

17



Thesis_ART

Wiss. Hausarbeiten/Abschlussarbeiten

auf

www.fabrico-verlag.com

Herausgeber /Editor:

Manfred Blohm (blohm at uni-flensburg.de)

Thesis_ART: ISSN 2363-5274



Auf der Web-Seite www.fabrico-verlag.com/thesis_art erscheinen in unregelmäßigen Zeitabständen für interessierte Leser*innen kostenfrei wissenschaftliche und künstlerische Hausarbeiten, BA-Thesis, MA-Thesis, Diplomarbeiten und Examensarbeiten aus den Bereichen Kunst / Visuelle Kommunikation / Kunstpädagogik / Kunstvermittlung, geschrieben an unterschiedlichen europäischen Hochschulen. Die Vision ist, dass diese Sammlung allmählich wächst, so dass ein großes Spektrum der Vielfalt dessen, was an europäischen Hochschulen geschrieben wird (und leider meist unsichtbar bleibt) anderen als Denkanstöße dienen kann. So kann hier vielleicht allmählich eine Vielfalt des Denkens im Feld Kunst / Visuelle Kommunikation / Kunstpädagogik / Kunstvermittlung sichtbar werden, das die bestehenden Publikationsformate erweitert.

Die Rechte für die hier erscheinenden Texte verbleiben bei den Autorinnen und Autoren.

Die Klärungen, Kennzeichnungen und ggf. Einholung der Bildrechte liegen bei den Autorinnen und Autoren. Für die Abbildungen und die damit verbundenen Rechte sind ausschließlich die Autorinnen und Autoren verantwortlich. Der Herausgeber der Reihe übernimmt dafür keinerlei Haftung. Diese liegt mit der Freigabe der Texte im Einvernehmen zwischen Herausgeber und Autor/innen ausschließlich bei den Autor/innen.

Es gilt darüber hinaus der Disclaimer auf der Seite <http://fabrico-verlag.com/impressum>

KUNST ALS
ERINNERUNGSPOLITISCHE
INTERVENTION

Hito Steyerls „The war According to eBay“ im Spannungsfeld von Repräsentation, Dokumentation und Aneignung



vorgelegt am 5.02.13

von Maren Blume

Matrikelnummer: 939657

Erstgutachter: Prof. Dr. phil. Andreas Brenne

Zweitgutachter: Dr. phil. Christoph Sturm

INHALT

Abbildungen.....	A
Einleitung.....	1
1 Thematische Grundlagen.....	5
1.1 Ambivalenzen der Erinnerung.....	5
1.2 The War according to eBay.....	8
1.3 Appropriation.....	10
1.4 White Cube Revisited.....	12
1.5 Diskursive Ästhetik und Postmodernes Kunstwerk.....	15
2 Mythos Moderne Kunst. Repräsentation, Fortschritt und Reinheit.....	17
2.1 Das Dilemma der Repräsentation.....	17
2.2 Die Kultur überleben. Die modernen Avantgarden.....	21
2.3 Das Streben nach Reinheit. Genozide und abstrakte Kunst.....	25
3 Realismen, Dokumentarismen und digitale Bilderwelten.....	27
3.1 Generationenfolge der eBay-Bilder.....	27
3.2 Was ist <i>dokumentarisch</i> ?.....	31
3.3 Die Originalfotografien.....	32
3.4 Das Zeugnis und seine Lücke.....	33
3.5 Der Realismus digitaler Bilder.....	35
3.6 Das arme Bild.....	38
3.7 eBay als Archiv.....	41
Schluss.....	45
Nachwort.....	48
Anhang.....	I
Literaturverzeichnis.....	II
Internetquellen.....	V

ABBILDUNGEN

Abbildungen zu Hito Steyerl „The war According to eBay“ finden sich auf der Webseite

<http://eipcp.net/artprojects/hitosteyerl>

„Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“

Walter Benjamin 1949¹

Geschichte ist kein neutrales Gut, auf das wir zurückgreifen können. Geschichte ist ein ideologisches Konstrukt. Sie ist der Gegenwart ausgeliefert. Geschichtsbilder drehen sich um die Vergangenheit, aber sie sind gefärbt von der Gegenwart und den Selbst- und Fremdbildern einer Gemeinschaft, die sie herstellt und die sich an ihnen bedient. Kollektives Erinnern an das, was war, gehört zum Instrumentarium gesellschaftlicher Prozesse. Aus Vergangenen wollen wir lernen, seine Wiederkehr verhindern, sein Fortbestehen kontrollieren.

* * *

Bilder- und Erinnerungsprozesse stehen in einem engen Verhältnis zueinander. Bilder helfen uns zu erinnern – und wir erinnern uns an das, wovon es Bilder gibt. Sie können uns ins Gedächtnis rufen, was schon vergessen war. Bilder tragen eine große Verantwortung für die kollektive Erinnerung. Doch sind sie wirklich die neutralen Zeugen, für die sie gehalten werden? Woher können wir wissen, dass sie nicht lügen?

Schließlich gibt es auch Geschichten und Ereignisse, die es verdienen, erinnert zu werden, von denen keine Bilder existieren. Bilder als Medien in denen sich Geschichtsbilder artikulieren und aus denen sich die individuelle und die kollektive Erinnerung konstruiert, sind machtvoll. Ihre Macht erlangen sie jedoch nicht aus sich heraus, sondern mittels kultureller Zusammenhänge in denen sie zu sehen gegeben werden. Ist die Evidenz, ist die Fähigkeit der Zeugenschaft in den Bildern angelegt? Oder gibt es eine diskursive Rahmung, die den Bildern zuschreibt, die Wahrheit zu bezeugen?

¹ Benjamin 1996, 673.

* * *

Im Feld der Bildenden Kunst treten seit einigen Jahren vermehrt dokumentarische Arbeitsweisen auf. In ihnen artikulieren sich vielfältige Beziehungen zum Begriff der Kunst und zum Begriff der Wahrheit. Künstlerische Strategien der Dokumentation sind aufs engste verknüpft mit dem Begriff der Erinnerung. Sie produzieren oder vermitteln Bilder und können dabei ihre eigene Rolle in der Repräsentation von Geschichte und in der Produktion von Wissen reflektieren. Wie erzählen diese neuen dokumentarischen Formen von der Vergangenheit? Welche Form nimmt die Erinnerung in ihnen an?

* * *

Auf eBay gibt es einen wachsenden Markt von Amateurfotografien, die im Zweiten Weltkrieg von deutschen Soldaten aufgenommen wurden. Diese Fotos sind mit digitalen Wasserzeichen versehen um Urheberrechte zu wahren. Die Künstlerin Hito Steyerl hat diese Wasserzeichen freigestellt und stellt sie, sie, abstrakte farbige Formen als welche sich die Wasserzeichen zeigen, in Leuchtkästen aus. Ihre Auswahl liegt dabei auf gewaltsamen und pornografischen Bildern von Soldatinnen der sowjetischen Armee, sogenannte 'Flintenweiber', die während des Kriegs in Gefangenschaft der deutschen Wehrmacht gerieten. *The war according to eBay* befindet sich auf der Schnittstelle von Dokumentation und Erinnerung und fragt danach, wie Ereignisse der Vergangenheit im Kontext medialer Globalisierung und globaler Kommerzialisierung wahrgenommen und behandelt werden.

The war according to eBay wird in dieser Arbeit exemplarisch und intensiv auf Fragen der Repräsentation von Geschichte, der Dokumentation und der Verstrickung von Bildern in erinnerungspolitische Zusammenhänge untersucht werden.

Der erste Teil beginnt mit einem Einblick in kritische Analysen von Erinnerungsprozessen. Ansätze aus der historischen Bildungsarbeit problematisieren die Gefahr der Homogenisierung und Entpolitisierung von Erinnerung im Zuge ihrer Etablierung als nationale Aufgabe und zeigen die postnazistische Prägung des bundesdeutschen Erinnerungsdiskurses auf. Konzepte für eine Öffnung hin zu transnationalen, pluralistischen Erinnerungskulturen, die aus dem pädagogischen Kontext stammen, möchte ich auch für meine Überlegungen künstlerischer Strategien im Umgang mit Erinnerung und als Geschichtsvermittlung fruchtbar machen. Daran anschließend folgt ein Überblick über *The war according to eBay*. Systematisch werde

ich hierbei zuerst eine formale Beschreibung der Arbeit vornehmen und diese in dem Ausstellungsformat der 'Ricochet 3' Ausstellung kontextualisieren, das ich unter dem Begriff des White Cube in die Analyse einbeziehe. Dann gehe ich auf die Arbeitsweise der Aneignung fremden Bildmaterials, die Steyerl gewählt hat ein und betrachte sie im Kontext der *Appropriation Art*. Der Begriff der 'diskursiven Ästhetik' soll hieran anschließend helfen, die spezifische Strategie und Ästhetik von *The war according to eBay* zu präzisieren.

Nachdem wir uns somit einen ersten Überblick über das Kunstwerk gemacht haben, werden wir uns im zweiten Teil grundsätzlichen Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Repräsentationen von Krieg und Gewalt, insbesondere der nazistischen Verbrechensgeschichte widmen. Von ungebrochener Aktualität ist Theodor W. Adornos vielzitatierter Ausspruch „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“ und die Debatte um das Problem der Affirmation engagierter Kunst. Kann hingegen das autonome Kunstwerk diesem Dilemma entgehen? Oder sind die Versuche, reine, selbstreferentielle Bilder hervorzubringen nicht vielleicht Ausdruck einer Flucht vor der Geschichte? Walter Benjamins Essay „Erfahrung und Armut“ bringt die Entwicklung der modernistischen Ästhetik in ein unmittelbares Verhältnis zur Erfahrung des Ersten Weltkriegs. Enthüllen sich hier Freiheit, Fortschrittsdrang und Autonomie, in deren Licht sich auch Vertreter der amerikanischen Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg inszenierten, als Mythos der Moderne? Dieser Teil widmet sich den Zusammenhängen und Ähnlichkeiten zwischen den formalistischen Experimenten moderner Kunst und den Weltkriegen des zwanzigsten Jahrhunderts, von denen *The war according to eBay* erzählt.

Der dritte Teil wendet sich dem Dokumentarischen zu. Wir werden genau nachvollziehen, woher die Bilder stammen, deren Copyright-Markierungen die Künstlerin in Leuchtkästen ausstellt und somit Schicht für Schicht den dokumentarischen Charakter der eBay-Arbeiten diskutieren. Hito Steyerl hat ein Buch über aktuelle dokumentarische Arbeiten im Kunstfeld geschrieben, das uns viele differenzierte Impulse für die Auseinandersetzung mit Dokumentation im Kontext von Macht/Wissen-Konstellationen liefert und traditionelle Begriffe des Dokumentarischen überwirft. Für die Betrachtung der Originalfotografien der 'Flintenweiber' werden wir Überlegungen Giorgio Agambens zur Lückenhaftigkeit von Dokumenten hinzuziehen. Daraufhin wird es um das Spezifische digitaler Bilder gehen, die wir auf ihre Beziehung

zur Wirklichkeit befragen. Dafür werden die medien- und bildwissenschaftlichen Positionen von Jens Schröter und W.J.T. Mitchell zu Hilfe genommen. Auch Steyerl hat sich über einen bestimmten Typ digitaler Bilder Gedanken gemacht. Ihr Konzept des *armen Bildes* wird die vorangegangene Untersuchung ergänzen. Im Internet, genauer auf der Auktionsplattform eBay sind diese Bilder zuhause. Wie verhalten sich (Geschichts-)Bilder im Internet? Und welche Bedeutung hat das Internet als Medium der Geschichtsvermittlung? Das sind die Fragen, mit denen wir unsere Betrachtung beenden werden.

Die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk *The war according to eBay* findet in dieser Arbeit mit Rückgriff auf bild-, kultur-, erziehungs- und geschichtswissenschaftliche Forschungsperspektiven statt. Der Offenheit halber lege ich mich auf kein methodisches Konzept fest, sondern bündele Diskursstränge zu den Begriffen Erinnerung, Gedächtnis und Geschichte entlang der eBay-Arbeiten. Eine kontextgebundene Betrachtung kann ohne diese transdisziplinär angelegte Perspektive nur unzureichend die Dimensionen von Kunst als geschichtsvermittelnde Praxis ermitteln.

In der Analyse von *The war according to eBay* wird die Bedeutung der Bildenden Kunst als Erinnerungskultur als gegeben vorausgesetzt. Eine pluralistische Erinnerungskultur setzt widersprüchliche Bilder voraus, die die dominanten Geschichtsdarstellungen herausfordern und in der Lage sind, mit ihnen zu konkurrieren. Ob künstlerische Formen das Potenzial haben, eine Gegenerinnerung zu fördern, sich konformistischen Geschichtsbildern zu entziehen oder sie zu unterlaufen, sind Fragen die ich exemplarisch an *The war according to eBay* aufzeigen werde.

1. THEMATISCHE GRUNDLAGEN

1.1 Ambivalenzen der Erinnerung

„Weil Geschichte denen ausgeliefert ist, die sich an sie erinnern, ist sie offen für Vereinnahmungen und Aneignungen, die mehr mit den Bedürfnissen der Gegenwart zu tun haben, als mit dem Versuch, sich mit der Vergangenheit zu konfrontieren.“²

In diesem Zitat der Pädagogin Astrid Messerschmidt kommt vielerlei zum Ausdruck, was den gegenwärtigen bundesdeutschen Erinnerungsdiskurs prägt. Geschichte gibt es nur dann, wenn ihrer erinnert wird. Erinnerung wiederum setzt Subjekte voraus, die aktiv erinnern. Die Frage, aus *wessen* Perspektive Erinnerungsprozesse vollzogen werden, ist gerade vor dem Hintergrund ihrer Missbrauchbarkeit eine ganz brisante. Walter Benjamin vertritt in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ eine Vorstellung von Geschichte als unabschließbaren Prozess.³ Eine Auseinandersetzung mit dem historisch Vergangenen artikuliert sich nicht nur über das angenommene Wissen darüber, was geschah, sondern konfiguriert sich im Rahmen der Gegenwart. „Vergangenes historisch zu artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gemeint gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt“.⁴ Es ist die Gefahr von Konformität und Instrumentalisierung durch die herrschende Elite, die Benjamin hier meint und jede Generation ist aufs Neue mit dem Versuch konfrontiert, sich dieser zu widersetzen.⁵ Astrid Messerschmidt betont, dass eines der Dilemmata der Erinnerung an den Nazismus das „Privileg der Täter/innen und Mittäter/innen, die Überlieferung zu bestimmen“⁶ sei. Auch Morawek und Sternfeld betonen, dass visuelle Darstellungen der nazistischen Verbrechen immer noch von den Täter/innen bestimmt sind.⁷ Überlieferungsprozesse und Geschichtsvermittlung sind keine neutralen Praxen, sondern von machtvollen diskursiven Kräften und Interessen gefärbt, in denen die Frage

2 Messerschmidt 2007, 46.

3 „nichts was sich jemals ereignet hat, [ist] für die Geschichte verloren zu geben“ Benjamin 1996, 666.

4 Ebd., 667.

5 „In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen“ ebd.

6 Messerschmidt 2007, 46. Sie bezieht sich hier auf Kosnick, Kira [1992]: Sozialwissenschaftliche Ansätze in der Diskussion um Opfer und Überleben, in: Theresa Wobbe (Hg.): Nach Osten. Verdeckte Spuren nationalsozialistischer Verbrechen, Frankfurt a.M., 87-98.

7 Vgl. Morawek/Sternfeld 2011, 4.

nach der Sprecher(innen)position viel zu lange ungestellt und die ideologische Verfasstheit konsensueller Annahmen über Geschichte unsichtbar bleibt.

Sowohl Messerschmidt wie auch Nora Sternfeld haben gezeigt, dass die Erinnerung im bundesdeutschen Diskurs als *master narrative* über eine gelungene Erinnerungsaufgabe genutzt und zum identitätsstiftenden Moment wird⁸. Der Versuch, die Erinnerung an den Holocaust national zu vereinnahmen, birgt aber mehrfach Probleme. Erstens wird im Zuge von Globalisierung und Kosmopolitisierung vermehrt von einem Universalismus gesprochen. Hier wird betont, dass der Rekurs auf den 'Zivilisationsbruch Auschwitz' internationale Gültigkeit und Relevanz hat⁹. Zweitens stellt der Versuch, Auschwitz als positiven Bezugspunkt zu setzen und für die Konstruktion deutsch-nationaler Identität als sinnstiftend zu missbrauchen¹⁰ die Fortführung eines völkischen Nationalprojekts dar. Hier wird ausgeblendet, dass Deutschland, sowie andere Nationen keineswegs aus homogenen nationalen oder ethnischen Identitäten bestehen und die Dominanzgesellschaft als Dispositiv gesetzt ist.¹¹ Damit wird die vermeintlich gelungene Auseinandersetzung mit dem Vergangenen zum Kriterium für Ein- und Ausschlüsse in die Gemeinschaft und heterogene, z.B. migrantische Perspektiven unsichtbar gemacht. In den Gemeinschaftsvorstellungen, die sich hierin manifestieren wirken „die Ideologie der Volksgemeinschaft und [ihre] rassistischen und antisemitischen Begründungen“¹² nach. Nora Sternfeld geht von den Überlegungen Messerschmidts aus, wenn sie demgegenüber für eine transnationale und multiperspektivische Erinnerung plädiert, die ohne nationale Identität als Bezugspunkt operiert. Obgleich die transnationale Erinnerung nie gänzlich ihre nationale Kontextgebundenheit aufgeben kann und immer im Dialog zu spezifischen Diskursen und Machtkonstellationen steht, bleibt eine Möglichkeit zur Überschreitung und Infragestellung nationaler Kontexte und somit eine Neupositionierung gegenüber Geschichte und Erinnerung bestehen.¹³ Die noch recht jungen Ansätze multiperspektivischer Erinnerungsarbeit erkennen die Kondition der Migrationsgesellschaft an und verweigern nationale Homogenisierungen, in dem sie die NS-Geschichte als globale Geschichte öffnen, ohne aber „die spezifische Verantwortung der Gesellschaften

8 Vgl. Messerschmidt 2007, 73f./ Sternfeld 2012, 11.

9 Vgl. Levy, Daniel/Sznaider, Natan [2001]: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Frankfurt a.M.

10 Vgl. Messerschmidt 2007, 49.

11 „Kann in diesem Sinne 'deutsch' nur sein, wer erinnert?“ (Sternfeld 2012, 27).

12 Messerschmidt 2011, 26.

13 Vgl. Sternfeld 2012, 23f.

in der Täternachfolge zu relativieren.“¹⁴ Die Negation von Markierungen der (Nicht-)Zugehörigkeit wendet sich nicht nur gegen Tendenzen dominanzkulturell vereinnahmter, konformer Erinnerung sondern artikuliert auch ihre Positionierung gegenüber einem Begriff der unabgeschlossenen Geschichte, „mit der kein Frieden zu machen ist, die verstörend bleibt und auf die mit keinem Versprechen einer besseren Zukunft geantwortet werden kann“.¹⁵

Eine signifikante Problematik für gegenwärtige Erinnerungspraxen ist außerdem der Generationenwechsel. ZeitzeugInnen hatten bislang eine wichtige Rolle in der Vermittlung der Geschichte des Holocaust¹⁶, mit ihrem Verschwinden kommt es zu Verschiebungen in der Ausrichtung von Vermittlungspraxis und die Frage nach einer Neupositionierung wird vielfach gestellt¹⁷. Dabei wird betont, es gehe heute nicht mehr so sehr darum, zu rekonstruieren, was tatsächlich geschah, sondern darum, wie sich dem Vergangenen genähert werden kann und welche Form die Erzählungen und Erinnerungen annehmen können. Nora Sternfeld beharrt darauf, dass nicht vergessen werden sollte, dass Repräsentationen des Holocaust, des Nazismus und des Zweiten Weltkriegs auch immer vor dem Hintergrund geschichtspolitischer Kämpfe stattfinden und in diesem Zusammenhang auch betrachtet werden müssen¹⁸.

14 Messerschmidt 2011, 26.

15 Ebd., 27.

16 In dieser Arbeit kommt es zur Verwendung der Begriffe *Holocaust* und *Auschwitz*, die beide nicht unproblematisch sind. Unter anderen hat Giorgio Agamben darauf hingewiesen, dass der Begriff *Holocaust* auf das religiöse Ritual des Brandopfers verweist und bereits im Mittelalter in ähnlicher Weise gebraucht wurde, um Pogrome an Christen und Juden zu beschreiben. Er hat also „eine von Anfang an antijüdisch gefärbte Bedeutungsgeschichte“ (Agamben 2003, 28), weshalb Agamben ihn niemals verwenden werde. Mit der Ausstrahlung der US-Fernsehserie *Holocaust* wurde dieser Begriff dennoch eingedeutscht und in das gängige Alltagsvokabular integriert, wobei eine Reflexion über seine Herkunft im öffentlichen Diskurs ausbleibt. In Anlehnung an die Begründung Matthias Heyls, den Begriff *Holocaust* trotz seiner Unzulänglichkeiten zu gebrauchen, kommt er auch in meiner Arbeit zur Verwendung: „Aller Entspezifizierung und aller Missdeutbarkeit zum Trotz hat der Terminus *Holocaust* in der öffentlichen wie in der internationalen fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung einen solchen Grad an Akzeptanz erfahren und ist dort überwiegend eindeutig besetzt, dass er vielleicht zur Verständigung – insbesondere im internationalen Rahmen – besonders taugt“ (Heyl, Matthias [1997]: *Erziehung nach Auschwitz. Eine Bestandsaufnahme. Deutschland, Niederlande, Israel, USA.* Hamburg, S.15). Mit *Holocaust* bezeichne ich in dieser Arbeit die Gesamtheit der nazistischen Massenverbrechen einschließlich der Verbrechen an Roma und Sinti, Homosexuellen und an allen weiteren Opfern. Der deutsche Begriff *Auschwitz* (poln. Oświęcim) ist der Name des polnischen Ortes, an dem sich im Nazismus drei Vernichtungslager befanden. Er ist zur Metapher des organisierten Massenmordes an europäischen Jüdinnen und Juden geworden, berücksichtigt in diesem Sinne jedoch nicht, dass über die Hälfte der ermordeten Juden nicht in Vernichtungslagern umkamen (vgl. ebd. 12ff.). In Anlehnung an Adorno und Agamben, auf die ich in dieser Arbeit referiere wird der Begriff *Auschwitz* neben *Holocaust* auch bei mir auftauchen, obwohl es sich bei *The war according to eBay* um keine dezidierte künstlerische Auseinandersetzung mit dem industrialisierten Massenmord an Jüd/innen handelt – die Fragestellungen und Probleme des Diskurses um Kunst und Kultur nach *Auschwitz* mache ich dennoch für sie gültig.

17 Vgl. ebd., 10.

18 Vgl. ebd.

„Zugleich muss sich Erinnerungsarbeit auf gegenwärtige Dynamiken beziehen, will sie nicht zu einer Veranstaltung werden, bei der Geschichte als etwas erscheint, das einmal gewesen ist und nichts mit Heute zu tun hat.“¹⁹

Dieser Anspruch muss auch für die künstlerische Auseinandersetzung mit Erinnerung gelten. Ästhetische Auseinandersetzungen mit den Nazi-Verbrechen hat es schon seit 1945 gegeben, allerdings größtenteils allein auf Initiative marginalisierter, selbstorganisierter Überlebender. Die Etablierung einer nationalen Erinnerungskultur ist eine Errungenschaft erinnerungsspolitischer Kämpfe um die Förderung künstlerischer Projekte auf ehemaligen Lagergeländen und im öffentlichen Raum. Trotz dieser 'Konjunktur der Erinnerung' und der Überwindung des Schweigens über die nazistische Verbrechen Geschichte zeigt sich eine Vielzahl ästhetischer Interventionen in Form der „Entledigung“, wie sie sich etwa in monolithischen Beton-Monumenten, die Morawek/Sternfeld als „Bemühung um das Hegemonialwerden der Erinnerung“²⁰ lesen, artikuliert. Um dieser Tendenz entpolitisiertem Thematisierung entgegenzuwirken bedarf es kritischer künstlerischer Interventionen, die „auf soziale historische und politische Verhältnisse [eingehen] und diskursive Räume [...] eröffnen“²¹ und keinen Schlussstrich ziehen wollen und können.²²

1.2 *The War according to eBay, 2010*

The War according to eBay ist eine Arbeit der in Berlin lebenden Künstlerin Hito Steyerl aus dem Jahr 2010. In diesem Text beziehe ich mich auf die Ansicht in der Ausstellung „Ricochet 3“ der Villa Stuck in München 2010. In meiner Analyse gehe ich von den Gegebenheiten der dort spezifischen Installation der Werke in den Galerieräumen aus (Abb. A, B, C). In der dritten 'Ricochet' Ausstellung finden sich sechs Leuchtkästen mit digitalen Drucken auf denen farbige abstrakte Formen auf weißem Grund zu sehen sind. Die Kästen haben eine silbrige Rahmung und sind von innen beleuchtet. Auf einem der Kästen sind sechs unterschiedlich große hellgrüne Ellipsen (Abb. D), auf einem weiteren siebzehn orangerote über die obere Bildhälfte gestreut (Abb. E). Einer der Kästen zeigt zwei magentafarbene Quadrate, bei denen das eine etwas größer ist (Abb. F). Ein vierter Kasten zeigt vierzehn orangerote Quader auf

19 Messerschmidt 2011, 26.

20 Morawek/Sternfeld 2011, 5.

21 Ebd., 7.

22 Vgl. ebd., 4.

weißem Grund (Abb. G). Auf zwei Kästen, die nebeneinander hängen und kleiner sind als die anderen (Abb. H), sehen wir ungleichmäßige, wie von Hand gezeichnete blaue Striche und jeweils acht blaue deutsche Paragraphenzeichen (§), die sich mit den Strichen überlagern, aber nicht untereinander kreuzen (Abb. I, J). Die Galeriewände sind in zwei hellgrauen Tönen gestrichen, im unteren Bereich etwas dunkler. Unterhalb der Kante auf der die Flächen des etwas helleren und des etwas dunkleren grauen Bereich als horizontale Linie aufeinander treffen verlaufen Worte und Textfragmente, die in weiß auf die Wand gedruckt sind und nur aus der Nähe zu erkennen oder zu lesen sind (Abb. K). Der Boden ist mit Holzparkett ausgelegt. Die abstrakten Formen bzw. Zeichen entstammen dem Bilderfundus des Internets. Die Künstlerin hat mit digitalen Bildern aus der Auktionsplattform eBay gearbeitet, auf der Originalfotos aus dem Zweiten Weltkrieg verkauft werden (Abb. L). In diese Fotos sind mittels digitaler Wasserzeichen Urheberrechte eingeschrieben oder verbergen besonders grausame Szenen und illegale Inhalte wie Abbildungen von Hakenkreuzen.²³ In *The War according to eBay* entfernt Steyerl die fotografischen Inhalte, während die abstrakten Wasserzeichen an ihren ursprünglichen Bildpositionen bestehen bleiben.

Das Augenmerk bei der Auswahl legte die Künstlerin auf Fotografien von sogenannten 'Flintenweibern', in Gefangenschaft geratene sowjetische Soldatinnen die im zweiten Weltkrieg gegen die Nazibesatzung kämpften. Der Begriff 'Flintenweib' entstammt dem denunzierenden Vokabular mit dem im nazistischen Deutschland Soldatinnen der Roten Armee im zweiten Weltkrieg diskreditiert wurden. Der Begriff ist Spiegel sexistischer bzw. sexualisierender Zerrbilder der nazistischen Propaganda und Namensgeber für den deutschen Titel des amerikanischen Western „Dalton Girls“ von 1957 (Abb. M). Die Fotografien wurden von deutschen Soldaten an der Ostfront gemacht und werden nun, so lässt sich vermuten, von deren Angehörigen auf eBay versteigert und von privaten Käufern erworben, für historische Sammlungen sind sie, da unsystematisch, wertlos.²⁴ Nach Aussagen der Künstlerin verkaufen sich die Bilder mit den gewalttätigsten Inhalten zu den höchsten Preisen²⁵. Die Schlagworte, unter denen die Anbieter die Bilder auf eBay verzeichnen²⁶ bilden den horizontal zwischen bzw. hinter den Lichtboxen verlaufenden Wandtext. Ikonen kämpfender Frauen ist das Narrativ, das die verschiedenen Arbeiten der Künstlerin in der Ricochet #3 Ausstellung

23 Vgl. Heather 2010.

24 Vgl. Pollack 2009.

25 Vgl. Steyerl 2011.

26 s. Anhang.

verbindet. Der Film 'November' ist eine Montage aus Super-8 Filmsequenzen, bestehend aus Material das die Künstlerin in den achtziger Jahren für einen feministischen Martial-Arts Film aufgenommen hat. Die Protagonistinnen sind Hito Steyerl und ihre Freundin Andrea Wolf, die später als Kämpferin und Ikone der PKK²⁷ in Kurdistan ermordet wurde. Wolfs Konterfei stilisierte sich unter dem Schlagwort der 'Märtyrerin' zum Symbol der revolutionären Bestrebungen autonomer Kurden. Die Super-8 Footage wird mit dokumentarischen Aufnahmen montiert, in denen Steyerl die Spuren der Bilder verfolgt und ihre Reise und Transformation rekonstruiert, bis Fakt und Fiktion nicht mehr zu trennen sind. Das dritte Werk ist eine kleine Bronzefigur Franz von Stucks, eine Amazone, die Hito Steyerl für die Ausstellung neu benennt und unter dem Titel „Woman Fighter“ in die Gegenwart holt. In dieser Arbeit zeichnet sich ein weiterer Themenstrang in Hito Steyerls Werk ab: Aneignung und Copyright.

1.3 Appropriation

Als Objets trouvés fungieren in der Arbeit *The War according to eBay* jedoch nicht die zu erwerbenden Originalfotografien, sondern deren digitale Stellvertreter in eBay. Die Arbeitsweise der Künstlerin möchte ich anhand des Begriffs der *Appropriation Art* genauer erläutern. In den achtziger Jahren nutzten Künstlerinnen und Künstler vermehrt Strategien der Aneignung fremder Bilderwelten, die sowohl bereits vorhandener Kunstwerke als auch den Produktionen der Kulturindustrie entstammten. Der Kunsttheoretiker Douglas Crimp war der erste, der die spätkonzeptuellen appropriativen Arbeitsweisen von unter anderem Robert Longo, Jack Goldstein und Sherrie Levine 1977 in einer Ausstellung in New York einte. Als Vorzeigebeispiel dienen in vielen Publikationen Sherry Levines Fotoserie *After Walker Evans (1981)*. Ihre Arbeiten sind Fotografien von den dokumentarischen Aufnahmen Walker Evans' aus den dreißiger Jahren. Dabei geht die diskursive Formation dieser von Levine angewandten Strategie weit über eine bloß „unverfroren“ provozierende Aneignung von Bildern des fotokünstlerischen Kanons hinaus und wurde vielerorts als Position diskutiert, die die Kategorie der künstlerischen Originalität infrage stellt und ihre Verstricktheit in ein per se patriarchales Kunstsystem freigelegt, was vor allem für die feministische Rezeption eine wichtige Rolle spielte. Die Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss beschrieb 1981 den Begriff der Originalität als ideologisches Mach(t)werk der Modernisten,²⁸ die nun in

27 'Partiya Karkerên Kurdistan' (kurz PKK) ist die Arbeiterpartei Kurdistans.

28 Vgl. Krauss, Rosalind E. 1985.

Formen der Appropriation unterlaufen würde. Der subversive Charakter, den die frühen appropriativen Strategien noch inne hatten, bevor selbst sie im Kanon zeitgenössischer oder postmoderner Kunst akkumuliert worden sind, besteht darin, durch „die in den Werken angelegten Prozesse des Zitierens, Exzerpierens, Rahmens und Aufführens die kulturellen [Rezeptions- und; Anm. MB] Repräsentationsstrategien von Kunst offen [zu] legen“²⁹ und dabei die (männlichen) Mythen der Moderne bis hin zu der Hierarchie zwischen Hoch- und Populärkultur zu dekonstruieren. Wurde der Begriff der *Appropriation Art* anfänglich strategisch verwendet um auf diesen diskursiven Zusammenhang zu verweisen, hat er im Laufe seiner Popularisierung stark an Abgrenzungsvermögen eingebüßt und ist zum gängigen Vokabular zeitgenössischer Kunstproduktion und -rezeption übergelaufen³⁰.

Hito Steyerl bedient sich für ihre eBay-Werke am wahrscheinlich umfangreichsten Bildarchiv der globalisierten Gegenwart: dem Internet. Was noch vor wenigen Jahren unendliche Freiheit und grenzenlosen Zugriff auf globale Netzwerke sowie Bild- und Informationsfundi versprach wird im Zuge seiner Kommerzialisierung zum Schauplatz neoliberaler Interessenkonflikte und einer grundsätzlichen Debatte um Urheberrechte und Copyrights. Indem das Internet jedem User_in ermöglicht zu produzieren und zu senden, hat es die bisherigen Formen von Distribution und Rezeption im Bereich der Bildmedien revolutioniert, woraus jedoch nicht nur progressive Auseinandersetzungen resultieren. Die Frage von Urheber- und Autorschaft ist in Zeiten von Google, YouTube und ACTA, in denen theoretisch Jede_r auf Alles Zugriff hat, eine andere, als noch in den achtziger Jahren. Das traditionelle Kunstwerk hat seine Vorrangstellung als repräsentatives Bild einbüßen müssen.³¹ Das Aneignen, Teilen, Vervielfältigen und Weiterverarbeiten von Bildern gehört zum medialen Alltag, Bilder zirkulieren im Internet ohne Hinweis auf ihren Ursprung oder Autor. Hier setzt Hito Steyerls Werk ein. Die Auseinandersetzung mit der Migration von Bildern, den Bedingungen und vor allem Kräfteverhältnissen, denen diese unterliegen ist grundlegender Bestandteil ihres künstlerischen (und theoretischen) Repertoires. Bilder existieren auch in unserer virtuellen Realität keineswegs im luftleeren Raum, sondern sind Teil einer visuellen Kultur, die den machtvollen Strukturen der Repräsentationssysteme unterliegt. Vielmehr

29 Vgl. Douglas Crimp [1982]: *Appropriating Appropriating*, in: ders.: *On the museum's ruins*, Cambridge/Mass.

30 Vgl. Römer 2006, 18.

31 Vgl. Weibel, Peter: *Das Ende für das »Ende der Kunst«?. Über den Ikonoklasmus der modernen Kunst*

noch, in den Worten Hito Steyerls: die Welt der Bilder ist eine primäre Realität.³² Eine wichtige Kraft ist hierbei für Steyerl der Kapitalismus. Sie geht der Frage nach, wie Kapital, welches zumeist als ein abstraktes gedacht wird, zutage tritt, sich visualisiert und visuelle Spuren hinterlässt³³. Diese Frage ist sicher für die eBay-Werke wichtig. Die Fotografien, derer sich die Künstlerin bedient, entstammen einem spezifischen Kontext, sie werden als Ware angeboten, ihr Charakter geht in den eines Fetischs über. Anscheinend gibt es einen wachsenden Markt für Amateurfotografien mit Darstellungen von Szenen die „zwischen Langeweile, Routine und Gräueltaten“³⁴ schwanken.

Jedoch ist das Material, die digitalen Wasserzeichen mit denen die Künstlerin arbeitet, Symbole für abstrakte Begriffe wie Urheberrecht, die die Bilder schützen sollen. Schützen? Wovor brauchen Bilder Schutz? Vor dem illegalen Download. Hier wird offenbar, dass dieser Schutz nicht im Interesse des Bildes sondern im Interesse der Anbieter liegt. Wenn pornografische Kriegsbilder als Gratis-Download zur Verfügung stehen, wer wird dann noch für sie zahlen? Die digitalen Wasserzeichen sind somit Symbole eines digitalen Kapitalismus, der unsichtbar bleibt. Erst durch die (künstlerische) Intervention hinterlässt er Spuren in Form abstrakter Zeichen - in der heiligen Zone der Kunst, als welche der institutionelle Ausstellungsraum noch immer inszeniert wird und bei Hito Steyerl eine ironische Reinszenierung in Gestalt eines White Cube Displays erlangt.

1.4 White Cube Revisited

„Die Entwicklung der freischwebenden weißen Zelle gehört zu den Triumphen der Moderne [...]. In Form eines spektakulären Striptease entblößte sich die Kunst im Inneren der Zelle immer mehr, bis ihr formalistischer Endzustand erreicht war [...]. Die weiße Zelle [...] erlaubte es der Moderne, ihre unablässigen Versuche, sich selbst zu definieren, zu einem Ende zu bringen.“³⁵

Die weiße Wand als Konvention des Zeigens von Kunst, die die Ausstellungspraxis des 20. Jahrhundert maßgeblich prägte, ist eng verknüpft mit der Entwicklung der Moderne und ihrer Ideologisierung.³⁶ 1976 wurde der weiße Galerieraum erstmals von Brian

32 Vgl. Gierke 2010

33 Vgl. Heather 2010

34 <http://www.villastuck.de/ausstellungen/2010/steyerl/index.htm> [23.01.13]

35 O'Doherty 1996, 62.

36 „Das Bild eines weißen, idealen Raumes entsteht, das mehr als jedes einzelne Gemälde als *das* arche-

O'Doherty als „White Cube“ bezeichnet und gleichzeitig einer differenzierten Kritik unterzogen. O'Doherty beschrieb den White Cube als einen möglichst neutralen, ausgeleuchteten leeren Raum, der alles ausgrenzt, das von der Wahrnehmung ablenken könnte und somit zum 'Kultraum' der auratischen Inszenierung von Kunstwerken wird und deren Autonomie sicher stellt. Gleichzeitig machte er deutlich, dass „[d]ie Ideologie des White Cube [...] darin [besteht], dass sie als neutral ausgibt, was in Wirklichkeit Ausdruck bestimmter gesellschaftlicher Werte ist. Sie repräsentiert die Trennung der Sphären des Ästhetischen und des Politischen, und sie verschleiert die ökonomischen und sozialen Interessen, mit denen die scheinbare Autonomie der Kunst eine Einheit bildet.“³⁷ Damit reproduziert der hermetische und exklusive White Cube das spezifische Wertesystem der in Kunstkreisen vorherrschenden Elite und „favorisiert eine Ästhetik der Präsenz, eine referenzlose Gegenwärtigkeit des Bildes, dem als idealer Betrachter ein reines Auge gegenübersteht, frei von Körper, Geschlecht oder Klasse. Die Symbiose aus formalistischer Kunst und auratischer Reinheit des Raumes produziert eine Genügsamkeit, der gegenüber die Profanität realer Körper regelrecht als störend empfunden wird.“³⁸ Auch Hito Steyerl geht in ihrem Text „White Cube und Black Box“³⁹ auf die Ideologie des weißen Galerieraums ein und zeigt dessen Ursprung in der Wiener Sezession. In ihrer Analyse des Textes „Ornament und Verbrechen“ von Adolf Loos, in dem er das Ornament zum Symbol menschlicher Kriminalität und des Verbrechens, als fortschrittschennend erklärt, macht sie deutlich, dass der White Cube einer zutiefst rassifizierten Struktur entspringt und ganz und gar nicht neutral ist.

„Die Botschaft ist klar und nicht allzu überraschend: Nackte weiße Wände sind gut, sie bedeuten Fortschritt, Moderne, Entwicklung, Erfüllung; dunkle, farbige oder 'tätowierte' Wände hingegen stehen für den Regress der Menschheit in Primitivismus, Kriminalität, Verschwendung, Ineffizienz und Animalität.“⁴⁰

Die Verwendung des White Cube als Display für *The War according to eBay* lese ich als ironische Geste. Während zwar häufig darauf hingewiesen wird, die Kritik an der weißen Zelle sei bereits allseits bekannt, zeichnet sich doch gleichzeitig eine Entpolitisierung der Thesen ab, die mit O'Doherty zwar nicht am radikalsten aber

typische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf.“(O'Doherty 1996, 9)

37 Kravagna 2002, 303.

38 Ebd.

39 Steyerl 2007, 101-112.

40 Steyerl 2007, 101.

zumindest am differenziertesten vorgetragen wurden.⁴¹ Der White Cube ist nach wie vor das Format in dem Werke in etablierten Kunstinstitutionen gezeigt werden. Es sind vor allem kommerzielle Galerieräume, die ein Monopol auf die Kunstrezeption haben. Dass diese Institutionen vorrangig ökonomischen Prämissen folgen, wird allerdings häufig vergessen. Eine werkimmanente Kritik, wie sie im Dialog der eBay–Arbeiten und dem als White Cube inszenierten Ausstellungsraum der Villa Stuck entsteht, erscheint daher keineswegs als überholt, sondern kann als Teil eines langfristigen Projekts der Revision der modernistischen Ideologie betrachtet werden, auch weil sein pseudo-neutrales Format weitestgehend immer noch als solches hingenommen wird.

Hier wird deutlich, dass sich die Appropriation künstlerischer Mittel bei *The War according to eBay* auf mehreren Ebenen vollzieht. Es ist nicht nur das Material, dem sich die Künstlerin bedient, es ist auch die Ästhetik, die sie dem Fundus der modernen Avantgarde und ihren formalistischen Experimenten entleiht. Die Gestaltung mittels angeeigneter ästhetischer Mittel greift letztlich in Form des White Cubes, welches mit dem modernistischen Ideal verknüpft ist, über das Werk in den Galerieraum hinaus.

Die abstrakten Formen auf weißem Grund können zum einen als verdichtete Merkmale moderner Kunst identifiziert werden und zum anderen als Ikone für die ganze Epoche mit ihren mannigfaltigen avantgardistischen Bewegungen⁴² gelesen werden. Außerdem stellen sie Symbole für die „Flintenweiber“ sowie für den Kapitalismus dar. Diese dreifache Überlappung in ein und demselben Zeichen lässt mich an dieser Stelle die Eckpunkte der Untersuchung im Hauptteil formulieren:

- das Problem der Affirmation
- Moderne Kunst als Spur von Krieg und Faschismus
- dem Zusammenhang zwischen digitalen Bildern und Moderner Kunst
- die Frage nach dem dokumentarischen Charakter der Arbeit
- digitale Bilder und Erinnerung

41 Vgl. Kravagna 1996.

42 Vgl. hierzu Lewis, Mark [2007]: „Ist die Moderne unsere Antike?“, in: Documenta Magazine No. 1 - 3, 2007. Reader. Taschen Verlag, Köln, S. 40-65.

1.5 Diskursive Ästhetik und postmodernes Kunstwerk

Um die spezifische Strategie, die *The War according to eBay* zugrunde liegt genau zu untersuchen möchte ich den Begriff der *diskursiven Ästhetik*, wie er bei Brüderlin zur Verwendung kommt, heranziehen. Er beschreibt hiermit postmoderne Kunstwerke, in denen sich Sinn in der wechselseitigen Beziehung zwischen ästhetischer Erfahrung und spezifischen Diskursen organisiert.⁴³ Als postmoderne Kunstwerke bezeichnet Brüderlin vorrangig die sogenannten Appropriation Art, deren Strategie er unter dem Begriff der „Ornamentalisierung der Moderne“⁴⁴ fasst.

„Mit der Praxis der Ornamentalisierung verbindet sich ein komplexes Unternehmen, in dem die Moderne beginnt gleichsam über sich selbst, über ihre Dynamik der Avantgarde, über ihr Diktat der Reinheit und ihren ästhetischen Utopismus, aber auch über ihre eigene Geschichtlichkeit nachzudenken.“⁴⁵

Im Gestus der kommentierten Wiederholung und Aneignung liegt eine kritische Reflexion des modernistischen Projekts sowie ihres Historisch-Werdens. Die Moderne wird zum Gegenstand einer retrospektiven Auseinandersetzung, die einem kritischen Impetus folgt, aufzudecken "was einst ungelöst blieb".⁴⁶ Eigenschaft des postmodernen Kunstwerks ist es, diese Diskurse nicht nur zu illustrieren oder sich überstülpen zu lassen, sondern als immanentes Element in seiner phänomenologischen Struktur anzulegen. Von einer *diskursiven Ästhetik* kann dann gesprochen werden, wenn ästhetische Erfahrung und diskursive Reflexion in der künstlerischen Ausdrucksform eingebettet ist.

“Das postmoderne Kunstwerk enthüllt seine Sinndimension im Unterschied zum (spät-)modernen nicht mehr allein in der Selbstreferentialität der unmittelbar sinnlich gegebenen Wahrnehmungsgegenstände, sondern mehr und mehr im Verband mit sogenannten 'Diskursen'.”⁴⁷

Brüderlin zieht als Beispiel Blinky Palermos Arbeitsweise heran, dessen „Rückbezug auf die Moderne“ er als „eklektische Aneignung historischer Positionen der Abstraktion

43 Vgl. Brüderlin 1993.

44 Ebd. 291

45 Ebd. 292

46 Adorno, Theodor W., zitiert in Brüderlin 1993, 293.

47 Ebd., 304.

(Kasimir Malevich, Ad Reinhard)⁴⁸ bezeichnet. Es erscheint sinnvoll *The War according to eBay* im Kontext postmoderner appropriativer Strategien zu betrachten. Im folgenden Teil soll auf die im Werk angelegten diskursiven Formationen eingegangen und gezeigt werden, welche Fragen in Hito Steyerls Arbeit schwerpunktmäßig zum Ausdruck kommen.

48 Ebd., 293.

2. MYTHOS MODERNE KUNST. REPRÄSENTATION, FORTSCHRITT UND REINHEIT

The war according to eBay soll in dieser Arbeit unter dem Blickwinkel der Erinnerung untersucht werden. Allen voran steht die Frage, wie in der Gegenwart den NS-Verbrechen und dem Holocaust erinnert werden kann. Aufgrund des Generationenwechsels findet Erinnerung nicht mehr aus Perspektive von Zeitzeugen und Überlebenden, sondern aus zweiter Hand statt. Der Fokus der Auseinandersetzung verschiebt sich somit auch von den Versuchen der Rekonstruktion und Aufarbeitung der Geschichte hin zu der grundsätzlichen Frage danach, wie Geschichte vermittelt wird und aus welchen Diskursen, Einflüssen und Kräfteverhältnissen sich kollektive Erinnerungsprozesse speisen. Die Rolle bildender Kunst im erinnerungskulturellen Feld wurde in der Debatte um Adornos Diktum der Nicht-Darstellbarkeit des Holocaust behandelt, welche im Folgenden ausführlicher besprochen werden soll. Außerdem stellt sich die Frage nach Formen moderner Kunst, als die sich die eBay-Arbeiten präsentieren und ausgeben, und ihrer Verstricktheit in die Weltkriege des zwanzigsten Jahrhunderts als große, schreckliche Ereignisse der Moderne. Im folgenden Teil werden verschiedene Positionen in einem erweiterbaren Diskursfeld integriert, das durch die vorangestellten Fragen abgesteckt ist. Das ist aber eher eine Strategie des Umgangs mit nie klärbaren Dilemmata als der Versuch, endgültige Antworten zu finden.

2.1 Das Dilemma der Repräsentation

„[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“⁴⁹, und „Alle Kultur nach Auschwitz [...] ist Müll“⁵⁰, diese zwei Sätze Adornos sorgten für eine jahrzehntelange Debatte um die Frage nach der Darstellbarkeit und der Funktion bildender Kunst und Literatur. Während in der ersten Rezeptionswelle Adornos Aussage als wortwörtlich zu nehmendes „Bilderverbot“ gelesen wurde, wurde Adornos Aussage eingangs dem Essay „Engagement“ von 1969 folglich als Revision seines vormals als Verdikt aufgenommenen Satzes verstanden⁵¹. Ich würde mich hier einer Lesart anschließen, die die vorangestellten zwei Sätze im Rahmen der erkenntnistheoretischen Funktion der

49 Adorno 1949, 31.

50 Adorno 2003, 359.

51 „Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt.“ (Adorno 1969, 937).

Übertreibung bei Adorno einordnet⁵² und die Aussage von 1969 weniger als Zurücknahme sondern als Zusatz rezipiert, in dem vor allem das Dilemma zum Ausdruck kommt, „dass jede Darstellung des Holocaust von potenziell versöhnlicher Wirkung ist.“⁵³ Im folgenden Teil möchte ich den Essay „Engagement“ genauer untersuchen. Dabei ist für meine Überlegung die Gegenüberstellung Adornos zwischen 'engagierter' und 'autonomer' Kunst zentral.

„Die Frage [...] 'Hat es einen Sinn zu leben, wenn es Menschen gibt, die schlagen, bis die Knochen im Leib zerbrechen?' ist auch die, ob Kunst überhaupt noch sein dürfe“⁵⁴ schreibt Adorno. Er betont hier, es ist weniger wichtig, wie man sich der Kunst gegenüber positioniert und verhält, sondern die Situation der Kunst in der Gesellschaft, ja die der Gesellschaft selbst ist paradox⁵⁵. Während dem Leiden erinnert werden muss, schreibt sich sein Fortbestehen doch mittels künstlerischer Formen, die sich gegen solches aussprechen, fest. Jede engagierte Kunst liefert sich der Aporie aus, „trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit“ das Grauen doch zum Bild zu machen, läuft der Gefahr, ihm mittels künstlerischer Gestaltung „Genuss herauszupressen“⁵⁶, zu ästhetisieren, zu stilisieren, zu verklären und ihm am Ende etwas von dem Grauen zu nehmen. Daher plädiert Adorno nicht für den vollständigen Kunstverzicht, jedoch beschuldigt er die engagierte Kunst, durch ihr Engagement mit der Welt, die sie kritisiere, Frieden zu schließen.⁵⁷

„Werke geringeren Ranges [...] werden denn auch bereitwillig geschluckt, ein Stück Aufarbeitung der Vergangenheit. Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar.“⁵⁸

In diesem Zitat wird noch deutlicher, dass das fatale an der engagierten Kunst in ihrer

52 „Beide Sätze sind ebenso falsch, weil voll und ganz übertrieben, wie richtig, weil ganz und gar einleuchtend. [...] Beide Sätze sind aber auch Musterbeispiele für Adornos Verfahren, die Wahrheit aus Übertreibungen zu gewinnen. Nur aus der extremen Übersteigerung eines Gedankens bis zu dem Punkt, an dem er kaum noch zu denken ist, konnte sich nach seiner Überzeugung etwas Wahres ergeben.“ Laermann 1993, 12.

53 Young 2002, 13.

54 Adorno 1969, 937.

55 Vgl. Adorno 1969, 937f.

56 Adorno 1969, 939.

57 „In Deutschland läuft vielfach das Engagement auf Geblök hinaus, auf das, was alle sagen, oder wenigstens latent alle gern hören möchten. Im Begriff des 'message', der Botschaft von Kunst selbst, auch der politisch radikalen, steckt schon das weltfreundliche Moment: im Gestus des Anredens heimliches Einverständnis mit den Angeredeten, die doch allein dadurch noch aus der Verblendung zu reißen wären, daß man dies Einverständnis aufsagt.“ Adorno 1969, 939.

58 Adorno 1969, 938.

Instrumentalisierbarkeit liegt, der gegenüber das autonome, also zweckfreie Kunstwerk widersteht. Adorno betont, „gerade die als formalistisch verfemten Momente“ der bedeutsamsten Werke der Epoche (und hierbei referiert er implizit auf die formalistischen Experimente der modernen Avantgarden⁵⁹) haben eine ihnen inhärente „schreckhafte Kraft“, die in „hilflosen Gedichten auf die Opfer“ nicht zu finden sei. Hier verleiht Adorno seinem Vertrauen in „das kritische Potenzial autonomer Kunst“⁶⁰, einen Standpunkt, den er schon in den dreißiger Jahren vertrat, erneut Bedeutung. In einem Brief von 1936 an Walter Benjamin verteidigt Adorno das kritische Potenzial des autonomen Kunstwerks, in Reaktion auf Benjamins Arbeitskript, aus seinem für die Theorie der Kunst wohl relevantesten Texte „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ entstehen sollte. Adorno reagiert auf Benjamins Ausführungen folgendermaßen:

„Es scheint mir aber, daß die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört [...] sondern in sich dialektisch ist: daß sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit.“⁶¹

Adornos Ablehnung engagierter Kunst ist zwar in ihrer Begründung schlüssig und nachvollziehbar, sein Plädoyer für das autonome Kunstwerk jedoch, in dessen Zuge er die zweckfreie modernistische Kunst politisch auflädt⁶², stellt für dieselbe eine Überbeanspruchung dar, mit der sie nicht halten kann. Dabei nimmt er die Position ein, Kunst dürfe sich nicht selber auf Basis ihres politischen Anspruchs instrumentalisieren, ohne dabei die eigene Autonomie zu untergraben und ihren Status auch als Kunst zu verlieren. Indem die autonome (modernistische) Kunst nur im Rahmen ihrer Autonomie operiert, also den außerkünstlerischen bzw. werkexternen Bezug verweigert, ist sie indirekt politisch.⁶³ „Kurz gesagt, muss die Kunst ihren Widerspruch aushalten und nicht versuchen, ihn zu überwinden.“⁶⁴

Fragwürdig bleibt, wie Adorno angesichts der bedeutend mannigfaltigeren künstlerischen Ansätze der sechziger Jahre⁶⁵ an seiner verkürzenden binären Trennung

59 Vgl. zu dieser Lesart Gene 2007.

60 Ebd.

61 Adorno 1936, 647

62 „Der Akzent auf dem autonomen Werk jedoch ist selber gesellschaftlich - politischen Wesens.“ Adorno 1969, 940.

63 Vgl. Gene 2007.

64 Ebd.

65 Zu nennen: SI, Performance, Concept Art...

festhalten konnte. Es war offenbar die strikte Kategorisierung, die ihm den Blick über den Horizont verschränkte. Er sah das autonome Kunstwerk angegriffen durch zwei alternative Bewegungen: Kulturindustrie und den offiziellen sozialistischen, parteilich instrumentalisierten Realismus⁶⁶ und war scheinbar blind für Alternativen, die sich weder dem einen noch dem anderen endgültig zuordnen ließen. Dennoch halte ich das Dilemma der Affirmation nach wie vor für die wesentliche Problematik gegenwärtiger künstlerischer Auseinandersetzungen mit Geschichte und Erinnerung und möchte *The War according to eBay* vor diesem Hintergrund zur Disposition stellen.

Hito Steyerls Werkreihe zeigt sich im modernistischen Kleid. Die formale Referenz auf Kunstproduktionen der Moderne, auf jene Werke der „bedeutendsten Künstler der Epoche“ wie Adorno sie in „Engagement“ beschreibt, fällt – ist man mit den Experimenten der historischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts vertraut – sofort ins Auge. Die Künstlerin bedient sich also der formalistischen Ästhetik, die Adorno zum einzig möglichen politischen Mittel der Kunst ernennt. Dabei, so wissen wir, sind Steyerls Arbeiten alles andere als selbstreferentiell, die kritische Bezugnahme auf gesellschaftliche Realitäten ist vielmehr das, was ihre Arbeitsweisen ausmachen. Dennoch scheint es sinnvoll, genauestens zu prüfen, worin diese Referenz besteht und was diese Referenz hervorbringt. Hito Steyerl spricht von *The War according to Ebay* als „Portrait sowjetischer Soldatinnen im Kampf gegen die Nazi Invasion“⁶⁷. Betrachten wir in der Ausstellung die Werke für sich, gibt es nur wenig Hinweis auf diesen Kontext - die Bilder haben augenscheinlich keine Ähnlichkeit mit russischen Partisaninnen. Die Bilder verweigern zwar eine konkrete Erzählung, existieren aber in einem spezifischen „Bezugssystem der Kunst und deren Mythen“⁶⁸, indem sie unmittelbar als formalistische moderne Bilder identifiziert werden können. Anders jedoch als es vor 100 Jahren der Fall gewesen wäre, lösen diese Bilder keine Irritation des Sehprozesses aus, sondern lassen sich in die vorhandenen Kategorien des kontextgebundenen Wissens einordnen, in denen auch die Rezeption stattfindet. Dabei ist es bei Hito Steyerls Arbeiten nicht Thema, die automatisierte Verknüpfung von Form und Inhalt zu stören, wie es noch impressionistische und weitere modernistische Experimente versuchten. Die automatisierte Verknüpfung findet einwandfrei statt: die 'Form' (abstrakte Formen auf weißem Grund) repräsentiert das Thema 'moderne Kunst'. Berücksichtigen wir

66 Vgl. ebd.

67 Vgl. Heather 2010.

68 Schade/Wenk 2011, 81.

zusätzlich Titel und Produktionsjahrgang der Arbeit, gibt es keinen Zweifel mehr, dass es sich bei diesem Werk um keine modernistische Malerei handelt, die Werke sind keine Gemälde, sondern bedruckte Leuchtkästen. Es ist zeitgenössische Kunst, die von der modernen Kunst berichtet. Diese zeigt russische Partisaninnen im Zweiten Weltkrieg, denn darauf weisen schließlich die Schlagworte auf den Galeriewänden hin. Um uns der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Weltkriegen und Kriegsverbrechen auf der einen und moderner abstrakter Kunst auf der anderen Seite zu widmen, werde ich im folgenden Teil einen weiteren Diskurs eröffnen, den ich Adornos Überlegungen zum subversiven Potenzial des autonomen, modernistischen Kunstwerk gegenüberstellen möchte.

2.3 Die Kultur überleben. Die modernen Avantgarden

In seinem kurzen Text von 1933 beschreibt Walter Benjamin die Unmöglichkeit des Erzählens als kennzeichnende Problematik der Moderne. Die Menschen gingen ihm nach nicht um - wenn auch leidvolle - Erfahrungen reicher aus dem Ersten Weltkrieg hervor, sondern stumm, unfähig diese zu kommunizieren und in diesem Sinne „ärmer an mitteilbarer Erfahrung“.⁶⁹

„Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten, sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum. Barbarentum? In der Tat. Wir sagen es, um einen neuen, positiven Begriff des Barbarentums einzuführen. Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten.“⁷⁰

Die neue Erfahrungsarmut prägte eine ganze Generation und ließ neue künstlerische Formen entstehen, die sich zwar durch ihren Ideenreichtum auszeichneten, jedoch in ihrem Verhältnis zu kompensatorischen Strategien im Umgang mit der Erfahrungsarmut zu deuten sind. Diese Strategien verfehlten den Modus der Wiederbelebung des Vorangegangenen und begnügten sich damit, die Verhältnisse rein oberflächlich

69 Benjamin 1969, 313.

70 Benjamin 1969, 313f.

anzugehen. Es ist bezeichnend, dass Benjamin diesen Vorgang als „Galvanisierung“⁷¹ benennt, einem Begriff, der das elektrochemische Verfahren der Veredelung von Oberflächen zu Zwecken des Schutzes oder der Dekoration beschreibt, da er die neue Armseligkeit eng mit dem technischen Fortschritt verknüpft betrachtet.

Die Erfahrungsarmut zeichnet sich auch als modernistische Ästhetik in die neu entstehenden Architekturen ein (Le Corbusier, Loos), deren kalte und nüchterne Materialität Benjamin sowohl als Ausdruck eines Verlustes der 'Aura' als auch der Sehnsucht, sich von Erfahrungen freizumachen, deutet und fragt: „Träumen Leute [...] etwa darum von Glasbauten, weil sie Bekenner einer neuen Armut sind?“⁷² Vor diesem Hintergrund erscheinen die modernistischen Experimente der historischen Avantgarden in bildender Kunst und Architektur als bloße Strategien, „die Kultur, wenn es sein muss, zu überleben.“⁷³ Nicht zuletzt Boris Groys hat „[d]ie Ausrufung des Neuen“ als „unter einem außerideologischen Innovationszwang“ stehend enttarnt und betont, dass „lediglich die Anpassung an die Regeln, die das Funktionieren unserer Kultur bestimmen“⁷⁴ als künstlerische Freiheit der Avantgarden missverstanden wurde und wird.⁷⁵

Die Betonung des Neuen und des Fortschritts sowie der Bruch mit der Tradition bleibt dennoch das Narrativ unter dem sich die vielfältigen Strömungen der bildenden Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen lassen und ist offenkundig auch das Merkmal, in dem sich der Abstrakte Expressionismus als Fortführung des modernistischen Projekts einordnen lässt – obwohl oder gerade weil es den Vertretern dieser neuen Strömung ab den fünfziger Jahren ein Anliegen war, Bilder zu erschaffen, die sich nicht mehr in die kunstgeschichtliche Tradition einordnen lassen.⁷⁶ Es war Clement Greenberg, der diese Position der Abgrenzung nicht teilte und den Abstrakten Expressionismus als Höhepunkt in sein historiografisches Modell der modernen

71 Ebd., 315.

72 Ebd., 316.

73 Ebd., 318.

74 Groys 1992, 10.

75 Er bezieht sich hier auf Lewis Windham [1954]: *The Demon of Progress in the Arts*, Menthuen Massachusetts.

76 1948 schrieb Barnett Newman: „Wir schaffen Bilder, deren Realität selbstverständlich ist und die ohne Stützen und Krücken oder Assoziationen mit veralteten Bildern, erhabenen oder schönen, auskommen. Wir entledigen uns des Ballastes der Erinnerung, der Assoziation, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Werkzeuge der westeuropäischen Malerei waren. Anstatt *Kathedralen* aus Christus, dem Menschen oder dem 'Leben' zu machen, schaffen wir die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist so einleuchtend, wirklich und konkret wie eine Offenbarung, ein Bild, das von allen, die es nicht durch die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte anschauen, verstanden werden.“ Newmann 1998, 701.

Kunstentwicklung eingliederte.⁷⁷ Derweil identifizierten die Vertreter des Abstrakten Expressionismus ihr künstlerisches Schaffen gerade in Abgrenzung von den europäischen Avantgardebewegungen mittels des Versuchs, „sich ihrer nicht mehr zu erinnern.“⁷⁸ Anne Hoormann hat gezeigt, dass „[d]ie eigenen [*sic!*] Existenz im »Jetzt« zum Bildinhalt zu machen, [...] der Versuch einer Nachkriegsgeneration [war], die Kunst aus dem Trümmerfeld der Geschichte neu entstehen zu lassen. Darüber, daß das Heraustreten aus der Geschichte eine Strategie des Vergessens implizierte, wurde nicht reflektiert.“⁷⁹

Wie in den zahlreichen Schriften der Vertreter des Abstrakten Expressionismus⁸⁰, die sich selbst als Außenseiter des kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhanges sahen und inszenierten, deutlich wird, ging es ihnen zwar dezidiert darum, geschichtslose Bilder zu kreieren, jedoch „verkörpern [ihre Gemälde; Anm. MB] einen Modus der Visualität, der sich bestimmten gesellschaftlichen und politischen Bedingungen verdankt“⁸¹, wie Anne Hoormann schlussfolgert.⁸² Ich würde den Gedanken Hoormanns des „Heraustretens aus der Geschichte“ analog zu Benjamins Aussage verstehen, nach der die Menschen sich danach sehnten, von Erfahrung freizukommen. Gerade im Kontext der Entwicklung der amerikanischen Avantgarde bekommt Benjamins Begriff des neuen Barbarentums eine verstärkte Dimension. Diese vollzieht sich in den dominanten Erzählungen auf Impulse der Emigration europäischer Künstler und Intellektueller während des Nazismus und des Zweiten Weltkrieg hin⁸³ und lässt sich zeitgeschichtlich nicht von der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs, des Holocausts und in diesem Kontext von den Dilemmata der Erinnerung (vormals unter dem Paradigma der „Aufarbeitung“) und Repräsentation, trennen. Auch Harrison und Wood kommen zu der Einsicht, es bestehe „die provozierende, ja beunruhigende Möglichkeit, daß die amerikanische Kunst gerade deshalb zu erreichen vermochte, was sie erreichte – und zwar als Kunst - , weil sie sich weigerte, in den Sumpf der europäischen Nachkriegsdebatten hineingezogen zu werden.“⁸⁴ Was die Autoren genau

77 Clement Greenberg [1944]: *Surrealist Painting*, in: ders., *Collected Essays*, Bd. 1, The University of Chicago Press, S. 225-231.

78 Hoormann 2004, 52.

79 Ebd., 64f.

80 Als Beispiele wären etwa Ad Reinhard und Barnett Newman zu nennen.

81 Hoormann 2004, 65

82 Hoormann bezieht sich hierbei auf Wyss 1996; sie erklärt, dass die Auffassung des „unschuldigen Sehens“ mit der „Konstruktion eines 'heroischen' Künstlerindividuums“ einherging, welche Differenzkategorien wie Geschlecht und Rasse ignorierte und ausblendete (Hoormann 2004, 65).

83 Vgl. Harrison/Wood 1998, 675.

84 Harrison/Wood 1998, 679.

mit dem dem „Sumpf der europäischen Nachkriegsdebatten“ meinen, lässt sich nur vermuten. Mit der letzten Aussagen möchte ich an eine These Rosemary Heathers, die sie im Interview mit Hito Steyerl äußert, anschließen.

„[...] the compositions of [Hito Steyerls] eBay works are unmistakably reminiscent of abstract paintings. This brings up all kinds of issues. For one, I am tempted to say the works have the effect of re-contextualizing abstract painting, as seen in its 1950s heyday, as being a kind of blunt instrument of forgetting – something I hadn't thought about before. This idea makes sense, I suppose, if you consider the postwar ascendancy of American culture as being somehow amnesic in intent.“⁸⁵

Heather benennt hier einleuchtend, wie die Ebay Arbeiten Hito Steyerls operieren: sie wenden die formale Ästhetik der modernistischen Abstraktion an, um sie aus einer postmodernen Perspektive zur Disposition zu stellen, durchkreuzen aber ihre ästhetische Haltung. Während die Abstrakten Expressionisten vorgaben, unideologische, unpolitische und 'reine'⁸⁶ Kunstwerke zu produzieren, wirft die (Re)Kontextualisierung, die innerhalb der Rezeption der Werke vor dem Hintergrund ihrer eBay - Footage stattfindet, ein neues Licht auf die amerikanische Avantgarde, in welchem sie als 'Instrument des Vergessens' und in diesem Sinne als keineswegs unpolitische Kunst entlarvt wird. Darüber hinaus werden allgemeine Fragen nach Kontextkonstruktionen und Wissen als Voraussetzung für die Bildanschauung für Strömungen wie den Abstrakten Expressionismus, die die Autonomie des Kunstwerkes verteidigen, nachträglich virulent. Es wird deutlich, dass sich keine künstlerische Strömung von ihrer zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Disponiertheit lösen kann und dass dieser Versuch als Bruch mit der Vergangenheit gedeutet werden kann, der einem aktiven Vergessen gleich kommt. Vor diesem Hintergrund erscheinen auch Adornos Überlegungen zum autonomen Kunstwerk obsolet, vielmehr müssen wir über eine Umkehrung seiner Aussagen nachdenken. Wenn aber die engagierte Kunst die Versöhnung mit dem Geschehenen riskiert und das autonome Kunstwerk das Vergessen fördert, wie können künstlerische Formen der Erinnerung dann noch gelingen?

James E. Young plädiert hinsichtlich dieses Dilemmas mit Rückgriff auf den

85 Heather 2010.

86 Ad Reinhard veröffentlichte 1962 seine Niederschrift über die „Kunst-als-Kunst“, in der er die absolute Trennung von Kunst und Leben proklamiert: „Der eine Maßstab in der Kunst ist Einheit und Schönheit, Richtigkeit und Reinheit, Abstraktheit und Vergänglichkeit. Das eine, was über die beste Kunst zu sagen ist, ist ihre Atemlosigkeit, Leblosigkeit, Todlosigkeit, Inhaltslosigkeit, Formlosigkeit, Raumlosigkeit und Zeitlosigkeit. Dies ist immer das Ziel der Kunst.“ Reinhard 1998, 997.

Historiker Saul Friedländer „für eine postmoderne Ästhetik, die in der Lage wäre, die Dilemmata des Erzählens von Geschichte zu akzentuieren“ bzw. „eine Ästhetik, die sich allererst dem Dilemma der Repräsentation widmet; für eine antierlöserische Geschichte des Holocaust, die systematischen Zweifel zum Ausdruck bringt, die den Verlust jeglicher Gewißheit bewahrt und uns erlaubt, mit dem Ausbleiben eines vollen Verstehens zu leben.“⁸⁷

2.5 Das Streben nach Reinheit. Genozide und abstrakte Kunst

In seinem Buch „Das Jahrhundert“ (2005) schreibt Alain Badiou über die „Passion des Realen“, die, ihm zufolge, einer der wesentlichen Motoren der Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts war. Diese Passion ist das Verlangen, etwas wahrhaftiges, die reale Essenz der Dinge freizulegen. Da aber jegliches Kriterium fehlt, welches das Reale von Schein und Täuschung zu unterscheiden vermag, haftet der Passion für das Reale immer auch ein Verdacht an.

„In seiner kontingenten Absolutheit konzipiert, ist das Reale nie real genug, um sich nicht doch als Schein verdächtig zu machen. Die Passion fürs Reale geht notwendig mit dem Verdacht einher. Nichts kann bezeugen, daß das Reale real ist.“⁸⁸

Dies bedeutet, auf Ebene der Politik herrscht ein steter Verdacht denen gegenüber, die sich in den eigenen Reihen als besonders real präsentieren. Mit großer Wahrscheinlichkeit richtet sich der Verdacht auf jene in der Parteispitze, von denen es sich zu befreien, zu säubern gilt.⁸⁹ Badiou erklärt, die Passion des Realen war nicht nur Antrieb hinter den massiven politischen und ethnischen „Säuberungen“ des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern ist auch in abstrakten Kunstwerken auffindbar. Badiou führt Malewichts Monochrom *Suprematistische Komposition: Weißes Rechteck auf weißem Grund*, 1919, (Abb. N) als Höhepunkt an, in dem die Geste der Säuberung kulminierte.⁹⁰ Form und Farbe werden eliminiert, bis nur noch eine „minimale“, eine „schwindende Differenz“⁹¹ im Bild verbleibt: die Differenz zwischen Weiß und Weiß, die uns, folgen wir Hito Steyerl, „daran erinnert, dass die Realität nicht in der Reinheit

87 Young 2002, 15.

88 Badiou 2005, 68.

89 „Die Säuberung gehört zu den großen Parolen des Jahrhunderts. Stalin hat es klar gesagt: 'Die Partei stärkt sich nur, indem sie sich säubert.'“ Badiou 2005, 69.

90 Vgl. Badiou 2005, 71.

91 Ebd., 71f.

liegt, sondern in der Unmöglichkeit, sie zu erlangen“⁹². Aber auch bei Badiou kommt der Gedanke zum Ausdruck, dass es sich im Falle des *Weißes Quadrats auf weißem Grund* gerade deswegen nicht um eine Geste der Zerstörung, sondern um eine der Subtraktion handelt, da es „das Reale statt als Identität von vornherein als Kluft behandelt“.⁹³ Das heißt, dass die Klärung der Frage, wie das Reale vom Schein zu unterscheiden ist, durch die Akzeptanz der Differenz zwischen beiden vorgenommen wird, welche selbst das 'Reale' ist. Hierin liegt die entscheidende Qualität, in der sich die abstrakte Kunst von den Genoziden unterscheidet: im Umgang mit dem Zweifel.

Wie verhält es sich aber mit der Beziehung zwischen abstrakter Kunst und den Völkermorden des zwanzigsten Jahrhunderts in *The War according to Ebay* ?

„In the case of the eBay work, both somehow collide: what looks like a sublime and completely self-referential minimal artwork is actually a coincidental trace of war crimes, its price tag, if you will.“⁹⁴

In den Worten der Künstlerin ist das, was wir in den eBay Arbeiten als 'sublime', reine und selbstreferentielle Kunst lesen, in Wahrheit die zufällige Spur von Kriegsverbrechen, mehr noch - deren Preissettikett.

92 Steyerl 2007b.

93 Badiou 2005, 72.

94 Heather 2010.

3. REALISMEN, DOKUMENTARISMEN UND DIGITALE BILDERWELTEN

The war according to eBay „gilt den Fragen von Erinnerung und Dokumentation“⁹⁵ heißt es zu Anfang einer Beschreibung des Werkes auf eipcp. Für die Erinnerung, für eine bewusste Bezugnahme auf Vergangenes, ja um sich überhaupt ein Bild vom Vergangenen machen zu können, dafür ist Dokumentation ein notwendiges Mittel. Kann es aber je eine neutrale Dokumentation von Ereignissen geben? Oder ist der Glaube an die Möglichkeit, die Wirklichkeit abzubilden nichts weiter als die ideologische 'Passion für das Reale'? Andersherum gefragt: ist das Dokumentarische nicht ein Instrument im machtvollen Apparat der Produktion und Regulation von Wissen? Im folgenden Teil soll diese und weitere Fragen zum Wesen des Dokumentarischen auf mehreren Ebenen abgearbeitet werden. Beginnen werden wir mit der Rekonstruktion des der eBay-Arbeiten zugrunde liegenden Bildmaterials auf seinen Ursprung und der Transformationen, denen es bereits vor der Intervention durch die Künstlerin unterworfen gewesen ist. Mit einer Reflexion über Annahmen über dokumentarische Formen werden dann die Originalfotografien untersucht. Das Material, mit dem die Künstlerin gearbeitet hat, bilden digitale Versionen dieser Bilder, in denen verschiedene Markierungen per digitalem Wasserzeichen bereits eingeschrieben waren. Vor dem Hintergrund digitaler Bilder verschärft sich aber die Frage nach Realismus um ein weiteres. Digitale Bilder sind immens leicht zu manipulieren und eignen sich daher Wahrheit zu (ver)fälschen – wie können wir ihnen also glauben? Überlegungen zum digitalen Bild werden in diesem Teil vor allem entlang der Frage nach Realismus und Objektbezug gestellt werden.

3.1 Generationenfolge der eBay-Bilder

Sechs Lichtboxen stehen in einem weiß-grauen Galerieraum der Villa Stuck in München. Sie zeigen abstrakte Zeichen, geometrische Formen in grüner, roter, blauer Farbe auf weißem, hell leuchtendem (weil beleuchtetem) Grund, die wir im oberen Teil als Ikone moderner Kunst identifiziert haben. Aus Interviews und Katalogtexten wissen wir, dass diese Zeichen auf digitalen Wasserzeichen beruhen, die in digitalisierte

⁹⁵ <http://eipcp.net/artprojects/hitosteyerl> [25.01.13].

Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg eingebettet wurden. Im folgenden Teil soll ihre Reise und die vielfältigen Transformationsschritte der Bilder bis zu ihrer Ankunft in der Villa Stuck zurückverfolgt und rekonstruiert werden, wie sich dabei Bildstatus und Zeichencharakter⁹⁶ wandeln.

Die Spur der Bilder lässt sich bis in den Zweiten Weltkrieg zurück verfolgen. Deutsche Wehrmachtsoldaten nehmen Fotografien von gefangen genommenen Soldatinnen der russischen Armee auf. Die Frauen werden unmittelbar nach dem Moment, indem sich durch Lichtreflektion ihr Abbild in die Oberfläche des Negativfilms einschreibt, umgebracht. Ihr physischer Abdruck kann durch die chemischen Prozesse der Negativ- und Positiventwicklung im Fotolabor erhalten und sichtbar gemacht werden. Das fotografische Bild führt eine Doppelbeziehung zu seinem Gegenstand – die der 'naturgetreuen', realistischen Abbildung, deren ikonischer Repräsentation. Angehörige könnten ihre Ähnlichkeit sofort erkennen und identifizieren („Das ist (ein Bild von) ..., so ist es gewesen“) und die der unmittelbaren indexikalischen Spur der nun Abwesenden, ihr vermeintlicher Authentizitätsgarant. Die Bilder werden später in Schubladen, auf Dachböden und in Kartons im Dunkeln bleiben und mehrere Generationenwechsel überdauern. In den späten neunziger Jahren und am Anfang des 21. Jahrhunderts werden einige Bilder entdeckt. Sie zeigen Kriegsverbrechen, pornografische und brutale Szenen. Die Partisaninnen sind längst tot, die Täter nun auch, oder zumindest vergreist. Die Angehörigen wollen diesen Ballast loswerden oder vielleicht noch Profit aus ihm schlagen. Die Bilder werden gescannt, „in Felder gerastert [...], deren unterschiedlichen Helligkeitswerten entsprechende diskrete Zeichen zugeordnet werden“⁹⁷ und denen im nächsten Schritt wieder Bildpunkte zugeordnet werden, womit das Bild wieder rekonstruiert werden kann. Sie sind jetzt digitale Bilder, sie werden in der Internetplattform eBay als Angebot hochgeladen und auf die analogen Fotografien, die ihnen vorangingen verweisen, als Index, aber auch als

96 Hierbei beziehe ich mich auf die Grundbegriffe der Zeichentheorie nach Charles S. Peirce. Die zentralen Unterscheidungen liegen in der Kategorisierung von Zeichen gemäß ihrem Objektbezug. Er unterscheidet zwischen drei Zeichentypen, Index, Ikon und Symbol, die neben der Linguistik vor allem in der englischsprachigen kunsthistorischen Forschung sowie in den Medienwissenschaften zur Anwendung gekommen sind. Als Ikon bezeichnet man nach Peirce ein Zeichen, dessen Beziehung zu seinem Gegenstand auf Ähnlichkeit eines oder mehrerer Merkmale beruht (Abbildeverhältnis). Der Index ist ein Zeichen, dessen Beziehung zum bezeichneten Gegenstand auf einer unmittelbaren kausalen Einwirkung des Objekts basiert, etwa die physische Spur eines Abwesenden. So kann z.B. Rauch als Zeichen für Feuer, durch dass der Rauch entstanden ist, gelesen werden. Das Symbol (anders als im deutschen Sprachgebrauch) ist ein Zeichen, das eine arbiträre Beziehung zu dem bezeichneten Objekt inne hat, die von konventionellen Aushandlungen abhängt und nur innerhalb eines vereinbarten Regelsystems bestand hat.

97 Schröter 2004b, 338.

Ikone, mit einer hohen Ähnlichkeit zu den Originalbildern, sich nur durch die binäre Oberflächenstruktur unterscheidend, bestehend aus diskreten Zeichen und somit digital, zu unterscheiden (und durchaus mittels bestimmter Medien in ein analoges Bild überführbar). Dem Status der Ware, die sie repräsentieren, entsprechend werden den digitalen Bildern Wasserzeichen beigefügt. Digitale Wasserzeichen sind Markierungen in digitalen Trägermedien, die als Sicherheitsinstrumente, vor allem aus Gründen des Urnehmerschutzes verwendet werden. Digitale Wasserzeichen haben ihren Ursprung in der Steganografie, bei der Informationen mit dem zu markierenden Bildinhalt verflochten und somit versteckt werden. Es wird zwischen wahrnehmbaren und nicht-wahrnehmbaren Wasserzeichen unterschieden. Bei ersteren handelt es sich meistens um Logos oder Copyright-Hinweise die dem Bild nachträglich per Überlagerung hinzugefügt werden, sodass ein 'Bild im Bild' entsteht wie bspw. bei den Logos von Fernsehsendern in einer der Bildecken.⁹⁸ Nicht-wahrnehmbare Wasserzeichen finden dort ihren Einsatz, wo der Eindruck eines Bildes nicht vermindert oder verändert werden soll. Sie werden zum Zweck der Urheber- oder Kundenidentifizierung, der Durchsetzung von Kopierschutz oder Übertragungs-kontrollen verwendet. Nicht-wahrnehmbare (robuste) Wasserzeichen⁹⁹ werden so in das digitale Datenmaterial eingebracht, dass Original und markiertes Datenmaterial akustisch oder visuell nicht zu unterscheiden ist. Für dieses Verfahren wird ein Wasserzeichenalgorithmus verwendet, die Informationen werden in ein Wasserzeichenmuster, häufig ein Rauschmuster transformiert und somit in das Datenmaterial eingebettet. Dabei wird ein geheimer Schlüssel verwendet, mit dem die Zeichen in einem Abfrageprozess wieder ausgelesen werden können.¹⁰⁰

Der Anwendungsbereich digitaler Wasserzeichen liegt vor allem bei Dateien für das Internet und ist (auch) eine Konsequenz dessen Kommerzialisierung. Einer der ersten Nutzer war das online Magazin des 'Playboy', das seine Bilder seit 1997 von der Firma 'DigiMark' professionell mit digitalen Wasserzeichen versehen und 'schützen' lässt.¹⁰¹

„Moderne Produkte zur Einbringung dieser Wasserzeichen erlauben auch vielfältiges Verstecken von Meta-Informationen im Bild, wie z.B. zur Geschichte

98 Vgl. Dittmann 2000, 32.

99 Nicht-wahrnehmbare, robuste Wasserzeichen sind der 'Klassiker' und auch die größte, am meisten verwendete Gruppe der digitalen Wasserzeichen.

100Vgl. ebd. 19f.

101 Vgl. <http://ig.cs.tu-berlin.de/oldstatic/w99/13321501/ref1/wasserzeichen/> [Stand 25.01.13]

der Entstehung, eine Bildbeschreibung oder Warnhinweise über pornographische Inhalte. So sollten auch Internetsuchmaschinen diese Informationen auswerten können.“¹⁰²

Bei den eBay-Arbeiten handelt es sich um diesen Typ der unsichtbaren Wasserzeichen, die Hito Steyerl mittels Photoshop freigestellt hat. Farbe, Form und Position der Zeichen waren so wie wir sie in der Ausstellung sehen in die eBay-Bilder einprogrammiert. Diese Zeichen waren innerhalb des wahrnehmbaren Bildes in eBay unsichtbar, sie sind Informationen die in den digitalen Code eingeschrieben werden. Sehen wir den Code als Material an,¹⁰³ aus dem digitale Bilder bestehen (oder zumindest als ein Bestandteil ihrer Materialität), als ihre Physis, so lässt sich im weitesten Sinne noch immer von einer physischen Spur, die das Bild oder Zeichen zu einem indexikalischen macht, einordnen. Die Zeichen sind die vergegenständlichte Manipulation und das Abbild im Sinne des „physischen Abdrucks“ des Kapitalismus (und der Pornografisierung) in die physische Struktur (den Code) der digitalen Bilder. Das Abwesende, auf das diese Zeichen referieren sind die Bedingungen der Warenförmigkeit der Originalbilder, der Kapitalismus. Während das Wort *Kapitalismus* ein abstraktes aber doch als reale Existenzweise bestimmendes und wahrnehmbares Phänomen in der Ordnung der Sprache vertritt, fehlt die Repräsentation auf visueller Ebene.¹⁰⁴ Warum aber können die in dieser Logik indexikalischen Zeichen, die digitalen Wasserzeichen, die dort, wo die Transformation der Künstlerin eintritt, indem sie die Wasserzeichen freistellt, sichtbar werden nicht zu Symbolen eines digitalen Kapitalismus werden? Diese Zeichen referieren nicht mehr auf die Soldatinnen als Bildgegenstand, sondern auf die Bedingungen, unter denen ihre (Ab)Bilder kursieren, zugänglich (oder unzugänglich) gemacht und „zu-sehen-gegeben“ werden. Sie werden häufig als Verweis auf „Leerstellen in der kollektiven Erinnerung angesehen, in denen Abbilder vom 'Alltag' des Krieges und seiner Verbrechen als Teil eines weltumspannenden Marktes zu einem entstellten historischen Archiv mutieren“.¹⁰⁵

102 Ebd.

103 „[D]ie Diskussion über Material und Materialeigenschaften im Zusammenhang mit digitalen Medien [...] verteilt sich über Code, Interfaces und Hardware. Arbeit am Code heißt, das Materialverhalten des Gesamtsystems im Auge zu haben [...]. Die Materialeigenschaften digitaler Objekte sind mit dem Code verwachsen.“ Trogemann 2010, 20f.

104 Allerdings könnten das Dollar- (\$) oder Euro-Zeichen (€) als Symbole des Kapitalismus gelesen werden.

105 Buhrs 2010, 5.

3.2 Was ist dokumentarisch?

In einem Interview mit Rosemary Heather bezeichnet Hito Steyerl die Arbeiten *The War according to Ebay* als dokumentarische Formen mit der Begründung, dass sie die „Realität zeitgenössischer Bewegung und Zerstreung der Originalfotografien zeigen“¹⁰⁶. Ich werde diesen Gedanken vor dem Hintergrund dokumentaristischer Überlegungen, die Steyerl in ihrem Buch „Die Farbe der Wahrheit“ bearbeitet, prüfen. Gängige Definitionen des Dokumentarischen betonen die Ähnlichkeit zwischen der Wirklichkeit und ihren Bildern. In diesem Sinne würden wir die Bilder mit ihren abstrakten Zeichen auf weißem Grund wohl kaum als dokumentarische Bilder anerkennen, denn was in der Wirklichkeit sieht ihnen ähnlich? Tatsächlich können aber genannte Definitionen der Kritik seitens konstruktivistischer Ansätze nicht standhalten, die davon ausgehen, dass es keine objektive dokumentarische Evidenz geben kann und die Begriffe der Realität niemals von den ideologischen Diskursen und machtvollen Praxen unangetastet bleiben. Steyerl bezieht sich auf Michel Foucault, wenn sie schreibt, dass „[d]ie Wahrheit [...] also ein Produkt [ist MB], das nach bestimmten Konventionen hergestellt wird. Die dokumentarische Form bildet demnach nicht die Realität ab, sondern ihren eigenen Willen zur Macht.“¹⁰⁷ Die kategorische Negierung der Abbildbarkeit des Realen sieht Steyerl aber als Gefahr: „Zu bestreiten, dass Bilder Realität abbilden können, heißt auch, Revisionisten und Geschichtsfälschern aller Art Tür und Tor zu öffnen.“¹⁰⁸ Die Ununterscheidbarkeit von Wahrheit und Falschheit wird vor allem vor dem Hintergrund geschichtspolitischer Auseinandersetzung zu einem höchst brisanten Problem – wenn die Grenze zwischen Fakt und Lüge verschwimmt. Weder die realistischen noch die konstruktivistischen Theorien können also hinreichend erklären, wie dokumentarische Bilder sein müssen, damit wir ihnen glauben (können).

Anhand von Videobildern die CNN von der Irakinvasion 2003 ausstrahlte, entwickelt Steyerl einen Grundgedanken über die Form für zeitgenössischer dokumentarischer Bilder: das Prinzip der Unschärfe. Diese Bilder zeichnen sich dadurch aus, dass sie durch ihre Aufnahme mit einem Handy eine so geringe Auflösung haben, dass sich die Bildinformation auf eine abstrakte Komposition grüngrauer Flächen auf dem Bildschirm beschränkt. Obgleich wir auf diesen unscharfen Bildern im wesentlichen

106 „[...] I’d argue that these are documentary images, because they show the reality of the contemporary movement and dispersion of the original photographs.“ Heather 2010.

107 Steyerl 2008, 10.

108 Ebd., 11.

nichts erkennen, zweifeln wir doch nicht daran, dass sie echt und somit dokumentarisch sind. Im Gegenteil: „Ihre Aura der Authentizität entsteht gerade dadurch, dass nichts auf ihnen zu erkennen ist.“¹⁰⁹

Unschärfe digitale Bilder sind gegenwärtig omnipräsent. Dadurch, dass alle User auch Sender sein können, verspricht das unscharfe und unter erschwerten Bedingungen produzierte Bild gerade seine Realitätsnähe. Mit der Unschärfe dokumentieren die Bilder die Bedingungen ihrer eigenen Produktion und lassen sie zum Bild werden.

„Wir sind sozusagen längst ins Fernsehen eingebettet, und die körnigen Bilder, mit denen wir leben, haben sich wie eine Staubschicht auf die Welt niedergesenkt und sind von ihr ununterscheidbar geworden. [...]Das Unschärfeprinzip zeigt uns also viel mehr, als dies auf den ersten Blick der Fall zu sein schien. Denn es macht deutlich, dass die Unterscheidung zwischen der Welt und dem Bild, dem Ereignis und seinem Abbild, zwischen Beobachter und Beobachtetem zunehmend verwischt wird. Traditionell war das Dokumentarische das Bild der Welt: Jetzt ist es eher die Welt als Bild.“¹¹⁰

Was aber macht das Werk *The War according to Ebay* zu einer dokumentarischen Arbeit?

3.3 Die Originalfotografien

Die Bilder, die auf Ebay zum Kauf angeboten werden, sind analoge Fotografien, die im Zweiten Weltkrieg von deutschen Wehrmachtsoldaten aufgenommen wurden. Die Bilder, die in die virtuelle Oberfläche der Auktionsplattform eingebettet sind, sind digitale, vervielfältigte Kopien. Die Anbieter haben sie mit digitalen Wasserzeichen versehen, um grausame Szenen zu verschleiern, über die ihre Beschreibung informiert, oder um Urheberrechte in sie einzuschreiben, um illegale Downloads zu verunmöglichen. Zwischen diesen beiden Bildertypen müssen wir unterscheiden. Die Künstlerin hat mit den Bildern des zweiten Typus gearbeitet, dennoch halte ich eine Diskussion dieser den virtuellen Bildern zugrunde liegenden Originalfotografien für relevant, da sie den Kontext aller weiteren Schritte und Elemente von *The War according to Ebay* bedingen. Das soll heißen, die vorliegende Arbeit erzählt nicht nur

109 Ebd., 7.

110 Steyerl 2010a, 8.

die abstrakte Geschichte der Produktion, Migration und Zerstreung von Bildern, sie verweist auch auf Sinnzusammenhänge innerhalb konkreter gesellschaftlicher Diskurse. Für die Ausstellung der Ricochet - Reihe in der Villa Stuck hat Hito Steyerl sechs Leuchtkästen ausgewählt, die sie als Porträts sogenannter 'Flintenweiber', also russischen Partisaninnen, bezeichnet¹¹¹. Die virtuellen, mit Steyerls Worten „armen Bilder“ (3.5) haben einen gemeinsamen Ursprung im Sinne ihrer historischen Entstehung und Bedeutung, welcher der Rezeption der ausgestellten Arbeiten eine Rahmung gibt. Auf diesen Kontext verweist zum einen die Wandbeschriftung, die aus den Tags, unter denen die ausgewählten Fotografien in eBay feilgeboten wurden, besteht, zum anderen können die abstrakten Markierungen der Leuchtkästen als „Leerstellen der kollektiven Erinnerung“¹¹², als Verweis auf die Abwesenheit der Soldatinnen, als ihr abstrakter Negativabdruck¹¹³ gelesen werden.

Dass die uns nur imaginär bekannten Originalfotografien dokumentarischen Charakter besitzen, würden wir kaum anzweifeln. Doch lohnt sich hier erneut ein Blick unter die Oberfläche des Begriffs des Dokumentarischen zu werfen. Es erscheint zunächst plausibel, diese Fotografien als Dokumente gemäß der historischen Methode einzuordnen. Hier wird das Dokument als negativer Abdruck, „als Spur eines Ereignisses verstanden, das rekonstruiert werden soll“¹¹⁴, und danach gefragt, ob das Dokument wahr oder gefälscht ist. Damit wird das Problem der Zeugenschaft virulent.

3.4 Das Zeugnis und seine Lücke

Betrachten wir die Originalfotografien als Zeugnisse. Als Dokumente, die Zeugnis ablegen, über den Tod derer, die selbst von sich und ihrem Tod kein Zeugnis ablegen konnten. Die Bilder zeigen - sehen können wir es selbst nicht, doch darauf verweisen die Schlagworte - auf russische Frauen bzw. Partisaninnen in Gefangenschaft deutscher Wehrmachtsoldaten und – so ist zu vermuten – unmittelbar vor ihrem Tod. Jedoch bedarf es hier einer besonderen Vorsicht im Umgang mit Bildern solcher Art, deren Inhalte auch von bspw. affirmativen Lesarten vereinnahmt und instrumentalisiert werden können. Die Fotografien, von denen wir nun sprechen, entstammen dem Fundus

111 Vgl. Heather 2010.

112 <http://eipcp.net/artprojects/hitosteyerl>

113 Vgl. Steyerl 2011.

114 Steyerl 2009a, 25. Sie bezieht sich hier auf Foucault, Michel [1994]: Archäologie des Wissens, Suhrkamp Verlag Frankfurt/M, S.14ff.

Angehöriger der deutschen Wehrmacht, also dem Bilderrepertoire der „Täter“, was ich für die inhaltliche Dimension von *The war according to Ebay* nicht unwesentlich halte. Ihr Auftauchen auf kommerziellen und populären Plattformen wie Ebay wiederum kann als Zeichen, dass man sich nicht mehr für ihren Besitz schämen braucht und ihre hohen Preise für die unstillbare voyeuristische Lust an Gewalt, Krieg und Erniedrigung, gesehen werden¹¹⁵. Die Existenz der Fotos legt vor allem darüber Zeugnis ab, *wer* im bundesdeutschen Diskurs die Deutungshoheit über Erinnerung beansprucht und inne hat. Die Kamera, mit der die Bilder gemacht wurden, repräsentiert den höhnischen Blick deutscher Soldaten - die Perspektive der Täter. Die von den dominanten Praktiken der Erinnerung ausgeschlossenen Erzählungen über sowjetische Soldatinnen können mittels dieser Fotografien dennoch nicht etabliert werden, da es ihnen zu eigen ist, zu objektivieren. Ihr Charakter der Zeugenschaft unterläuft sich somit selbst – sie sind Zeugnis der eigenen Unmöglichkeit zur Zeugenschaft. Unterstreichen möchte ich diese Idee mit einem Gedanken Giorgio Agambens, auf den auch Hito Steyerl referiert¹¹⁶. Er untersucht Zeugenaussagen Primo Levis der 1986 in „Die Untergegangenen und die Geretteten“ schrieb:

„Ich wiederhole: Nicht wir, die Überlebenden, sind die wirklichen Zeugen. [...] Vielmehr sind sie, die 'Muselmänner', die Untergegangenen, die vollständigen Zeugen, jene, deren Aussage eine allgemeine Bedeutung gehabt hätte. [...] Die Untergegangenen hätten, auch wenn sie Papier und Bleistift gehabt hätten, niemals Zeugnis abgelegt, weil ihr Tod schon vor der Vernichtung ihres Körpers begonnen hatte.“¹¹⁷

Levi schreibt hier über die Unmöglichkeit eines Zeugnisses über die Vernichtung, über die Gaskammer. Nicht die Überlebenden sind die Zeugen sondern die Toten. Doch können Tote nicht sprechen. In seiner Aufarbeitung von Levis Aussagen bezeichnet Agamben dies als die Lücke des Zeugnisses. Diese Lücke stellt zwar die Authentizität des Zeugnisses selbst in Frage, dennoch beruht seine Gültigkeit auf eben ihr¹¹⁸. Wenn die wirklichen Zeugen aber nicht sprechen können, müssen ihrer statt die Überlebenden, „Pseudo- – Zeugen“ das Sprechen übernehmen. „Wer es übernimmt, für sie Zeugnis abzulegen, weiß, daß er Zeugnis ablegen muß von der Unmöglichkeit, Zeugnis

115Vgl. Pollack 2011.

116 Vgl. Steyerl, 2012a, S.21.

117 Levi 1986, 85f.

118 Vgl. ebd., 30.

abzulegen.¹¹⁹ Wir können also festhalten, dass der Widerspruch von Unmöglichkeit und Unentbehrlichkeit ein wesentliches Charakteristikum des Zeugnisses sein kann und in diesem Widerspruch liegt letztlich auch der dokumentarische Wert unserer Originalfotografien der 'Flintenweiber': sie sind Zeugnisse der eigenen Unmöglichkeit zur Zeugenschaft. Ich möchte hier noch einen Schritt weiter gehen und auf einen Gedanken, den Hito Steyerl in Bezug auf Malevichs *Rotes Quadrat. Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen*, 1912, (Abb. O) formuliert hat. Indem die Differenz zwischen Form und Fläche ihre Entsprechung in einer leichten Asymmetrie der oberen rechten Ecke des Quadrats bekommt, wird dieses Bild realistisch.¹²⁰ Was es zeigt ist nicht die Bäuerin als solche, sondern ihre Identität im Wechselspiel des gesellschaftlichen Zusammenhangs. Malevichs Malerei zeigt ihre Differenz von der allgemeinen Gruppe der Bauern, der sie angehört, aber die sie nicht repräsentieren kann. „Der Realismus des Monochroms bezieht sich nicht auf irgendeine Identität, sondern leitet sich aus dem Umstand ab, dass es immer einen Unterschied zwischen ihr und ihrer Repräsentation gibt, dass sie als Bäuerin unrepräsentierbar ist.“¹²¹ Diese These möchte ich auf die Partisaninnen übertragen. Sie repräsentieren nicht die Gruppe der Soldaten, denen sie dennoch angehören. Ihre Identität ist die Differenz bzw. ihre Unrepräsentierbarkeit und die findet im endgültigen Kunstwerk ihren Ausdruck in der Differenz zwischen Form und Fläche.

3.5 Der Realismus digitaler Bilder

Mit dem Auftauchen digitaler Bilder haben sich Zweifel an dem Anspruch der Fotografien, die Wirklichkeit objektiv abzubilden breitgemacht und vermehrt wird von einer „post-fotografischen Ära“¹²² oder dem „Tod der Fotografie“¹²³ gesprochen. Diese Zweifel sind einerseits mit den Möglichkeiten der digitalen Bildmanipulation verknüpft, andererseits sprechen sie digitalen bzw. digitalisierten Bildern vollständig ihren Weltbezug und jegliche Referenzialität ab. W.J.T. Mitchell argumentiert „gegen die Reduktion der digitalen Fotografie auf ein bloßes materielles und technisches Wesen“.¹²⁴ Diese führe zu dem Mythos einer vermeintlichen Ontologie die von einer anderen

119 Ebd.

120 Vgl., Steyerl 2007a.

121 Ebd.

122 Vgl. Mitchell 1994b.

123 Vgl. Mirzoeff 1999, 88f.

124 Mitchell 2007, 242.

Beziehung der digitalen Fotografie zu ihrem Referenten als die der indexikartigen traditionellen Fotografie ausgeht. Bei der analogen Fotografie ist ihr Indexcharakter den chemischen und physikalischen Bedingungen ihrer Entstehung geschuldet, sie ist eine unmittelbare Spur der Lichtstrahlen, die von ihrem Objekt ausgingen. Gleichzeitig ist das traditionelle fotografische Bild „eine Kopie oder ein Analogon“ ihres Referenten und somit „auf doppelte Weise referentiell“¹²⁵. Für die Ontologie digitaler Fotografie wird nun, so schreibt Mitchell, eine Beziehung vorgeschrieben, die auf Information und Kodierung und somit einer symbolischen Zeichenhaftigkeit ausgeht.¹²⁶

Bei den digitalen Bildern gibt es zwei Richtungen der Bildverarbeitung und -produktion zwischen denen in der Regel unterschieden wird. Es gibt einerseits digitalisierte Bilder, die von realen Gegenständen ausgehen und durch das Abtasten von Licht etwa mit einem Scanner entstehen und somit den indexikalischen Charakter, den die traditionelle Fotografie inne hat beibehalten.¹²⁷ Jens Schröter hat anhand von Beispielen aus Spionage und Raumfahrt gezeigt, dass in diesen Bereichen die Manipulation digitalisierter Bilder sogar Bedingung der Referenzialität der erzeugten Bilder ist¹²⁸, was den populären Aussagen über den Referenzverlust digitalisierter Bilder unvereinbar gegenüber steht. Noch stärkeres Misstrauen aber nagt an Bildern des zweiten Typs, die algorithmisch *generiert* werden. Von diesen Bildern wird gesagt, sie hätten keinen Ursprung in der realen Welt, keine „Bindung an den Referenten“ und seien ganz und gar 'referenzlos'.¹²⁹ Bei diesem Verfahren, deren Ursprung auf die ersten Computersimulationen in der zivilen und militärischen Luftfahrt zurückgeht, werden reale Prozesse bzw. ihre abgetasteten Messdaten mathematisch abgebildet. Diese mathematischen Modelle können verändert werden, um Aufschlüsse über das Verhalten der simulierten Prozesse unter spezifischen Bedingungen zu erhalten.¹³⁰ Schröter erklärt, dass dieser Bereich der Computergrafik bspw. für Flugsimulationen verwendet wird ganz besonders von einem Streben zum 'Realismus' oder 'Fotorealismus' geprägt ist. Der computergrafische Realismus, der Weltbezug digital generierter Bilder liegt dabei in der Nachahmung etablierter (Bild-)Konventionen aus Fotografie und Film.¹³¹ Mit Rückgriff

125 Ebd. 237.

126 Vgl. Ebd. 241.

127 Vgl. Schröter 2004b, 337.

128 Vgl. ebd. 345.

129 Vgl. z.B. Wimmerer, Thomas: *Die Fabrikation der Fiktion*, in: Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a.M. 1991, S.519-533.

130 Vgl. Schröter 2004b, 349.

131 Vgl. ebd. 350f.

auf den Foucaultschen Machtbegriff schlussfolgert Schröter, „[d]ie Betonung der repressiven Machtfunktion der Möglichkeiten digitaler Bilder, also die Unterdrückung von Wahrheiten durch Manipulation, verstellt tendenziell den Blick auf die [...] produktiven Machteffekte der neuen Bilder. [...] *'Manipulation' ist keineswegs das Gegenteil von Weltbezug, sondern kann gerade als dessen Bedingung sein*“.¹³²

Auch Mitchell betont „[s]tatt die Photographie weniger glaubwürdig, weniger legitim zu machen, hat die Digitalisierung eine allgemeine 'Optimierung' der photographischen Kultur hervorgebracht, eine Kultur, in welcher der Informationsreichtum und die realistischen Effekte der traditionellen Photographie immer besser simuliert werden können.“¹³³ Mitchell zufolge hat die Digitalisierung nicht zu einem Verlust an Realismus oder Referenzialität geführt, sondern im Gegenteil den Referenten vertieft und dem Sehen zugänglich gemacht, was bislang unsichtbar war.¹³⁴ Mit Rückgriff auf Badiou's These der 'Passion des Realen' erscheint dieser Gedanke nur schlüssig. Die Zweifel an den digitalen Bildern sind so hartnäckig, eben weil sie den Realismus vertiefen. Das Festhalten an der Unterscheidung von 'genuinen' und 'manipulierten' Bilder ist insofern ein „ideologisches Phantasma“, als das jedes traditionell entstandene Foto ein Produkt von Manipulationen und Eingriffen ist.¹³⁵ Mitchell plädiert außerdem dafür, in der Rede von einer Ontologie des digitalen Bildes weniger die technischen Aspekte als ihr „In-der-Welt-Sein“ zu betonen. Die immensen Verschiebungen und Veränderungen die die Digitalisierung hervorgebracht hat finden auf Seiten der Zugänglichkeit und Zirkulation, die weniger intentional regulierbar geworden sind, statt. Dadurch, dass das digitale Bild ohne Qualitätsminderung reproduzierbar ist, bekommt es „etwas von schreckenserregender Unsterblichkeit“¹³⁶. Bei seinen Überlegungen zum Realismus im digitalen Bild kommt er zu dem Schluss, dass dieser niemals automatisch oder in die Ontologie der Fotografie (auch der traditionellen) einkodiert ist, während Schröter den Schluss zieht: „Der Verdacht drängt sich [...] auf, dass die noch immer ständig aufgebaut(sch)te Trennung von 'Wahrheit' und 'Manipulation' – analog und digital –

132 Ebd. Hervorh.i.O.

133 Mitchell 2007, 241

134 Vgl. ebd. 242f. Dieser Gedanke macht vor allem Sinn wenn wir an digitale bildgebende Verfahren aus Medizin oder Raumfahrt denken.

135 Mitchell erzählt zu Anfang eine Anekdote aus seiner Kindheit, als er sich mit seiner Schwester auf eine Anhöhe hinter dem Vater positionierte, der die Arme ausbreitete. Auf dem Foto, dass die Mutter aufnahm entstand die Illusion, die Kinder würden auf den ausgestreckten Händen des Vaters stehen. Vgl. ebd. 237.

136 Ebd. 251.

Symptom einer spezifischen sozialen Realität ist.“¹³⁷

Letztlich lässt sich die Frage nach Manipulierbarkeit und Glaubwürdigkeit im Umkehrschluss auch an die traditionelle analoge Fotografie stellen. Mitchell berichtet von einer historischen Fotografie von Kaiser Wilhelm und seinem Freund Theodor Herzl in Palästina im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Es gab bei ihrem Treffen einen Fototermin, doch auf keinem der entstandenen Fotos waren die beiden gemeinsam abgelichtet. Also wurde aus den vorhandenen Negativen eine Fotomontage hergestellt, womit das berühmte Bild, das Herzl mit dem Kaiser zeigt. Mitchell stellt dazu die zentrale Frage: „Log diese Photographie, da sich die beiden Männer doch wirklich begegnet waren?“¹³⁸

3.6 D a s a r m e B i l d

In ihrem Essay „In Verteidigung des armen Bildes“ geht Hito Steyerl von einem Gedanken aus, den Harun Farocki einmal formuliert hatte: dass in einer Klassengesellschaft der Bilder das Kino die Rolle eines *Flagship-Store*s übernimmt. Im Laufe des technischen Fortschritts kam es zwar zu einem Paradigmenwechsel vom scharfen analogen (35-mm) hin zum hochauflösenden digitalen Bild, die Hierarchie zwischen Bildern hoher und Bildern minderer Qualität bleibt aber weiter bestehen. Steyerl erklärt, dass es innerhalb der Filmindustrie nie eine Reflexion darüber gab, dass diese „High-End-Filmproduktionen fest in Systemen der nationalen Kultur und der kapitalistischen Studioproduktion, im Kult des hauptsächlich männlichen Genies und der Originalfassung verankert waren.“¹³⁹ Im Zuge der Umstrukturierung staatlicher Filmorganisationen unter den Vorzeichen des Neoliberalismus hin zu einer globalen privatisierten Medienindustrie wurden nicht-kommerzielle Bilder weitestgehend verdrängt und das essayistische und experimentelle Kino unsichtbar gemacht.¹⁴⁰ Das Vakuum, das diese nicht-konformen Bilder hinterließen, so schreibt Steyerl, bevölkern jetzt, durch die Möglichkeit, Videos im Internet zu streamen, die armen Bilder. Diese Bilder bringen die gefestigten Distributionsstrukturen ins Wanken und lassen die Grenze zwischen Autor und Publikum verschwimmen. Aber was sind „arme Bilder“?

„Das 'arme Bild' ist eine Kopie in Bewegung. Es ist grob, seine Auflösung ist

137 Schröter 2004b, 353f.

138 Mitchell 2007, 239.

139 Steyerl 2009, 35.

140 Vgl. ebd., 36.

unterdurchschnittlich. [...]. Das arme Bild ist ein Fetzen oder geklaut, ein AVI oder ein JPEG, ein Lumpenproletarier in der Klassengesellschaft der Erscheinungen. Sein Rang und Wert wird durch seine Auflösung bestimmt. Das arme Bild wird hochgeladen, heruntergeladen, geshared, neu formatiert und erneut bearbeitet. Es verwandelt Qualität in Zugänglichkeit, Ausstellungswert in Kultwert [...] Es wird verbreitet als Lockmittel, als Köder, als Index oder auch als Erinnerung an das Bild, das es einmal war.“¹⁴¹

Ich halte Hito Steyerls Überlegungen zum armen Bild sehr hilfreich, um uns den eBay Arbeiten und vor allem ihrer Footage zu nähern. Die Bilder aus eBay basieren zwar nicht auf filmischen Bildern, teilen aber dennoch vollständig die Charakterzüge, die Steyerl an den armen Bildern beschreibt. Dabei halte ich vor allem den letzten Satz des Zitats für beachtenswert. Die Bilder in eBay sind nicht die eigentlichen Bilder, auf die sich das Begehren richtet, sie kursieren nicht zum Selbstzweck sondern um auf ein abwesendes Bild, auf ein Originalbild zu verweisen, dass sie unzureichend vertreten. Die eBay Bilder, als arme Bilder, sind den Originalbildern unterlegen in Qualität, in Auflösung, ihrer gesamten Erscheinung – bis wir „sie [kaum] noch entschlüsseln können“.¹⁴² Die Bedingungen sind in seine Erscheinung eingeschrieben, entstellen ihre Oberfläche bis zur Unkenntlichkeit. Und dennoch ist ihre Funktion der Köder, zum Kauf eines vorerst nur imaginären Bildes zu überzeugen, zu locken. Das arme Bild ist in dem Sinne immer ein indexikalisches Zeichen, „bei dem ein physischer Zusammenhang zwischen dem Zeichen und bezeichnetem Gegenstand besteht, [es] bezeichnet alles, was sich als physische Spur eines Abwesenden, aber vormals Präsenten niedergeschlagen hat und als solches wahrgenommen werden kann“¹⁴³ (aber nicht muss). Ihr Zeichencharakter befindet sich aber auf zweierlei Ebenen: die visuellen Zeichen, die auf die Originalfotografien verweisen und eine „physische Ähnlichkeit“ aufweisen können und die digitalen Wasserzeichen, die als Symbole auf ihren Stellvertretungscharakter für eine Ware und die Bedingungen ihrer Distribution im (digitalen) Kapitalismus verweisen, als solche aber nicht denotierbar sind.

Was macht aber diese „armen Bilder“ zu dokumentarischen Bildern? Diese Bilder sind mehr als defizitäre Repliken eines Originals. Sie tragen die Spur der Vervielfältigung

141 Steyerl 2009, 34.

142 Ebd.

143 Wenk/Schade 2011, 95, sie beziehen sich bei dieser Definition auf Pierce, Charles S. [2000]: Semiotische Schriften, Bd.1-3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

der Originale, derer sie fern entstammen, die Bedingungen ihrer Mobilität sind in ihre Erscheinung eingeschrieben. Diese Bilder referieren nicht mehr, wie es ihre Originale taten, auf ein geschichtliches Ereignis, das anhand seines negativen Abdrucks rekonstruiert wird¹⁴⁴, sondern erzählen eine Geschichte darüber, wie in der Gegenwart mit solchen Bildern umgegangen wird und unter welchen Bedingungen sie zirkulieren. „Auf der Ebene der Form erweist sich die Wahrheit dieser Bilder: *Die Form ihrer Konstruktion stellt das reale Abbild ihrer Bedingungen dar.*“¹⁴⁵

Obschon wir damit bereits dem dokumentarischen Wesen des der Arbeit zugrunde liegenden Materials auf die Spur gekommen sind, gilt es hier, noch einen Schritt weiter zu gehen. Die Künstlerin hat das ursprüngliche Material, die auf Ebay gefundenen Bilder, nicht als Readymades ausgestellt, sondern sie einer Transformation unterzogen, und die Spur der Konstruktion dieser Bilder in Form der digitalen Wasserzeichen sichtbar gemacht. Die naheliegendere Idee wäre vermutlich gewesen, die Fotografien von ihren Markierungen zu trennen. Hito Steyerl ist aber umgekehrt vorgegangen und hat die Markierungen von den Bildern gereinigt und somit sichtbar gemacht. Diese Form des Eingriffs widerspricht der verbreiteten Vorstellung von Objektivität als wesentlichem Merkmal des Dokumentarischen vollständig. Doch haben wir jene bereits oben vor dem Hintergrund konstruktivistischer und ideologiekritischer Ansätze als Parameter für obsolet erklärt. Diese Form der Transformation ist es zwar einerseits, die Hito Steyerls Strategie um ein weiteres zu einer künstlerischen macht, verdeutlicht aber auch das dokumentarische Wesen der letztlich entstandenen Bilder gemäß dem Verständnis der Künstlerin und Theoretikerin selbst. Sie zeigen „die Realität der gegenwärtigen Zirkulation und Verbreitung der Originalfotos“¹⁴⁶ und die Mechanismen der Wahrnehmung „der ursprünglichen Ereignisse unter den Bedingungen globaler Kommerzialisierung“¹⁴⁷.

Hito Steyerl betont ferner das subversive Potenzial armer Bilder, die sie der Ahnenreihe „der kopierten Flugblätter, Filmzug-Agitpropfilme, Untergrundvideomagazine und anderer nonkonformistischer Medien“¹⁴⁸ einordnet.

144 Ich beziehe mich hierbei auf das historische Dokument, wie Steyerl es mit Rückgriff auf Foucault definiert. Vgl. Steyerl 2009a, 25. Dabei muss angemerkt werden, dass die Bilder auf Ebay für eine systematische historische Sammlung unbrauchbar sind und somit den Titel des Dokuments im eigentlichen Sinne nicht verdienen.

145 Ebd., 15.

146 Steyerl 2011.

147 The war according to eBay – eipcp, URL: <http://eipcp.net/artprojects/hitosteyerl> [23.01.13]

148 Steyerl 2009, 41.

„Beim armen Bild geht es nicht mehr um das Echte, Authentische, um das originäre Original. Es geht vielmehr um dessen eigene Existenzbedingungen: um Schwarmverbreitung, digitale Streuung, gebrochene und flexible Zeitlichkeit. Es kreist im gleichen Maße um Widerstand und Aneignung wie um Konformismus und Ausbeutung. KURZUM: ES GEHT UM DIE WIRKLICHKEIT.“¹⁴⁹

In den Prinzipien von Schwarmverarbeitung und Flexibilität, die das arme Bild ausmachen, liegt auch deren Widerständigkeit gegen die Gefahr der Vereinnahmung und Konformität von Erinnerung. Es kann durch das globale Netz fluktuieren und beansprucht nie Endgültigkeit oder Deutungshoheit. Das arme Bild findet nie eine abgeschlossene Form, „[e]s widersetzt sich oft der Einordnung in ein Erbe, in eine nationale Kultur oder dem Urheberrecht“¹⁵⁰ und birgt somit eine große Kraft, transnationale Erinnerungsprozesse zu fördern. Um noch weiter zu gehen, arme Bilder sind bereits Teil eines mehrperspektivischen medialen Gedächtnisses, dass sich den dominanten, homogenisierenden Tendenzen nationaler (mehrheitsdeutscher) Erinnerungsprozesse verweigert, sie aber gleichzeitig immer zum Thema hat und ihnen gegenübersteht.

3.7 e B a y a l s A r c h i v

„[D]ie Ordnung des Wissens [...] konfiguriert immer auch die Ordnung der Geschichte. Jedes Geschichtsbild, jede Formierung eines kollektiven Gedächtnisses ist geprägt von den Ordnungen des Wissens und den Vorgängen, die zu den Ordnungsprinzipien geführt haben. Die Geschichtsschreibung schöpft ihr Wissen über die Vergangenheit aus den Quellen des Archivs und aus der Literatur, die ihr zur Verfügung steht.“¹⁵¹

Die Entwicklung des Computers, der digitalen Speichermöglichkeiten und des Internets haben die Frage nach dem Medium für die historische Forschung neu formuliert. Während als Medium der Vermittlung lange Zeit (vor allem im Wissenschaftsbetrieb) die textliche Darstellung Vorrang hatte, werden die Kanäle des Internets immer wichtiger für den gesellschaftlichen Diskurs über Geschichte und das Internet zum populären Medium von Geschichtsdarstellungen. Das Besondere am Internet ist, dass es

149 Steyerl 2009, 42.

150 Ebd.

151 Haber 2011, 48.

ein stark visuell geprägtes Medium ist, das in der Lage ist, unterschiedliche mediale Formen zu integrieren¹⁵² und auf alle drei Formen der historischen Präsentation nach Aleida Assmann zurückgreift: Erzählen, Ausstellen und Inszenieren.¹⁵³ Es bringt außerdem die Möglichkeit mit, mündliche Tradition, historische Dokumente, ruhende und bewegte Bilder, kollektive Gedenkrituale und geografische/soziale Räume, die fünf wesentlichen Medien des sozialen Gedächtnisses nach Peter Burke¹⁵⁴ zusammenzubringen und mit seiner Hypertextualität die lineare Struktur von Film und Fernsehen zu unterlaufen.¹⁵⁵ Haber betont, dass „[g]erade die visuelle Kultur des digitalen Bildes im World Wide Web [...] eine tiefgreifende Veränderung in der Repräsentation von Geschichte“ hervorbringt.¹⁵⁶ Dabei sind nicht nur die Menge und die Zugänglichkeit digitaler Bilder im Web, sondern auch die Bedingungen der Bildproduktion¹⁵⁷ für einen fundamentalen Wandel des „epistemologische[n] Wert[es] des Visuellen“¹⁵⁸ verantwortlich. Interessant sind hierbei Fotografie-Portale wie *Flickr*, auf der mehrere Milliarden Bilder zugänglich sind. Die Plattform wird vorrangig von privaten Usern oder professionellen Fotografen genutzt, vermehrt werden hier aber auch historische Bilder vom britischen Nationalarchiv und anderen großen Institutionen eingestellt.¹⁵⁹ Während das Internet bezüglich Zugänglichkeit und Bedingungen der Distribution von digitalen Produkten wie etwa Bildern als demokratisch oder demokratisierend wahrgenommen und gelobt wird, fördert es aber gleichzeitig eine Fragmentierung von Öffentlichkeit und Unübersichtlichkeit. Die in Teilen nicht kontrollierbare Zirkulation von Inhalten kann aber auch problematisch sein, wie wir an den Fotografien, auf denen *The War according to eBay* basiert, feststellen. Der Titel der Arbeit kann als Hinweis gelesen werden, das Internet „als globales Datenarchiv [anzusehen], das die Qualität eines kollektiven Gedächtnisses besitzt.“¹⁶⁰ Darüber hinaus lässt sich dem Internet ein großes Potential zuschreiben, Geschichte bzw. Geschichtsbilder nachhaltig zu verändern.¹⁶¹ Aufgrund seiner hypertextuellen und fragmentartigen Struktur lassen sich Erinnerungsdiskurse und Geschichtsbilder im Internet nur schwer vereinnahmen und in

152 Vgl. ebd., 135.

153 Vgl. ebd., 134.

154 Vgl. Burke 1993, 192f.

155 Vgl. ebd., 137.

156 Ebd.

157 Haber nennt hier Mobiltelefone, Laptops, Überwachungskameras und Satelliten.

158 Ebd.

159 Vgl. ebd. 138.

160 Roesler/Stiegler 2005, 25.

161 Vgl. Haber 2011, 136.

nationale Kultur vereinnahmen und instrumentalisieren. Natürlich ist aber auch das Internet nicht herrschaftsfrei sondern wird von wenigen großen Konzernen dominiert, die Monopole auf bestimmte Bereiche haben. Die Frage, aus welchen Interessen Bilder zu sehen gegeben werden und was oder wen sie wie repräsentieren bleibt auch im virtuellen Raum des Internets relevant. Bei eBay handelt es sich nicht um eine Website zum Zeigen und Teilen von Bildern, sondern um eine Auktions- und Verkaufsplattform, die sowohl von privaten als auch von professionellen Anbietern genutzt wird. Dennoch wird auf eine visuelle Darstellung zurückgegriffen, um Waren anzubieten und die Angebote zu illustrieren. Somit entsteht innerhalb dieser Domain ein eigenes Bildarchiv, dass allerdings nicht der Logik folgt, das zu systematisieren und konservieren, was der gegenwärtigen Generation oder ihrer Elite als wertvolle Information erscheint, sondern das, was als wertvoll im Sinne seiner Ware-Geld-Beziehung erachtet wird. Interessanterweise hat das den Effekt, dass auf eBay Bilder zirkulieren, die die dominanten nationalen Mythen und Erinnerungen in Frage stellen, in dem sie Erzählungen repräsentieren, die aus dem Mainstream Diskurs ausgegrenzt werden. Hierbei lässt sich nach dem Nutzen oder der Funktion der besagten eBay-Bilder fragen und den Gründen, aus denen sie gekauft werden. Wie Martin Pollak erwähnt, handelt es sich bei den Fotos auf Ebay um aus dem Zusammenhang gerissene Bilder, zumeist, so wird vermutet, aus privatem Nachlass, was sie für historische Sammlungen wertlos macht. Diese Bilder erfüllen gesellschaftlich oder institutionell nicht den Zweck der Rekonstruktion vergangener Ereignisse, sondern sind Objekte eines „düsteren Bereich[s] der menschlichen Lust und Begierde“¹⁶², die im Internet besonders stark kondensieren kann. In dieser „neue[n] Lust am Realen“¹⁶³ liegt die große Gefahr im Umgang mit Dokumenten wie diesen, Darstellungen von Kriegsverbrechen. Das Fotografieren der NS- und Wehrmachtsoffer war Teil ihrer Herabwürdigung, somit sind die Bilder selbst herabwürdigend. „[D]ie Vorstellung, dass nun die Täter mit diesen Aufnahmen Geschäfte machen, ist beklemmend. Kommt das nicht einer nochmaligen Erniedrigung, ja Verhöhnung der Opfer gleich?“¹⁶⁴ fragt Pollack. Der Charakter digitaler, *armer Bilder* ist ambivalent. Ihre Flexibilität und Unüberschaubarkeit ist die Krux digitaler 'Archive' wie eBay: affirmative respektlose und menschenverachtende Inhalte lassen sich kaum kontrollieren und unterbieten. Wie also gehen wir mit diesem

162 Pollak 2009, 23.

163 Ebd., 18.

164 Ebd., 23.

Teil unseres visuellen Gedächtnisses um? Der Weg, den Steyerl einschlägt, scheint hierfür eine Lösung anzubieten. Sie findet eine Möglichkeit, auf die Existenz solcher Bilder hinzuweisen, sie somit zu problematisieren, die menschenverachtenden Darstellungen jedoch nicht zu reproduzieren, die Opfer nicht erneut der Objektivierung durch Schaulustige schutzlos preiszugeben. Die Form, die sie hierfür wählt, kodiert die erniedrigenden Abbildungen um und wählt dafür eine Form oder Zeichen, die selbst von den Bedingungen der Zirkulation der Bilder erzählen und zeugen. Dabei werden komplexe Zusammenhänge kapitalistischer Mechanismen, pervertierter Begierde und hegemonialem, nationalen Erbe im spezifischen System der Kunst und ihrer Mythen kontextualisiert.

Im Rahmen meiner Abschlussbemerkungen möchte ich die Hauptpunkte meiner Arbeit noch einmal zusammenfassen.

Die Auseinandersetzung mit *The war according to eBay*, einer vielschichtigen Werkreihe, hat im Fokus der 'Erinnerung' stattgefunden. Dabei wurden verschiedene Perspektiven nicht nur auf Bedeutung von Geschichte und Umgang mit Erinnerung eingenommen, sondern auch der Blickwinkel auf Dimensionen der Arbeit von Hito Steyerl mehrfach gewechselt.

Zu Anfang bin ich auf die Begriffe und Diskurse von Geschichte und Erinnerung eingegangen. Den Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit *The war according to eBay* bildete die Auffassung, dass Geschichtsvermittlung keine neutrale Praxis ist, sondern Erinnerung und Geschichtsbilder von ihrer Funktion in der Gegenwart bestimmt werden. Daraus resultiert für alle Formen der geschichtlichen und künstlerischen Vermittlungsarbeit nach Auschwitz die Prämisse, keinen Schlusstrich zu ziehen und das Erzählen von Geschichte selbstreflektierend zu gestalten.

Für die Untersuchung von *The war according to eBay* als geschichtsvermittelnde künstlerische Intervention habe ich zunächst die einzelnen Ebenen des Werkes systematisiert. Dabei trenne ich zwischen dem ausgestellten Kunstwerk/ Ausstellungsraum/ Display, der Ebene der Bilder, den auf eBay kursierenden digitalen Bildern und den ihnen zugrunde liegenden analogen Fotos, die verkauft werden und der Arbeitsweise, einer Strategie der Aneignung, die sich in der Tradition kritischer künstlerischer Aufarbeitung der modernen Kunst und ihrer Mythen befindet.

Im zweiten Teil wurde dann ein kritischer Blick auf die modernen Avantgardebewegungen geworfen, deren ideologische Formsprache in den Arbeiten wieder zu finden ist. Unauflöslich erscheint nach wie vor das Dilemma der Repräsentation von Geschichte. Diese Debatte, die im Umgang mit *The war according to eBay* nicht ungenannt bleiben kann, liegt dem hochproblematischen Bildmaterial aus dem Zweiten Weltkrieg zugrunde. Die Gefahr des engagierten Kunstwerks, sich mit der Welt zu versöhnen, die es kritisiert, ist auch für postmoderne Kunst von aktueller Bedeutung. Doch welche Alternative bleibt? Ausgehend von Walter Benjamins Aussagen über das neue Barbarentum, wurde gezeigt, dass das moderne, autonome Kunstwerk, in seiner Verweigerung von Repräsentation und Geschichtlichkeit eine

Strategie des Vergessens darstellt. Fortschrittswille und Freiheit der modernen Kunst zeigen sich als Anpassungsphänomen der Gesellschaft. Dies kann, wie die Künstlerin sagt, als Spur von Kriegsverbrechen gelesen werden. Steyerl aber gelingt es mit *The war according to eBay* ein Bild vom Grauen zu vermitteln, ohne ihm dabei noch „Genuss herauszupressen“, sondern es im Hier und Jetzt zu kontextualisieren und einen Blick auf seine Funktion und seinen Nutzen in der Gegenwart zu werfen. Dies evoziert den überraschenden gegenteiligen Effekt der formalistischen Experimente der Moderne, nämlich jene zweckfreie, reine Kunst im Umkehrschluss ungenießbar werden zu lassen. Ihre Strategie entspricht somit dem, was Young zufolge eine Kunst nach dem Holocaust sein kann, nämlich „eine Ästhetik, die sich allererst dem Dilemma der Repräsentation widmet“.¹⁶⁵

Wie sich diese selbstreflektierte Rahmung des Erzählens von Geschichte vollzieht, wurde im nächsten Teil unter den Schlagworten „Realismus“ und „Dokumentation“ besprochen. Im Fokus steht hier die Ebene der Bilder, die sich hinter dem Kunstwerk befinden. Zum Einen die originalen Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg und zum Anderen die digitalen, codierten Bilder aus eBay. Die Leitfragen waren hier, wie Bilder sich darstellen, damit wir ihnen glauben und inwiefern dokumentarische Bilder selber Wirklichkeit und Geschichte hervorbringen und somit auch machtvoll eingesetzt werden können.

Wenn wir davon ausgehen, dass visuelle Kulturen innerhalb von durch Machtinteressen konfigurierten Diskursen um die Wahrheit, um das was real und was nicht real ist, existieren, erkennen wir die Bedeutung dokumentarischer Bilder als ein wichtiges Instrument geschichtspolitischer Kämpfe. Wir haben gesehen, dass sowohl analoge als auch digitale Bilder gefälscht werden können. Die Frage, ob Bilder lügen, klärt sich jedoch nicht aus ihnen heraus, sondern innerhalb der Diskurse, die sich um sie formieren. Die Untersuchungen des dokumentarischen Charakters der Originalfotografien, wie wir sie uns imaginieren, zeigen, dass die Bilder vor allem ihre Unfähigkeit, von den abgebildeten Partisaninnen zu zeugen, dokumentieren. Wir können auch neuen dokumentarischen Formen konstatieren, dass sie nicht mehr die Welt abbilden, sondern ihr eigenes „In der Welt sein“ zum Bild machen.

Hieran anschließend richteten wir den Blick auf das digitale eBay-Bildmaterial. Dem Zweifeln an der Fähigkeit digitaler/digitalisierter Fotos, Realität sichtbar zu machen

¹⁶⁵ Young 2002,13.

hielten wir Argumente Mitchells und Schröters entgegen. Der Wirklichkeitsbezug von Bildern, seien sie analoger oder digitaler Natur, ist nicht in deren Ontologie eingefasst, nicht anhand ihres technischen Wesens zu klären. Im Gegenteil vertiefen die digitalen Bilder ihr Verhältnis zum Referenten und optimieren den Realismus der Fotografie, wie sich bspw. an technologischen, bildgebenden Verfahren und deren Funktion für die Wissensproduktion zeigt. Wir können festhalten, dass die ideologische Frage nach dem 'genuinen' Bild die soziale Realität ist, die in digitalen Bildern repräsentiert wird.

Das arme Bild nach Hito Steyerl wurde vorgestellt, um den Charakter des Bildmaterials zu präzisieren. Es zeigte sich, dass Bildern minderer Qualität, die in sprung- und wechselhaften Produktionsverhältnissen im Sinne von Schwarmverbreitung entstehen und im Internet zirkulieren, das subversive Potenzial zugrunde liegt, konformistische Bilderwelten und somit auch hegemoniale Geschichtsbilder zu stören und als ein 'Gegengedächtnis' angesehen werden können.

Mit Referenz auf Überlegungen der Bedeutung einer Wende hin zum Digitalen in den Geschichtswissenschaften, stellten wir uns daraufhin das Internet als Archiv vor, dass seinen eigenen Gesetzen folgt. Es ist ein stark visuell geprägtes Medium der Vermittlung von Geschichtsbildern. Richten wir den Blick auf eBay, wo warenförmige, affirmative Bilder kursieren, zeigt sich die Problematik, dass hier menschenverachtende Bildinhalte gehandelt werden, die nicht zu kontrollieren sind. Die Strategie von *The war according to eBay* ist es, dieses Konglomerat an Beziehungen zwischen Medien, Bildern und den sozialen und ideologischen Bedingungen, in denen sie existieren, die sie hervorbringen und (be)nutzen, zu vermitteln und Zusammenhänge anzudeuten, die sonst größtenteils unsichtbar bleiben und dabei einen respektvollen Umgang mit den ganz ursprünglichen Kriegsfotografien zu finden.

The war according to eBay erzählt nicht nur von der Unmöglichkeit erzählbarer Geschichte, sondern vollzieht die Mechanismen nach, denen die Verbreitung von Bildern im Internet unterliegt.

Mit den digitalen Wasserzeichen ist ihre Warenförmigkeit, die Bedingung ihrer Distribution und Zirkulation unter dem Kapitalismus selbst in die Bilder encodiert. Es sind diese Zeichen, die die Künstlerin isoliert, und die, obgleich aus dem Zusammenhang gerissen, im White Cube als Embleme des modernistischen Ideals neu kontextualisiert werden. Hier dokumentieren sie ihre eigene Geschichte, die Geschichte

der Kommerzialisierung und des Copyrights, die Geschichte des Missbrauchs von Pseudodokumenten und vielleicht von einer pervertierten neuen Lust am Realen. Sie erzählen vom Warencharakter des modernen Kunstwerks selbst und sie erzählen von einer Geschichte, die abseits von Täter/Opfer Dichotomien liegen könnte. Sie bezeugen die Pornografie des Krieges, die Widerständigkeit migrantischen Bildermülls im Internet und unserem medialen Gedächtnis namens eBay. Sie zeugen von der gleichzeitigen Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Erinnerung. *KURZUM: ES GEHT UM DIE WIRKLICHKEIT.*

„Das ist die größte Herausforderung sowohl für eine Kunst wie für eine Geschichtsschreibung nach dem Holocaust in einer antierlöserischen Zeit: Es kann nur um eine Geschichtserzählung und eine Erinnerung gehen, die nicht nur auf die Bedingungen ihrer eigenen Entstehung verweisen, sondern auch auf die Orte, die wirklichen und die imaginierten, an denen sie uns unausweichlich einholen.“¹⁶⁶

NACHWORT

Im Rahmen dieser mehrdimensionalen Analyse und Untersuchung ist der Radius meines Interesses immer weiter ausgeschlagen, aber stets wieder zu seinem Zentrum, ganz nah an das zugrunde liegende Kunstwerk zurückgekehrt. Somit wurde ein Diskursfeld eröffnet, in dem sich zeigt, wie verstrickt sowohl die Unterthemen dieser Arbeit als auch die gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge, wie der Kapitalismus, die Ideologie der Moderne und Nutzen und Gefahr einer Erinnerung an die deutsche nazistische Geschichte miteinander sind. Dieser Text spiegelt solch eine Struktur der Verwobenheit wider und wurde nicht ohne Schwierigkeiten, einen linearen Aufbau in meine Überlegungen zu den eBay-Arbeiten zu bringen, verfasst. So geschah es, dass ähnliche Argumente und Gedanken an Stellen aufblitzen, an denen ich selbst nicht damit rechnete und Anschlussstellen entstehen, die die einzelnen Kapitel auch quer durch die lineare Struktur netzartig miteinander verknüpfen. Dazu gehört für mich aber auch, dass bestimmte Fragen nie zu Ende gedacht werden können, sondern sich in endlosen Schleifen wiederholen und wieder und wieder neu gestellt werden müssen.

166 Young 2002, 19f.

Wandtext in der Villa Stuck, 2010. basierend auf Schlagworten der eBay-Angebote

- EBAY ÖSTERREICH/ FLINTENWEIB-ABSCHRECKENDE-BEWOHNER-VERLAUST-LUMPIG – EBAY ÖSTERREICH/ FOTO - „FLINTENWEIB“ - OSTFRONT (ARTIKEL 310144344182 ENDET 31.05.09 10/40/34 MESZ)
- FOTO 2 WK, GEFANGENERPARTISAN, FRAU, FLINTENWEIB, SOLDAT (ARTIKEL 260415072479 ENDET 03.06.09 19/31/00)
- 2 FOTOS RUSSISCHE FLINTENWEIBER / PARTISAN? (ARTIKEL 170331028608 ENDET 18.05.09 16/53/12 MESZ)
- AUFGESCHRECKTE HECKENSCHÜTZEN IN LACKA WOLA BEI EBAY.DE/ 1918-1945 (ENDET 09.05.05 19/45/00 MESZ)
- ORG.FOTO, RUSSLAND, RUSS. FRAU / FLINTENWEIB, TOT, 2WK – EBAYPRIVAT FOTO KAMERAD NUDE HALB NACKT VOR RUSSENGRAB 1942 BEI EBAY.MESZ
- FOTO 2 WK, GEFANGENE RUSSEN BETTELN UM NAHRUNG, LAGER BEI EBAY.DE/ 1918-1945 (ENDET 09.05.09 19/45/00 MESZ)
- FOTO 2 WK, GEFANGENER PARTISAN, SOLDATEN, NACH VERNEHMUNG BEI EBAY.DE/ (ENDET 03.06.09 19/30/00 MESZ)
- FOTO FLINTENWEIB, MATKA, BABUSCHKA IN DT. UNIFORM 4T 08STD (03.JUN.2010 19:55:49 MESZ) – EBAY.
- CA: FOTO – FLINTENWEIB – GEFANGEN GENOMMENE RUSSIN!!! RAR – FOTO FRAUEN RUSSISCHE SOLDATEN GEFANGENE (ARTIKEL 230341863799 ENDET 18.05.09 20/42/00 MESZ)
- FOTO GEFANGENER-RUSSE-RUSS-SOLDAT-FLINTENWEIB-FRAU-80 BEI EBAY.DE ENDET- FOTO
- GEFANGENER SOLDAT MIT VERLETZTEN FLINTENWEIB? BEI EBAY.DE/1918-1945 (ENDET 01.03.10 21/24/34 MEZ)
- FOTO RUSSLAND GEFANGENE PARTISANEN 2 WK HAUS SOLDAT BEI EBAY.DE/ 1918-1945 (ENDET 14.05.09 19/15/08 MESZ)
- FOTO RUSSLAND PARTISANEN SCHNEE (...)UMEN WINTERKAMPF BEI EBAY.DE/ 1918-1945 (ENDET 16.05.09 18/38/55 MESZ)
- FOTO SOLDAT RUSSLAND PISTOLE MARSCH GEFANGENE K 98 BEI EBAY.DE/1918-1945 (ENDET 11.06.09)

Museum Villa Stuck (Hg.): Ricochet #3, Ausst.-Kat., S.8-17

L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

- Agamben; Giorgio [2003]: *Was von Auschwitz bleibt*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M.
- Adorno, Theodor W. [1998]: *Brief an Walter Benjamin*, in: Charles Harrison/ Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd.1 1895 – 1941, Hatje Cantz Verlag Ostfildern – Ruit bei Stuttgart, S.646-649.
- Ders. [1955]: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Prismen*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M., S.7-31.
- Ders. [1998]: *Engagement*, in: Charles Harrison/ Paul Wood(Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Bd.1 1895 – 1941, Hatje Cantz Verlag Ostfildern – Ruit bei Stuttgart, S.937-940.
- Ders. [2003]: *Negative Dialektik*, in: ders.:*Negative Dialektik. Jargon der der Eigentlichkeit*, Suhrkam Verlag Frankfurt a.M 2003, S.413-526.
- Benjamin, Walter [1969]: *Erfahrung und Armut*, in: Siegfried Unseld (Hg.): *Illuminationen*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M., S. 313-318.
- Ders. [1996]: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Michael Opitz (Hg.): *Walter Benjamin – Ein Lesebuch*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M., S. 665-676.
- Brüderlin, Markus [1996]: *Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven. Die ästhetische Sinn- und Erfahrungsstruktur postmoderner Kunst*, in: Stöhr, Jürgen (Hg.): *Ästehtische Erfahrung heute*, Dumont Buchverlag Köln, S. 282-307.
- Buhrs, Michael [2010]: *Woman Fighter*, in: Museum Villa Struck (Hg.): *Ricochet #3*, Ausst.-Kat., S.4-7.
- Burke, Peter [1993]: *Geschichte als soziales Gedächtnis*, in: Aleida Assmann/Dietrich Hardt (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M., 289-304.
- Endlich, Stephanie [2002]: *Bilder und Geschichtsbilder. Kunst und Denkmal als Mittel der Erinnerung*, in: *Dachauer Hefte – Studien und Dokumente zur Geschichte der Nationalsozialistischen Konzentrationslager*, 18.Jg., Heft 18, S. 3-22.
- Dittmann, Jana [2000]: *Digitale Wasserzeichen: Grundlagen, Verfahren, Anwendungsgebiete*, Springer-Verlag Heidelberg.
- Groys, Boris [1992]: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Carl Hanser Verlag München Wien.
- Haber, Peter [2011]: *Digital Past. Geschichtswissenschaft im digitalen Zeitalter*, Oldenbourg Verlag München.
- Harrison, Charles/ Wood, Paul [1998]: *V Individuum und Soziales. Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd.2, Hatje Cantz Verlag Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1998, S.675-679.
- Hoormann, Anne [2004]: *Die Entfernung der Inhalte aus dem Bild. Zur Konstruktion des*

'unschuldigen Sehens' im Abstrakten Expressionismus, in: dies.: Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, Wilhelm Fink Verlag München, S.50-65.

Hopf, Judith: *Revisiting the White Cube*, in: Texte zur Kunst (Köln), Nr. 24, 6. Jg., November 1996.

Krauss, Rosalind E. [1985]: *The Originality of the Avant-garde*, in: dies.: The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths, Cambridge/Mass.

Kravagna, Christian [1996]: 76-86-96, in: Texte zur Kunst (Köln), Nr. 24, 6. Jg., November 1996.

Ders. [2006]: *White Cube*, in: Hubertus Butin [Hg.]: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, DuMont Literatur und Kunst Verlag Köln, S.302-305.

Laermann, Klaus: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“. Überlegungen zu einem Darstellungsverbot, in: Manuel Köppen (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin 1993, S. 11-15.

Levi, Primo [1986]: *Die Untergegangen und die Geretteten*. Deutsch von Moshe Kahn, München 1993.

Messerschmidt, Astrid [2007]: *Repräsentationsverhältnisse in der postnationalsozialistischen Gesellschaft*, in: Anne Broden/ Paul Mecheril (Hg.): Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft, IDA-NRW Düsseldorf, S.46-67.

Dies. [2011]: *Geschichtsbeziehungen in Bewegung. Erinnerungsbildung in postnationalsozialistischen Migrationsgesellschaften*, in: Bildpunkt - Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Heft smrt postnazismus, S.25-27.

Mirzoeff, Nicholas [1999]: *An Introduction to Visual Culture*, Routledge London.

Mitchell, W.J.T. [1994a]: *Picture Theory*, The University of Chicago Press Chicago.

Ders. [1994b]: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press Cambridge, Massachusetts.

Ders. [2007]: *Realismus im digitalen Bild*, in: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, Wilhelm Fink Verlag München, S.237-256.

Morawek, Katharina/ Sternfeld, Nora [2011]: *Visuelle Geschichtspolitiken im öffentlichen Raum. Eine Reflexion über künstlerische Strategien der Erinnerung*, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, 2011, Heft smrt postnazismus, S. 4-7.

Newman, Barnett [1998]: *Das Erhabene Jetzt*, in: Charles Harrison/ Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd.1 1895 – 1941, Hatje Cantz Verlag Ostfildern – Ruit bei Stuttgart, 699-703.

O'Doherty, Brian [1996]: *In der weißen Zelle: Inside the White Cube*, Merve Verlag Berlin.

Reinhard, Ad [1998]: „Kunst-als-Kunst“, in: Charles Harrison/ Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Bd.1 1895 – 1941, Hatje Cantz Verlag Ostfildern – Ruit bei Stuttgart, S.994-997.

- Roesler, Alexander/ Stiegler, Bernd [2005]: *Grundbegriffe der Medientheorie*, UTB Stuttgart.
- Römer, Stefan [2006]: *Appropriation Art*, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, DuMont Literatur und Kunst Verlag Köln.
- Scherer, Bernd Michael [1994]: *Prolegomena zu einer einheitlichen Zeichentheorie. Ch.S. Peirces Einbettung der Semiotik in die Pragmatik*, Stauffenberg Verlag Tübingen.
- Schröter, Jens [2004]: *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?*, in: ders. (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Transcript Verlag Bielefeld, S.7-32.
- Ders. [2004]: *Das Ende der Welt. Analoge vs. Digitale Bilder – mehr oder weniger 'Realität'?*, in: ders. (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Transcript Verlag Bielefeld, S.335-372.
- Spies, Christian [2004]: „*Nearly White Noise*“. *Zum digitalen in der monochromen Malerei*, in: Jens Schröter (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Transcript Verlag Bielefeld, S.311-334.
- Steyerl, Hito [2009]: *In Verteidigung des armen Bildes*, Museum Villa Struck (Hg.): *Ricochet #3, Ausst.-Kat.*, Kerber Verlag Bielefeld, S.34-41.
- Dies. [2010a]: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant Wien.
- Trogemann, Goerg [2010]: *Code und Material*, in: ders. (Hg.): *Code und Material: Exkursionen ins Undingliche*, Springer Wien New York, S. 15-26.
- Weibel, Peter [2000]: *Zur Geschichte und Ästhetik des digitalen Bildes*, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*, DuMont Buchverlag Köln, S.206-221.
- Ders. [2005]: *Der Ikonoklasmus als Motor der modernen Kunst. Von der Repräsentation zur Partizipation*, in: Christoph Wulf/ Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, Wilhelm Fink Verlag Bonn, S.365-389.
- Wyss, Beat [1996]: *Ikonographie des Unsichtbaren*, in: Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Dumont Buchverlag Köln.
- Young, James E. [2002]: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Aus dem Amerikanischen von Ekkehard Knörer, Hamburger Edition Hamburg

INTERNETQUELLEN

- eipcp: The War According to Ebay. Hito Steyerl, URL: <http://eipcp.net/artprojects/hitosteyerl> [Stand: 24.01.13]
- Gierke, Sebastian [2010]: „*Wie die Fiktion neue Realität generiert*“ URL: <http://www.mucbook.de/2010/07/20/wie-die-fiktion-neue-realitat-generiert/> [Stand: 25.01.13]
- Heather, Rosemary [2010]: *Hito Steyerl speaks to Rosemary Heather*, URL: <http://www.apengine.org/2010/09/hito-steyerl-speaks-to-rosemary-heather/> [Stand: 06.12.12]
- Museum Villa Stuck [2010]: *22. Juli bis 26. September 2010 Ricochet #3. Hito Steyerl*, URL: <http://www.villastuck.de/ausstellungen/2010/steyerl/index.htm> [Stand: 24.01.13]
- Ray, Gene [2007]: *Für eine kritische Kunst-Theorie*, URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/ray/de> [Stand: 25.01.13]
- Sternfeld, Nora [2012]: *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*, URL: http://abschlussarbeiten.akbild.ac.at/files/dissertation_norasternfeld_09032012113703.pdf [Stand: 23.01.13]
- Steyerl, Hito [2007a]: *Das Reich der Sinne. Polizei-Kunst und die Krise der Repräsentation*, URL: <http://eipcp.net/transversal/1007/steyerl/de> [Stand: 25.01.13]
- Dies. [2007b]: *Den Verstand fest verschlossen. Kunst im Zeitalter der Angst*, übersetzt von Tom Waibel, URL: <http://transform.eipcp.net/correspondence/1210774009?lid=1210774373#redir> [Stand: 25.01.13]
- Dies. [2011]: *Dokumentarische Praxis ist immer schon eine Handlung. Textbeitrag in Camera Austria 114/2011*, URL: <http://www.camera-austria.at/zeitschrift.php?id=1841014460&mainsub=beitrag&bid=2141923248> [Stand: 25.01.13]
- Weibel, Peter: *Das Ende für das »Ende der Kunst«?. Über den Ikonoklasmus der modernen Kunst*, URL: [http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$33](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$33) [Stand: 25.01.13]