

# **Fiktionalisierung oder Nicht-Fiktionalisierung des Dokumentarischen in der Kunst<sup>1</sup>**

von Simeón Saiz Ruiz

Identitäten werden von Gesellschaften konstruiert, um den Zusammenhalt der Gruppe zu bewahren. Mit den Identitätsmustern, in die der Einzelne einbezogen ist, arrangiert sich dieser, einfach um weiterzuleben. Von Staaten werden diese Konstruktionen als Legitimations- und Steuerungsinstrument benutzt, und politische Parteien, Interessensgruppen oder nach der Macht strebende Oppositionelle bedienen sich ihrer, um den Willen der Bevölkerung zu manipulieren. Eines der wirkungsvollsten Instrumente hierzu ist die Narration, die von Künstlern und Künstlerinnen als Verfahren meist misstrauisch betrachtet wird, wenn sie nicht von Machthabern vereinnahmt werden möchten, oder von denen, die nach der Macht streben, oder von Vertretern irgendeiner weiteren „konstruierten Gemeinschaft“. Selbstverständlich sollen hier nicht Gültigkeit und Wert der Fiktion an sich als privates Instrument zur Gestaltung unseres eigenen Lebens oder auch unseres gesellschaftlichen Miteinanders in Frage gestellt werden, doch können miteinander in Verbindung stehende Begriffe wie Dokument, Geschichte, Fiktion und Identität problematisch werden, wenn sie als Legitimation zur Gewaltanwendung gegen Individuen oder Gruppen eingesetzt werden, egal ob mit oder ohne Zustimmung der Zivilgesellschaft.

Einige Künstler und Künstlerinnen erfinden erfolgreich Bilder, um Nachrichten zu inszenieren, die wir u.a. in Zeitungen lesen.<sup>2</sup> Für andere ist so etwas einfach unvorstellbar. So sind die Fotogramme von Monika Anselment sicherlich Dokumente in Reinform, die sie direkt vom Fernsehen abfotografiert, völlig unbearbeitet zeigt und dabei sogar die charakteristische Form des Fernsehbildschirms beibehält, und die durch die präzise Auswahl der Bilder zu einer inhaltlichen Aussage führen. Während in den letzten Jahrzehnten das Dokumentarische in der Kunst die Überhand gewonnen hat, entstehen inzwischen - trotz oder vielleicht gerade wegen der langen kritischen Tradition im Umgang mit dem dokumentarischen Bild - zunehmend Theorien und Kunstwerke, die

---

<sup>1</sup> Dieser Text ist die adaptierte Fassung eines Beitrags zu einer Tagung am 26. Mai 2010 im Museu Memorial de l'Exili (MUME) La Jonquera, Katalonien.

<sup>2</sup> Ein neueres Beispiel ist eine Fotografie von Eric Baudelaire, auf der er eine Militäraktion in Bagdad inszeniert.

sich eindeutig zur Fiktionalisierung bekennen, ohne einer ähnlich strengen Kritik ausgesetzt zu sein. Was unterscheidet die beiden Herangehensweisen voneinander?

Eine Theoretikerin, die für die Fiktionalisierung des Dokumentarischen plädiert, ist Dominique Baqué.<sup>3</sup> Nach Auffassung dieser Kritikerin existiert heute die Möglichkeit einer authentischen politischen Kunst nur im Film. Sowohl die Dokumentarfotografie als auch der Dokumentarfilm müssen sich damit auseinandersetzen, dass die Information in Misskredit geraten ist. Die Informationen in den Massenmedien werden von denen ideologisch aufbereitet und weiterverbreitet, die diese Medienkonzerne besitzen. Das sei zwar schon immer so gewesen, aber heute habe jeglicher journalistische Autonomieanspruch in der Öffentlichkeit seine Glaubwürdigkeit verloren. Die Krise der Information bringe eine Krise der Bilder mit sich, die nichts anderes sei als die Krise des Bezugsrahmens.<sup>4</sup> Die Vielzahl der Bilder, die in Umlauf sind, hat sie, so scheint es, von jedem Bezugsrahmen abgelöst.

Baqué bekundet allerdings nicht das geringste Verlangen, den verlorenen Wahrheitsanspruch zurückzugewinnen. Bei ihrer Theorie zum Dokumentarfilm muss sie allerdings darauf achten, nicht in die eigene Falle zu tappen. Um einen Dokumentarfilm zu drehen, muss man formale Mittel wie z.B. Montagetechniken einsetzen, und das produziert unweigerlich eine Fiktion, wenn der Autor das nicht sogar von Anfang an angestrebt hat. Für Baqué ist das Werk wahr, solange es „für die Anderen ist“. Ich glaube, ich muss nicht betonen, wie problematisch eine solche Ansicht wird, wenn man sie in die Praxis umsetzen will – denn wer entscheidet im Einzelfall, was die richtige Form ist, für die Anderen Partei zu ergreifen? Und wer entscheidet darüber, wer die guten Anderen und wer die bösen Anderen sind? Oder sind etwa alle Anderen gut? Sind sie etwa eine Gemeinschaft? Die gute Gemeinschaft? Und hierin besteht im Grunde meine Kritik an jedem Versuch, durch fiktionale oder andere Methoden eine Identitätsgemeinschaft herzustellen.

In Publikationen, die nach dem oben genannten Buch erschienen sind, vertritt Baqué weiterhin diese These. Als einen möglichen Grund für die Rückkehr des Dokumentarischen gibt sie „die Hoffnung“ an, „schließlich etwas von der Ordnung der Wahrheit zu entdecken“.<sup>5</sup> Doch man müsse diese Wahrheit als etwas anderes als eine Darstellung der Realität durch die Kunst begreifen.

---

<sup>3</sup> Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire* („Für eine neue politische Kunst. Von der Kunst der Gegenwart zum Dokumentarischen“), Paris, Flammarion, 2004.

<sup>4</sup> A.a.O., S. 180.

<sup>5</sup> Dominique Baqué, *L'image fixe pour repenser le monde* („Das Standbild, um die Welt neu zu denken“), Artpress, Nr. 350, November 2008, S. 56.

„Das Dokument ‚zeigt‘ noch weniger als die Kunst das Reale: Es gestaltet es, gibt ihm einen Sinn, wobei es sich der Gefahr eines falschen Sinns, eines Widersinns, aussetzt, aber es ist nicht die Epiphanie des Realen und wird es auch nie sein.“<sup>6</sup>

Das stimmt sicher, denn der Sinn scheint nicht in der Realität auf, sondern wird ausgehend vom Realen gestaltet. Die oben erwähnten Werke Monika Anselments sind ein gutes Beispiel dafür, wie sehr diese These Baqués zutrifft. Denn Anselment nähert sich bis zum Äußersten dem Dokumentarischen in Reinform und kann so zeigen, dass die Bilder produziert wurden, um eine Fiktion zu erschaffen, was die Künstlerin mit ihrem Titel, den sie der Serie gibt, betont: *TV Wars*. Die Dokumente bestätigen eine Fiktion, die von den Herrschenden geschaffen wurde, um Zerstörung und Gewalt leichter verdaulich zu machen. Es ist die Art und Weise der Präsentation der Dokumente, die die Fiktion entschleiern.

Andere Künstler und Künstlerinnen haben sich in den letzten Jahren für Fiktionalisierung entschieden. Einer von ihnen ist der Libanese Rabih Mroué. Ross Birrel<sup>7</sup> nennt als Beispiel *Three posters*, ein von Mroué und Elias Khoury gemeinsam geschaffenes Werk. Es endet mit dem Video, das 1985 von Jamal Sati, einem „Mitglied der Libanesischen Kommunistischen Partei und Kämpfer der Nationalen Widerstandsfront“,<sup>8</sup> aufgenommen wurde, bevor er sich einige Stunden später bei einem Selbstmordattentat gegen die israelische Armee in die Luft sprengte. Dieses Video enthält drei Versionen, die sich voneinander nur geringfügig unterscheiden. Die letzte „endgültige“ Version wurde vom libanesischen Fernsehen gesendet. Die Künstler nehmen das komplette Videoband, also alle drei Teile, und machen es zum Gegenstand ihrer Arbeit. Sie arbeiten die Bedeutung gerade der kleinen Unterschiede heraus: „Am Anfang, als er das erste Mal seine Aussage vor der Kamera aufzeichnet, verrät ihn seine Sprache, er zögert und bleibt stecken. Er ist nicht im Stande, den Blick fest auf etwas zu richten, er schweift unruhig und verloren umher. Die einzelnen Aufnahmen zeigen einen Mann, der an einen Schauspieler erinnert, der sich auf seine Rolle vorbereitet.“<sup>9</sup> Die endgültige Version des Terroristen ist also schon ein Theaterstück. Zumindest auf einer Ebene. Auf einer zweiten Ebene handelt es sich gewiss um ein historisches Dokument. Und ich behaupte, dass die Inszenierung als Kunstwerk noch eine dritte Ebene hinzufügt.

---

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ross Birrel, *El regalo del terror: el atentado suicida como potlach* („Das Geschenk des Terrors: das Selbstmordattentat als Potlach“), in: *Arte y terrorismo* („Kunst und Terrorismus“), Madrid, Brumaria, 2008, S. 23-37. Vgl. auch Ketj Chukhrov, *Imagen vs Suceso. Iconografía vs Acto artístico* („Bild gegen Ereignis. Ikonographie gegen künstlerischen Akt“), in: *Iconoclastia, iconolatría*, Madrid, Brumaria, 2009, S. 9-14.

<sup>8</sup> A.a.O., S. 33.

<sup>9</sup> A.a.O., S. 34.

Welches Ziel verfolgt diese letzte Ebene? Nach Birrels Auffassung soll sie eine dem Dokument eingeschriebene symbolische Ordnung aufzeigen. Möglicherweise ist diese symbolische Ordnung der verzweifelte Versuch des Terroristen, sich eine Identität zu schaffen und seine Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft zu manifestieren.

Mroué erklärt: „Es ist nicht mein Ziel, die Leute über den libanesischen Bürgerkrieg aufzuklären“, und auch wenn einige seiner Arbeiten selbständige Teile eines umfangreicheren Projekts zur Nachkriegszeit im Libanon seien und „eine Auseinandersetzung darüber, woran man sich erinnern sollte und was man vergessen sollte und wer darüber entscheidet. Und das sind natürlich auch die Fragen, auf die man immer eine Antwort finden muss, wenn man ein Archiv aufbaut: Was müssen wir bewahren und was wegwerfen? [...] [In der Arbeit „I, *The Undersigned*“] habe ich eine Rede genommen, sie bearbeitet und mir zu eigen gemacht. Ich spreche in der ersten Person, so als wäre es meine eigene Bitte um Vergebung an das libanesisches Volk und an die Welt.“

Wie ich meine, offenbart hier Mroué am Ende des Zitats, wie er seine Arbeiten wirklich versteht, nämlich als ein Theaterstück, in dem die „zweifelhafte Wahrhaftigkeit des Dargestellten“ eine alle Register umfassende Provokation ist, die den Zuschauer in ein Wechselbad von Gefühlen stürzt und auf jeden Fall verhindert, dass wir das Gezeigte als Dokument bezeichnen können.

Ein weiterer Künstler, der oft im Zusammenhang mit der Fiktionalisierung des Dokumentarischen genannt wird, ist Walid Raad, der unter dem Namen *The Atlas Group*<sup>10</sup> ein fiktives Archiv angelegt und veröffentlicht hat. Damit schafft er einen Rahmen für die Präsentation seines Materials, als handle es sich um Originaldokumente, obwohl offenkundig keines dieser Dokumente – der Autor verbirgt es nicht, und der uneingeweihte Betrachter kann es unschwer ahnen –, echt ist.

Diese Beispiele vermischen Fiktion und Realität in unterschiedlichem Maße, doch das Endprodukt ist immer eine Inszenierung, die nicht allzu sehr von der herkömmlichen Arbeit mit dokumentarischem Material abweicht, um ein fiktives Werk mit ganz anderer Zielsetzung zu schaffen. Diese Arbeit ist denen von Künstlern und Künstlerinnen, die mit dem Dokument in Reinform arbeiten, erstaunlich ähnlich. Dass sie Videotechnik und Fotografie einsetzen, kann nicht das Unterscheidungskriterium sein, denn wir alle sind

---

<sup>10</sup> The Atlas Group, *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead* („Die Wahrheit wird herauskommen, wenn der letzte Zeuge tot ist“), Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln / La Galerie de Noisy-le-Sec / les Laboratoires d’Aubervilliers, 2004.

ständig mit diesen Medien konfrontiert. Doch da sie Video und Fotografie narrativ benutzen, spricht Baqué ihren Arbeiten politisches Potenzial zu.

Vielleicht ist es der Wunsch, in der Welt zu agieren, warum Künstler und Künstlerinnen von Bildern der Massenmedien fasziniert sind. Beispiele, die uns die Beziehung zwischen Bildern (oder den Künsten im Allgemeinen, einschließlich der sogenannten Kulturindustrie) und den Massenmedien zeigen, müssen wir nicht lange suchen, sie lassen sich täglich bei kulturellen Ereignissen und der Lektüre der Tagespresse finden. Können wir dort etwas entdecken, was uns das Wesen des dokumentarischen Bildes veranschaulicht? Vielleicht kann man die Frage am besten beantworten, wenn man das dokumentarische Bild mit dem fiktionalen vergleicht. Wenn man mehrere Vergleiche anstellt, müssten sich dann eigentlich die Unterschiede zeigen lassen. Ich weiß nicht, ob ich mit diesem Verfahren zu einem Ergebnis komme, das von Bedeutung ist, doch bin ich mir sicher, bei einem Vergleich von verschiedenen Beispielen den Unterschied intensiv wahrzunehmen. Wenn man Bilder einander gegenüberstellt, genügt es nicht zu behaupten, das eine erscheine falsch und fiktiv und das andere wirke ganz real, denn unsere Bereitwilligkeit, diese schnellen Zuweisungen zu treffen, kann durchaus nichts anderes als eine Folge unserer von Vorannahmen geprägten Vorstellung sein. Doch dieses Gefühl ist uns sehr vertraut, es ähnelt beispielsweise der Empfindung beim Vergleich der Bilder von der Landung in der Normandie mit ähnlichen Sequenzen im Film Spielbergs.<sup>11</sup>

Dass wir dokumentarische Bilder für höchst real halten, liegt vielleicht daran, dass wir auf ihnen nicht viel sehen, tatsächlich scheint sich auf ihnen oft überhaupt nichts zu ereignen, während die fiktionalen Bilder eine Fülle von Details bieten und überaus bedeutungsvoll wirken. Und dabei geht es nicht nur um das bewegte Bild. Wir können das gleiche Gefühl haben, wenn wir es mit einer Fotografie zu tun haben. Betrachten wir zum Beispiel die Ankündigung des deutschen Films von Uli Edel über die Geschichte der RAF vom 13. März 2009 in einer spanischen Zeitung. An diesem Tag erschien eine Werbeanzeige im Veranstaltungsteil des Blattes mit einem Foto aus dem Film, das die Festnahme von Holger Meins nachstellt. Den meisten Betrachtern dieser Anzeige ist wahrscheinlich die Originalquelle des Bildes nicht bekannt. Allerdings bin ich sicher, dass es viele Bewunderer des Baader-Meinhof-Zyklus von Gerhard Richter gibt, die Informationen über den Hintergrund dieser Bilder suchten, und es überrascht nicht, dass sie auf das beeindruckende Foto dieser Festnahme gestoßen sind, das damals in der

---

<sup>11</sup> Gerade dieser Vergleich wurde in der Ausstellung *En Guerra* („Im Krieg“) im Centre de Cultura von Barcelona vorgenommen.

deutschen Presse veröffentlicht wurde. Wenn wir uns die Anzeige in der Zeitung ansehen und uns dabei an dieses Bild erinnern, wäre es nicht verwunderlich, dass uns einerseits die weitgehende Treue zum Originalbild überrascht und andererseits das Gefühl beschleicht, dass wir es mit einer Fälschung zu tun haben, mit etwas, das falscher als das Falsche ist.<sup>12</sup>

Wenn die Künstler und Künstlerinnen, die Dokumente und Fiktion vermischen, schließlich ein Werk schaffen, das eine Inszenierung, das heißt eine vollständige Fiktion ist, wäre es vielleicht noch konsequenter, die Verwendung des reinen Dokuments als einziges Abbildungsverfahren zu verteidigen, das es noch vermag, auf einen Bezugsrahmen zurückzuverweisen, der wahr sein könnte. Doch wir müssen selbstredend auf eine solche Illusion verzichten, nicht nur wegen der üblichen Kritik am Wahrheitsanspruch des dokumentarischen Bildes, sondern weil das Ereignis schon als Fiktion inszeniert ist, bevor der Fotograf oder der Kameramann mit der Manipulation zur Auflösung der Objektivität überhaupt beginnt. Dafür gibt es viele Belege.

Der Journalist Michel Collon [ich bin nicht in der Lage, seine journalistische Qualifikation zu bewerten] prangert die einseitige Berichterstattung über den Balkankrieg in den Medien an. Eines seiner zahlreichen Beispiele zeigt eindeutig, was er meint: Es geht um das Massaker auf dem Markt von Sarajewo im Februar 1994. Wir alle, und ich zuallererst, haben geglaubt, dass die Bilder von diesem Massaker und besonders vom nächsten ein Jahr später, eine entscheidende Rolle für das Eingreifen des Westens spielte; Collon vertritt jedoch den Standpunkt, dass die Intervention damals schon beschlossen und die Bilder dazu dienen sollten, die öffentliche Meinung zu beeinflussen, besonders in den USA, wo nur ein Viertel der Bevölkerung eine NATO-Intervention befürwortete. Nach Veröffentlichung dieser Bilder stieg die Quote auf 50% an. Außerdem brachten die Zeitungen nach dem Gemetzel Artikel mit Behauptungen wie: „Das letzte Massaker hat eine Reaktion der Großmächte unvermeidlich gemacht. Eine Militäraktion gegen die Serben wird in Erwägung gezogen.“<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Das erste Indiz, dass auf eine Fälschung des Fotos aus dem Film hindeutet, ist, dass die Unterhose des Festgenommenen vollständig zu sehen ist und den Bildvordergrund einnimmt, während das Originalfoto dort abgeschnitten ist, wo die Unterhose beginnt. Diesen Hinweis habe ich Professor Sánchez Durá zu verdanken, und er ist deshalb so wertvoll für mich, weil er mir das Vertrauen zurückgibt, dass man mit einer sachkundigen Prüfung die Stellen entdecken kann, durch die sich die Fälschung verrät, die Nahtstelle, an der das Bild seinen Realitätscharakter verliert, weil sie durchlässig ist für Vorannahmen aus einer früheren Zeit, andere Einstellungen und andere Zielsetzungen.

<sup>13</sup> Michel Collon, *El juego de la mentira. Las grandes potencias, Yugoslavia, la OTAN y las guerras próximas* („Das Lügenspiel. Die Großmächte, Jugoslawien, die NATO und die nächsten Kriege“), Hondarribia, Otras voces, 1999, S. 66. (Zuerst erschienen u. d. frz. T.: *Poker menteur. Les grandes puissances, la Yougoslavie et les prochaines guerres*, Brüssel, Éditions EPO, 1998.)

Collon weist auf eine Reihe von widersprüchlichen Sachverhalten hin: Das Fernsehen von Sarajewo und die westlichen Fernsehteams befinden sich rechtzeitig vor Ort, muslimische Polizisten verweigern UNO-Beamten den Zutritt zum Ort des Geschehens, man lehnt die Einrichtung einer internationalen Untersuchungskommission ab, Bombendetektoren der UNO registrieren an diesem Tag keinen einzigen serbischen Schuss, die Verletzten werden in ein amerikanisches Krankenhaus nach Deutschland geflogen, und den Journalisten wird die Einsicht in die Verwundetenlisten verwehrt.

Ich sehe mich außerstande, all diese Einzelheiten zu prüfen, denn ich bin ja nur ein einfacher Leser. Allerdings liefert Collon ein weiteres Detail, das sich leicht überprüfen lässt:

„In seinen nach dem Krieg veröffentlichten Erinnerungen hat David Owen, der europäische Sonderbeauftragte, implizit anerkannt, dass die Granate nicht von den serbischen Streitkräften, sondern von den Truppen Izetbegovićs selbst abgefeuert wurde und dass dies dem Westen von Anfang an bekannt war, jedoch verheimlicht wurde.“<sup>14</sup>

Das Szenario wiederholt sich ein Jahr später bei einem weiteren Massaker am 28. August 1995 um 11 Uhr morgens. Am nächsten Tag bombardieren 60 NATO-Flugzeuge die Serben bei Sarajewo, Gorazde und Tuzla. Collon zitiert nun einen Artikel von Gregory Copley aus der britischen Zeitschrift *Strategic Policy*.

„Allgemein bekannt ist, dass bereits vierzig Minuten nach dem Zwischenfall britische (und dann französische) Expertenteams für Krater auf dem Marktplatz waren. Sie bestätigen, dass es kein serbischer Angriff gewesen sein konnte, sondern Izetbegovićs Streitkräfte die eigene Bevölkerung beschossen hatten, um die laufenden Friedensverhandlungen zu stören.“<sup>15</sup>

Wohlverstanden, es geht nicht darum, nun mit den Serben zu sympathisieren, vielmehr verdient keine der kämpfenden Parteien unsere Sympathie, sondern eher unsere Verachtung. Und dazu gehören auch die westlichen Länder, die mehr oder weniger eindeutig und mehr oder weniger offen für eine Seite Partei ergriffen. Es überrascht mich, dass wir in Spanien, wo wir in unserer Geschichte die Folgen derartiger ausländischer Einmischungen unmittelbar zu spüren bekamen, unsere Sympathien so vorbehaltlos einer Seite geschenkt haben. Die Einzigen, die dort unser Mitgefühl verdienten, sind die Opfer.

---

<sup>14</sup> A.a.O., S. 69. Das betreffende Buch ist: David Owen, *Balkan Odyssey*, London, 1996. Der sich darauf beziehende Abschnitt befindet sich auf den S. 279-281.

<sup>15</sup> A.a.O., S. 74.

Die Fiktion schleicht sich also in den Diskurs der Künstler und Künstlerinnen ein, ob sie es nun wollen oder nicht. Darum müssen sie sich nicht nur mit der Fiktionalisierung beschäftigen, sondern sie steht im Zentrum ihrer Arbeit, besonders bei den Künstlern und Künstlerinnen, die mit dokumentarischen Bildern arbeiten. Ihre Arbeiten scheinen oft ins Narrative abzudriften. Die Arbeit *Sehnsucht*, die von Monika Anselment in dieser Ausstellung gezeigt wird, erzeugt eine „Erzählung“ nur durch die Zusammenstellung der ausgewählten Bilder: einerseits die Orte der Migration und andererseits das Agieren der Flüchtlinge in diesen Landschaften. Jede Bildreihe enthält als ihr Negativ das, was nicht anwesend ist, was nicht zu sehen ist, aber den Sinn der anderen Bildreihe konstituiert. Auch dort sieht man es nicht, wir sehen eigentlich nur Materielles, ein Meer, eine Wüste, und nicht das utopische Glück, das es verheißt, denn es veranlasst ja all die Menschen, sich zu diesem Ort hinzubewegen, der dann zum Ort ihrer Tragödie werden wird. Auf der anderen Serie sieht man Menschen in Bewegung, auf Booten, hinter Zäunen, und eben nicht direkt die humanitäre Tragödie, die sich uns offenbart, wenn wir erkennen, dass es sich um die Orte handelt, an denen gerade das Geschäft mit den Migranten stattfindet. Und das bewirkt, dass wir Meer und Wüste nicht mehr als rein exotische Landschaften des Müßiggangs und des Abenteuers betrachten können.

Ein Aspekt, den keine „Erzählung“ verändern darf, ist für mich das Ziel, im Betrachter das Bewusstsein zu schaffen, dass man es mit wirklichen Menschen zu tun hat, die unter den Kriegsfolgen gelitten haben, und nicht mit Staaten, Nationen, Vaterländern oder anderen abstrakten Gemeinschaften, so dass sich der Betrachter der Frage, wer diese Menschen auf den Bildern getötet hat, nicht entziehen kann. Und dieses Uns–nicht-vergessen-lassen, dass wir es wirklich mit Menschen und nicht mit fiktiven Gemeinschaften zu tun haben, steht meiner Ansicht nach auch bei Anselments Arbeit im Mittelpunkt.

Wenn diese Haltung weiterhin die gewünschten Wirkungen zeigt, wenn sich künstlerische Arbeiten weiterhin dem Druck verweigern, sich einer gelenkten Identität anzupassen, und wenn der Betrachter weiterhin wahrnehme, dass wir mit einem Problem unserer Gesellschaftsordnung konfrontiert sind, warum sich dann beunruhigen? Vielleicht deshalb, weil wir keine Garantie dafür haben, dass dieser Bezug auf den konkreten und realen Menschen von einer Öffentlichkeit wahrgenommen wird, die sich immer mehr vom Spektakel blenden lässt. Der einzige mögliche Widerstand gegen eine Vereinnahmung durch die Kulturindustrie besteht offenbar darin, am Dokumentarischen und einer antinarrativen Bildsprache festzuhalten, denn ich betrachte die Einschätzung von

Diederichsen als zutreffend: „Die Narration ist die dritte dominierende Strategie (nach Immersion und Partizipation), die künstlerische Präzision in eine ironisch abgefederte Strömung der Kulturindustrie überführt und für die es keine Alternative zu geben scheint.“<sup>16</sup>

Auch Baqué behauptet, dass die Kunst von „der Industrie der Massenmedien“ endgültig kontaminiert sei.<sup>17</sup> Stimmt man dieser Behauptung zu, bedeutet dies aber nicht, dass man all ihre Implikationen akzeptiert, denn man müsste erst untersuchen, ob diese Kontamination einer Kapitulation gleichkommt, wobei die Kunst lediglich als Resonanzkörper und als elitäres Sprachrohr der Medieninteressen dient, oder ob sie sich in eine Mischform verwandelt, bei der die Kunst noch ihre eigenen Ziele bewahrt. Es geht auch nicht so sehr darum, an irgendeiner modernistischen Theorie der Autonomie von Kunst festzuhalten, denn Kunst lässt sich ohne ihren kontextuellen Bezug nur schwer verstehen, es geht vielmehr darum, die unterschiedlichen Zielsetzungen von Künstlern und Künstlerinnen in den unterschiedlichen Kontexten zu unterscheiden.

*Aus dem Spanischen von Ulrich Kunzmann*

---

<sup>16</sup> Diederich Diederichsen, *When Worlds Elide*, Artforum, September 2009, S. 245.

<sup>17</sup> Baqué, a.a.O., S. 52.