

* قَرَّاحٌ مِّنْهُلٍ جِ مَنَاهِلٍ

Da gab es diese Idee, dass in einer Demokratie die Macht auf die eine oder andere Weise verteilt sein sollte. Und dass, wenn man von dieser Verteilung ausgeschlossen war, man sie sich rauben konnte, die Macht, und mit ihr einen Griff auf das Schicksal.

Wenn diese Idee in der Vergangenheit falsch war, so ist sie heute absurd.

Die Macht zeigt heute die Gewalt, die sie zu ihrer Erhaltung benötigt, ganz offensichtlich, und wer den Stand der Dinge angreift, macht es im Wissen, dass er dafür bezahlen wird. Überall hat die Logik des Krieges inzwischen jene des Kampfes abgelöst, im Büro genauso wie auf den Barrikaden.

Man wird uns sagen, dass es viel härtere, schmerzvollere Epochen als die unsere gegeben hat. Immer jedoch in der Vergangenheit ist es den Unterdrückten gelungen, sich zum Gegenstand ihrer eigenen Geschichte zu machen, und die Unterdrücker mussten bisweilen die Erfahrung eines gewissen Abstiegs machen. Die Gemeinschaften, die das Wort ergreifen konnten, haben nicht einmal mehr die Stimme, ihre Krisis herauszuschreiben, aus dem Bauchinneren des Kapitals, das sie allesamt verdaut und diejenigen, die überleben, zum Sterben in den Krieg schickt.

Diese radikale Veränderung der Demokratie ist keine Überraschung: Die totalitäre Versuchung der Macht liegt in ihrer Natur begründet – sie ist kein Unfall.

Inzwischen ist der Vorstellungsraum in selektiver Ausdehnung begriffen und seine Intensität in Verminderung. Immer mehr Dinge sind gesagt und sichtbar gemacht, aber immer weniger stört sich die alles übertönende Stimme der Propaganda an den Wucherungen der Signifikanten und Formen.

In der Flut der Bilder, die uns einschließt, noch bevor es uns auffällt, ist eine subtile und unerbittliche Privatisierung im Gange. Unsere Körper verkörpern die Werte nicht mehr, denen wir uns anschließen – es sind nichts anderes als filmbare Körper. „Öffentlich“ ist nichts anderes als das Adjektiv, das die Ordnung definiert und das Substantiv, das die Zuschauer benennt.

Wenn man regiert wird, wird man es immer als Teil der Masse und die einzige Form, die wir haben, diesen Stand der Dinge zu akzeptieren, ist zu glauben, dass wir allesamt *Individuen* sind, „alle gleich, aber alle anders“. Aber je mehr wir regiert werden, desto mehr sind wir mit unserer gewöhnlichen Singularität konfrontiert und mit der Angst, ihre Erbärmlichkeit zu teilen: Die Vernunft des Regierens hat uns in Kreaturen verwandelt, die ihren kindlichen Zustand nie verlassen, und diese ewige Kindheit macht die Aufgabe unmöglich, uns zu lieben. Das, an das wir uns beteiligen und das, was wir miteinander teilen können, hört nicht auf, sich direkt proportional zu unseren subjektiven Besonderheiten zu verringern.

Die Erfahrungskrise, die im Jahr 1914 beginnt, ist eine *Krise des Gebrauchs*, nicht nur der Dinge, sondern der Situationen, *eine Krise des Gebrauchs unserer Leben*. Ein Pissoir in eine kulturelle Ware zu verwandeln und die Mona Lisa als Bügelbrett zu verwenden sind zwei Strategien, die der Frage nach dem Gebrauch des Lebens ausweichen, die die Frage nach seinen Spuren zwar stellen, das Problem der Erfahrung der Freiheit jedoch vermeiden, indem sie sich darauf beschränken, es nur darzustellen.

Unsere ist die Epoche der *Ready-Made-Künstler*, die ihren Platz als perfekte Inkompetente besetzt halten und ihren tiefen Mangel an Qualität ohne Pause erneut behaupten, die keinen Einfluss auf den Kulturapparat haben und noch weniger auf sein Funktionieren. Wenn die Baustellen der Kreativität geöffnet bleiben, dann deshalb, weil alle Arbeiten von den selben Mäzenen gesponsert werden, die auch die Katastrophe sponsern.

Es ist wahr, dass die Kunst – die sich immer schon darum bemüht hat, der Macht zu dienen, ohne ihr zu schmeicheln – die Demokratie braucht und dass sie sich in gewissen Momenten auch wirkungslose Revolutionen erträumt hat. Jetzt aber, da die Träume der Avantgarden zu Kindermärchen geworden sind, sind die Vorbilder, die sie einst begleiteten, zusammen mit ihnen liquidiert worden. Der revolutionäre Held, der ein leidenschaftliches Leben im Angesicht der Welt, so wie sie ist, zu leben hatte und der zugleich vom Wunsch verzehrt werden sollte, sie zu zerstören, wird unseren Weg nicht mehr kreuzen. Heute kennen wir diese Sackgassen auswendig: Keine Hoffnung ist uns in Hinblick auf die Anpassung unserer Lebensformen und unserer Fähigkeit, den Stand der Unterdrückung zu erkennen, gelassen.

Diejenigen, die sich auflehnen, sind nicht nur ihrer Legitimation, sondern auch ihrer Würde beraubt worden, und dies ist vielleicht die folgenschwerste Wirkung des neuen weltweiten Regimes.

Innerhalb dieser Kartographie ist Claire Fontaine nichts anderes als ein weiterer Ready-Made-Künstler, ein weiterer Bedeutungssender im allgemeinen Rauschen, und seine einzige Unterscheidung liegt darin, die politische Ohnmacht programmatisch zum Gegenstand und zum Mittel seiner Arbeit zu machen.

Über die politische Ohnmacht im Kontext der zeitgenössischen Kunst zu sprechen bedeutet, die Auswirkungen der symbolischen Praktiken des Jahres 2005 in New York und anderswo in Frage zu stellen. Die Kunst – und man wird nicht müde, es uns zu wiederholen – hat nicht den Anspruch, direkt in das Existente einzugreifen. Dennoch wirft der Wirkungsverlust der politischen Bewegungen und ihre Verwandlung in reine Bilderproduktionsmaschinen ein anderes Licht auf die beiden Orte, an denen sich die Freiheit während des 20. Jahrhunderts artikuliert hat: Die Kunst und den politischen Raum.

Es war beruhigend für einen Teil der Avantgarde, die Passivität der Betrachter anzuklagen und von denen, die sich an der Bewegung nicht beteiligten, anzunehmen, sie hätten die Dialektik der Emanzipation blockiert. Diese Verachtung verdeckt jedoch die Tatsache, dass jedes Verhalten – insbesondere die Rebellion –, das die anderen nicht ansteckt, zu einer theatralischen Performance wird, zu einer ästhetischen Praxis, und dass darin der verunglimpft Zuschauer genauso wie die „Schauspieler“ notwendig werden, damit das Stück fortgesetzt werden kann. Wenn der Konkurs der politischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts sie in ästhetische Objekte verwandelt hat, so hat dies einerseits zu einer Musealisierung ihrer Freiheitsversprechen, andererseits zur Möglichkeit geführt, das gesamte ästhetische Feld als eine Datenbank für potentielle Aufstände anzusehen. Bilder für einen kommenden Aufstand zu schaffen, die Gefühlstonalität eines Unbehagens wiederzugeben, gewisse Symptome der Krise niederzuschreiben, sowohl visuell als auch konzeptuell... es sind dies nicht Aktionen, die in unterschiedlichen Epochen ein und den selben abstrakten Wert besitzen. Die Kunstgeschichte materialisiert sich nicht in Form einer Galerie, eines Museums oder eines Katalogs, sondern als eine Serie von elektromagnetischen Feldern, die durch unsere Körper strömen – und die wir durchströmen.

Die politische Ohnmacht, die wir hier zu diagnostizieren versuchen, ist kein Übel, das ausgemerzt werden soll, noch ein Stand der Dinge, der uns ethisch disqualifizieren würde. Es ist die Feststellung einer Verpflichtung, die uns zwingt, immer auf eine Aktion hin zu agieren, mit Nachdruck den Machtverhältnissen entgegenzutreten, die unsere Körper durchqueren, anstatt unser Leben an Lebensräumen zu orientieren.

Die Machtlosigkeit der Polizei, die Auswirkungen der aktuellen Katastrophe einzugrenzen, aber auch jene unserer Arbeiten, die als Gesten an die Stelle einer unmöglichen Aktion treten, sind die zwei Gesichter einer Wüste, die – was immer auch passieren mag – dennoch nicht unüberquerbar bleibt. Denn die Tatsache zu ignorieren, dass unsere gemeinsame Ohnmacht eine versteckte Macht enthält, ist auch ein Effekt der aktuellen Vormacht. Claire Fontaine versucht mit Bescheidenheit die Wiederaneignung der Produktionsmittel der Gegenwart offen zu halten.

* Claire Fontaine,