

«Poetry [...] is a contemplation of language that returns it to its power to speak.»

Giorgio Agamben²

Nach Differenzierungen der zeitgenössischen Sozialphilosophie wird unter dem Begriff der *Politik* die institutionelle Ordnung, die staatliche Verwaltung des Gemeinwesens verstanden, während mit dem Begriff des *Politischen* der Bereich des Dissenses und des öffentlichen Widerstreits, des (medialen) Ereignisses und der Störung gemeint ist.³ Für beide diese Ebenen spielt das Symbolische eine zentrale Rolle. Denn das Symbolische beschränkt sich nicht auf die Insignien der Repräsentation von Politik, «vielmehr», wie Rüdiger Bubner betont, «ist jeder Akt, der als ein politischer erkennbar ist, mit einer im Symbolischen verkörperten Deutungsmöglichkeit ausgestattet.»⁴ Die Kunst hat das Symbolische in der Sphäre der Politik traditionell adressiert, sei es in affirmierender Anlehnung an die Formeln seiner Machtentfaltung oder im Konflikt, als konterkariierende Negativfolie zum *status quo* der herrschenden Kräfteverhältnisse und der symbolischen Ordnung von Politik.⁵ Letztere agiert als Zerrspiegel der Politik, der die erhabenen Erscheinungsformen des Symbolischen im Sinne Michail Bachtins profaniert und ihre gefälligen Strukturen als das eigentlich Grotteske brandmarkt.⁶ Meint der Begriff des «Politesken» eben diese Verfransung der Kunst mit dem Politischen, die ihr in der grotesken Verkehrung der Sichtweise auf die bestehenden Verhältnisse zuteil wird? Oder zielt diese Vokabel in eben dieser grotesken Überformung auf die moralische Überlegenheit einer inflationären – zumeist symbolischen – Engagiertheit der Kunst seit Mitte der 1980er Jahre? Ist *political correctness* das Kriterium, das die Kunst ins Politeske abgleiten lässt?⁷ Das Politeske ist von grundlegend paradoxalen Strukturen gekennzeichnet.⁸ Das hat es bei allen offensichtlichen Unterschieden z. B. mit der Dialektik, mit der Ironie oder der Dekonstruktion gemeinsam. Das Politeske scheint die gemeinsame Folge einer Überforderung und eines gleichzeitigen Kategorienfehlers zu sein. Die Überforderung entspringt dem Anspruch, der schon in Platons *Politeia* wirkungsmächtig Pate stand, die politische Gemeinschaft durch eine mitunter autoritäre Politik der Wahrheit und Moral zu ordnen. Das den Dichtern und den Künstlern allgemein zuge dachte Schicksal in diesem Reich der Philosophenkönige ist bekannt. Der Kategorienfehler geht auf die Verwechslung und teils absichtsvollen Vermengung der gesellschaftlich politischen Öffentlichkeit, die immer auch medial verfasst ist, mit der symbolischen Darstellungsmacht künstlerischer, aber auch ethisch-moralischer Positionierungen zurück.⁹ Die Autonomieästhetik der klassischen Moderne war ein probates Mittel, die paradoxalen Verflechtungen von Engagiertheit und Ohn-

macht, von Anspruch und Wirkung(slosigkeit), von Realpolitik und «Symbolpolitik», von Politik und Politischem wenigstens formal zu entzerren. Mit der Ausdifferenzierung einer autonomen Sphäre des Ästhetischen werden kunstfremde Ansprüche zurückgedrängt, was gerade nicht davor schützt, sie in dieser nur noch symbolisch zu nennenden Form inhaltlich um so mehr zu überfrachten.

Doch bleiben wir noch einen Moment bei der Genese des Grotesken als ein ästhetisches Phänomen. In der Renaissance anhand antiker Modelle wiederentdeckt, gehen die ornamentalen Ausschweifungen des Grotesken, die keinem einheitlichen Prinzip und Zusammenhang zu gehorchen scheinen, vordergründig zunächst schwerlich mit dem Kern des Politischen zusammen und vermögen gerade deshalb um so besser «eine Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, aber in ihrer Ordnung zerbrochenen [...], bedrohlich verfremdeten [...] Welt» zu repräsentieren. Hier drängt sich schon der von Thomas Mann erkannte Geist der Moderne auf, welcher dem Grotesken inne zu wohnen scheint. In der Romantik wird das Groteske auch zu einem «genuin ästhetischen Begriff, der dann aber nahezu alle Kunstformen umfasst.»¹⁰ Das Groteske unterläuft den Gestus der Kritik – diesen Inbegriff der Moderne – und scheint ihn doch zugleich auch zu überbieten. Die sich in ornamentalen Auswüchsen dahin ziehende Parodie, provokant eingesetzte Verzerrungen, taktische Überzeichnungen oder die Travestie der bestehenden Verhältnisse stehen in der Kunst spätestens seit dem 18. Jahrhundert als Instrument kultureller Intervention in einem breiten Spektrum der formalen wie medialen Möglichkeiten zur Verfügung. Politisches Kapital zieht diese ästhetische Verfremdungstaktik aus der kompromittierenden Markierung gesellschaftlicher Konsensstrukturen, deren Brisanz sich aus der Unmittelbarkeit ihrer zeithistorischen Bezüge und Diskursreflexionen ableitet. Die Abwandlung ins Groteske, ist folglich situativ und ereignishaft. Sie reagiert spontan, gleichwohl kalkuliert und richtet sich doch gegen den Geist des allzu Vorhersehbaren. Von DaDa bis zur Neuen Sachlichkeit bietet die Kunst der Weimarer Republik einen reichen Fundus beißender Ironie, der Verspottung und Preisgabe eines restaurativen bürgerlichen Selbstverständnisses an den Sarkasmus und die Lächerlichkeiten ihres gesellschaftlichen und politischen Anachronismus. Hierin zeigen sich Ansätze einer Mikropolitik, die auf die Beleidigung des Geschmacks, der Regeln und der Normen zielen. In der Kunst der Gegenwart tauchen diese gegen den Strich gebürsteten Wahrnehmungsmuster eigenartig verwandelt auf. Ihre ästhetischen Mittel verfolgen weniger die satirische Dekonstruktion der Repräsentanten der politischen Szene oder die Heroisierung widerständigen Potentials.¹¹ In Unterbrechungen der Perspektiven auf die Sphären der Politik erzeugen sie «ästhetische Diskontinuitäten», die der «Restituierung medialer Ordnungen» den Boden entziehen.¹² Anstatt den medial verordneten Blick auf die theatralen Erscheinungsformen der Politik zu affirmieren, lenken sie oftmals in nüchterner Beobachtung die Aufmerksamkeit auf den *Offscreen Space* des politischen Spektakels. Indem sie «Klüfte zwischen den Medien sichtbar machen» verliert die Sphäre der Politik an Selbstevidenz. Durch die Verlagerung der Perspektive werden die «medialen Paradoxa» der Inszenierungsformen von Politik und deren gleichzeitiger Indienstnahme politisch widerständiger Strömungen sichtbar.¹³ Das Groteske, das noch in der Moderne als Gegenkultur die undurchschaubaren Hierarchien und Machtverhältnisse entlarvte, ist in der Konsumgesellschaft und Spektakelkultur von der Peripherie ins Zentrum des gesellschaftlichen und politi-

1 Korpys/Löffler, *The Nuclear Football*, Germany, 2004, Videostills, DV (30:30 Min.).



schen Lebens gerückt – Figuren wie Berlusconi, die als Staatsmänner das Politische suspendieren, sind kennzeichnend für diesen Wandel. Die Entkräftung des Politischen hinsichtlich seiner Gemeinschaft bildenden Funktion ist Resultat dieser Dynamik, in der die Differenzästhetik von Collage oder Montageeffekten nicht mehr provokativ wirkt, sondern Indifferenz auslöst und vom System der Kommodifizierung unhinterfragt vereinnahmt wird.¹⁴ Diese widersprüchliche Logik, in der das medial Sichtbare des politischen Geschehens größere öffentliche Wirkung zeigt als seine in Realität grotesken Ver-rückungen bildet den Ansatzpunkt heutiger künstlerischer Auseinandersetzung, die seismographisch auf die Erosionen des Politischen reagiert bzw. die Politik im Stadium des «Politesken» darzustellen vermag. Das «Politeske» scheint folglich weniger für den Charakter der Kunst kennzeichnend zu sein als für den der politischen Kultur, da sie nurmehr auf die Formen der Gestaltwerdung von Politik in den Medien bedacht ist und einzig hierin ihre Wirksamkeit verortet.

Die Arbeiten der Künstlerduos Korpys/Löffler situieren sich in dieser «Zwischenräumlichkeit» der Widersprüche. (Abb. 1) In ihrem Film *Nuclear Football* thematisieren sie jenen ganz speziellen Gegenstand der nuklear militärischen Machtfülle gleichen Namens. Das besagte Objekt steht hier als Synonym realpolitischer Destruktionspotenz, immer und von überall einen nuklearen Erst- oder Gegenschlag durchführen zu können. Dem amerikanischen Präsidenten wird ein Koffer mit einem speziellen Instrument nachgetragen, welches die *launching codes* für die Freigabe eines Atomschlages beinhaltet, Autorisierungsinformationen, welche den obersten Befehl eines Nuklearschlages erst wirksam werden lassen. Der Koffer des ovalen Instruments in Form eines American Football wird von der internationalen Presse fast nie erwähnt, obwohl er den Präsidenten stets begleitet. Für ihren Film ließen sich die beiden Künstler 2002 zum Antrittsbesuch von George W. Bushs in Berlin als Pressemitglieder akkreditieren, um mit der Kamera so nahe wie möglich an diesen Gegenstand heranzukommen. Von einer Preetribüne aus filmten Sie die Ankunft am Flughafen Tegel, den Empfang im Schloss Bellevue und den Abflug des damals amtierenden Präsidenten. Im Fokus des Films stehen vordergründig nebensächliche Dinge, Vorbereitungen für die Ankunft, das Ausrollen des roten Teppichs, die zähflüssige Geduld der Sicherheitskräfte bei ihrer täglichen Arbeit. Eine seltsame Flüsterstimme gibt im *voice over* Hintergrundinformation über den besagten Nuclear Football. Der eingespielte sphärische Soundtrack *Music For Airports*

von Brian Eno ist zwar dem Ort mehr als angemessen, wenn er auch als frühe Inkunabel der Ambient Music das Ereignis auf eigenartig versetzte Art konterkariert, da die eigentliche Ereignislosigkeit der Vorkommnisse sich bestens in dem sphärisch-musikalischen Fluss spiegelt, ohne zur Stimmung des Staatsbesuches passen zu wollen. Der politische Protagonist – ohnehin kein Sympathieträger – ist in dem Film kaum zu sehen, obwohl die Kamera den Koffer, welcher immer dicht in seiner Nähe zu bleiben hat, so gut sie kann, verfolgt. Was für die Augen der Weltpresse offen sichtbar ist, bleibt dem Fernsehpublikum vorenthalten: das nukleare Zepter der einzig verbliebenen Supermacht. Ein weiteres Indiz für die subkutane Verkehrung der Politik ins Politeske.

Investigative Aufzeichnungsmethoden sind kennzeichnend für den ästhetischen Charakter der Arbeiten von André Korpys und Markus Löffler. Ihr Video *Eure Kinder werden so wie wir* setzt die Reihe der dokumentarischen Materialkompilationen fort, die im Umfeld politischer Ereignisse entstehen und Repräsentanten aus Wirtschaft, Politik oder Religion (Hans-Olaf Henkel, George Bush, Papst Johannes Paul II.) in ungewohnten Perspektivierungen darstellen oder symbolische Orte der Machtausübung wie den Hochsicherheitstrakt der RAF-Häftlinge, Stuttgart Stammheim beziehungsweise konspirative Wohnungen der Terror-Szene, die Bundesanwaltschaft in Karlsruhe, das Pentagon oder das World Trade Center (lange vor den Anschlägen des 11. September) ins Visier nehmen.¹⁵ Immer sind es die Randerscheinungen politischer oder gesellschaftlicher Ereignisse, die Korpys/Löffler entgegen der üblichen Repräsentationsmuster in Szene setzen, indem sie quasi von der Seitenbühne auf die Machtlogik blickend die Rollen von politischen Personen oder symbolischen Gebäude aufschlussreich bebildern. Das Dokumentarische ihrer assoziativen, zugleich durchkomponierten Bildkompilationen weicht ab von einer Rhetorik der Schlüsselbilder, die den Sozialrealismus dieses vermeintlich objektivierenden Bildtypus kennzeichnen. Sie vermeiden Reproduktionen der plakativen Blickperspektive auf das Geschehen und bewegen sich am Rande der Zonen des Spektakulären. Das Ereignis selbst behandeln sie als semantische Leerstelle. Allein schon darin scheint die Verwandtschaft mit dem Grotesken, jenen ornamentalen Ziermalereien, welche Motive der Tier- und Pflanzenwelt ohne offensichtlichen Zusammenhang ineinander weben, mehr als aufschlussreich. Gunter Reski versucht diese visuelle Taktik, die den Blick auf jenen Kontext konzentriert, der in der Kritik der Dokumentation stets als Desiderat einer umfassenden Beschreibung der sozial-gesellschaftlichen Zusammenhänge gefordert wird, mit Begriffen wie «experimentaler Autorenfilm», «Borderline Journalismus» und «poetischer Dokumentarismus» zu fassen: «Es geht um Medienrealitäten und -suggestion, bevor diese headline-ergonomisch in Richtung Massenkompatibilität flachgeklopft worden sind. Von diesen möglichen Differenzen zwischen Ursprungsnachricht und Verwertungsmeldung ist später nichts mehr zu sehen. Es geht eben nicht um kreative Medienanalyse. Das klingt ohnehin viel boulevard-journalistischer und sensationsheischender, als es in den Arbeiten lanciert ist. Man kann die Motivation von Korpys/Löffler besser mit einer Mischung aus Site-Specificity und investigativem Journalismus beschreiben. Von der Blickpolitik setzt diese Intention auf einen Insiderjob», wie Reski weiter kommentiert.¹⁶

In Gegensteuerung zu den zentralen Perspektiven auf die weltbewegenden Momente der Politik und in erster Linie ästhetisch aufgefasste Blickregie findet in der Arbeit *Eure Kinder werden so wie wir* eine Pointierung, die historische Kunst-



2 Korpys/Löffler, *Eure Kinder werden so wie wir*, 2007, Videostill, DV (27:04 Min.).

positionen von romantischen Bildsujets über den Realismus bis hin zur impressionistischen Malerei aufrufen (Abb. 2). Zwei Orte des politischen Protests in Deutschland stehen im Fokus dieses Videos. Zum einen handelt es sich um die Demonstration anlässlich des Kastortransports mit radioaktivem Müll 2006 in Gorleben, dem sich nahtlos eine ebenso lange Sequenz mit Aufnahmen der Protestaktionen im Umfeld des G-8-Gipfels 2007 in Heiligendamm anschließen. Anstatt aber die Rhetoriken eines dokumentarischen Journalismus einzusetzen, schweift die Kamera ab; sie lenkt den Blick auf das Unspezifische, auf eine die historischen Ereignisse überdauernde Naturkulisse – sie streift die Ränder des politischen Geschehens nur. Die Verweigerung der erwarteten Blickbeziehung zur Konfliktzone bzw. zur Aufstellung staatlicher Verhandlungsträger widerspricht nicht nur den Bildmustern der offiziellen Pressedarstellung; auch der audio-visuelle Exkurs und das atmosphärische *dérive* enthält sich der Komplizenschaft mit einem etablierten System der kritischen Bildkodierungen und subversiven Aktionen. Mit Blick auf die unbeeindruckte Natur im Umfeld dieser lokalen wie globalen Konfliktzonen lenken Korpys/Löffler die Aufmerksamkeit auf die ritualisierten Demonstrationen und die Dissoziierung der Informationsquellen von den lokalen Gegebenheiten durch einen privilegierten vorselektierten Journalismus, der schließlich den Diskurs und den Dissens in eine reine Formalität verwandelt. Diese Rituale – des Protestes, dessen Ausdrucksverhalten bereits auf die offizielle Berichterstattung und die Displayformate der Politik hin orientiert ist – stehen im Dienste der Bildproduktion und Selbst-Affirmation der Inszenierung des Politischen.

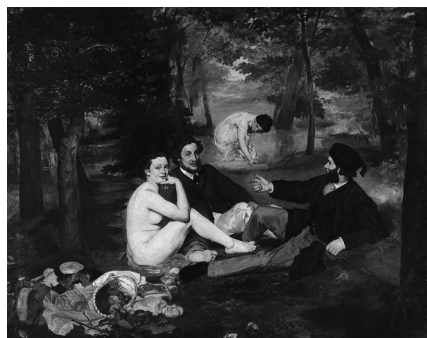


3 Gustave Courbet, *Wald von Fontainebleau*, 1862.

Wie auch die früheren Arbeiten des Künstler-Duos reflektiert das Video die Problematik der Auflösung der Kategorien der Politik und des Politischen. Die ideologischen Polaritäten nivellieren sich. Ehemalige Protestpositionen dezidiert Gegenkulturen laufen ins Leere. Konfrontationsschauplätze wie die Kundgebungen und Aktionen gegen das Endlager für hochradioaktiven Atommüll in Gorleben wirken wie Relikte einer Bewegung, die angesichts der Auswirkungen des globalen Fallouts auf die lokalen Bedingungen nurmehr symbolischen Charakter besitzen, sofern sie nicht zum Fluchtpunkt politischer Nostalgie einer in den 1980er Jahren erstarkenden, von den Dynamiken korporativer Wirtschaftsinteressen weitgehend marginalisierten Anti-Atomkraftbewegung wurde. Weder die Vogelperspektive der Moral noch der kalte Trost der Ironie können als Ausgleich der post-utopischen Bedingungen des Widerstands fungieren, wie das Video zu suggerieren scheint. Vielmehr fängt es Impressionen ein, die wie ein Echo des vermeintlich pastoralen Realismus der post-revolutionären Landschaftsszenen eines Gustave Courbet wirken. Ähnlich dramatisch, wie der gesellschaftliche Wandel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich das Ende des klassischen Historienbildes einleitete und Maler wie Courbet oder Edouard Manet motivierte (Abb. 3), den Verlust einer vorausgesetzten Harmonie zwischen bildnerischer Komposition und den Erscheinungen der sozialen Welt in ihren Bildsujets auf jeweils eigene Weise zu reflektieren, entfaltet sich das Video von Korpys/Löffler wie eine Parabel über die kruden Widersprüche und Konfrontationen globalisierter Lebensbedingungen. Beide Komponenten der Bildsequenzen – die Demonstration in Gorleben und die Protestaktionen in Heiligendamm – ste-



4 Korpys/Löffler, *Eure Kinder werden so wie wir*, 2007, Vidoestills, DV (27:04 Min.).



5 Édouard Manet, *Frühstück im Freien*, 1863.

hen für das prekäre Spannungsverhältnis zwischen den individuellen bzw. lokalen Interessen und einer hiervon unbeeindruckten Interessenpolitik global agierender Wirtschaftsmächte. (Abb. 4–5) Vergleichbar etwa mit Manets pittoresk inszenierter Frühstücksgesellschaft im Freien, wirkt das naturhaft romantische Szenario in *Eure Kinder werden so wie wir* wie ein elegisches Pamphlet auf das Verschwinden alternativer Handlungsräume. Die Widersprüche, die T. J. Clark in der Kunst von Manets Bildern aufscheinen sieht und mit den gesellschaftlichen Erschütterungen in Paris als Strukturen der aufkommenden Moderne parallelisiert, lassen sich denn auch mit dem seismographisch erfassten Wandel der politischen Kultur parallelisieren, den die beiden unkommentiert aufeinander folgenden Videosequenzen von Korpys/Löffler nahelegen.¹⁷ Clarks Kontextualisierung der modernen Bildwelten des späten 19. Jahrhunderts, die er als künstlerisches Ausweichen auf das Marginale einer radikal sich verändernden Lebenswelt dar-



6 Korpys/Löffler, *Eure Kinder werden so wie wir*, 2007, Videostills, DV (27:04 Min.).

stellt, verweist auf Kategorien wie die «Freiheit von Zwang und Arbeit» und die unterschiedlichen Varianten des «Zurück-zur-Natur-Impulses» angesichts der industriellen und urbanen Entwicklungen, deren Echo – freilich unter veränderten Vorzeichen – noch in den Kernbegriffen der Globalisierungsdebatte – Deregulierung, Flexibilisierung, Ökologisierung – nachklingen. Ähnlich wie die Passanten des urbanen, modernisierten Paris in den Gemälden der Impressionisten über die Grenze der Bilder hinaus zu fluten scheinen und Kontingenzen des städtischen Lebens als Panoramen in Bewegung erfassen, deren Pinselschrift sich produktionsästhetisch mit der Flüchtigkeit der Konstellationen verbindet, gleitet der Blick der Videokamera von Korpys/Löffler entlang der kleinen, bunt gemischten Demonstrantengruppen und gepanzerten Polizeipatrouillen, die in der nächtlichen Landschaft bei Gorleben ausharrend (Abb. 6–7), das Eintreffen des Castor-transportes wie das Fanal des Unausweichlichen geradezu als Existenzbeweis ihrer Protestbewegung erwarten. Die Kampf Stimmung, die einst die Anfänge der Anti-Atomkraftbewegung erfüllte, ist einer karnevalesken Abenteuerromantik gewichen, die nach Jahrzehnten des Protests in den Elbauen des Gartower Forsts einem nahezu institutionalisierten Ritual gleicht. Nicht das Chaos vergangener Auseinandersetzungen beherrscht das Bild, sondern eine fixe Rollenverteilung zwischen den Atomkraftgegnern und den Gesetzeshütern, die einem eingespielten Ablauf folgt, der ohne viel Aufhebens mit der Räumung der Sitzblockade auf den Gleisen der Transportstrecke beginnt und mit der seelsorgerischen Betreuung der Demonstranten mit Decken und warmer Suppe sein unspektakuläres Ende findet. In der Kostümierung der gegnerischen Seiten, die im dramatisierenden Scheinwerferlicht der Hubschrauber umso theatralischere Züge annimmt, spie-



7 Korpys/Löffler, *Eure Kinder werden so wie wir*, 2007, Videostills, DV (27:04 Min.).

gelt sich dieses eingespielte Rollenverhalten wider. Auch der Widerstand definiert sich über visuelle Strategien, die alternative Formen von *corporate identity* und taktischem *campaigning* einsetzen:

Ebenso wie in der uniformierten Ausstattung der Polizei, behelmt, in grünen Overalls mit gepolsterten Hellstorm Blackhawk Kunststoffschienen, bestückt mit Schlagstöcken und Plexiglasschilden, manifestiert sich das offensive *Anti*-Selbstverständnis der demonstrierenden Beteiligten in ihrer betont bunten, gleichermaßen funktionalisierten Ausstaffierung. Zum Schutz gegen die Witterung in Goretex und Sympatex Outdoorluft, «bewaffnet» mit Regenjacken, Wollpullovern, Rucksäcken und Aluminiumdecken, repräsentiert die Protestbewegung zwar das Gegenbild des martialischen Aufgebots der Polizeigewalt.

Das Szenario bleibt unspektakulär, denn «das Kräfteverhältnis ist keines», wie Korpys/Löffler kommentieren. «Von Gewinnern und Verlierern wird nicht gesprochen, das Ritual ist klar, ähnlich einem Behördengang wird die Sitzblockade Absatz für Absatz geräumt.»¹⁸ Die Maßnahmen laufen routiniert, wie ein «militärisches Planspiel» ab, denen eskalierende Abweichungen kaum mehr zuzutrauen sind. So bildet denn auch die Klimax dieser Sequenz der kurze, nahezu erhabene Moment der Ankunft des Castorcontainers, der im stroboskopischen Effekt des Blitzlichtgewitters unzähliger Pressekameras zum monumentalisierten Symbol einer anachronistisch gewordenen Protestbewegung gerinnt. Hierin dokumentiert sich womöglich eine allegorisierende Sicht auf die Erschöpfung eines politischen Widerstandes, der als ein Randphänomen in erster Linie in der Produktion von spektakulären Bildern und als politisches Placebo derjenigen überlebt, die mit den ideellen Zielen und dem Ethos der Protestbewegung sympathi-

sieren, ohne die Privilegien ihrer neo-liberal erworbenen Pool-Position ernsthaft gefährden zu wollen. Rancières Auslegung des Ethos-Begriffs, der in erster Linie einen Aufenthalt im Sinne eines bestimmten Lebensstils bezeichnet, noch bevor hiermit ein System moralischer Werte assoziiert wird, scheint für diese Haltung zutreffend. Politische Aktion reiht sich ein in die Bedürfnisstruktur der Erlebnisgesellschaft. Dass die einzige Eskalation der Demonstration in der Nacht zum 14. November 2006 in Gorleben das Durchbrechen der Polizeiabsperrung durch eine «Horde Journalisten» auf der Jagd nach einem Schnappschuss des Castortransports war, ist symptomatisch für die hierin verorteten Erosionen des Politischen. Während die Infrastruktur des Dorfes Gorleben von den Betreiberfirmen EON, RWE und Vattenfall hoch subventioniert ist und nicht nur die Arbeitsplätze, sondern auch durch großzügige Investitionen in Sportplätze, Gemeindebauten und das soziale Leben insgesamt profitieren, fürchtet die alternative Landwirtschaft um ihre Existenzgrundlage.

Gegenüber dem Bedeutungsverlust politischer Bewegungen als Identifikationsträger auf breiter gesellschaftlicher Ebene in den vergangenen zwanzig Jahren, hat sich die Hinwendung zu politischen Themen in der Kunst in den 1990er Jahren verstärkt. Die Gegenwartskunst registriert den Wandel der gesellschaftlichen Ordnung unter den Bedingungen einer global wirksamen Medienkultur und dem Verlust von klar fixierbaren Strukturen des politischen und wirtschaftlichen Raumes, in dem sie sich heute situiert. Die Eindrücke, die Korpys /Löffler am Rande des G-8-Gipfels in Heiligendamm in der anschließenden Sequenz ihres Videos dokumentieren, versinnbildlichen in mehrfacher Hinsicht die Bedeutung der eigentümlichen Randlage, an der sich die Vertreter der führenden Wirtschaftsnationen dieser Welt, nicht zuletzt wegen der leichteren Handhabbarkeit einer die gesamten Abläufe bestimmenden Sicherheitslogistik treffen. Die strategische Abschirmung des Gipfeltreffens, die das Video in Kamerazooms auf die sommerliche Naturkulisse visualisiert, geht paradoxerweise einher mit einer global vermittelten Medienpräsenz des politischen Großereignisses. Nur einer kleinen auserwählten Schar von Journalisten wurde Zugang zu den einzelnen Events mit den Staatsvertretern gewährt. Das wiederholte Abschweifen der Videokamera auf die Naturkulisse und die logistischen Vorbereitungen der Ankunft der Staatsoberhäupter auf dem Flughafen in Rostock-Laage deutet daraufhin, dass die Bildproduktion in Heiligendamm, um die der gesamte Ablauf des Gipfeltreffens arrangiert war, schließlich darauf basierte, dass der Zugang zu den eigentlichen Geschehnissen vor Ort streng limitiert war. Ordnungsgemäß akkreditiert verharrten Korpys /Löffler wie die meisten Medienberichterstatter weit gehend in einem als Strandlounge eingerichteten Pressezentrum, in dem man auf Großbildschirmen bei Cocktails und in geselliger Clubatmosphäre gleich einem *Public Viewing* die Ankunft der Staatsoberhäupter verfolgen konnte. Selbst im Pressezentrum vor Ort mussten sich die Journalisten mit Bildern und Informationen aus zweiter Hand begnügen, denn die exklusiven Rechte für das *live feeding* wurden jeden Tag einem anderen großen TV-Sender zur Verfügung gestellt, der die offizielle Version der visuellen Repräsentation des Großereignisses in bereits medialisierter Aufbereitung für die Kollegen distributierte. Reduziert zur Floskel beschränkte sich die Pressefreiheit auf die freie Wahl am Buffet, wie die Künstler weniger polemisierend als den Zynismus der Situation selbst adressierend bemerken. Zeitgemäßer Protest müsse sich genau gegen diese Monopolisierung der Bilder

richten, so der Künstlerkommentar nach ihrem journalistischen Feldversuch, denn das wirklich Fragwürdige an der Situation sei die Tatsache gewesen, dass sich in Anbetracht des selektiv gewährten Blickkontaktes zu den Ereignissen kein Widerstand unter den Journalisten gegen eine von Häppchen und Unterhaltungsprogramm korrumpierte Informationsreglementierung geregt habe. Die Mediatisierung des Ereignisses hatte bereits hinter geschlossenen Türen stattgefunden. So agierte der Großteil der Journalisten als bloße Konsumenten dieser standardisierten Bildproduktion.

Entgegen der hegemonialen Perspektive auf die Ereignisse, die dem überlegenen Dirigismus der politischen Weltordnung in perfekt inszenierten Bildern lächelnder Staatsoberhäupter Ausdruck verleiht, driftet die Kamera zu den Rändern des Geschehens, dorthin, wo die Kulissen und die abschirmenden Sicherheitsvorkehrungen den Charakter der Bildgenese preisgeben (Abb. 8–9). Das diskontinuierliche Umherschweifen des Kamerablicks resemantisiert das Ereignis, indem es die Wahrnehmung für das Imaginäre öffnet und das Unvorstellbare als Hintergrund der weltpolitischen Darbietung zu erkennen gibt. Das situationistische Konzept des *dérive*, mit dem Guy Debord das ziellose Umherwandern im urbanen Stadtraum als Möglichkeit der Wiedergewinnung des sozial-politischen Umfeldes meinte, ist dem sekundären Geschichtenerzählen von Korpys/Löffler vergleichbar. Indem es durchlässig ist für scheinbar unbedeutende Details, eröffnet es eine freiheitliche Dimension gegenüber den homogenisierenden Erzählordnungen der offiziellen Blickverhältnisse. Debords Grundprämisse, dass die Umgebung ohne vorgegebene Wahrnehmungsmuster zu erkunden sei, verfolgte eine Psychogeographie, in der das Verständnis der Orte als Erfahrungshorizont der eigenen Existenz fungiert, ist an Korpys/Löfflers Methode der Montagetechnik anschließbar, insofern sie eine metaphorische Bildsprache für die strategischen Ablenkungen von den Bedingungen des politischen Machtgefüges entwickelt. Das *dérive* findet jenseits der Sichtbarkeitsschwelle statt und entzieht sich den offiziellen ebenso wie voyeuristischen Blickkonstellationen. Die Bildmontagen in *Eure Kinder werden so wie wir* stehen Debords programmatischer Ausblendung des Spektakels nahe, da sie unbeeindruckt von den Attraktionen der Medienperspektive eine abweichende Sicht auf das Umfeld der Ereignisse freilegen. In ihrer vermeintlichen Harmlosigkeit verdeutlichen die poetisierenden Bildcollagen das Missverhältnis zwischen den global agierenden Machthabern und einer Protestkultur, die, – trotz ihrer internationalen



8 Korpys/Löffler, *Eure Kinder werden so wie wir*, 2007, Videostills, DV (27:04 Min.).



9 Korpys/Löffler, *Eure Kinder werden so wie wir*, 2007, Videostills, DV (27:04 Min.).

Vernetzung – stets in die Defensive gegenüber einer übermächtigen militarisierten Polizeigewalt gedrängt wird. Die immer wieder beschworene Konfrontation von Macht und Natur in beiden Teilen des Videos verleiht diesem ungleichen Kräfteverhältnis eine metaphorische Dimension. Korpys/Löffler arbeiten als Chronisten dessen, was dem Blick der breiten Medienöffentlichkeit entzogen ist. Dabei dokumentieren sie auch in einem allgemeinen Sinne das Verschwinden von Lebens- und Aktionsräumen in der taktischen Verkehrung der von der Aktualität her gesehenen Wichtigkeiten. Ähnlich wie Millets oder Courbets Zustandsbilder der Gesellschaft auf dem Lande um die Mitte des 19. Jahrhunderts die soziale Realität von Lebenszusammenhängen an der Schwelle zu ihrem unmittelbaren Verschwinden erfassten und, wie Clark aufzeigt, Ausdruck einer die gesellschaftlichen Strukturen gewaltsam erstickenden Stille sind, zeichnen Korpys/Löffler mit der malerischen Ästhetik langer Einstellungen ein Meta-Historienbild des fundamentalen Transformationsprozesses einer einstmals von einenden politischen Zielen getragenen Protestbewegung zur «Multitude»,¹⁹ einer „Gemeinschaft ohne Gemeinschaft“, von George Batailles als ein Gemeinschaftsmodell charakterisiert, das sich um die geteilte Erfahrung von Entfremdung und Verlust formiert.²⁰

Die berühmte Streikszene Giuseppe Pellizzas, die 1902 erstmalig in Turin ausgestellt wurde und viele Jahrzehnte später im Abspann von Bernardo Bertoluccis Film *Novecento* (1976) wieder zum Leben erweckt wurde, fand wenig Resonanz bei seinen Zeitgenossen (Abb. 10). Erst als «die Patina des Historischen die Arbeitskämpfe der Frühindustrialisierung veredelt hatte», wurde diese Darstellung des vierten Standes zu einer Pathosformel der politischen Bewegung, die daran erinnert, «wie notwendig, wie aktuell gerade in der postmodernen Welt der blinden Bilder der Kampf um das Recht auf ein Gesicht, auf ein Bild, auf das Im-Bilde-Sein ist», – so Michael Zimmermann.²¹ Unter dieser Prämisse bleiben Bilder eine wichtige Herausforderung für jeden Versuch der politischen Einflussnahme beziehungsweise sind sie ihrerseits stets als politisches Kraftfeld wirksam. Doch wird die Frage nach der politischen Funktion von Kunst zumeist an ihrem kritischen Bezug zu den hegemonialen Kräfteverhältnissen gemessen, denn die *communitas* der Kunst «scheint sich heute nicht mehr ohne weiteres als affirmierbare politische Perspektive ästhetischer Produktion namhaft machen zu lassen», wie Stefan Neuer bemerkt. «Scheint doch jene, seit der Romantik virulente poetische Programmatik, die das Kunstwerk als Identifikation und Zusammenhalt herstellendes Bezugsobjekt gegen gesellschaftliche Desintegrationsprozesse mobilisieren möchte, nur ei-



10 Giuseppe Pelizza, *Der vierte Stand*, 1901.



11 Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas*, 1999–2000, Diasequenz.

ner Zuschaltung der Kunst in die ideologischen Apparate moderner Staaten zugearbeitet zu haben. Kunst hat sich in die Geschichte der Macht verstrickt. Doch Versammlungs- und zugleich Begründungsort einer Totalität des Gemeinwesens, eines «Volkes» zu sein, war in der Moderne tatsächlich eine zumeist bloß herbei gewünschte Funktion künstlerischer Praxis. Das «Volk», auf das hin sie sich entwarf, «fehle» in der Regel. Dass es einstweilen noch fehlen müsse, dereinst aber von der Kunst zusammengerufen werden könne, war die utopische Denkfigur der klassischen Avantgarden. Diesen Phantasien steht nicht nur die Faktizität der kontingenten sozialen Relationen gegenüber, in welche die Herstellung und Rezeption von Kunst tatsächlich eingebettet war; ihr steht – von den Bündeln der Romantik bis zu den Avantgarde-Gruppen des 20. Jahrhunderts – auch das Agens der Poetik gegenüber, welche die Stiftung partikulärer und konkreter Gemeinschaften als Ziel begreift.»²²

Vor der historischen wie aktuellen weltpolitischen Kulisse erweisen sich Korpys/Löfflers poetische Dokumentationen als taktische wie poetisch-praktische Reflexionen über die Krise der Bilder und die Krise der Repräsentation des Politischen in einer Zeit, in der die Vorstellung von Gemeinschaft allenfalls als Chimäre singulärer Subjektpositionen überlebt. Sie entwickeln eine neue, assoziative Form der Dokumentation, um die veränderten Bedingungen heutigen politischen Handelns zu reflektieren.²³ Durch die poetische Montage ihres Materials, das die Künstler in der Rolle professioneller Journalisten an den Konfrontationsschauplätzen zwischen lokaler Aktion und globaler Machtrepräsentation sammeln, entstehen Bildsequenzen, die «das Ungedachte, das zu denken bleibt»,²⁴ wie Lyotard sagt, in nahezu elegischen Szenen offenbaren. Die ästhetische Intensität dieses Ungedachten ist es, der Jean-François Lyotard die Eigenschaften des Erhabe-



12 Korpys/Löffler, *Eure Kinder werden so wie wir*, 2007, Videostills, DV (27:04 Min.).

nen zuschreibt. Die Erfahrung der Ohnmacht angesichts übermächtiger Ereignisse kondensiert in dem Video zu einer sublimen Ästhetik, die das unfassbare Paradox des politischen Kräfteverhältnisses zur Darstellung bringt. (Abb. 12) Die Helikopter, die hörbar über den protestierenden Menschengruppen in Heiligendamm kreisen, symbolisieren dieses Erhabenheitsmotiv nicht nur als zentrales Moment der Inszenierung von Staatsmacht, sondern sie verweisen auch auf eine Meta-Ebene der künstlerischen Zitierweise von amerikanischen (Anti-)Kriegsfilmen. (Abb. 11) Gegenüber der Diaserie Allan Sekulas von den G-8-Gipfel Demonstrationen in Seattle 1999–2000, die dem Engagement der Globalisierungsaktivisten in heroisierenden Pathosformeln Ausdruck verleiht, sind Korpys/Löfflers Aufnahmen von einer desillusionierten Sicht auf den prinzipiellen Täuschungscharakter der Politik des Visuellen rundum diese weltbewegenden Ereignisse durchdrungen. Was Mieke Bal als eine Kritik an Darstellungsformen formuliert²⁵, die die Illusion von Transparenz mittels kuratorischer oder interpretierender Vorgaben zu erzielen meinen, kehrt in der Darstellungsmethode von Korpys/Löfflers Projekten als bildkritische Erkenntnis wieder: anstatt linear aufgebaute „Erzählbilder“ zu entwerfen, legen sie ihre Aufzeichnungen als konstellative, panoramaartige Bildstrecken und Verweisstrukturen an. Mit der analytischen Einsicht in die *prinzipiell* und in jeder Hinsicht *verformenden* Eigenschaften der medialen Repräsentation gleitet in Korpys/Löfflers Video der Blick ab an den politischen Handlungsträgern und fixiert immer wieder das gänzlich unbeeindruckte Umfeld der Landschaft und Natur, das auch als akustisches einen eigenartig unbeteiligten Hintergrund der grotesk leerlaufenden Ereignisse des Politischen bildet. Die Umfunktionierung des Ereigniskontextes bei Korpys/Löffler gleicht dem Konzept

des *détournement*, einer strategischen Unterbrechung der habituellen Wahrnehmungskonstellationen. Aus dieser Arbeitsweise ergibt sich ein Werkcharakter, in dem Theorie und Praxis, *poesis* und Dokumentation, Beobachtung und Reflexion miteinander interagieren. Im Sinne Debords könnte man sagen, die «Erfindung einer Situation geht natürlich auf die Kommunikation und ihre Chancen für die Gewinnung der Souveränität aus und damit auf ihre eigene Poesie».²⁶ Das Ende der auratischen und authentischen Kunst, das durch Demontage der kontemplativen Produktion und Rezeption vollzogen wurde, erlebt in Methoden des assoziativen Abschweifens vom Hauptgeschehen eine Transformation zur poetischen Praxis. Denn wie Giorgio Agamben in seiner theologischen Genealogie der Ökonomie und des Regierens darlegt, bildet «Inaktivität» die Essenz der Macht, sie ist das leere Zentrum ihres regierenden Systems.²⁷ Aber auch die Poesie basiert auf dieser «Inaktivität», die nicht gleichbedeutend ist mit Untätigkeit oder Indolenz und sich nach Agamben in Kontemplation der eigenen Möglichkeiten als eine Praxis der Ermächtigung realisiert. Erst über die Poesie entfaltet die Sprache ihr Vermögen zu sprechen. Wie Agamben in der Formulierung des Epitaphs ausdrückt, ist in ihrer Fähigkeit zur kontemplativen «Inaktivität» die immer schon wirksame Aktivität des Politischen in der Kunst verankert. Indem sie die Bilder des «politesken» Spektakels in eine Ästhetik der unspektakulären Momente übersetzt, erschafft sie dem Politischen, und in einem allgemeineren Sinne auch dem menschlichen Handeln, neue Gestaltungsräume.

Anmerkungen

1 Eine frühere Fassung dieses Beitrags erschien in englischer Sprache unter dem Titel «Politics on the Margins. Contemporary Conditions of the Unimaginable: Korpys/Löffler's «Eure Kinder werden so wie wir»», in: Dennis del

Favero, Ursula Frohne und Peter Weibel (Hg.), *Un_imaginable*, Digital Art Edition mit DVD, Ostfildern-Ruit 2008, S. 80–95. Die DVD, die der Publikation beigelegt ist, macht das gesamte Video *Eure Kinder werden so wie wir* in Original-

länge (27:01 min) zugänglich. Für wertvolle Anregungen, Hinweise und Inspiration zu der hier ins Deutsche übertragenen und im Hinblick auf den Themenschwerpunkt des «Politesken» überarbeiteten Form des Aufsatzes danke ich Christian Katti.

2 Giorgio Agamben, «Art, Inactivity, Politics», in: Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Sven-Olov Wallenstein (Hg.), *Thinking Worlds. The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art*, Berlin, New York 2008, S. 197–204, hier S. 204. (Agamben 2008).

3 So definiert von Ulrich Bröckling und Robert Feustel (Hg.), *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Bielefeld 2010.

4 Siehe Rüdiger Bubner, «Über das Symbolische in der Politik», in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1/1993, S. 119–126, hier S. 122.

5 Siehe hierzu Martin Warnke, «Die zu sich selbst entlassene Kunst», in: *Re-Visionen des Politischen, Im Blickfeld, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 3, 1998, S. 155–162.

6 Siehe Michail Bachtin, *Literatur und Karneval*, München 1969.

7 Siehe z. B. Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.): *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe/Cambridge, Mass. 2005.

8 Siehe Paul Geyer, Roland Hagenbüchle (Hg.), *Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Tübingen, 1992.

9 Siehe Stanley Fish, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*, Oxford 1995.

10 Rosen, Elisheva, Art. «Grotesk», in Karl-Heinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 876–900, hier S. 876.

11 Zu ästhetischen Formen «transgressiver» politischer Aktion siehe Anna Schober, *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, München 2009.

12 Siehe Dieter Mersch, «Ästhetische Diskontinuität. Prolegomena zu einer Archäologie der Künste», in: Christoph Menke und Juliane Rebenisch (Hg.), *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin 2006, S. 216–228, hier S. 225.

13 Ebd.

14 Siehe hierzu Jacques Rancière, «The Misadventures of Universality», in: Backstein et al. 2008 (wie Anm. 2), S. 69–82.

15 Zur Thematisierung von bildästhetischen Erscheinungsformen des Überwachens in den frühen Videoarbeiten von Korpys/Löffler siehe Ursula Frohne, «Die Sublime Ästhetik der Überwachung», in: *Kritische Berichte*, 2/2008, S. 37–48.

16 Siehe Korpys/Löffler, *Organisation; 1990–2005*, Frankfurt am Main 2005, S. 966.

17 Siehe Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Revised Edition, Princeton 1999.

18 Kommentar der Künstler aus unpublizierten «Anmerkungen zu den Aufnahmen von *Eure Kinder werden so wie wir in Gorleben und Heiligendamm*».

19 Zum Begriff der «Multitude» siehe Antonio Negri und Michael Hardt, *Multitude, Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt a. M. 2004 und Paolo Virno, *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*, Berlin 2005.

20 Zu Batailles Modell der Gemeinschaft ohne Gemeinschaft siehe Maurice Blanchot, *The Unavowable Community*, Barryton, N.Y. 1988.

21 Siehe Michael Zimmermann, «Humanität statt Sozialromantik, 13. 12. 2005», in: <http://www.ku-eichstaett.de/Forschung/News/ZZhgOTBI9OVnFd> (zuletzt gesichtet 09.02.2010).

22 Siehe Stefan Neuner in der Ankündigung einer Vortragsreihe zum Thema «Das Volk, das fehlt? Kunst und die kulturelle Produktion von Gemeinschaft» am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, März bis Juni 2007. Zu dieser Diskussion siehe auch Zygmunt Bauman, *Gemeinschaften*, Frankfurt a. M. 2009.

23 Demgegenüber spitzt Klaus Theweleit die Arbeitsweise des Künstlerduos auf eine Kritik des politischen «Gegners» mittels einer moralisch überlegenen Haltung zu und verkürzt hiermit den Werkcharakter auf eine polemisch tendenziöse Dokumentation, worin er aber den überkommenen Polarisierungen verhaftet bleibt. Diese einseitige politische Indienstnahme wird letztlich durch eine interpretatorische Reduktion der ästhetischen Komplexität erkaufte. Siehe Klaus Theweleit, «Die Eroberung der freien Natur. Korpys/Löffler», in: *SPEX* 30 01/10, S. 102–107 (ungekürzt erschien dieser Beitrag in: *Korpys/Löffler: Die Sehnsucht nach Glück findet Stille in der Poesie*, Zürich 2009). Ich danke Astrid Schmidt Burkhardt für den Hinweis auf diesen Artikel.

24 Siehe Jean-François Lyotard, «Das Erhabene und die Avantgarde», in: *Merkur* 2, 1984, S. 151–164, hier S. 162.

25 Siehe Mieke Bal, ««Exposing the Public»», in: Malte Hagener, Johann N. Schmidt und Michael Wedel (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, Berlin 2004, S. 51–63, hier S. 52.

26 Guy Debord, «Das Programm der verwirklichten Poesie. All the king's men», in: *Der Deutsche Gedanke, Organ der Situationistischen Internationale für Mitteleuropa*, Nr. 1, April 1963, wieder abgedruckt in: *Nilpferd des höllischen Urwalds – Spuren in eine unbekannte Stadt – Situationisten, Gruppe SPUR, Kommune 1*, Ausst. Kat. Werkbund Archiv Berlin 1991, S. 17.

27 Siehe Agamben 2008 (wie Anm. 2), S. 197–204.