

## **Die konstituierende Macht der Kunst in der Revolution**

Zu: Gerald Raunig: Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. Wien: Turia + Kant 2005.

Rezension von Monika Mokre

[07/2005]

Das Erscheinen eines Buches mit dem Titel "Kunst und Revolution" am Beginn des 21. Jahrhunderts ist ungewöhnlich, werden hier doch zwei Begriffe verknüpft, die auf ähnliche Art problematisch sind: Sie bezeichnen entweder – in einer engen Lesart – scheinbar hoffnungslos veraltete und auch desavouierte Praktiken oder sind – in einer breiten Lesart – derart beliebig einsetzbar, dass sie gar nichts bezeichnen. In Zeiten, in denen Begrifflichkeiten aus anderen und auch aus widerständigen Kontexten immer bedenken- und hintergrundloser vom neoliberalen ökonomischen Diskurs angeeignet werden, liegt die Vermutung nahe, dass es um zweiteres geht.

Der Untertitel "Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert" spricht allerdings gegen diese Vermutung und für die enge Lesart von Revolution im politischen Sinn (und nicht etwa um Innovationschancen, die künstlerische Kreativität für die Wirtschaftsentwicklung birgt) und von Kunstpraxen mit dem Anspruch auf Gesellschaftsveränderung.

Nach dieser ersten Klärung tritt ein neuer Verdachtsmoment auf den Plan: Bücher zu eher unpopulären, um nicht zu sagen abwegigen, Themen verstehen sich häufig lexikalisch, als "Einführungsreader" in ein Thema, das einmal wichtig war, nach Ansicht des/ der AutorIn wieder wichtig werden sollte, es aber zur Zeit des Schreibens nicht ist.

Auch dieser Erwartung wird Raunigs Buch nicht gerecht: "Kunst und Revolution" lässt sich als eine politische Erzählung lesen, die weniger einer im Vorhinein festgelegten Struktur folgt, als einem oft eher verschlungenen roten Faden, der uns von Wagner und Lunatscharski über Courbet und den Situationismus bis zur Volxtheaterkarawane führt oder auch von der Pariser Commune über die russische Revolution zu den Protesten von Genua. Die Theorieebene begleitet diese Wege, zwar grundsätzlich basierend auf Deleuze und Guattari, aber mit Einsprengeln von Benjamin über Arendt bis zu Agamben und Balibar (Aufzählung ohne Anspruch auf Vollständigkeit).

Mit "Kunst und Revolution" liegt also eine politische Analyse und Bewertung vor. Dies macht den Text – wie jede andere politische Schrift – von vielen Seiten her angreifbar. Dieser Angreifbarkeit nimmt der Autor auch nicht dadurch die Spitze, dass er – etwa in der Form, wie dies hier geschieht – relativiert. Vielmehr behauptet und bewertet er nach strengen normativen Kriterien. Nicht (die fragwürdige Kategorie) der wissenschaftlichen Ausgewogenheit, sondern politischer Impetus steht im Vordergrund – und politischer Impetus funktioniert – auch – über die Provokation von Gegenrede, nicht über relativierende Immunisierungsstrategien. Genau deshalb ist "Kunst und Revolution" ein spannendes Buch. Und dadurch regt es zu Kritik an, die in weiterer Folge auch geleistet werden soll.

Raunig versteht das Verhältnis zwischen Kunst und Revolution, bzw. zwischen KünstlerIn und RevolutionärIn nicht als ein hierarchisches und ist dementsprechend auch nicht der Auffassung, dass das eine in dem anderen – also wohl zumeist: die Kunst in der Revolution – aufzugehen hat. Vielmehr geht es ihm um "temporäre overlaps, mikropolitische Versuche der *transversalen Verkettung* von Kunstmaschinen und revolutionären Maschinen (S. 15)". Der von Deleuze und Guattari entlehnte Begriff der Maschine steht dabei nicht allein für die Maschine im technischen Sinn und ist schon gar nicht als – maschinenstürmerische – Kritik der Technisierung und damit Entmenschlichung sozialer Zusammenhänge zu verstehen. Vielmehr wird der Begriff positiv oder zumindest neutral für "komplexe Gefüge (verwendet), die mehrere Strukturen zugleich durchdringen und sie verbinden, die Kollektive und Individuen durchziehen, Menschen und Dinge." (S. 15, Fußnote). In diesem Sinne funktionieren revolutionäre Maschinen auch

nicht als entscheidende Einschnitte zwischen vorrevolutionären und nachrevolutionären Situationen oder – längerfristig gedacht – scharf voneinander getrennten Gesellschaftssystemen, sondern als "unabgeschlossene und unabschließbare, molekulare Prozesse" (S, 23), in denen Widerstand, Insurrektion und konstituierende Macht nicht als aufeinanderfolgende Phasen, sondern als ineinander übergehende Teile verstanden werden. In Anlehnung an Foucault ist daher Raunigs Machtbegriff kein grundlegend evaluativ belegter – Macht kann sowohl als ermächtigend als auch als beschränkend gelesen und, wichtiger, ausgeübt werden – das kreative Potential der konstituierenden Macht mündet in die repressive Form der konstituierten Macht oder kann zumindest in sie münden.

Dies ist die Folie, vor der revolutionäre Situationen und die Rolle von KünstlerInnen in ihnen gesehen werden. Die konkreten historischen Rahmenbedingungen wie auch die eigenen theoretischen Positionen der AkteurInnen finden in der Analyse (im Unterschied zur Deskription) wenig Berücksichtigung. Nur in einem Klammerausdruck wird etwa erwähnt, dass der Verzicht der Commune auf Übernahme des bestehenden Apparates wohl zu ihrer militärischen Niederlage entscheidend beigetragen hat (S. 78). Auch die ökonomischen Zwänge der jungen Sowjetrepublik finden in der Ablehnung der in ihr konstituierten Macht kaum Beachtung.

Dies weist auf ein grundlegendes Problem (oder, neutraler: Spezifikum) dieser, auf Deleuze und Guattari beruhenden, Betrachtung von Revolutionen hin: Konstituierte Macht ist Schließung und potentielle Repression. Sie wird aus diesem Grund in Raunigs Text an mehreren Stellen rigoros zurückgewiesen – nicht nur in Bezug auf den Leninismus sondern auch, wenn es um die Organisation von Massendemonstrationen der Antiglobalisierungsproteste geht. Hand in Hand mit dieser Bewertung geht – folgerichtig – Skepsis gegenüber – temporär – erfolgreichen revolutionären Bewegungen gekoppelt mit einer positiven Sicht (oder vielleicht gar, polemisch formuliert: Romantisierung) mehr oder weniger rasch gescheiterter revolutionärer Unternehmungen. Dies ist nun einerseits ein erfreulicher Widerpart zu einer Form des Effizienzdenkens, die – ausgehend von ökonomischen Erfolgszahlen – zunehmend politische Arbeit pervertiert, indem etwa DemonstrantInnenzahlen als Ersatz für Inhalte gehandelt werden. Doch ist es wirklich belanglos, ob eine revolutionäre Bewegung über Jahrzehnte hinweg die Weltpolitik verändert oder sich ausschließlich in längst übermalten Graffiti konstituiert? Oder, anders und vielleicht theoretisch präziser und weniger polemisch formuliert: Ist nicht die Schließung der Macht Grundbedingung für ihre Überwindung (durch neuerlich konstituierende Macht)? Bleibt nicht die sich ohne Schließung konstituierende Macht stets (und auch nur im besten Fall) Stachel im Fleisch der hegemonialen Macht, statt durch ihren eigenen hegemonialen Anspruch den Konflikt weiterzutreiben? Sicherlich gilt es hier zu differenzieren; zu Recht etwa weist Raunig auf die unproduktive Schließung revolutionärer Prozesse durch rigide Exklusionsmechanismen etwa durch Kaderparteien hin. Doch nicht jede Form der politischen Organisation findet in Kaderparteien statt. Und auch große repräsentative Gesten müssen nicht unbedingt als Ende transversaler Bewegungen gelesen werden, sondern können auch Zwischenstufen im Kampf um Hegemonie darstellen.

Die Unterscheidung zwischen konstituierender und konstituierter Macht steht auch in einem gewissen Spannungsverhältnis zum – nach Deleuze und Guattari – als fließend beschriebenen Übergang zwischen Widerstand, Insurrektion und konstituierender Macht. Wie ist hier etwa die junge Sowjetunion einzuordnen? Und welche Rolle spielen die KünstlerInnen des Proletkult in ihr – sind sie TeilhaberInnen konstituierter Macht oder diejenigen, die revolutionäre Prozesse gegen die Verfestigung der Macht des Stalinismus im Gang halten?

Die individuellen KünstlerInnen und künstlerischen Bewegungen, die Raunig im Kontext ihres politischen Engagements beschreibt, sind nicht nur in Bezug auf ihre ästhetischen Ansprüche und Formen außerordentlich unterschiedlich, sondern auch in ihren politischen Beweggründen und Zielen. Auch hier geht Raunig strikt von den theoretischen Überlegungen von Deleuze/Guattari aus. Nicht um ständisch-egoistische Ziele der Kunst noch auch um den Anspruch, als freischwebende Intellektuelle über den Kämpfen zu stehen, geht es im Verhältnis zwischen Kunst und Revolution, sondern darum, dass KünstlerInnen ihr je eigenes Potential im Sinne transversaler Vernetzungen situationsspezifisch einsetzen. Temporalität, Prozesshaftigkeit und Zurückweisung großer, repräsentativer Gesten prägen eine so verstandene revolutionäre

näre Kunst. Diese Ansprüche werden nicht durch Historisierung und Kontextualisierung relativiert, etwa in Hinblick darauf, dass sich jüngere politische KünstlerInnen in ihren Arbeiten auf ähnliche politische Theorien wie Raunig stützen (die Volxtheaterkarawane etwa beruft sich ausdrücklich auf Deleuze und Guattari), während etwa die KünstlerInnen der russischen Revolution einen gänzlich anderen Theoriehintergrund hatten und die Pariser Commune in Raunigs Interpretation als transversale Bewegung *avant la lettre* verstanden werden kann.)

Greift Raunig also in seiner Analyse zu kurz, ist er zu sehr auf die von ihm gewählte und vertretene politische Philosophie fixiert? Vielleicht. Von größerer Bedeutung ist aber das strukturelle Problem, das hinter diesen konkreten Details der Analyse steht, nämlich die grundsätzliche Inkongruenz zwischen politischer Theorie und politischer Praxis (die sich nur durch Brachialgewalt lösen lässt, wie etwa im wissenschaftlichen Sozialismus).

Notwendigerweise besteht zwischen theoretischer Zielformulierung und abstrakter Analyse einerseits und praktischem politischen Handeln (künstlerischer oder anderer Art) andererseits eine nicht gänzlich auflösbare Grenze. Damit Theorie nicht folgenlos und Praxis nicht sinnlos bleibt, gilt es aber, diese Grenze immer wieder temporär und/ oder lokal zu öffnen, in der (in anderem Zusammenhang) von Raunig gebrauchten Formulierung: einen Grenz-Wall zum Intervall zu wandeln. In diesem Intervall sind keine vollkommenen Übereinstimmungen, wohl aber Begegnungen möglich, die auch und notwendigerweise konfliktuell sind.

"Kunst und Revolution" eröffnet einen derartigen Zwischenraum, nicht nur der Begegnung zwischen Kunst und Politik, sondern auch zwischen politischer Philosophie und Praxis. Diese Öffnung ist zur Ermöglichung politischen Handelns im eigentlichen Sinn, also des Machtkampfs im Interesse von Gesellschaftsveränderung, nötig. Aus der Reibung an Raunigs Interpretation historischer Situationen können sich Debatten um politische Ziele und künstlerische Wege zu diesen entzünden. Und darum geht es ja wohl.