektiv, den Holmes offenbar vorschlägt. Kunst ist besonders effektiv, argumentiert Guattari, durch ihre Fähigkeit ein Individuum auf eine sich verändernde Linie zu bringen, die es weit fort von jedem normalen Gleichgewichtszustand bringt. Bemerkenswerterweise ermöglicht die Kunst dem Individuum Zutritt zum Reich des Kosmos, in dessen Mitte wir ‚mit dem Realen auf gleicher Höhe sind' und unsere Subjektivität von der überwältigenden Erfahrung der lebendigen Macht von Immanenz neu angeordnet wird. Deleuze und Guattari schreiben: „Die Kunst will das Endliche erschaffen, das das Unendliche zurückgibt."[28] Das wäre die Funktion der Maschinen der neuen Medien als Kunst, insofern für Guattari „die Maschine, jede Spezies von Maschine, immer der Zusammenfall des Begrenzten und Unbegrenzten ist."[29] Hier ist das Kriterium für Kunst ebenso wie für Politik ein ‚Ereignis-Vorfall', der in der Lage ist, einen transversalen Prozess zu katalysieren, der eine chaosmische Natur als Immanenzebene ausdrückt und konstruiert. Hier stellt Kunst das reale politische Problem dar, das nicht darin besteht, wie man zu dieser immanenten Kollektivität zurückkehrt, sondern darin, zu begreifen, wie wir sie niemals verlassen haben. „Man ist nicht in der Welt, man wird mit der Welt, man wird in ihrer Betrachtung. Alles ist Schauen, Werden. Man wird Universen."[30]

Das ist für Guattari die Funktion der Kunst in einem sozialen Kontext – mystisches Verströmen, Naturpoesie. Kunst bringt uns nach Außen, weit nach Außen, ein politischer ‚Trip'[31] zum „Kollektiv als solchem und dessen verschmelzenden und initiatorischen Mysterien."[32] „Die Anrufung des *Kosmos* ist durchaus keine Metapher;" erklären Deleuze und Guattari, „im Gegenteil, dieses Verfahren wird effektiv, sobald der Künstler ein Material mit den Kräften der Konsistenz oder der Konsolidierung

in Verbindung bringt.“[33] Zu diesem Zeitpunkt „wäre der Kosmos selber Kunst.“[34] Deleuze und Guattari zitieren Virilio: „Dichterisch oder mörderisch wohnen?“[35] Ein Mörder verschließt die Möglichkeiten der Leute, während der Poet versucht, „einen Kosmos [zu] erschließen.“[36] Diese kosmische und kreative Dimension (Chaosmose) zu eröffnen erfordert ‚Transversalität’, die jetzt als „Öko-Logik“[37] oder als „öko-logische Praxisformen“[38] verstanden wird, und die versucht, innerhalb der Institutionen Alterität zu schaffen und sie zur Veränderung zwingt. Noch einmal, Transversalität ist nicht von neuen Technologien abhängig, denn sie ist eine Existenzform der Natur, in der Bedeutung eines Anders-Werden als sie ist, in der Bedeutung des nietzscheanischen Wachstums. Das bedeutet nicht nur, dass die „dissidenten Vektoren“[39], die durch Transversalität hervorgebracht werden, ebenso natürlich wie technisch sind, sondern auch, dass ihr ‚Dissens’ eher materiell als diskursiv ist. Deleuze und Guattari sind an diesem Punkt in ihrer Ablehnung der Konzeptkunst kategorisch, Kunst in ‚Information’ zu verwandeln, sagen sie, ist eine Form der Kapitulation.[40] Diese Ablehnung hat für IC3 wichtige kunstgeschichtliche Implikationen. Kunst verkörpert ein Ereignis, das Alterität ausdrückt und sie verursacht eine positive Transformation, ein „Ereignis[...] oder Zwischenfall[...], das sein [des Künstlers] ursprüngliches Projekt plötzlich die Bahn wechseln lässt, um ihn weitab treiben zu lassen von seinen einstigen Perspektiven, und seien sie auch noch so wohl fundiert gewesen.“[41] Möglicherweise ist es daher nur eine Frage von Begriffen und Holmes ‚AktivistIn’ ist tatsächlich mein/e ‚ÖkologIn’, oder ‚KünstlerIn’, denn letztlich schreibt Guattari, die „verallgemeinerte Ökologie [...] stellt die Gesamtheit der Subjektivität und der Machtgebilde des Kapitalismus in Frage“[42].

Politische AktivistInnen wie Holmes, die im kognitiven Kapitalismus dessen Immanenz mit dem Leben sehen, dessen Biomacht, und die das für die Möglichkeit halten, ihre Angriffe von innerhalb zu unternehmen, liegen in ihrer Einschätzung richtig, aber sie sind zu exklusiv in den Mechanismen, die sie für ihre Ziele geeignet halten. Wir brauchen keine Einschränkungen! Die Frage ist nicht, die Anzahl der verfügbaren Waffen zu beschränken, sondern zu vergrößern. Auch wenn es kein Außerhalb des Kapitalismus geben sollte, ist genau dies das Problem mit dem wir konfrontiert sind, die erschreckende Homogenisierung wahrhafter Alterität in den immer schnelleren, relativen Deterritorialisierungen, die unseren beschleunigten Markt bestimmen. Darin besteht der Wert der Kunst, zumindest für Guattari bestand ihre Funktion immer in der Produktion von dissidenten Subjektivierungsvektoren durch nicht-bezeichnende und a-semiotische Erfahrungen, eine Funktion, die durch eine ökologische Praxis geschützt werden muss. Schutz meint hier den Erhalt der Kunstautonomie, „das Universum der Kunst als solcher“, wie es Guattari nennt, um ihre Produktion von neuen existentiellen Territorien zu unterstützen, neuen Refrains des Lebens.

---

[1] Félix Guattari, Die drei Ökologien. Übersetzt v. Alec Schaerer, Wien: Passagen 1994, S. 13.

[2] Guattaris Begriff der Natur ist in keiner Weise essentialistisch. Natur ist sowohl allumfassend und immer unvollständig, sie ist der lebendige Prozess des Werdens, der alle Dinge in ein unreduzierbar vielfältiges und daher offenes Ganzes einschließt. Deleuze drückt das in der *Logik des Sinns* so aus: „Die Natur muss als Prinzip des Diversen und seiner Herstellung gedacht werden. [...] Die Natur

als Herstellung des Diversen kann nur eine unendliche Summe sein, das heißt eine Summe, die ihre eigenen Elemente nicht totalisiert. [...] Die Natur ist nicht attributiv, sondern konjunktiv: sie drückt sich in einem ‚und' und nicht in einem ‚ist' aus." (Gilles Deleuze, Logik des Sinns. Aesthetica. Übersetzt v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 325). Dieser Produktionsprozess umfasst eine Natur, die der Menschheit oder der ‚Kultur' nicht entgegen gesetzt ist und in keine Dialektik mit dem Menschen tritt. Als Ergebnis davon ist die Natur, insofern sie aus Produktionsmaschinen besteht und diese hervorbringt, ebenso sehr ‚maschinisch' wie ‚natürlich'. Deleuze und Guattari schreiben: „Nicht Mensch noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinanderkoppeln. Überall Produktions- oder Wunschmaschinen, die schizophrenen Maschinen, das umfassende Gattungsleben: Ich und Nicht-Ich, Innen und Außen wollen nichts mehr besagen." (Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Übersetzt v. Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 8). In diesem Sinne versucht die ‚Ökologie' der kapitalistischen Produktion um der Produktion willen zu widerstehen, um die kreativen Mechanismen (Maschinen), die kulturelle, soziale und persönliche Transformation ermöglichen, neu zu bewerten (und neu zu erfinden). In diesem Sinn wäre die Natur, wie sich Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* ausdrücken, „Produktionen von Produktionen" (*ibi.,* S. 10), oder: „Es gibt nur eine Produktion, die des Realen." (*ibi.,* S. 43). In diesem Kontext ist es unbefriedigend, dass der Tod von Deleuze seine und Guattaris Arbeit an einer Philosophie der Natur unterbrochen hat.

[3] Vgl.: Gerald Raunig, Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren, in: http://transform.eipcp.net/

transversal/0106/raunig/de. Brian Holmes, Extradisziplinäre Forschungen. Zu einer neuen Institutionenkritik, in: *Webjournal Transform,* No. 1, Do you remember institutional critique?, auf: http://transform.eipcp.net/transversal/0106/holmes/de.

[4] Félix Guattari, Die drei Ökologien, *op. cit.,* S. 64. [Die von Alec A. Schaerer erstellte deutsche Übersetzung der *Drei Ökologien* überrascht mit eigenwilligen Interpretationen und Wortschöpfungen; *Vereinzelungspfad* könnte zeitgemäßer wohl als *Re-Singualisierungslinie* wiedergegeben werden (Anm. d. Übers.)].

[5] Félix Guattari, Chaosmosis, an ethico-aesthetic paradigm. Übersetzt v. Baul Baines u. Julian Pefanis, Sydney: Power Publications 1995, S. 104.

[6] Franco Berardi Bifo u. Giuseppina Mecchia, Technology and Knowledge in a Universe of Indetermination, in: *Substance 112,* Bd. 36, Nr. 1, 2007, S. 68.

[7] Franco Berardi Bifo, Schizzo-Economy, in: *Substance 112,* Bd. 36, Nr. 1, 2007, S. 77.

[8] Félix Guattari, Die drei Ökologien, *op. cit.,* S. 30-31.

[9] Félix Guattari, *ibi.,* S. 31.

[10] „Semio-Kapital ist ein Kapitalfluss, der in semiotische Artefakte gerinnt, ohne sich selbst zu materialisieren“, Franco Berardi Bifo, Schizzo-Economy, *op. cit.,* S. 76.

[11] „Immer weniger,“ schreibt Guattari, „kann die Natur von der Kultur getrennt werden und wir müssen lernen, die Wechselwirkungen zwischen Ökosystemen, Mechanosphäre und sozialen wie individuellen Bezugswelten ‚im Querschnitt’ zu

denken.“ Félix Guattari, Die drei Ökologien, *op. cit.,* S. 35. [*„im Querschnitt“* ist Schaerers Übertragung von *„transversal“* (Anm. d. Übers.)].

[12] Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Was ist Philosophie? Übersetzt v. Bernd Schwibs u. Joseph Vogl, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 199.

[13] Gilles Deleuze u. Félix Guattari, *ibi.,* S. 197

[14] Félix Guattari, Chaosmosis, *op. cit.,* S. 106.

[15] Félix Guattari im Interview mit Jacques Pain, Institutional Practice and Politics, in: *The Guattari Reader,* Oxford: Blackwell Publishing 1996, S. 122. [Das französische Original findet sich in: Félix Guattari, Jean Oury u. François Tosquelle, Pratique de l’institutionnell et politique, París: Éditions Matrice 1985].

[16] Félix Guattari, Chaosmosis, *op. cit.,* S. 120.

[17] Félix Guattari, ibi., S. 95.

[18] „Schizoanalytische Modellierung ersetzt eine Onto-Logik, eine Mechanik der Existenz, deren Objekt nicht von fixen, äußerlichen Koordinaten festgelegt ist; dieses Objekt kann in jedem Augenblick über sich selbst hinausgehen und im Universum der Alterität, dem es zugehört, wuchern oder sich selbst abschaffen.“ Félix Guattari, ibi., S. 65.

[19] Félix Guattari, ibi., S. 71.

[20] Félix Guattari, ibi., S. 92.

[21] Félix Guattari, Die drei Ökologien, *op. cit.,* S. 52.

[22] Félix Guattari, Chaosmosis, *op. cit.,* S. 101, (Hervorhebungen vom Autor).

[23] Félix Guattari, *ibi.,* S. 102.

[24] Félix Guattari, *ibi.,* S. 130.

[25] *Ibi.*

[26] Félix Guattari, *ibi.,* S. 131.

[27] Vgl.: Brian Holmes, The Oppositional Device or, Taking the Matters Into Whose Hands?, in: Johanna Billing, Maria Lind u. Lars Nilsson (Hg.*), Taking The Matter Into Common Hands, On Contemporary Art and Collaborative Practices,* London: Black Dog Publishing 2007.

[28] Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Was ist Philosophie? *Op. cit.,* S. 235.

[29] Félix Guattari, Chaosmosis, *op. cit.,* S. 111.

[30] Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Was ist Philosophie? *Op. cit.,* S. 199.

[31] Es ist bestimmt kein Zufall, dass Guattari, ein ausgebildeter Pharmazeut, den Titel der *molekularen Revolution* einem Gespräch mit Timothy Leary entnehmen sollte.

[32] Félix Guattari, Chaosmosis, *op. cit.,* S. 103.

[33] Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II. Übersetzt v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin: Merve 1997, S. 471, (Hervorhebung d. Autoren).

[34] Gilles Deleuze u. Félix Guattari, ibi., S. 472.

[35] Ibi.

[36] Ibi.

[37] Félix Guattari, Die drei Ökologien, *op. cit.,* S. 41.

[38] Ibi., S. 45.

[39] Ibi., S. 39.

[40] Vgl.: Gilles Deleuze u. Félix Guattari, Was ist Philosophie? *Op. cit.,* S. 236.

[41] Félix Guattari, Die drei Ökologien, *op. cit.,* S. 50.

[42] Ibi., S. 50-51.