

Zur Un/Eindeutigkeit politisch engagierter Kunst

Nina Bandi

Zu eindeutig, zu plakativ, zu gewollt – so lautet der vernichtende und oft geäußerte Vorwurf an politisch engagierte Kunst (aktuelles Beispiel ist die Documenta 14). Aber welche Vorstellung von Kunst und ihrer gesellschaftlichen und historischen Verschränkungen wird transportiert, wenn ihre Un/Eindeutigkeit als ausschlaggebendes Bewertungskriterium gilt? Und welche Vorstellung von Politik wird vermittelt, wenn wie so oft in letzter Zeit eine Verbindung hergestellt wird zwischen einer krisenhaften Politik und einer (Re-)politisierung von Kunst?¹ Beide Fragen hängen zusammen, wenn es darum geht, politisch engagierte Kunst zu verhandeln. Zuerst zur Kunst.

Eine Ausstellung aus dem Jahre 2018 in der Frankfurter Kunsthalle Schirn mit dem Titel *Power to the People*, der unweigerlich an die Bürgerrechtsbewegung und an 1968 erinnert, ging der Frage nach, »welche Antworten die Kunst der letzten 10 Jahre auf die politische Krise habe«, so der Schirn-Direktor Philipp Demandt.² Diese Aussage lässt aufhorchen, denn in dieser Zuschreibung wird eine Tendenz deutlich, die auch andernorts feststellbar ist. Kunst soll in dem, was wir seit einiger Zeit als verstärkte politische und gesellschaftliche Krise wahrnehmen, etwas Konkretes liefern, wenn nicht Antworten, dann zumindest Ideen und Hilfestellungen für politische und soziale Probleme. In einem Gespräch zur Ausstellung sagt der darin vertretene Künstler Ahmet Ögüt, Kunst sei nicht selber eine Form von politischem Aktivismus, aber Kunst sei ein Werkzeug, um eine Plattform für Politik zu schaffen.³ Er nimmt damit Kunst in den Dienst im Sinne einer politischen Aktivierung. In der Ausstellung hieß das konkret, dass er zwei Polizeischilder, die üblicherweise an Demonstrationen verwendet werden, umfunktionierte in eine *Swinging Door*, die anmutete als ginge man durch eine Saloon-Türe. Auf den ersten Blick wirkt das recht plakativ, denn symbolisch so aufgeladene Objekte wie Polizeischilder in einen Kunstraum zu stellen, ist eine recht »eindeutige« Geste, um die für diesen Beitrag zentrale Kategorie aufzugreifen. Im Rahmen dieser Ausstellung sind es möglicherweise der ironische Unterton und die Haptik des Streifens und Hindurchgehens, die der Arbeit dennoch die Ambivalenz einer sinnlichen (und vielleicht subversi-

¹ Bildpunkt 2018.

² In einem Interview mit dem hessischen Rundfunk: <https://www.youtube.com/watch?v=IHbO7yKRPyI> (aufgerufen: 28. Mai. 2018).

³ Begleitinterviews zur Ausstellung, produziert von der Kunsthalle Schirn: <https://youtu.be/UPDWckgGeFw> (aufgerufen: 28. Mai. 2018)

ven?) Erfahrung verleihen. Es zeigt sich hier jedoch (auch an meiner eingeführten Lesart), wie schnell, und vielleicht auch einfach, die Bewertung in diese Richtung ausfallen kann, wenn der Blick darauf gerichtet ist, eine Ausstellung im White Cube auf ihren künstlerischen, ästhetischen, und gleichzeitig auch politischen Wert hin zu untersuchen. Und nicht nur im Falle der Kunsthalle Schirn sind dies nicht Kunstkritiker*innen oder Betrachter*innen, die sich diese Perspektive aussuchen, sondern die Institutionen und Ausstellungsmacher*innen geben diese Richtung vor mit der Programmatik, in die die Ausstellung eingebettet ist.

Wie steht es nun um den als Suche nach Antworten auf die politische Krise formulierten kuratorischen Auftrag der Kunsthalle Schirn? Kann Kunst Handlungsanleitungen liefern? Oder bestätigt sich die reflexartige Zurückweisung, dass sich ›diese Kunst‹ in ihrer Eindeutigkeit erschöpft? Denn etwas scheint nicht nur anhand der Frankfurter Ausstellung relativ klar. Die Kunst wird keine ›Antworten‹ liefern. Wie auch? Sie wird keine Lösungen finden für das globale Nichtstun angesichts der sich anbahnenden Klimakatastrophe, für das Erstarken rechtsnationaler Tendenzen nicht nur in Europa, für staatlich sanktionierte Gewalt und Unterdrückung, für Misogynie, Rassismus und das tödliche Grenzregime Europas – um nur eine Auswahl drängender Themen zu nennen. Sie wird uns keine Antworten liefern auf die Frage, was ›wir‹ tun sollen angesichts äußerst beunruhigender Entwicklungen, die von Vielen mit Ratlosigkeit wenn nicht mit Zynismus quittiert werden. Dieses Begehren, Antworten zu erhalten, scheint denn auch das entscheidende Moment in dieser Tendenz zu sein. Dieses Begehren besteht aus einer Mischung aus Sorge, Angst, Wut, Veränderungswillen, die sich in dem Bedürfnis manifestieren, Kunst politisch zu verstehen, politisch zu machen, gleichzeitig künstlerisch und politisch aktiv sein zu wollen. Daraus lässt sich ein erster, wenn auch eher banaler, Schluss ziehen: künstlerische Positionen entwickeln sich abhängig vom sozialen und politischen Kontext, sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Zudem wird in einer solchen Ausstellung lesbar und erfahrbar, dass Kunst ähnlich ratlos ist wie Viele in der Gesellschaft, wenn es darum geht, Antworten zu finden auf das, was als Krise wahrgenommen wird: in Szene gesetzt z.B. in Adelita Husni-Beys Gemälde der schlafenden Volksvertreter – es sind alle Männer – in der oben genannten Ausstellung. Das lässt jedoch durchaus interessante Rückschlüsse zu. Auch über das Verständnis von Politik, das im künstlerischen Feld verhandelt wird. Ohne vorerst dem Politischen weiter nachzugehen, wird klar, dass gerade dieses Begehren nach Veränderung, nach Hilfestellung, nach Antworten, zu ›einer Kunst‹ führt, die dann wiederum mit dem Vorwurf konfrontiert wird, zu eindeutig und gewollt zu sein – wie im Falle der Documenta 14. Aber weshalb und durch was entsteht diese verkürzte Wahrnehmung und Einschätzung politischer Handlungsfähigkeit? Wird das Politische in diesem Verständnis zu eindimensional gedacht, dadurch, dass es dem künstlerischen Wert oder Eigensinn entgegengesetzt wird?

Versuchen wir der Frage auf die Spur zu kommen, indem wir den Spieß umdrehen. Interessant an dieser Kritik, politisch engagierte Kunst sei zu eindeutig, ist, was im Hintergrund mitformuliert aber selten kenntlich gemacht wird, nämlich dass etwas verloren gegangen zu sein scheint, und dieses Verlorene (oder nie Dagewesene) ist ungleich schwieriger zu fassen: das Uneindeutige, das Offene, Absichtslose, das in und durch die Kunst immer wieder angerufen zu sein scheint und ins Spiel gebracht wird. Nun ließe sich philosophisch-ästhetisch herleiten, ob und wie dieses Element der Offenheit und des Absichtslosen konstituierend ist für das westlich moderne Kunstverständnis, um das herum der Kunstbetrieb, die Praktiken, der Diskurs

unweigerlich kreisen. Das wäre insbesondere dahingehend aufschlussreich, da sich bereits zu früheren Zeitpunkten Risse und Abweichungen dieses Kunstverständnisses finden ließen. Im Sinne einer kurz gehaltenen Argumentation konzentriere ich mich hier aber auf gegenwärtige Positionen. Eine Position, die hier zentral erscheint, ist jene von Jacques Rancière, denn er bringt zwei Aspekte zusammen, die dieses Begehren, wie ich es genannt habe, nach politischer Wirksamkeit durch Kunst fassen. Mit dem Begriff der »Aufteilung des Sinnlichen« verschränkt er das Ästhetische mit dem politischen Apriori der Gleichheit, ohne aber ein Zusammenfallen von Kunst und Politik voraussetzen oder zu bewirken.⁴ Er bewahrt das Offene und Unbestimmte und kann der Kunst dennoch eine politische Relevanz zuschreiben, in dem sie in die Aufteilung des Sinnlichen eingreift. Als Folge davon ist (zeitgenössische) Kunst, um ihr politisches Potential ausschöpfen zu können, auf ein ästhetisches Moment des Uneindeutigen angewiesen. Dieser Argumentation folgend wäre auch eine Erklärung gefunden, wieso die Kritik an der Eindeutigkeit so vernichtend zu sein scheint. Wenn Kunst diesen Kern nicht wahrnimmt, verweigert sie sich dem in sie eingeschriebenen Potential, und es ist gerade dieses Potential, das Kunst auszeichnet und (vielleicht) einzigartig macht, und ihr je nach Perspektive die gesellschaftlich notwendige Legitimation verschafft. In Verneinung dieses Potentials, um es überspitzt zu formulieren, entledigt sich die Kunst ihrer Daseinsberechtigung. Die Befürchtung, dass sich Kunst demnach in Politik auflösen könnte, speist sich daraus. Ihr »platter« Anspruch an gesellschaftliche Wirkmächtigkeit, in die sich das politische Begehren beispielsweise im Falle des Schirn-Kuratoren übersetzt, führt letztendlich zur Delegitimierung der eigenständigen künstlerischen Position – dies auf jeden Fall solange das Kunstverständnis in den westlich-modernen Parametern, wie sie Rancière mit dem ästhetischen Regime formuliert hat, eingeschrieben bleibt.

Die oft unausgesprochene und gleichsam unpräzise Reduzierung von Kunst auf das ästhetische Moment des Uneindeutigen ist nicht zuletzt daher problematisch, da sich dadurch die Perspektive auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft sowie von Kunst und Politik verengt. Anstatt alles auf die aus der Uneindeutigkeit gespeisten Autonomie zu setzen, zeigt sich, dass das Spannungsfeld, das sich durch die Frage der gesellschaftlichen und politischen Un/Wirksamkeit von Kunst eröffnet, mit der Frage nach deren Verhältnis und Rolle in und zur Gesellschaft zusammenhängt. Inwiefern ist dieses ästhetisch »Eigensinnige« überhaupt möglich und unter welchen Bedingungen findet es statt? Ich möchte für meine weiteren Ausführungen vorab auf zwei Positionen verweisen.

Anstatt die Autonomie von Kunst als bedrohte Errungenschaft zu verstehen, versucht Kerstin Stakemeier in einer kürzlich erschienen Publikation die Frage der Autonomie des künstlerischen Feldes als historisch sich konstituierendes Problem zu fassen.⁵ Die Ausbildung der Autonomie von Kunst läuft demnach parallel zur Moderne, allerdings nicht als eine Befreiung von politischen und ökonomischen Zwängen, sondern im Gegenteil als eine Folge ihrer Einschreibung in eine kapitalistische Warenförmigkeit und die hierzu gehörenden Akkumulationsverfahren. Erst innerhalb der »auf der Eigentumsform basierenden bürgerlichen Freiheitsvorstellung [konnte sich] die Autonomie der Kunst entwickeln.«⁶

Die mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts einsetzende Institutionalisierung der Kunst führt zu einer Disziplinierung und Umzingelung ästhetischer Praxis. Die »Geschichte der Kunst als moderne Beschränkungsform« steht demnach der

⁴ Rancière 2006.

⁵ Stakemeier 2017.

⁶ Stakemeier 2017, S. 12.

»Ästhetik als deren mögliche[s] Entgrenzungsmedium« gegenüber.⁷ Daraus leitet Stakemeier den Begriff des entgrenzten Formalismus ab. In ihrem materialistischen Ansatz stellt sich die Frage der Form nicht als etwas von gesellschaftlichen Verhältnissen Entkoppeltes dar, aber dennoch ortet sie in der ästhetischen Form die Möglichkeit »ästhetischer Devianzverfahren mit unsicherem Ausgang«, die der »grundlegende[n] Ökonomisierung aller kulturellen Formen« entgegen arbeiten.⁸ Stakemeiers Versuch umschreibt sie selbst als »[ein] Bemühen um ein genuin materialistisches Formverständnis moderner Kunst«.

Eine ähnliche, wenn auch weniger spezifisch auf das Formhafte ausgeführte Argumentation hinsichtlich der materiellen Bedingtheit künstlerischer Verfahrensweisen macht Bojana Kunst,⁹ indem sie den gegenwärtigen Arbeitsbegriff thematisiert, der gleichsam die künstlerische und die nicht künstlerische Arbeit prägt. Die postfordistischen Produktionsverhältnisse zeichnen sich einerseits aus durch das Naheverhältnis von künstlerischer Arbeit und (Lohn-)Arbeit, und andererseits durch die Annäherung und Verschmelzung von Kunst/Arbeit und Leben: Prekariisierung, Flexibilisierung, die Auflösung von Grenzen in Bezug auf die Sozialitäten, auf die Zeit, sind Teil davon. Die künstlerische Arbeit bringt Formen von Subjektivierung hervor, die jenen entsprechen, die sich in den gegenwärtigen ökonomischen Verhältnissen verallgemeinern. Aus diesem aus der Gegenwart heraus diagnostizierten Naheverhältnis argumentiert Bojana Kunst dafür, dass künstlerische Arbeit und ihre Produktionsweisen immer gleichzeitig betrachtet werden müssen. »[I]n fact, this is the only way in which an aesthetic analysis of artistic work can actually be made. The production of artistic work concerns the open and creative processes that can take place parallel to the radical exploitation of the work in general. It is not so much about the analysis of the institutional working conditions, but about the ways in how the art work is actually produced.«¹⁰ Die künstlerischen Arbeitsweisen schreiben sich in die gesellschaftlichen Organisationsformen ein und vice versa. Daher müssen sie gemeinsam betrachtet werden. Sie wehrt sich aber gegen Vorstellungen totaler Vereinnahmung, im Gegenteil, »the material and embodied artistic life actually takes place far away from such speculations.«¹¹

Diesen beiden Positionen ist gemein, dass sie zwar sehr wohl auf einem ästhetischen Eigenwert bestehen, diesen aber nicht entkoppelt von ihren materiellen Entstehungsbedingungen begreifen. Um zurück zu kommen auf das Kriterium der Un/Eindeutigkeit: dieses kann nur dann Sinn machen, wenn es als Teil einer vorgegebenen und historisch gewachsenen Rahmung verstanden wird, in dem sich die künstlerische Praxis bewegt. Im Anschluss an Stakemeiers Argumentation des entgrenzenden Formalismus muss aber genau die Überschreitung eben dieses Rahmens als Teil der künstlerischen Arbeitsweise angesehen werden.

Ein weiterer problematischer Aspekt der Hochhaltung des Uneindeutigen in der Kunst lässt sich über einen Umweg über die Wissenschaftstheorie verdeutlichen. Denn die interesselose Wissensgenerierung ist in ähnlicher Weise wie die Uneindeutigkeit und Zwecklosigkeit bei der Kunst sowohl eine immer wieder postulierte Voraussetzung als auch ein Streitpunkt, der nicht zuletzt aus einer feministischen Kritik heraus wiederholt einer Überprüfung unterzogen wurde. Vor gut dreißig Jahren schrieb Donna Haraway mit *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (1988) einen einflussreich gewordenen Beitrag im Bereich der Wissenschaftstheorie.¹² Haraway's Ziel war es, eine feministische Objektivität zu verteidigen, um der Opposition aus positivistischer

⁷ Stakemeier 2017, S. 9.

⁸ Stakemeier 2017, S. 11.

⁹ Kunst 2015.

¹⁰ Kunst 2015, S. 141.

¹¹ Kunst 2015, S. 150.

¹² Haraway 1988, S. 575ff.

Objektivität und radikalem sozialen Konstruktivismus, der in einen Relativismus führt, zu entkommen. Interessanterweise verweist sie zur Unterfütterung ihres Arguments auf den Blick, die Sehkraft (»vision«) – und dies nicht nur als metaphorische Figur. Sie schreibt dazu: »I would insist on the embodied nature of all vision and so reclaim the sensory system that has been used to signify a leap out of the marked body and into a conquering gaze from nowhere.«¹³ Der Blick, die Sehkraft, die als Blick des/der Mächtigen zum Blick der »Objektivität« wurde, um das, was als das Andere gekennzeichnet ist, auszuschließen, will sie zurückgewinnen als Mittel der Wahrnehmung, jedoch nicht im Sinne eines neuen abstrakten, interesselosen Blickes, der nur jenen zuteil wird, die »unmarked« sind, sondern situiert, als Teil einer Verkörperung (»embodiment«) des Blickes. Und hier wird die Verknüpfung deutlich, die ich von Haraway zu meiner Argumentation in Bezug auf eine künstlerische Situierung und dem damit verbundenen ästhetisch Un/Eindeutigen machen möchte. Es geht darum, eine Verknüpfung zu »etwas« kenntlich zu machen im Gegensatz zur Entkoppelung, die den unsituierten Blick, oder auch das ästhetisch Offene/Unbestimmte, als Befreiung von einem »gezeichneten Körper« versteht. Wichtig zu sehen ist, dass der Begriff des »embodiment«, den ich hier mit Verkörperung übersetzte, nicht nur auf den physischen Körper verweist, sondern auch auf seine sozialen und historischen Verschränkungen. Durch die Verbindung von Bedeutungsgenerierung und Körper (»embodied knowledge«) zeigen sich deren Situierung. Im Weiteren zentral für Haraways Begriff der Situierung ist der Ort (»location«), von wo aus zu denken, zu sehen, zu erkennen und zu wissen überhaupt möglich ist und Gültigkeit erlangt. Es geht dabei nicht um eine Abschwächung der Möglichkeit, gültige Aussagen zu machen, sondern diese in den jeweiligen Kontext zu stellen, mit dem Ziel, angreifbar zu werden und gleichzeitig offen zu bleiben. »[L]ocation is about vulnerability; location resists the politics of closure, finality, or to borrow from Althusser, feminist objectivity resists »simplification in the last instance.«¹⁴ Anstatt mit einer sich objektiv gebenden Interesselosigkeit zu argumentieren, geht es um einen Ort, der der Politik der Schließung und Zweckgerichtetheit entgegensteht, was wiederum auf die Kunst übertragen nicht heißt, dass diese keine Position beziehen könnte. »[F]eminist embodiment resists fixation and is insatiably curious about the webs of differential positioning.« Das Position-Beziehen, das eine »Lokalisierung« im Sinne einer angreifbaren Öffnung und eine Situierung im Sinne einer Perspektivierung umfasst, führt jedoch nicht zu einer Rückweisung von Ambivalenz. Um das Offene zu ermöglichen, recurriert Haraway auch nicht auf ein Universales, das auf alles verallgemeinerbar wäre. Es braucht keinen konstruierten Gegensatz wie jener von ästhetischem Formalismus und inhaltlicher Schließung. Der zentrale Aspekt liegt in der Verknüpfung von dem was behauptet, argumentiert wird, und dem »Ort«, von dem aus sich diese Affirmation ergibt. Anspruch auf Gültigkeit und Lokalisierung schließen sich nicht aus, sondern bedingen sich gegenseitig.

Um den Fokus zurück auf die Kunst zu lenken: Was bedeutet es, mit Kunst von einem »Ort« aus zu handeln, gerade wenn sich die Behauptung sowohl auf eine künstlerische als auch auf eine gesellschaftliche Relevanz beruft? Wie weiter oben ausgeführt, impliziert politisch engagierte Kunst, dass etwas gewollt ist, was – so lautet das Urteil oft – »zu viel« gewollt sei, sowohl im Inhalt als auch in der formalen Umsetzung des politischen Anliegens oder Begehrens, wie ich es auch genannt habe. Ausgehend von den voran gegangenen Überlegungen ergibt sich hier eine neue Möglichkeit, sich dieser Verschränkung anzunähern.

¹³ Haraway 1988, S. 581.

¹⁴ Haraway 1988, S. 590.

In derselben Weise wie bei Haraway eine wissenschaftliche Perspektive spezifisch ist, ist auch in der künstlerischen Arbeit und im künstlerischen Werk ein spezifischer Standpunkt eingelassen. Die Lokalität, von wo aus gehandelt wird, und die Perspektive, die man wählt, sind immer Teil künstlerischer Verfahrensweisen. Infolgedessen kann Situierung auch als aktiver Prozess verstanden werden, der den politischen Anspruch und Veränderungswillen in Verbindung mit einer ästhetischen Situiertheit auf eine neue konzeptuelle Grundlage stellt. Rancière setzt in seiner politischen Theorie die absolute Gleichheit (auch in ästhetischem Sinne) voraus und begründet damit die Möglichkeit einer Stimmergreifung des Anteils der Anteilslosen («Sans-Part des Parts»). Hinsichtlich des von ihm formulierten ästhetischen Regimes wird diese Verallgemeinerung aber zum Problem, weil hier in Bezug auf das Verhältnis von Politik und Kunst die politische Möglichkeit von Wirkung an eine im ästhetischen Regime der Kunst eingeschriebene ästhetische Uneindeutigkeit geknüpft ist. Die Verschränkung und Überlagerung des Ästhetischen und des Politischen aus einer Situierung heraus wird dabei nicht mitgedacht. Um nochmals auf Kerstin Stakemeier und Bojana Kunst zurückzuverweisen: hier zeigt sich, dass dieser auch als aktiv verstandene Prozess der Situierung nach Haraway den beiden Positionen nicht entgegensteht, aber jeweils wichtige Aspekte hinzufügen kann. Die formale Entgrenzung stellt genauso einen Prozess dar, der Positionierungen der ästhetischen Verfahrensweisen enthält, auch wenn das in der Argumentation von Stakemeier nicht zentral erscheint. Auch in der von Bojana Kunst geforderten Fokussierung auf die Frage, wie das künstlerische Werk über die Produktionsbedingungen hinaus produziert wird, sind diese Situiertheit und die Situierung Faktoren, die nach Betrachtung verlangen.

Die Situiertheit als Voraussetzung jeglicher Kunstproduktion und die Situierung als aktiver Prozess als Teil von künstlerischen Verfahrensweisen verunmöglichen eine Kritik, die sich aus der Gegenüberstellung einer politischer Engagiertheit, eines Begehrens zur Veränderung auf der einen Seite, und der Erfüllung einer formalen und ästhetischen Uninteressiertheit und Uneindeutigkeit auf der anderen Seite, speist.

An der vielseitig kritisierten Documenta 14 gab es eine wenig beachtete Arbeit von Angela Melitopoulos: *Crossings* (2017), ausgestellt in der Gießerei, da wo noch vor einigen Jahrzehnten Waffen und anderes Kriegsgerät hergestellt wurden und die heute zur Universität gehört. In diesem Kuppelraum hat Melitopoulos in einer fast zweistündigen Installation mit Video und Sound versucht, das Motto der Documenta ernst zu nehmen: von Athen lernen.

Der Raum ist abgedunkelt. Vier unterschiedliche Videos werden in einer runden Anordnung auf je gegenüberliegende Seiten projiziert. Die Besucher*in steht, sitzt oder liegt in der Mitte. Die Kuppel ist überspannt von Drähten, an denen verteilt kleine Lautsprecher hängen. Die vier Videoprojektionen erzählen unterschiedliche Geschichten: vom Kampf der lokalen Bevölkerung gegen die Skouries Goldmine und die dadurch drohenden Umweltschäden auf der griechischen Halbinsel Chalkidiki, von Geflüchteten im Lager Moria auf Lesbos, vom selbstbestimmten Leben in einem kurdischen Flüchtlingscamp in Lavrio, südlich von Athen. Die Projektionen wechseln sich gegenseitig ab, der Sound, die Stimmen überlagern das Bild, aus unterschiedlichen Richtungen und in einer immer wechselnden Zusammensetzung. Mit der Zeit entsteht für die Betrachter*in ein gewisser Rhythmus zwischen den unterschiedlichen Projektionen, den Geschichten, den Sounds, und doch steht

(oder sitzt) man immer wieder am falschen Ort in diesem Rondell. Man versucht, den Bildern zu folgen, den Stimmen, adjustiert die eigene Position und sucht doch immer wieder nach dem Faden. Narrative, die zusammengehören oder auch nicht zusammengehören, kommen in diesem verdichteten Raum zwangsweise zusammen. Historische Details zur Geologie der Halbinsel Chalkidiki vermischen sich mit Protestrufen außerhalb eines EU Registration Centres für Geflüchtete auf Lesbos. Kausalitäten ergeben sich, und lösen sich wieder auf. Und doch, die Anklage ist eindringlich. Die politische Dimension auch. Der Aufruf zu handeln, angesichts der brennenden letzten Habseligkeiten von Geflüchteten in Moria ist eminent. Das Gefühl der Ohnmacht hervorgerufen durch die in Chalkidiki drohende Zerstörung der lokalen Lebenswelten angesichts des Ausverkaufs der Bodenschätze durch die Regierung an einen kanadischen Konzern wird greifbar und verlangt nach einer Reaktion. Und doch ist der mögliche Blick darauf durch die Kamera gleichsam gegeben und gesteuert. Man sitzt mittendrin, ist aber auch wieder ganz weit weg, und jede Handlung im Unmittelbaren wäre zwecklos.

In ihrer Dringlichkeit ist die Arbeit äußerst politisch und scheint das auch für sich zu beanspruchen. Der inhaltliche Apell ist eingebettet in eine Recherche, die sich in die unterschiedlichen Stränge einarbeitet, und den unterschiedlichsten Akteur*innen folgt. Zum einen handelt es sich um eine rechercheintensive Zusammenführung von politischen und historischen Fakten, die durch das visuelle und das audio-Material immer auch auf ihre ästhetischen Komponenten untersucht werden, sei es über den Versuch, landschaftlich zu fassen, was sich an einem Ort wie Chalkidiki anhand einer Goldmine materialisiert, sei es über die Frage, wie sich die Zustände und die Menschen in den Lagern von Lesbos überhaupt darstellen lassen. Die Zusammenhänge, die offen gelegt werden, werden auch in nichtkünstlerischen Formaten sichtbar. Sie erhalten jedoch durch die Verzahnung der unterschiedlichen Ebenen, sowohl inhaltlich als auch formal, eine andere Qualität. Sie werden dadurch nicht uneindeutiger, sondern beleuchten die Zusammenhänge von Macht und Ohnmacht, konkreten Kämpfen und gleichzeitiger individueller Handlungsunfähigkeit auf sehr präzise Weise. Es ließe sich ein Argument der Ambivalenz konstruieren, aber die Dringlichkeit ergibt sich nicht dadurch, sondern durch die zwingende Verknüpfung des Auslegens, des Beobachtens, des Darstellens, und Verhandeln der Frage, wie gemeinsames Leben in diesen konkreten Umständen organisiert ist und wird. Zudem wird deutlich, dass sich durch die künstlerische Bearbeitung eine spezifische Perspektive ergibt. Diese enthält durch ihre ästhetische Konstruktion eine – durchaus auch physisch verstandene – Verengung des Blickes, die in dieser Form der Zuspitzung auch wieder eine Öffnung ermöglicht: eine Öffnung auf die Frage hin, was es heißt, in so einem Moment handlungsfähig oder eben handlungsunfähig zu sein (ohne hier eine Dichotomie herstellen zu wollen).

Zu Beginn hatte ich die Frage aufgeworfen, welche Vorstellung von Politik mitverhandelt wird, wenn sich in künstlerischen Arbeiten politisches Begehren zeigt. Anhand des Beispiels von Melitopoulos lässt sich auf einen in meinen Augen zentralen Aspekt verweisen. Das Politische in seiner ästhetisch-künstlerischen Verzahnung kann immer nur im Entstehen begriffen sein, ansonsten wird der Schließung, gegen die Haraway den Begriff der ›feministischen Verkörperung‹ (embodiment) in Anschlag bringt, auf eine politische Verfügbarkeit hin Vorschub geleistet. Es geht auch immer darum, dass das, was politisch ist, zur Verhandlung gebracht wird. Es ist nicht unbedingt die politische Aussage, die sich im Sinne einer ästhetischen

Unentscheidbarkeit zurückhalten muss: vielmehr müssen sowohl die Arbeitsweisen, die Herangehensweisen, als auch die hervorgerufenen Betrachtungsweisen eine solche Verhandlung ermöglichen.

Literatur

Haraway, Donna: »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14 (1988), S. 575–599.

Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. Nr. 47 [Krise & Konflikt] (2018).

Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester 2015.

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

Stakemeier, Kerstin: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017.

Online-Quellen

Hessischer Rundfunk: »*Power to the People*. Die Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt«, 20. März 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=IHbO7yKRPyl> (aufgerufen: 28. August 2019)

Schirn Kunsthalle Frankfurt: »Schirn Interview. Ahmet Ögüt.«, 18. April 2018, <https://youtu.be/UPDWckgGeFw>, (aufgerufen: 28. August 2019).