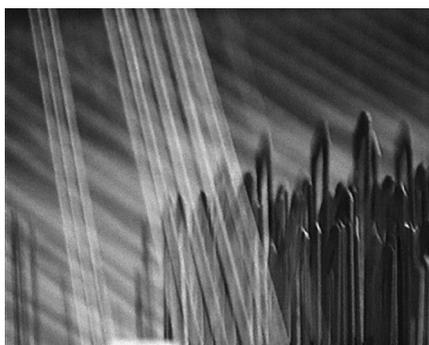


Unpolitisch sei die Kunst der Gegenwart, verspielt bis ins Rokokohafte, da sie sich nur mehr auf den Kunstkontext beziehe und eine Angelegenheit für Eingeweihte sei. Nicht nur fordere sie keine gesellschaftlichen Veränderungen mehr ein wie seinerzeit der sowjetische Konstruktivismus oder gehe gegen bürgerliche Selbstverständnisse an wie der Dadaismus. Selbst die Erweiterung der allgemeinen Partizipation am Kunsthandeln, wie von Beuys gefordert, oder die Institutionenkritik der Konzeptkunst interessierten sie nicht mehr, geschweige denn kritische Bezugnahmen auf den historisch-politischen Kontext, auf Fragen der Subjektrepräsentation oder überhaupt die Befragung der eigenen Ausdrucksmodi im sich globalisierenden Kunstgeschehen. Als Beispiel für eine solch apolitische Haltung wird gerne die letztvergangene documenta XII (2007) angeführt: Im Gegensatz zur documenta X (1997), die die programmatische Verschränkung von Politik und Poetik bereits im Titel führte, und noch zur documenta XI (2002), die verstärkt nicht-europäische Kunstpositionen präsentierte, um an die «Demokratie als unvollendeten Prozess» (2002) zu gemahnen, habe sie sich mit Anspielungen auch auf die eigene documenta-Geschichte begnügt und sei damit symptomatisch für die Gegenwart. Ihrem Motto der «Migration der Formen» wurde der Vorwurf kontextloser Formspielerei und indifferenter Selbstbezüglichkeit gemacht, obwohl auch sie sich zusätzliche thematische Schwerpunktsetzungen wie «Das nackte Leben» verlieh. Der Vorwurf der Orientierung am ästhetisch Schönen erging aber auch an die 53. Biennale von Venedig trotz ihrer Programmatik des «Fare mondi» und trotz der darin mitschwingenden Bezugnahme auf Harald Szeemanns gesellschaftskritische Biennale unter dem Titel «Plateau der Menschheit» von 2001.

Nimmt man die jüngsten Großausstellungen als Indikatoren des zeitgenössischen Selbstverständnisses der Kunst, aber auch der kuratorischen Praxis, so lässt sich in der Tat eine Zurückhaltung in politischer Programmatik diagnostizieren. Diese Zurückhaltung kann freilich selbst als ästhetische Politik verstanden werden, reagiert doch die Beachtung migrierender Kunstformen auch auf die Gefahr der Stereotypisierung politisch-ästhetischen Ausdruckswillens. Sie kann durchaus im Sinne des postkolonialen Métissage-Verständnisses eines Theoretikers wie Edouard Glissants gelesen werden, wenn sie auf untergründige Ausbreitungen und verborgene Wechselwirkungen zwischen räumlich entfernten Ausdrucksformen verweist, ja ein «Welt-Werden» der künstlerischen Formen dank der entgrenzten globalen Wechselwirkungen thematisiert. Dass Großausstellungen und ihre gegenwärtig exponentielle Vermehrung selbst einen unweigerlich politischen, wenn auch zwiespältigen Status bekleiden, hebt Okwui Enwezor, der Kurator der documenta XI, ausdrücklich hervor: «Aufgrund der Expansionsbestrebungen [der Biennalen, M.O.] und aufgrund eines schier unersättlichen



1 Angela Melitopoulos, *Passing Drama*, 1999, Come On.



2 Angela Melitopoulos, *Passing Drama*, 1999, Tode Msachine.

Hangs, noch die entlegensten künstlerischen Ausdrucks- und Produktionsformen zu integrieren, bieten Biennalen nicht nur einen beispielhaften Ort kultureller Übersetzung und transnationaler Begegnung zwischen Künstlern, Kunstmärkten, Institutionen und ihren diversen Funktionären, sondern auch dessen Kehrseite: Sie sind ein Markt- und Schauplatz des Spektakels, das ihr Verhältnis zur Kunst neuerdings bestimmt» (20).¹ Dabei war es nicht der Hang zum Spektakulären, der die Gründung von Biennalen in Deutschland, Brasilien, Korea oder Südafrika motiviert hat, sondern die dezidiert politische Absicht, «einen traumatischen historischen Umbruch zu bewältigen» (21). Die *documenta* sollte dem niedrigerliegenden Nachkriegsdeutschland aufhelfen und künstlerisch-intellektuelle Verbindungslinien wiederherstellen, die im Nationalsozialismus gekappt worden waren.² Auch die Biennalen im koreanischen Kwangju und im südafrikanischen Johannesburg sollten Zeugnis ablegen von politischen Neuaufbrüchen in Richtung Demokratie. Das zeitgenössische Wuchern von Biennalen in geopolitischen Räumen, die selbst keine einheimische Kunstproduktion aufzuweisen haben, erklärt Enwezor dagegen aus dem «unbedingten Willen zur Globalität», aus dem Wunsch nach Aufmerksamkeitsbindung in der globalisierten Welt und damit erneut aus einem politischen Anliegen.

Das Diktum der Apolitizität zeitgenössischer Kunst erweist sich schon unter diesen Rücksichten als schwer haltbar. Aber selbst wenn man den Begriff des Politischen auf den Aussagegehalt der Kunst einschränkte, ließe sich eine Vielzahl zeitgenössischer, auch deutscher Kunstproduktionen anführen, die sich als explizit politische Interventionen verstehen. Erinnerung sei nur an Hans Haackes konzeptuelle Anprangerung der ökonomischen Verfilzung des Kunst- und Finanzmarkts oder an Harun Farockis kritische Bildpolitiken. Im europäischen Kontext fällt vor allem die Tendenz zur Politisierung der Kunst relativ zur Modernität des Ausdrucksmediums auf: Aktuelle Bezugnahmen auf das gesellschaftliche Geschehen finden sich in Malerei und Bildhauerei deutlich seltener als in der Film- und Videokunst, in den schnelllebigen Formen von Performance oder *Street-Art* und in den zahlreichen Interventionen im öffentlichen Raum.

In einem herkömmlichen Verständnis politisch erscheint Kunst immer dann, wenn man den Fokus auf bestimmte Kunstproduktionen außereuropäischer Länder richtet, deren Demokratiestatus nach wie vor strittig ist. Dann finden sich Anklagen staatlicher Repression und verordneten polizeilichen Mordens sogar in

traditionellen Ausdrucksformen wie Malerei und Bildhauerei, wie gegenwärtig in Ausstellungen zeitgenössischer türkischer Kunst in den Berliner Akademien zu sehen. Gemälde und Vexierbilder von Bedri Baykam bilden blutige Demonstrationsszenen ab; Sukran Moral modelliert unter dem Titel *Apocalypse* Serien von Plastiken anonymer Toter (2009), sein Video *Die Verzweifelten* (2003) zeigt Boatpeople türkischer Herkunft; die installativen Arrangements von Irfan Önürmen mit dem Titel *Terror Factory* (2005) oder *New Bagdad Museum* (2007) stellen aus Papierschichten gebaute Waffenarsenale und Gefangenenkörper aus; Balkan Naci Islimyelis *Klagelied auf tote Kinder* (2003) übersetzt sich unter dem Zeichen von «1968» in eine Installation aus Kreuzen, Kränzen und leeren Kinderbadewannen. Ebenso beziehen sich Filme aus Ländern oder über Länder wie Afghanistan, Iran oder Burkina Faso in der Regel in kritischerer Weise auf das gesellschaftliche Feld als der Hollywood-, Bollywood- oder Kollywoodfilm. Gleichwohl lässt gerade letzterer die vermutlich bedeutsamste ästhetische Politik der Gegenwart sichtbar werden: jene der globalen Angleichung kulturindustrieller Ausdrucksformen, der Standardisierung erzählerischer und bildlicher Formate quer durch alle Kulturen und der Vereinheitlichung der Rezeptionsweisen dieser uniformisierten Produkte im universalisierten Computermonitor.

Schon diese wenigen Beispiele aus dem zeitgenössischen Kunstgeschehen lassen deutlich werden, dass sich Kunst, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, immer auf das gesellschaftliche Feld bezieht, und sei es mit der Tendenz zur Aufhebung ihres Kunstcharakters und zur Veruneindeutigung ihrer kulturellen Codes. In diesem Sinn soll hier behauptet werden, dass moderne Kunst in einem noch grundlegenden Sinn, diesseits politischer Statements, politisch genannt werden muss: Nicht nur aus ökonomischen Gründen, sondern gerade dann, wenn sie als symbolisches Handeln ernst genommen werden möchte, muss sie die Beachtung der Öffentlichkeit suchen und sich, uns sei es zur Aufkündigung herrschender kollektiver Selbstverständnisse, auf das Gesellschaftliche beziehen. Zwar ist Philosophen wie Theodor W. Adorno oder Dieter Mersch Recht zu geben, dass Kunst den gesellschaftlichen Kontext bis zu einem bestimmten Punkt einklammern muss, um sich als dessen Anderes etablieren und dessen Veränderbarkeit anmahnen zu können.

Gleichwohl bleibt sie bis in ihre Präsentationsform hinein auf gesellschaftliche Konventionen bezogen, was über lange Jahre den *White Cube* zum Zankapfel der Kunsttheorie werden ließ und das Kunsthandeln in außerinstitutionelle Räume trieb. Bereits in ihren Entstehungsbedingungen, im Rückgriff auf herrschende Zeichenregime und mediale Codes, ist Kunst unweigerlich in den gesellschaftlichen Raum und seine Verständigungsmodi eingelassen; sie schreibt sich unweigerlich ein in die kulturell vorgegebene Verteilung des Sichtbaren und Sagbaren im öffentlichen Raum, in das herrschende «ästhetische Regime»,³ wie der französische Philosoph Jacques Rancière es nennt, das dem künstlerischen Handeln, der subjektiven Welterfassung und der Verwaltung des Gemeinwesens vorausliegt und unseren Zugriff auf Realität strukturiert. Rancière spricht von Formen a priori, die darüber befinden, welche sinnliche Erfahrung und denkerisch-künstlerische Erfindung in einem historisch-politischen Kontext überhaupt möglich sind. Künstlerische Praktiken entfalten sich daher relativ zur Elastizität der gesellschaftlichen Diskurse; sie arbeiten zwangsläufig an der Erweiterung der kulturellen Codes und differenzieren die Sprachen der Kunst fortgesetzt aus.

Das zwangsläufig Politische der modernen Kunst

Die westliche Kultur der letzten zweihundert Jahre grenzt Rancière als «ästhetisches Regime» von vorangehenden «ethischen» beziehungsweise religiösen Regimen ab. Mit der Befreiung der Kunst aus ihrer Dienstleistungspflicht gegenüber Kirche und weltlichem Mäzenatentum und der Verselbständigung der Sphären Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft sieht er jenes Problem aufkommen, das hier zu beleuchten ist: die Trennung beziehungsweise Interferenz von Kunst und Politik. Das ästhetische Regime gründet sich dabei auf neue aufklärerische Verhältnisbestimmungen von Einzelem und Gesellschaft, deren Gültigkeit heute nurmehr bedingt anerkannt wird: Auf die Annahme, dass sich die menschlichen Fähigkeiten oder «Vermögen» (Kant) mittels Kunstrezeption selbst demokratisieren und in dieser demokratischen Verfassung der Konstituierung eines öffentlichen Raums zuarbeiten; zum anderen auf die Hoffnung, dass die künstlerische Darstellung selbst eine emanzipatorische Funktion im Hinblick auf die Herausbildung der Gesellschaft übernimmt.

Nicht zufällig wird in der ersten Schrift, die sich explizit unter den Titel des Ästhetischen stellt, in Alexander Baumgartens *Aesthetica* von 1750, der Wunsch nach erweiterter Wertschätzung und gleichrangiger Behandlung der menschlichen Fähigkeiten laut; er führt zu der Forderung, eine «Logik der Sinnlichkeit» zu entfalten und diese gleichberechtigt neben die traditionelle Vernunftlogik zu stellen. Baumgartens Initiative findet eine Verlängerung in Immanuel Kants Bestimmung dessen, was beim Anblick des Schönen im Betrachter geschehen soll. Er glaubt ja bekanntlich, dass im ästhetischen Urteil die Vermögen von Einbildungskraft, Vernunft und Verstand in ein gleichberechtigtes Verhältnis zueinander treten und das «interesselose Wohlgefallen» am Schönen eine «Einhelligkeit der Gemütskräfte» bewirkt. Und noch weitergehend schließt er von der Form dieser subjektiven Verfassung, ihrem Schwebezustand egalitärer Vermögensverteilung, auf die Mitteilbarkeit und Übertragbarkeit dieses Urteils und auf dessen «Zumutbarkeit» an alle Kunstrezipienten. Kant konzipiert solchermaßen eine virtuelle Kommunikationsgemeinschaft und einen potentiell öffentlichen Dialog, die er letztlich als anthropologische Voraussetzung für Individuation überhaupt versteht⁴: «Allein wie viel und mit welcher Richtigkeit würden wir wohl denken, wenn wir nicht gleichsam in Gemeinschaft mit anderen, denen wir unsere und die uns ihre Gedanken mittheilen, dächten!»⁵ Kant teilt hier eine Selbstbeobach-



3 Angela Melitopoulos, *Passing Drama*, 1999, Tode Stein tragen.



4 Angela Melitopoulos, *Passing Drama*, 1999, Tode Zug.

tung mit, die für die moderne Philosophie, allerdings in einem radikalisierten Sinn, grundlegend geworden ist: Die Annahme, dass wir überhaupt erst zu Subjekten werden, wenn wir, wie unbewusst und vermittelt auch immer, ein Gespräch mit Unseresgleichen unterhalten, sprich in das Register der Sprache, in die herrschende symbolische Ordnung eingelassen sind. Während sich für Kant das Gemeinschaftliche aus der freiwilligen Zustimmung aller zum subjektiven Geschmacksurteil ergibt, betont die Philosophie unserer Tage allerdings die in diesem Prozess liegende Unfreiwilligkeit. Wie die Etymologie von «Subjekt» als «Unterworfenem» bereits anklingen lässt, sind wir notwendigerweise auf ein Feld des – mehr oder weniger unbewussten – Gemeinsamen, des gemeinsamen Sprechens und Bildbildens verwiesen, dessen Verteilung von Gesellschaft zu Gesellschaft bedingt variiert. Wahrnehmen, Denken und künstlerisches Handeln bedeutet in diesem Sinn die Aktualisierung und – mehr oder weniger radikale – Verschiebung der vorgegebenen Verteilung des Sichtbaren und Sagbaren. Die fortgesetzte Aushandlung dieses Gemeinsamen beziehungsweise der Kampf um den Zugang zu diesem Sichtbaren und Sagbaren wird von Rancière das Politische genannt.

Mit den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs hat sich für zahlreiche Philosophen Kants Annahme der gleichberechtigten Geltung und Harmonisierung der Gemütskräfte in der Kunstrezeption definitiv widerlegt. Adorno und Horkheimer beklagen allerdings vor allem die Instrumentalisierung der Vernunft in der Moderne, die gerade auf die Nichtbeachtung von Kants Vermögensdistribution und deren reduktionistische Engführung zurückzuführen sei. Das Wissen um den Holocaust wirft in jedem Fall das Problem eines Unvorstellbaren und Undarstellbaren auf, das die Idee harmonischer Vermögensorganisation obsolet werden lässt und von keinem künstlerischen Handeln mehr erfassbar erscheint. Für Deleuze, Lyotard⁶ und andere stellen das Kunstschöne ebenso wie die ideale Kommunikationsgemeinschaft selbst Zwangsvorstellungen dar, die der Vieldeutigkeit der subjektiven und gesellschaftlichen Prozesse nicht gerecht werden; die subjektiven Vermögen erscheinen ihnen ebenso wie die Kunstformen ins Disparate und Unverhältnismäßige auseinander getrieben, das öffentliche Gespräch allenfalls als dissensuelles vorstellbar. Lyotard wendet sich wie später Mersch daher einer Kunst des Erhabenen zu, vor allem jener des amerikanischen Expressionismus¹, der ja bereits nach eigenem Selbstverständnis ein Undarstellbares zu evozieren sucht. Die moderne Erfahrung verlangt freilich nach einem radikalisierten Verständnis auch des Erhabenen und seiner möglichen Wiedergabe im Bild: «In dem Maße, wie das Kunstschöne für die Moderne obsolet wird [...], rückt an dessen vakanten Platz ein Kunstverständnis, das seine Dimensionen im Reiß, der Katastrophe, dem *kairos* im Sinne des «Sprungs», der Umkehr gewinnt. Ästhetische Erfahrung ist dann Differenzenerfahrung» (136).⁷ In ihr soll sich das ganz Andere, «Ungeheure», das Subjekt Entsetzende und unablässiges Bedenken Einfordernde präsentieren.

Deleuze spricht seinerseits von einem «Unerträglichen» (13),⁸ das mit der Kriegserfahrung in das Denken des Einzelnen wie in die gesellschaftliche Verständigung eingebrochen sei und jedes Zutrauen in einen möglichen Wirklichkeitszugriff untergraben habe. Weit davon entfernt, gesellschaftliche Realitäten abzubilden, könne Kunst nurmehr Trümmer einsammeln, das Gesellschaftliche aus Bruchstücken rekonstruieren – Realität könne allenfalls hypothetisch be-

schrieben und künstlerisch konstruiert werden. Er fordert in diesem Sinne einen potenzierten Konstruktivismus, der sich gerade nicht in den Dienst eines politischen Programms stellt, sondern das Gesellschaftliche mittels formaler Heterogenisierung und sukzessiver Entkleidung auswendiger Zeichenverwendungen wiederholt. Denn politisch wird für ihn Kunst nach Maßgabe der Unterwanderung sprachlicher und bildlicher Stereotypen und organistischer Vorstellungen, all dessen, was er als «falsche Einheitsstifter» bezeichnet und in Verfahren der Prozessualisierung und Minorisierung aufzulösen fordert, auf dass durch das Vieldeutige hindurch das Gesellschaftliche zum Ausdruck komme.

Im Sinne der Betonung des Heterogenen und Disparaten ziehen er und andere Philosophen für den Bereich der Verhandlung dessen, was alle angeht, den Terminus des Gesellschaftlichen und Öffentlichen vor. Für Hannah Arendt ist öffentlich alles, was «vor der Allgemeinheit erscheint» (49),⁹ für alle sichtbar und hörbar ist und von der Gesellschaft erörtert werden kann, wobei sie die Möglichkeit ungleicher Teilhabe am Allgemeinen nicht theoretisiert. Während sie mit Heidegger einem emphatischen Begriff von «Welt» huldigt, die als «Zwischen» die Zwangsverhältnisse des Überlebens auseinander halten und einen Raum für öffentliche Deutung eröffnen soll, versteht Deleuze unter «Welt-Werden» subversive Symbolisierungsprozesse, insofern sie die öffentliche Kommunikation gerade unterlaufen und auf die Dekonstruktion herrschaftlicher Rede und standardisierter Subjektivierungsprozesse abzielen. Wie Michel Foucault und andere hält er dafür, dass das künstlerische Handeln dank seiner Neukombination sinnlicher Zeichen und deren bislang ungedachter Sinnstiftung das Gesellschaftlich-Unbewusste einzubringen und neu zu artikulieren imstande ist. Ein Kunstwerk verdiene seinen Namen gerade nach Maßgabe dessen, wie vielfältig es sich von gesellschaftlichen Äußerungen durchqueren und in seiner formalen Begrenzung von Innen aufsprengen lässt. Während Arendt vorzugsweise im dichterischen Sprechen und seiner Entgründung von Gemeinplätzen neue Welten sich eröffnen sieht, erblicken die poststrukturalistischen Philosophen in semiotischen Verfahren der Asignifizierung und Abstrahierung den Gesellschaftsbezug der Kunst: Nur wenn sich das Künstlersubjekt in Arten der Entfigurierung der Zeichen entpersönlicht und ein Feld heterogenetischer Artikulation eröffnet, in der sich die Kunst selbst fortgesetzt wandelt und sich selbst unbekannt wird, kann sich das Gesellschaftliche einschreiben und fortschreiben, bis in seine minoritären Bewegungen hinein.

Rancière spricht in verwandtem Sinn von der notwendigen Neuaufteilung des Sinnlichen und Sinngebenden in Richtung erweiterter gesellschaftlicher Partizipation an jenen Belangen, die alle angehen und die festlegen, was als gemeinsame Verhandlungssache verstanden wird. Ästhetische Politik geschieht für ihn dann, wenn die «Anteillosen» in den Blick der Öffentlichkeit rücken, das sinnlich-sinngebende Regime mitgestalten und ihren Status zur öffentlichen Verhandlungssache machen. Das kann sich in der Besetzung und Aneignung von Orten oder Ausdrucksformen einlösen, aber auch in der Erfindung anderer Ausdrucksmodi bis hin zur Infragestellung des Objektcharakters von Kunst. Bei ihm wie bei Deleuze spitzt sich die Frage nach dem Politischen schließlich auf jene des «fehlenden Volkes» zu. In Anlehnung an Deleuzes Lektüren der «kleinen» Literaturen von Kafka und Sacher-Masoch, in deren Murmeln und Stottern am Rande des Sprechens er ein «kommendes Volk» vorgezeichnet sieht, geht auch Rancière von einer je anderen Aktualisierung des «Irgendwer» oder «Jedermann» in Kunstwer-

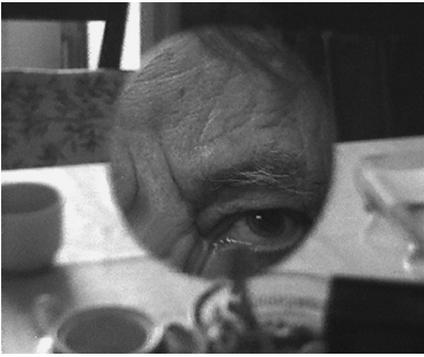
ken aus: Da ästhetische Politik sich notwendig darauf beläuft, die gegebene Aufteilung des Sinnlichen zu bestreiten und um die Bühne der Artikulation zu kämpfen, realisiert sie sich vorzugsweise in Manifestationen und Markierungen unscheinbarer Akteure, die das Kunstwerk «entkerben» (Deleuze) und es unbestimmt werden lassen für den Eintrag neuer Subjektivierungsprozesse.

Von daher lässt sich die ästhetische Politik der Gegenwart allgemein als disjunktive Synthese verstehen, die mittels Verbindung heterogener Zeichen zu symbolischen Artikulationen alte Verknüpfungen durchtrennt, herkömmliche Weltverständnisse außer Kraft setzt und neu zur Verhandlung stellt. Wenn Arendt betont, dass sich der öffentliche Raum aus unterschiedlichen Perspektiven auf etwas ergibt, das keinen gemeinsamen Maßstab und Generalnenner bereitstellt, so beläuft sich das Kunsthandeln der Gegenwart eben auf die Infragestellung dieses gemeinsamen Maßes und möglichen Generalnenners. In welcher künstlerischer Strategie dann die radikalste Infragestellung erblickt wird, hängt von der jeweiligen Beachtung der medialen Ausdrucksform ab: Während Lyotard und Mersch gewisse malerische, aber auch performative Strategien in ihrer paradoxen Darstellung des Undarstellbaren herausstellen, betonen Deleuze und Rancière eher Strategien heterogenisierender Verzeitlichung dank ihres Augenmerks auf den künstlerischen Film. Am wenigsten beachtet werden just die ausdrücklichsten Interventionen im öffentlichen Raum, sei es aufgrund ihrer häufig minimalistischen Orts- und Zeichenrelationierungen, sei es aufgrund ihrer ungegenständlichen Handlungsweisen, die in ihren strategischen Maskierungen und gezielten Undercover-Aktionen nicht ohne Weiteres einem Autor zuweisbar sind.

Politeske Kunst

Die Annahme des Unpolitischen der Gegenwartskunst ergibt sich vor allem aus der Beobachtung des Kunstmarkts und seiner maßlosen Wertschöpfungen, die zumindest bis zur Finanzkrise auch kunstunkundige Anleger anlockten und in Kunst als Ware investieren ließen. Aus der Tatsache, dass eine weitgehend gegenwartsenthobene Malerei höchste Preise, dass überdimensionale Inszenierungen persönlichen Leids höchste Medienaufmerksamkeit erzielen, wird rückgeschlossen auf eine politische Indifferenz der zeitgenössischen Kunst, die in der gesellschaftlichen Wahlabstinenz ihr Pendant zu finden scheint. Dem muss freilich entgegen gehalten werden, dass sich politisches Handeln heutzutage nicht in erster Linie auf die Delegation nur bedingt glaubwürdiger Amtsträger beläuft, sondern von beweglichen Einzelnen und Gruppen und oft nicht-identifizierbaren E-Communities in häufig spontanen, kurzlebigen Aktionen und in einer flexiblen Programmatik ausgeführt wird. Das Gemeinsame und alle Angehende vermischt sich dabei bis zur Ununterscheidbarkeit mit dem Persönlichen, ebenso wie globale Angelegenheiten häufig von nicht-zuweisbaren Orten aus verhandelt werden. Daher verstehen sich die avanciertesten ästhetischen Politiken als flüchtige, dezentrale und häufig dekonstruktive Praktiken anonymer Akteure, die gerade mittels Leerung bekannter Codes, mittels differentieller Modulation überkommener Formen und mittels Markierung bislang ungesehener Räume der symbolischen Auseinandersetzung neue Möglichkeiten eröffnen.

In Christoph Schlingensiefels Stilisierung seiner Lungenkrankheit zu einem musikalischen Großspektakel mag man einen wenn auch egomanisch vereindeutigten Ausdruck dieser neuen Verschränkungen erblicken, insofern er durch das



5 Angela Melitopoulos, *Passing Drama*, 1999, Tode Spiegel.

Persönliche hindurch auf unpersönliche Zeitkonstellationen zu verweisen sucht. Bereits den künstlerischen Protest gegen die ausländerfeindliche Politik eines Jörg Haider hat er im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 in das intimistische Big-Brother-Format gepackt und mit der Containerisierung von Asylbewerbern vor der Wiener Staatsoper auf die Verquickung des Persönlichen und Gesellschaftlichen aufmerksam gemacht. Sein jüngstes Verfahren, die eigene Hochzeitsreise zu einer germanisch-mythischen Schau wie jüngst in der Hamburger Kampnagelfabrik zu vergrößern und den eigenen Gencode als Erkenntnisraster auf die Welt zu projizieren, mag man sowohl als personale Gigantomanie wie als entpersonalisierende Kunststrategie interpretieren; indem sie die Spektakelorientierung der Mediengesellschaft mit der Spektakularisierung des Einzelschicksals beantwortet, macht sie selbst auf die Verwobenheit des Einzelnen mit den Selbstdeutungen der Gesellschaft aufmerksam.

Auch der Maler und Installationskünstler Jonathan Meese verschafft sich Aufmerksamkeit durch Größe und Fülle der Kunstobjekte und durch überkodierte Selbstaussstellung der eigenen Person. Indem er ebenfalls Mythen aller Art zu installativen Arrangements verbindet, inszeniert er, je nach Lesart, ein «Labyrinth der Sentimentalitäten» (*Art Magazin*, 11/1989) oder ein «zugemülltes Jungszimmer» (*Berliner Zeitung*, 29.1.2004). In einer seiner letzten Ausstellungen (im Arp Museum Bahnhof Rolandseck Remagen 2009) versammelte Meese 170 Plastiken und Skulpturen, 14 Gemälde, 11 Künstlerbücher und 10 Filme neben einer Großkollage und Klangquellen zu einem Untergangsszenarium mit dem Titel *Erzstaat Atlantis*. Darin wetteifert er auch mit den filmischen Großgesten etwa eines Roland Emmerich, der als deutscher Regisseur in Hollywood seit *Independence Day* immer zerstörerischere Untergangserzählungen in Szene setzt. Groß muss ein Opus sein, hatte der Architekt Rem Koolhaas mit seinem Manifest *S, M, L, XL* als ultimatives Kunststatement ausgegeben, um jene öffentliche Aufmerksamkeit zu erhalten, derer die Kunst bedarf, um gesellschaftlich relevant zu erscheinen. Seither tun es ihm die Maler Gerhard und Daniel Richter, die Fotograf/innen Andreas Gursky und Candida Höfer und viele andere nach. Hollywood setzt seit Jahrzehnten auf Blockbusterproduktionen, die einschließlich ihrer Beiprodukte auf globale Distribution zielen und fremde Kinematografien nachhaltig infizieren. Diesen Filmstrategien eifern heutzutage immer mehr Kunststrategien nach. Der globale Vertrieb von Kunstwerken und Künstlern, die von einer Biennale zur nächsten weitergereicht werden, ist nur ein Teilaspekt davon.

Die Streiche der bösen Buben – heißen sie nun Schlingensief, Meese oder Emerich – gewinnen ihre Größe häufig durch die zentripedale Versammlung disparater Kulturgüter, die ihnen – gerade gegenläufig zu den philosophischen Überzeugungen der Gegenwart – ob ihres Wiedererkennungswerts und ihres Provokationsstatus kunstwürdig erscheinen. Meese verschreibt sich ausdrücklich einer «Diktatur der Kunst» und projiziert sich vorzugsweise auf illustre künstlerische oder politische Gewalttäter von Marquis de Sade bis Hitler. Als Hitlerverschnitt tappt er gerne in jeden Fettnapf und greift nach jeder neuralgischen Zone, um sein ästhetisches Terrorregime zu etablieren; in Sachen Mythenhuberei siedelt er sich in einer Reihe mit Anselm Kiefer, Jörg Immendorf und Georg Baselitz an, die denn auch zu Meeses Sammlern gehören und ihn dafür lieben, dass er die Kunst am Leben hält, wie Immendorf in beiläufiger Selbstporträtierung sagt, insofern er «hart gegen sich selber ist»: Heroische Härte, die sich in Zumüllkunst realisiert?

Eher schon trifft es Harald Falkenberg, Kunstsammler und Leiter der Kulturstiftung Phönix Art in Hamburg, wenn er Meese der Tradition der Groteske zuordnet, die das Politische durch Überkodierung zur Politeske verkehrt. «Affektive Reinigung» freilich, die Falkenberg von Meeses Kunst bewirkt sehen möchte, wird nur schwerlich erzielt werden können: Katharsis, wie Aristoteles und Lessing wussten, setzt eine Vergleichbarkeit des Schicksals zwischen Protagonist und Zuschauer voraus, dank welcher sich der identifizierende Betrachter ins Kunstwerk hineinversetzt. Ein solcher Übertrag dürfte angesichts des maßlos gewordenen Müllbergs kaum möglich sein. Vielleicht vermag Schlingensiefs Krankheitsoper eine gewisse Katharsis zu erzielen, wenn sie die Beladenen dieser Welt in pathische Übereinstimmung bringt und vorübergehend in geteiltem Schmerz erlöst. Sie ruft jenes Identifikationsbedürfnis ab, das die Massen auch anlässlich von Michael Jacksons Tod oder Robert Enkes Selbstmord zusammengeführt hat. Diese Versammlungen sagen wenig über die Qualität der Kunstperformanz, dafür Einiges über zeitgenössische Massenbedürfnisse aus: Aus Mangel an gesellschaftlich zwingenden Versamlungsgründen finden sich Gesellschaftssegmente zu melodramatischen Bekundungen zusammen, in denen sich der Einzelne vom gesellschaftlichen Druck, wie es bereits Canetti für das Massenerlebnis diagnostiziert hat, und vielleicht auch von der Not der Unterrepräsentation entlasten kann.

Meeses mit nationalsozialistischen Emblemen überkodierter Müllhaufen provoziert gerade so viel, dass der Kunstmarkt daraus Gewinn schlagen kann. Da der Vorwurf der Blasphemie im christlichen Kulturkreis im Unterschied zum islamischen, seit Pasolinis Christus sich an Ricotta verschluckt hat, nicht mehr leicht zu erzielen ist, bedarf es zur medialen Erregung subtilerer Tabuverletzungen. Und da an die Stelle religiöser Normen ethische Forderungen nach geschlechtlicher und ethnischer Gleichbehandlung und nach Schutz psychisch und physisch schwacher Mitglieder der Gesellschaft getreten sind, sah sich jüngst der Zensor genötigt, beim Vorwurf von Kinderpornographie einzuschreiten: Eine Nacktfotografie der Schauspielerin Brooke Shields, auf der sie als zehnjähriges Mädchen in der Londoner Tate Gallery zu sehen ist, wurde unter viel Öffentlichkeitswirbel entfernt. Auch die strittige Diskussion um Kinderpornographie im Internet zeigt, in welch intime Zonen sich unsere vormals religiösen und sittlichen Tabus verlagert haben. Groteske Selbstausstellungen, Publikumsprovokationen und gezielte

Tabuverletzungen – sie gehören seit Beginn der Moderne zur ästhetischen Politik. In einer Zeit unübersichtlich gewordenen Kunstgeschehens erzählen sie von affektheisenden und wenig selbstreflexiven Strategien, von kuratorischen Interessen, von der Privatisierung der Kunst und der Dominanz der visuellen Medialität.

Ästhetische Politiken

Intellektuell herausfordernder und ästhetisch gewagter sind da Kunststrategien, die sich der schwierigen Aufgabe stellen, ihre unumgängliche Bezugnahme auf das gesellschaftliche Feld mit angemessenen Mitteln «gegenzuverwirklichen» (Deleuze) und darin ihre künstlerische Autonomie zu finden. Denn um die herrschende Verteilung des Sinnlichen bestreiten zu können, müssen sie einerseits Distanz zum Gesellschaftlichen beziehen und dessen Geltung vorübergehend suspendieren. In diesem Sinn sprechen Kant, Adorno und Rancière der Kunst emphatisch eine Freiheits- und Gleichgültigkeitssphäre zu, in der sie als zweckfreies Objekt unbedingte Geltung besitzt, eine Sphäre, die Nützlichkeitsabwägungen und Bedürfnissen des Genusses ebenso wie ethischen Anliegen enthoben sein muss. Andererseits muss die Kunst, um sich Relevanz und Schärfe zu verleihen, darauf achten, sich nicht vom gesellschaftlichen Feld abzukoppeln in kunst(markt)bezogener Selbstreferentialität.

Deleuze und Rancière betonen daher die notwendige Gratwanderung der Kunst, ihre unabdingbare Reibung mit dem Faktischen ebenso wie dessen notwendige Transformation und Fiktionalisierung, wofür Deleuze den Begriff des «Fabulierens» (311)¹⁰ prägt. Dieser die Kinematographie des französischen Regisseurs Jean Rouch charakterisierende Terminus meint das Oszillieren des Kunstwerks zwischen Dokumentation und Fiktion, meint die Eröffnung einer «Unbestimmtheitszone» dank der nicht aufeinander abgestimmten sprachlichen und bildlichen Filmzeichen, die der Realitätswiedergabe einen hypothetischen Status verleihen. Rancière beschreibt verwandte Vorgehensweisen in den Filmen des portugiesischen Regisseurs Pedro Costa: Indem er dokumentarische Beobachtungs- und Interviewverfahren einsetzt, exponiert er gerade das Befremdliche derartiger Verfahren und die mit ihnen einhergehende unterwerfende Subjektivierungsstrategie. In zeitgenössischen Videoarbeiten begegnet zunehmend häufiger eine derartige Verunklärung des Status von Realitätswiedergabe beziehungsweise Fiktion. Videokünstlerinnen wie Jeanne Faust oder Corinna Schnitt veruneindeutigen den Abbildcharakter des Gezeigten auf unmerkliche Weise und ironisieren darin nicht selten gesellschaftliche Gepflogenheiten. Ihre Videoarbeiten sind politisch in der Weise, dass sie die Zuordnung der Bilder zu bestimmten Aussageklassen unterminieren, dank welcher sich das Kunstwerk selbst unbekannt wird.

Kunst dagegen, die auf die Entwicklung einer eigenen Sprache verzichtet und sich ganz in den Dienst des Ethischen stellt, verliert in Rancières Augen ihr gesellschaftskritisches Potential. Er zählt das Kunsthandeln von Santiago Sierra dazu, wenn dieser wie 2006 in Pulheim-Stommel in einem Akt kritischen Eingedenkens Auspuffgase in eine Synagoge leitet. Auch die Aktionen der Kommunikationsguerilla *Yes-Men* gehören für ihn dazu, wenn diese sich als Repräsentanten internationaler Konzerne ausgeben, deren Business entlarven und persiflieren. Der Vorwurf der Indienstnahme der Kunst für kunstfremde Belange ließe sich ge-

gen zahlreiche Kunstaktivisten der Gegenwart vorbringen, angefangen mit den Klimakünstlern, die die Kunst für politisch-ökologische Anklagen in die Pflicht nehmen, bis hin zu den sozialkritischen Arbeiten etwa von Andreas Sieckmann und Alice Greischer, die bei der documenta XII Fragen der Migration und der Zuwanderungsbeschränkung nach Europa mit dokumentarischem Material thematisierten. Berechtigt ist die Kritik derartiger ästhetischer Politiken insofern, als die Kunst hier Aufgaben übernimmt, für deren Regelung andere Institutionen zuständig sein müssten. Andererseits war es seit der Aufklärung vorzugsweise die Kunst, die gesellschaftliche Unterrepräsentation und moralisches Unrecht eingeklagt, den bis dato nicht anerkannten Akteur auf die Bühne gebracht und das sich neu konstellierende Verhältnis von Einzelem und Gesellschaft verhandelt hat. Die Frage des symbolischen Zuständigkeitsbereichs verkompliziert sich noch weiter bei Fragen der geschlechtlichen oder ethnischen Subjektrepräsentation, wie die Kunstwissenschaftlerin Hanne Loreck anhand der Strategien der Maskierung von Cindy Sherman oder Adrian Piper herausgestellt hat.¹¹ Außerhalb des ästhetischen Regimes lassen sich derartige Fragen zwar erörtern und unter Umständen rechtlich klären; die Notwendigkeit veränderter Repräsentation wird aber zunächst im Bereich der Kunst getestet und durchgespielt, da sie unmittelbar mit der Aufteilung des Sinnlichen und dessen Bestreitung verbunden ist.

Die Gleichsetzung von Kunst mit Modi des Fabulierens wirft auch die Frage auf, wie dann zeitgenössische Dokumentarfilme à la *Darwins Alptraum* (2005) von Hubert Sauper einzuschätzen sind: Würde Rancière ihnen den Kunststatus absprechen, da sie in einer vergleichsweise standardisierten Bildsprache über postkoloniale Ausbeutungsmechanismen wie hier in Tansania aufklären? Oder müsste generell verlangt werden, dass sich die Dokumentation afrikanischer Zustände in ihrem ambivalenten Anliegen selbst thematisiert, wie es jüngst der Film *Ihre erste Afrika-Story* (2007) von Gilles de Maistre vorgeführt hat? In ihm wird eine junge Dokumentarfilmerin gezeigt, die das Schicksal eines Jungen aus dem Tschad porträtiert, mit dem Ergebnis, dass das gefilmte Kind tatsächlich gerettet und nach Europa mitgenommen werden will. Und was wäre zu sagen zum fabulatorischen Status jener Kunstpraktiken der Gegenwart, die wie die Aktionen der *Urban Art* an die Anwesenheit unsichtbarer Einzelner oder Kollektive, an die vergessene Geschichte heterotoper Orte oder an unterschlagene Archive erinnern und damit unmittelbar politisch agieren? Und zu den *Street-Art*-Manifestationen, die von der Existenz anonymer Akteure, unscheinbarer Netzwerke und der fortwährenden imaginär-symbolischen Verlagerung des fehlenden Volks erzählen? Anstatt den Dokumentarfilm und verwandte gesellschaftskritische Kunstpraktiken ob ihrer geringen Fabulierkunst abzuwerten, scheint es sinnvoller davon zu sprechen, dass die Elastizität unserer heutigen symbolischen Verständigung unterschiedliche Zugriffe auf Wirklichkeit erlaubt, weshalb sich Kunst auf höchst divergente Weise auf das gesellschaftliche Feld bezieht und eine je andere Wirklichkeit konstruiert.

Zwar dezidiert konstruktivistisch, aber weniger eindeutig politisch erscheint dagegen jenes Kunsthandeln der Gegenwart, das im Bewusstsein dessen, dass jede künstlerische Behauptung bereits getätigt und die Zeichenregime gesättigt sind, weitgehend als Metahandeln erfolgt: Als fortgesetzte Bezugnahme auf Zeichenarchive, auf mediale Codes und künstlerische Standards, als Zwang zu Wiederholung, Selbstreflexion und Differenzbildung, mithin als künstlerisches Han-

deln in Potenz. Diese Kunst weiß um den Verlust ihrer Aura des Einmaligen und spielt mit ihrem simulakrenhaften Status in der Weise, dass sie ihre Sichselbstvorgängigkeit als Bedingung ihrer Artikulation performiert. Eine solche *(Re)Appropriation Art* läuft Gefahr, den Bezug zum gesellschaftlichen Feld zu verlieren, will man nicht ihren sekundären Status selbst als Analogie zu zeitgenössisch-dividuellen Subjektivierungsweisen interpretieren. Nach John Welchman,¹² der darunter sowohl die fotografischen Kopien der 1980er Jahre, die malerischen Reprisen im Neo-Expressionismus und Simulationismus als auch post-skulpturale Aktivitäten, Installationskunst und anderes mehr subsumiert, ist die *Appropriation Art* in der Weise politisch, dass sie die «erste quasi-globale Sprache der internationalen Avantgarde-Kunst» (33) geworden ist. Mittlerweile ist sie ihrerseits durch Strategien der «Gegen-» und «Post-Aneignung» weiter potenziert und durch performative «Reenactments»¹³ ergänzt worden, die sich als historisch korrekte Nachstellungen vergangener gesellschaftlich relevanter Ereignisse selbst einen politischen Anstrich verleihen. Sie werfen gleichwohl die Frage auf, inwieweit die als politisch-aufklärerisch reklamierte Vergegenwärtigung solcher für das Kollektiv wie den Einzelnen einschneidender Geschehnisse überhaupt gelingen kann. Zumindest für den zeitgenössischen Spielfilm und seine Tendenz zum historisierenden Reenactment und zum Remake wird daran erinnert, dass der Imperativ garantierter Wiederholung und die Einführung konventioneller narrativer Muster samt entsprechend limitierter visueller Strategien gerade keine innovativen und gesellschaftlich relevanten Wiederholungsformen befördert hat.

Angesichts des zeichenhaften Überangebots und der künstlerischen Wiederaufnahme- und Überbietungsstrategien scheint die ästhetisch-politische Devise von Gilles Deleuze mehr denn je angebracht: seine Empfehlung, zu Neuartikulationen vorzudringen durch Arten der Subtraktion, des Wegnehmens von Zeichen, der absichtlichen Verarmung des Ausdrucks, da nur durch Lückenbildung, Verlangsamung und Mikroskopierung etwas innerhalb von Bild und Ton, innerhalb der gegebenen Zeichen, aber auch zwischen ihnen, in ihren Intervallen, sichtbar und hörbar werden kann. Nur mittels Durchdringung der Wiederholung auf implizierte Differenzen hin können kulturelle Gedächtnisse gehoben und auf ihr nicht-artikulierte Potential, wie es Walter Benjamin wollte, erschlossen, können schlummernde gesellschaftliche Symptome gehoben werden. Filmemacher wie Alexander Kluge, Hito Steyerl oder Angela Melitopoulos weisen in Verfahren der Entstellung und Durchdringung von Bild und Ton auf kulturell Unterschlagenes und zeichenhaft Vieldeutiges hin. Melitopoulos' Film *Passing Drama* (1999) ist ein herausragendes Beispiel einer solchen minoritären Politik: Der Film evoziert die Leidensgeschichte der Griechen seit Beginn des 20. Jahrhunderts, ihre Vertreibung aus Kleinasien und ihren bis heute unbeendeten Irrweg durch Europa. Im Gegensatz zum dokumentarischen Modus bewegt sich dieser Film gerade am Nichtsprechen- und Nichterinnernkönnen der Beteiligten, ihrem mangelnden Durchblick entlang und sucht in Serien dividueller Affektbilder, Nahaufnahmen bewegter Oberflächen, wimmelnder Materieteilchen und ineinandergreifender Arbeitsprozesse kollektive Erinnerung zum Murmeln und Stottern zu bringen. Melitopoulos' Arbeit kehrt dabei auch die Überzeugung hervor, dass es keine individuelle Existenz und kein einzelnes Kunsthandeln gibt, dass vielmehr jede Aussage «von kollektiven Agenten der Äußerung» hervorgebracht wird und das Kunstwerk gerade dann seine symbolische Kraft gewinnt, wenn es sich «auf die

Mannigfaltigkeiten öffnet, die es voll und ganz durchdringen [...]. Der Eigenname [des Künstlers, M. O.] ist das plötzliche Gewährwerden einer Mannigfaltigkeit».¹⁴ Nicht zufällig dominieren in ihrem Film Naheinstellungen mit Kompositionen von Mannigfaltigem, von kleinen Ereignissen, aber auch Verfahren der Vervielfältigung der Bildoberfläche selbst. Bis hin zur entfigurierenden Verpixelung und zum Videoschnee sucht sie das fehlende Volk als unbegrenzbare Gemeinschaft zu evozieren. Eine der ersten Protagonistinnen der europäischen Kulturgeschichte, Penelope, eröffnet den Film und webt noch immer am unvordenklichen Gewand kultureller Artikulation, welche unbestimmte Mengen von Akteuren umfasst und als zeitlich unabgeschlossen und als unabschließbar zu verstehen ist.

Die heute verfügbaren digitalen Medien eröffnen in privilegierter Weise neue Möglichkeiten der Umverteilung des Sichtbaren und Sagbaren, auch dank der Verknüpfung verschiedener medialer Ausdrucksweisen zu neuen Wahrnehmungs- und Denkmodi, deren symbolischer Wert erst noch auszumachen sein wird. Digitale Operationen ermöglichen Kompensationen oder gestaltende Hervorhebung dessen, was an bildlicher Repräsentation aufgrund repressiver Herrschaftsstrukturen im analogen Modus nicht darstellbar ist: So wenn Sandra Schäfer¹⁵ in ihrem fabulierenden Film *Passing the Rainbow* (2008) das Gesicht einer afghanischen Protagonistin, die nicht mehr als Schauspielerin mitwirken darf, durch digitale Fotobearbeitung verändern, verändert wiedergeben wie auch die Frage der Repräsentation des Weiblichen in diesem kulturellen Kontext überhaupt problematisieren kann. Die heutigen Remediatisierungen und Neukontextualisierungen vorhandener Artikulationen¹⁶ bringen zwangsläufig neue Subjektivierungsweisen und andere gesellschaftliche Verständigungsprozesse hervor. Politisch bedeutsam erscheint hier, dass sich im globalisierten Raum künstlerische Aktivitäten nicht mehr umstandslos auf ethnische und geografische Abstammungen zurückführen lassen, ja dass ethnische Hybridisierung und Gendercrossing zu den aktuellsten Bezugnahmen der Kunst auf das gesellschaftliche Feld geworden sind. Dank der Entwicklung neuer künstlerischer Sprachen kann das Digitale der kollektiven Wunscharbeit dienstbar gemacht werden und dann in einem subversiv-innovativen Sinne politisch sein.

Anmerkungen

1 Okwui Enwezor, *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*, München 2002.

2 Vgl. Marie Luise Knott, «Abstrakter Expressionismus, die documenta II und das Ende des Kalten Kunstkriegs», in: Michaela Ott und Harald Strauß (Hg.), *Ästhetik + Politik, Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg 2009, S. 133; Anna-Lena Wenzel, «Die Aushandlung des Verhältnisses von Ästhetik und Politik auf der documenta 12», in: ebd., S. 147–156.

3 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000.

4 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*: «Eben so macht derjenige, welcher in der bloßen Reflexion über die Form des Gegenstandes, ohne Rücksicht auf einen Begriff, Lust empfindet [...], mit Recht Anspruch auf jedermanns Beistimmung; weil der Grund zu dieser Lust in der allgemeinen obzwar subjektiven Bedingung der reflektierenden Urteile, nämlich der zweckmäßigen Übereinstimmung eines Gegenstandes [...] mit dem Verhältnis der Erkenntnisvermögen unter sich, die zu jedem empirischen Erkenntnis erfordert wird (der Einbildungskraft und des Verstandes), angetroffen wird». (Einleitung, B XLVII), in: Immanuel Kant, *Werke in zehn Bänden*, Bd. 8, Darmstadt, 1975.

5 Immanuel Kant, «Was heißt: Sich im Denken orientieren?», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Berlin/Leipzig 1902, Bd. VIII, S. 144.

6 Jean-François Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*, München 1994.

7 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchung zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002.

8 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1997.

9 Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1981.

10 Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2* (wie Anm. 8).

11 Hanne Loreck, «Ästhetische Politiken des Sichtbaren – ein kritischer Vergleich von Clowns und Queers», in: Michaela Ott und Harald Strauß (Hg.), *Ästhetik + Politik, Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg 2009, S. 49–68.

12 John Welchman, *Art after Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam 2001.

13 Inke Arns (Hg.), *History will repeat itself*, Kat. HMKV Dortmund und KW Berlin 2007.

14 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 1992, S. 57.

15 Sandra Schäfer und Elfe Brandenburger, «Passing the Rainbow. Staging Gender in Kabul», in: Hanne Loreck und Katrin Mayer, *Visuelle Lektüren/Lektüren des Visuellen*, Hamburg 2009, S. 37–54.

16 Vgl. Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.) 2000.