

Themenschwerpunkt: Kunst und soziale Bewegungen

Oliver Marchart*

Protest, Kunst, Imagination. Zur Dialektik von Autonomie und Heteronomie im künstlerischen Aktivismus

<https://doi.org/10.1515/fjsb-2024-0030>

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht das Verhältnis aktivistischer Kunst zu den Eigenlogiken des Kunstfelds einerseits und der Politik andererseits. Es wird postuliert, dass aktivistische Kunstpraktiken, sofern sie zwar in die Politik wechseln, aber teils doch Kunst bleiben, ein „dialektisches“ Verhältnis zu künstlerischem Autonomieanspruch einerseits und politischer Heteronomie zumutung andererseits entwickeln. Die Integration von Inseln der Autonomie in das Reich politischer Heteronomie kann demokratiepolitisch von Wert sein, sofern sie sozialen Bewegungen einen Ankerpunkt liefert, von dem aus sie ihre eigenen Gewissheiten hinterfragen können, was zugleich den politischen Vorstellungshorizont zu erweitern hilft.

Abstract: The article examines the relationship developed by activist art between the inherent logic of the art field on the one hand and politics on the other. It is postulated that activist art practices, insofar as they switch to politics but remain art in part, develop a “dialectical” relationship to artistic claims to autonomy on the one hand and political heteronomy on the other. The integration of islands of autonomy into the realm of political heteronomy can be of value in terms of democratic politics, insofar as it provides social movements with an anchor point from which they can question their own certainties, which at the same time helps to broaden the horizon of political imagination.

Hinweis: Funded by the European Union (ERC, PREDEF, 101055015). Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the European Research Council Executive Agency. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

***Kontakt:** Prof. Dr. Oliver Marchart, Institut für Politikwissenschaft, Universität Wien, Neues Institutsgebäude, Universitätsstr. 7/2. Stock, 1010 Wien, Österreich, E-Mail: oliver.marchart@univie.ac.at

1 Kunstautonomie und die Heteronomiezumutung der Politik

Zu den großen Selbsttäuschungen der bürgerlichen Gesellschaft zählt die Vorstellung von der genuin unpolitischen Natur von Kunst. Damit wird unterschlagen, dass die für das heutige Kunstverständnis maßgebliche Idee autonomer und damit von Politik entkoppelter Kunstpraxis – ähnlich wie die Ideologeme autonomer Vernunft oder eines autonomen individuellen Gewissens – ein historisches Produkt der bürgerlichen Revolution ist und in dieser Hinsicht politischen Kampfwert im Rahmen des sich über Jahrhunderte entfaltenden bürgerlichen Hegemonialprojekts besaß. In Absetzung vom feudalständischen Reich der Heteronomie erhob das Bürgertum im Zuge seiner Emanzipation das Reich der Autonomie zur kontrastiven Zielgröße. Schon begriffslogisch bleibt dabei das Konzept der Autonomie auf den asymmetrischen Gegenbegriff der Heteronomie verwiesen, denn autonom ist man nur *gegenüber* einer Instanz potentieller Fremdgesetzgebung (Laclau 1990: 32 f). Um so mehr galt und gilt dies politisch. Man wird darüber diskutieren können, inwieweit im Zuge der breitflächigen Verkleinbürgerlichung des Bürgertums westlicher Gesellschaften das hehre Ideal der Autonomie nach wie vor wirkmächtig ist oder vielleicht doch nur noch fortlebt im funktionalistischen Äquivalent einer jeweils teilautonomen Eigenlogik ausdifferenzierter sozialer Funktionssysteme,¹ und dennoch ist das klischeehafte Bild von einem introspektiv nach innen gewandten und allein aus sich selbst heraus schöpfenden autonomen Künstlersubjekt mehr als nur ein romantischer Topos, dessen Zeitindex auf die Vergangenheit verweisen würde; in ihm sind nach wie vor wirkmächtige Aspekte der bürgerlichen Subjektkonzeption verkapselt: Individualität, Schöpferkraft, Risikobereitschaft und Autarkie.

Diesem mythologischen Grundbaustein der bürgerlichen Gesellschaft, dem autonomen Subjekt, diente die historische Figur des Künstlers (deutlich seltener der Künstlerin, was nicht zuletzt auf die androzentrische Kodierung des Autonomiebegriffs hinweist) als archetypisches Vorbild.² Kunstproduktion wurde gemäß der

1 Rein funktionalistische oder systemtheoretische Ansätze haben die Tendenz, vor Konzeptionen wie der einer Teilautonomie von Funktionssystemen zurückzuschrecken, was nur konsequent erscheint, weil eine partielle Autonomie im strengen Sinn keine Autonomie ist. Mir erscheint jedoch ein dekonstruktiver Blick auf Autonomie gewinnbringender, denn soziale Funktionssysteme werden nicht nur von Politik im engeren Sinn (qua parlamentarischer Gesetzgebung) in ihrer autonomen Funktionslogik von außen reguliert und somit politisch heteronomisiert, sondern sind auch im weiteren Sinne eines Funktionssystemgrenzen durchdringenden Ringens um Hegemonie mitgeformt.

2 Und zwar deshalb die Figur des Künstlers und weniger die des Kaufmanns, weil sie im Unterschied zu letzterer erlaubt, den Zweck bürgerlichen Erwerbslebens hinter dem Ideal der Zweckfrei-

inneren Autonomie ihres Trägersubjekts als autonome Praxis imaginiert. So wie sie idealerweise frei von äußeren Zwängen stattzufinden hat, so agiert die moderne Figur der Künstler*in unabhängig von allen Dienstherrn. Im idealisierten Fremdwie Selbstbild „schöpft“ sie selbst dann noch ausschließlich qua Selbstbeauftragung, wenn sie *de facto* Auftragsarbeiten erledigt, denn sie darf sich nur dem eigenen Kunstgewissen verpflichtet fühlen. Der Kontrast zum historisch vorangehenden feudalständischen Subjektivitätsregime und Kunstproduktionsparadigma ist augenfällig: Autonomie lässt sich feudalständischer Kunst, die im Regelfall im Dienste entweder der Kirche oder der Fürstenhöfe stand, wohl kaum zusprechen. Wiewohl sich neuzeitlich das moderne Subjektivitätsregime im Selbstverständnis so mancher Künstler*innen früh ankündigte, kann sich die Illusion vom autonomen Künstlersubjekt auf breiter Front erst mit einem historischen Dienstherrnwechsel herausbilden, der die Heteronomie der Kunst zwar materiell bestätigt, ideologisch aber verleugnet, nämlich mit der Herausbildung des bürgerlichen Mäzenatentums und eines institutionalisierten Kunstmarktes. Erst diese Institutionen, gemeinsam mit späteren staatlichen Anschaffungs- und Förderpolitiken, schaffen die materiellen Voraussetzungen für sowohl die künstlerische Selbstimagination bohemistischer Ungebundenheit als auch die gesellschaftlich sanktionierte Autonomieunterstellung, die sich mit dem Institut der Kunstfreiheit nicht zuletzt in der bürgerlichen Rechtsordnung niederschlägt.

Wenn aus der historischen Betrachtung zu lernen ist, dass das idealisierte Bild autonomer Kunst niemals der Realität entsprach und gegenwärtig in Spannung zu einer nach wie vor heteronomen, nun jedoch nicht länger dem Hof und der Kirche, sondern vornehmlich dem Kunstmarkt und den Sammlern verpflichteten Praxis steht, dann ergibt sich daraus die Notwendigkeit, das Verhältnis von Kunst und Politik vor dem Hintergrund der Dialektik von Autonomie und Heteronomie systematisch neu zu befragen. Legt man zu diesem Zweck ein weites Politikverständnis an, das politisches Handeln nicht auf Machinationen innerhalb des Funktionssystems staatlicher Politik reduziert, sondern neben intermediären Organisationen auch zivilgesellschaftlichen Akteuren und sozialen Bewegungen Politikmächtigkeit, ja mithin im Sinne einer modernen Hegemonietheorie im Fahrwasser Antonio Gramscis (Gramsci 1991) allen sozialen Tatbeständen eine im weitesten Sinn politische Dimension zugesteht, wird man die Politizität von Kunst nicht allein in explizit politischen Inhalten suchen. Einer von Chantal Mouffe (2012) vorgeschlagenen Heuristik entsprechend kann Kunst in dreierlei Hinsicht als politisch bezeichnet werden.

heit, dem der moderne Künstler allein verpflichtet ist, zurücktreten und damit die grundsätzliche Heteronomie des Subjekts hinter dem imaginären Autonomieanspruch verschwinden zu lassen.

Zunächst ist Kunst – wie andere symbolische Praktiken, wie hinzuzufügen wäre – politisch, sofern sie zur gesellschaftlichen Herrschaftsreproduktion beiträgt. Beispielsweise lässt sich mit Bourdieu (1982) die soziale Funktion von Kunst innerhalb der bürgerlichen Dominanzgesellschaft in ihrer symbolischen Distinktionsfunktion verorten. Weit davon entfernt, bloßer Selbstzweck zu sein, besitzt Kunst durchaus einen Zweck, indem sie als Abstandshalter innerhalb der Positionsspiele bürgerlicher Klassenherrschaft fungiert. Ja mehr noch, gerade ihr Autonomieanspruch, die Behauptung also, sie erfülle keinen praktischen Zweck, prädestiniert sie zum Distinktionsmittel *par excellence*. Aus einer etwas anders gelagerten neo-gramscianischen Perspektive tragen künstlerische Praxen zur Reproduktion einer symbolischer Ordnung von Konsens und freiwilliger Zustimmung bei; entsprechend können die Institutionen des Kunstfelds, führt man den Analyseansatz weiter, als machtvolle „Hegemoniemaschinen“ (Marchart 2022) verstanden werden, mit denen am gesellschaftlich Zustimmungsfähigen gearbeitet und dessen symbolische Grenzen vorübergehend fixiert, aber auch ausgetestet und gegebenenfalls ausgedehnt werden können. Zweitens kann Kunst *innerhalb* des Kunstfelds explizit politische Botschaften transportieren. In dieser Hinsicht schlägt Mouffe vor, von „kritischer Kunst“ zu sprechen. Ist alle Kunst im weitesten Sinne politisch, sofern sie als symbolische Praxis zur hegemonialen „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière 2006) beiträgt, so ist kritische Kunst das in einem durchaus engen Sinn, beschränkt ihr Anliegen aber zumeist auf die semantische Ebene von Aussagen, deren Resonanzbereich von den Mauern bürgerlicher Kunstinstitutionen begrenzt wird. Darin liegt denn auch der Unterschied zur dritten Weise, in der Kunst als politisch bezeichnet werden kann. Die sogenannte *aktivistische Kunst* stellt sich nicht nur auf der semantischen Ebene ihrer Botschaft in den Dienst eines ihr äußerlichen, heteronomen Zwecks, sondern heteronomisiert sich zugleich in ihren Mitteln; das heißt, sie gehorcht nicht länger – oder jedenfalls nicht in entscheidendem Ausmaß – den kunstfeldimmanenten Protokollen künstlerischer Praxis, sondern gleicht sich denen des politischen Aktivismus an. Damit wird sie nicht einfach nur auf der Ebene der Aussage zu politischer *Kunst*, sondern sie wird als *Kunst zu Politik*, indem sie sich den Regeln und Zwängen politischen Protesthandelns unterwirft.³

³ Zu betonen ist zugleich: sie wird zu Politik, aber *als Kunst*, denn ansonsten wäre nicht länger von *künstlerischem* Aktivismus zu sprechen, sondern kurzum von Aktivismus. Diese Beobachtung wird im dritten Abschnitt wieder aufgenommen.

2 Heteronom-Werden: Aktivistische Kunstpraxis

So sehr dieses Bild weiterhin ausdifferenzieren wäre, die Mouffe'sche Heuristik gibt uns Bausteine für eine provisorische Definition aktivistischer Kunst an die Hand. Aktivistische Kunst hebt sich von anderen künstlerischen Praktiken dahingehend ab, dass in ihr alle drei Aspekte künstlerischer Politizität zusammentreffen. Wie jede andere Kunstpraxis ist sie politisch, sofern sie als symbolische Praxis in die hegemoniale Ordnung interveniert und an der „Aufteilung des Sinnlichen“ arbeitet, in welcher Weise auch immer. Darüber hinaus politisiert sich aktivistische Kunst, so wie „kritische“, auf der Ebene der Aussage, sofern eine erkennbare politische Botschaft transportiert werden soll,⁴ doch gibt sie sich nicht damit zufrieden, diese Botschaft an den Wänden einer Galerie oder in den Boxen einer Kunstmesse zu installieren, sondern geht buchstäblich auf die Straße, um Anschluss an aktivistische Protest- und Organisationspraktiken zu suchen. Aktivistische Kunst stellt somit eine kritische symbolische Intervention in die hegemoniale Ordnung dar, die zugleich im Feld der Politik „praktisch“ geworden ist, sich des künstlerischen Autonomieanspruchs also weitgehend entledigt hat.

Es ist dieser letzte Punkt, der zugleich erklärt, weshalb aktivistischer Kunstpraxis im institutionellen System der Kunst nur geringer Wert zugestanden wird. Gratifiziert werden innerhalb der geltenden Wertematrix des Kunstfelds nämlich genau jene Merkmale künstlerischer Arbeiten, die der Logik von Politik entgegenlaufen, ja geradezu dementieren, was Politik als konfliktive Praxis auszeichnet. So gilt eine künstlerische Arbeit dann als „gelingen“, wenn sich ihre Botschaft nicht unmittelbar erschließt und ihr Komplexität bzw. Ambiguität zugeschrieben werden können. Politische Praxis, insbesondere politische Protestpraxis, setzt hingegen auf Strategien der Komplexitäts- und Ambiguitätsreduktion, um einer Botschaft Nachdruck zu verleihen, an der letztlich kein Zweifel gelassen werden soll. Zwar können Strategien der polysemantischen Irritation und episodischen Verunklarung politischer Absichten zum Zweck der Aufmerksamkeitssteigerung Eingang in Protestpraktiken finden, diese Strategien müssen aus politischer Sicht aber in die klärende Auflösung des Rätsels münden, sonst wäre die ganze Anstrengung politisch zweck-

⁴ Mouffes Begriff der „kritischen Kunst“ kann Anlass zu Missverständnissen geben, da natürlich nicht alle politische Kunst notwendig „kritisch“ emanzipatorische Botschaften verbreiten muss, sondern auch dann politische Kunst bleibt, wenn sie opportunistische oder gar reaktionäre politische Botschaften verbreitet. Uns geht es hier freilich vor allem um „kritische“ oder emanzipatorische Kunstpraxis.

los oder jedenfalls mobilisierungshinderlich.⁵ Daher koppeln Protestakteure ihre Praxis üblicherweise nur dann an Kunst, wenn sie sich von dieser einen politischen Nutzen erwarten und also davon ausgehen, dass sich die künstlerische Praxis den Zielen und Kriterien politischer Praxis angleicht, wenn nicht unterwirft. Aus Sicht politisch Handelnder ist also künstlerische Praxis, sofern sie einen Beitrag zur Verfolgung politischer Ziele leisten soll, notwendig *heteronom* und widerspricht darin dem Autonomiepostulat, wie es dem bürgerlichen Kunstbegriff nach wie vor zugrunde liegt.

Nun ist freilich die Allianz von Politik mit Kunst so alt wie Politik und Kunst selbst. Das gilt evidentermaßen für die vorbürgerliche Kunstproduktion, wo Kunst der propagandistischen Auskleidung von weltlichen oder religiösen Herrschaftsansprüchen in so unterschiedlichen Medien wie Architektur, Skulptur, Musik, Literatur, Theater oder Tanz diene. Aber es gilt nicht weniger für die moderne, scheinbar autonome Kunst, die nicht nur dem bürgerlichen Hegemonialprojekt eingeschrieben ist, sondern darüber hinaus in ihren explizit politischen Erscheinungsformen – ob nun bloß „kritisch“ oder aktivistisch – weitaus verbreiteter ist als eine autonomieästhetisch voreingenommene Kunstgeschichtsschreibung vermuten lassen würde. Schon im Augenblick der bürgerlichen Revolution wechseln Künstler wie Jacques-Louis David die Seiten. David schließt sich dem Jakobinerklub an, wird Abgeordneter, agiert als Chefpropagandist der Revolution, inszeniert öffentliche Feiern und malt und skizziert Propagandawerke. Von diesem historischen Moment an reißt der Fluss an explizit kritisch-politischer und aktivistischer Kunstproduktion nicht mehr ab. Künstler*innen sind an nahezu allen westlichen Revolutionen beteiligt. Von Gustave Courbet, der während der Pariser Commune die Vendôme-Säule stürzte, über – vielleicht der bekannteste Fall – die russische Revolutionskunst bis hin zu den vielen Avantgarde- und Neoavantgardekünstler*innen, die in den 1960er und 1970er-Jahren den Schulterchluss mit dem Proletariat suchten. Auch den späteren Neuen Sozialen Bewegungen schlossen sich Künstler*innen an; denken wir nur daran, dass Joseph Beuys zu den Mitbegründer*innen der Grünen zählte, oder denken wir an die zahlreichen Einzelkünstler*innen und Kollektive wie Act Up, die in den 1980er Jahren im AIDS-Aktivismus engagiert waren. Der Faden, der Künstler*innen mit politischen wie sozialen Bewegungen verband, ist nie abgerissen. Doch griffe der Hinweis, sie beteiligten sich eben nur als „Bürger*innen“, in vielen Fällen zu kurz, denn tatsächlich bringen sie regelmäßig spezifisch künstlerische Skills und Perspektivierungen, sowie eine spezifisch künstlerische Subjektivierungsform ein, wodurch die aktivistische Praxis potentiell bereichert, ihr

5 Es ist zu vermuten, wie ich an anderer Stelle argumentiert habe, dass das Prinzip der Komplexitätsreduktion aus der antagonistischen Natur des Politischen folgt (Marchart 2019).

jedenfalls ein Spin gegeben wird, der das Potenzial der Brechung oder, vielleicht genauer, *Flexion* politischer Strategeme besitzt. Denn durch die aktivistische Artikulation künstlerischer Denk- und Handlungsweisen mit genuin politischen wird das Politische nicht rundheraus dementiert, sondern, wie man sagen könnte, „reflektiert“, also auf sich selbst zurückgebogen. Betrachten wir diese merkwürdige Spielart einer „reflektierten Heteronomie“ etwas genauer.

3 Die Rückkehr der Kunstautonomie: Reflektierte Heteronomie

Hatten wir anfangs betont, dass sich künstlerische Praktiken der Eigenlogik der Politik angleichen müssen, um als politisch gelten zu dürfen, so lässt sich jetzt ergänzend hervorheben, dass politische Praxis durch Artikulation mit künstlerischer durchaus partiell transformiert werden kann. Eine soziale Bewegung verändert, wenn auch nicht notwendig in dramatischem Ausmaß, ihr Auftreten, ihre Strategien, ja womöglich sogar ihr Bild von sich selbst, sobald teilnehmende Künstler*innen an ihrem künstlerischen Selbstverständnis festhalten und damit einen Teil künstlerischer Autonomie auch noch im Moment weitgehender Selbstheteronomisierung (also der Indienststellung ihrer selbst unter eine politische Sache) bewahren. Nicht nur kann es so zu – und sei es noch so geringfügigen – Verschleifungen der Trennlinie zwischen Kunst und Politik kommen, es können auch Aspekte von Autonomie durch Heteronomie durchscheinen. Damit ist ja schon allein deshalb zu rechnen, weil die bürgerliche Autonomieillusion sich so festgetreten hat, dass wir gar nicht anders können als uns als autonome Subjekte zu imaginieren, weshalb die Passage in die Heteronomie, sprich: die Selbstunterwerfung unter eine politische Sache, für uns als Subjekte nur konzipierbar ist als eben *Selbst*-Unterwerfung. Wir schließen uns einer Sache an aus scheinbar freien Stücken, aufgrund unserer eigenen Willensentscheidung. Jedenfalls erklären wir uns so unser politisches Engagement. Wenn es sich dabei auch um die Illusion eines Subjekts, das sich selbst für den „Herrn im eigenen Haus“ hält, handeln mag, so handelt es sich um eine realitätserschaffende Illusion. Die Passage in die Heteronomie wird von aktivistischen Künstler*innen autonom angesteuert; in deren Selbstwahrnehmung erfolgt der Gang in die Heteronomie durch das Nadelöhr ihrer Autonomie.

An genau dieser Stelle lässt sich allerdings eine historische Weggabelung der Subjektivitätsregime ausmachen: Während die spätestens in Folge der 68er-Revolution weitgehend überkommene Figur des modernen „Parteikünstlers“ sich nach ihrem Gang durch das Nadelöhr nur noch verstanden hatte als heteronomes Instrument

der Parteilinie, das nicht länger den eigenen autonomen Gewissensentscheidungen (geschweige denn den Autonomiekriterien des Kunstfelds) verpflichtet war, sondern nur noch den Beschlüssen des Politbüros, fühlten sich die mit den Neuen Sozialen Bewegungen und vielen aktuelleren Protestbewegungen assoziierten Aktivist*innen abseits des Motivationsgrunds ihres Anliegens in erster Linie ihrem autonomen Gewissen gegenüber verantwortlich, weshalb sich deren Bindung an Bewegungen tendenziell loser und variabler gestaltet als die Bindung des historisch verblichenen „Parteisoldaten“ an dessen Bewegung. Die antibürgerliche Heteronomisierungszumutung früherer Zeiten, die gleichzeitig mit der Passage ins Politische zur Aufgabe des subjektiven Autonomieanspruchs zwang, wird weitgehend zurückgewiesen. Ein Effekt dieses nicht zuletzt durch die 68er-Revolution angestoßenen Wandels politischer Subjektivitätsregime (Boltanski/Chiapello 2003) bestand im Aufkommen „post-identitärer Bewegungen“ in den neunziger Jahren und im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends (vgl. Marchart 2013: 219 ff), darunter etwa die Zapatisten oder die EuroMayDay-Bewegung, deren in den politischen Kampf integrierte Tropen selbstreflexiver Infragestellung („preguntando caminamos“) durchaus an künstlerische Strategien erinnerten.

Die Verbindung zu Strategien autonomer Kunst – wie Irritation oder Ambiguitäts- und Komplexitätssteigerung – wird evident an einem geradezu emblematischen Fall einer künstlerischen Intervention, die sich in den argentinischen Protesten des Jahres 2001 zutrug, als die Künstlergruppe etcetera zwischen all den anderen politischen Transparenten ein Poster mit einem großen Fragezeichen durch die Straßen von Buenos Aires trug und so die Proteste auf deren Grundannahmen, Voraussetzungen und Zielbestimmungen zurückverwies. Mit dieser Geste der Infragestellung sollte keineswegs Solidarität aufgekündigt werden; vielmehr ging es wohl, typisch für einen post-identitären Zugang, um die solidarische Selbstinfragestellung der Proteste. Solche Episoden der Selbstinfragestellung ignorieren die Eigenlogik der Politik nicht, bewegen sie sich doch nach wie vor im Raum der Proteste, aber sie durchlöchern diesen Raum gleichsam mit Irritationen, die semantische Ambivalenz generieren und in die Bewegung („caminando“) Momente des Innehaltens und der Reflexion integrieren wollen. Um dies leisten zu können, müssen sich aktivistische Künstler*innen von der Rolle der heteronomen Erfüllungsgehilfin der Politik ein Stück weit emanzipieren und Autonomie zurückgewinnen. Denn erst durch partielle Zurückweisung der Heteronomiezumutung, durch stückweisen Austritt aus Eigenlogik und Anforderungszwängen politischer Mobilisierung kann ein archimedischer Punkt „außerhalb“ der Bewegung gesetzt werden, von dem aus die befragende Rückbiegung des politischen Projekts auf sich selbst möglich wird. Es kann keine Form der post-identitären Selbstbefragung einer Bewegung geben ohne diesen Punkt der Autonomie, der sich den instrumentellen Zweck-Mittel-Verhältnis-

sen, dem Pragmatismus der alltäglichen politischen Arbeit und den utilitaristischen „theories of change“ einer Bewegung genauso entzieht wie jeder ideologischen und dogmatischen Selbstgewissheitsgewissheit, wie sie so manche Bewegung auszeichnet.

Nun scheint gerade in dieser letzten Hinsicht seit einiger Zeit ein Umschwung weg von post-identitären Strategien eingesetzt zu haben. Bewegungen entwickeln ein verstärkt neo-identitäres Selbstverständnis, das die Befragung der eigenen ideologischen Position und die Infragestellung von Selbstgewissheitsgewissheiten erschwert.⁶ Sind wir an einer weiteren Weggabelung angelangt? Wird die Bewegungsgesellschaft politisch unbeweglich? Auch wenn die Frage wohl nicht pauschal zu bejahen oder zu verneinen ist, sind doch zunehmend Schließungs- und Wagenburgeffekte zu beobachten, die wohl einer generellen Reantagonisierung des politischen Felds geschuldet sein dürften. Zwar sind diese Effekte mit dem Begriff der Identitätspolitik nur unzureichend erfasst, ist doch jede Politik „Identitätspolitik“, sofern sie die Identifizierung von Subjekten mit einem politischen Anliegen bzw. politischen Forderungen zur Voraussetzung hat, doch dürfen die politischen Kosten der neo-essentialistischen Schließung politischer Gruppen um einen in ihrer Praxis unhinterfragten identitären Kern nicht übersehen werden. Aus hegemonietheoretischer Perspektive stehen solche Schließungstendenzen der notwendigen Allianzenbildung mit Bewegungsakteuren, die möglicherweise von der eigenen ideologischen Linie abweichen, im Wege; und darüber hinaus können sie ein Projekt breiterer Hegemoniebildung torpedieren, weil sie von außen als dogmatisch, wenn nicht fanatisch delegitimiert und so marginalisiert werden können. Aber es sind nicht nur die strategischen Kosten der Einschränkung des eigenen politischen Handlungsraums, die ins Gewicht fallen. Es entstehen auch im strengen Sinn demokratiepolitische Kosten, ist doch Demokratie, wie Emanzipation überhaupt, ohne die Entwicklung von Fähigkeiten zur Selbstdistanznahme, Kontingenzaffirmation und Ambiguitätstoleranz nur schwer vorstellbar. Diese Fähigkeiten, die ich unter den Begriff einer zur Eigenlogik von Politik antinomischen Ethik der Demokratie zu fassen vorschlage, erlauben nicht nur alle Ausschließungen und Grenzziehungseffekte, die jede Politik notwendig hervorbringt, immer wieder auf den Prüfstand zu stellen und gegebenenfalls zu revidieren, sie setzen politische Akteure auch ganz prinzipiell in Distanz zu diesen selbst und ihren bis dahin unhinterfragten Prämissen. Verlöre eine Gesellschaft diese Fähigkeiten, würde sie zu einer ideologischen oder moralischen Unmittelbarkeitsordnung der permanenten

⁶ So ist beispielsweise im Paradigmenwechsel von post- zu dekolonialer Politik und Theoriebildung ein Wandel von identitätsbefragenden Figuren wie Hybridität, „third spaces“ oder Kreolität hin zu manichäischen Figuren der identitätsbestätigenden Komplexitätsreduktion zu beobachten.

Selbstbestätigung und des immersiven Eintauchens in identitäre Phantasmen. Eine Politik, selbst eine emanzipatorische, die jegliches Widerlager im Nichtpolitischen verloren hätte, wäre keine demokratische Politik (Marchart 2024, i.E.).

Insofern aktivistische Künstler*innen sich nicht selbst in eine neo-identitäre Verhärtungsspirale ziehen lassen, sondern auch nach ihrem politischen Gestaltwandel zu Bewegungsakteur*innen an der Durchlöcherung des Reichs des Heteronomen mit Momenten der Autonomie arbeiten, können sie in doppelter Weise zur *demokratischen* Hegemoniebildung beitragen. Zum einen können sie, wie eben gesagt, aufgrund ihrer teilautonomen Rolle die demokratiepolitisch notwendige Selbstinfragestellung von Bewegungspositionen anstoßen, was zwar der Eigenlogik von Politik zuwiderläuft und, wie gesagt, mobilisierungsbremsende Wirkung haben mag, aber zur Herausbildung eines demokratischen Ethos der Selbstbefragung, wie es sich neo-identitäre Bewegungsakteur*innen gerade abtrainieren, unerlässlich ist. Zum anderen erlaubt die Präsenz künstlerischer Strategien und Subjektivierungsformen innerhalb sozialer Bewegungen, über die alltäglichen Zwänge politischer Arbeit hinauszublicken. Sind identitäre Politiken tendenziell unirritierbar, kontingenzerleugnend, ambiguitätsinsensitiv und agieren auf einem Terrain, in dem alle möglichen Positionen bereits abgesteckt sind, so besitzen künstlerische oder quasi-künstlerische Strategien das Potenzial, den Imaginationshorizont einer Bewegung auszuweiten. Nicht weil Künstler*innen, wie das Klischee nahelegt, über eine besonders ausgeprägte Vorstellungskraft verfügen würden, sondern weil sie ein der Heteronomie gegenüber Heteronomes ins Spiel der Politik werfen, eine Art heteronome Autonomie oder autonome Heteronomie, die weder gänzlich innerhalb noch gänzlich außerhalb des Politischen verortet und daher geeignet ist, dogmatische Verzerrungen des politischen Vorstellungshorizonts aufzutrennen.

Oliver Marchart lehrt Politische Theorie am Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien.
Kontakt: oliver.marchart@univie.ac.at

Literatur

- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève* 2003: Der neue Geist des Kapitalismus. UVK.
- Bourdieu, Pierre* 1982: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp.
- Gramsci, Antonio* 1991: Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe. Argument.
- Laclau, Ernesto* 1990: New Reflections on the Revolution of Our Time. Verso.
- Marchart, Oliver* 2010: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Suhrkamp.
- Marchart, Oliver* 2013: Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung. transcript.

Marchart, Oliver 2019: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Sternberg.

Marchart, Oliver 2022: *Hegemony Machines. documenta X to Fifteen and the Politics of Biennialization*.

OnCurating. https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/books/Marchart/marchart_hegemony_machines_digital.pdf.

Marchart, Oliver 2024, i.E.: *Der demokratische Horizont. Politik und Ethik radikaler Demokratie*.

Suhrkamp.

Mouffe, Chantal 2012: *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Suhrkamp.

Rancière, Jacques 2006: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*.

b_books.