

van den Berg, Karen:

„Capitalism doesn't mean that much to me.“: die Künstlerin Katya Sander zeigt den verlassenen Ort der Kritik,

in: Jansen, Stephan A. / Schröter, Eckhard / Stehr, Nico (Hrsg.):
Mehrwertiger Kapitalismus: multidisziplinäre Beiträge zu Formen des
Kapitalismus und seiner Kapitalien, Wiesbaden, VS-Verl. für
Sozialwissenschaften, 2008 (Zeitschriften der Zeppelin University zwischen
Wirtschaft, Kultur und Politik)
S. 265-280

„Capitalism doesn't mean that much to me.“ Die Künstlerin Katya Sander zeigt den verlassenen Ort der Kritik¹

Karen van den Berg

1 Nachfragen

„Was ist Kapitalismus?“ fragt die 1970 geborene dänische Künstlerin Katya Sander² in ihrer 2003 entstandenen gleichnamigen Filminstallation. Der Film zeigt eine kuriose Passantenbefragung in einer Prärielandschaft. Verschiedenste Interpretationen und „Wahrheitsregime“³ des Kapitalismus werden dabei gleichermaßen seltsam wie lapidar nebeneinander gestellt, bis am Ende zweifelhaft scheint, ob es *den* Kapitalismus (als Singular) überhaupt gibt. Zumindest wird durch Sanders abwegiges Setting bedenkenswert, wer aus welcher Position heraus überhaupt dazu in der Lage sein könnte, gültige Aussagen über Funktionsweise und Logik des Kapitalismus zu tätigen.

So wie Sanders künstlerische Arbeit insgesamt, ist auch dieses Projekt eher diskurs- und kontextanalytisch motiviert.⁴ Sie untersucht, in welchen Räumen welche Sprechakte und Diskurse wahrscheinlich bzw. unwahrscheinlich wirken und aus welcher Position heraus bestimmte Aussagen möglich oder unmöglich werden. Bezeichnend dabei ist, dass die Tatsache, dass überhaupt nach dem Begriff „Kapitalismus“ gefragt wird, vielsagender ist als die verschiedenen Antwor-

1 Für fruchtbare Kritik und zahlreiche Anregungen danke ich sehr herzlich Joachim Landkammer und Markus Rieger-Ladich!

2 Zu Katya Sanders Biographie und Arbeitsweise vgl. Bonde/Sandbye (2006: 307-310) sowie die Homepage der Künstlerin <http://www.katyasander.net/>; 16.12.2007.

3 Der Begriff „Wahrheitsregime“ wird im Sinne Foucaults benutzt. Foucault arbeitete durch die Analyse spezifischer gesellschaftlicher Praktiken (wie etwa der Behandlung von Verbrechern) heraus, dass diese Praktiken sich nicht nur einfach kulturell und historisch unterscheiden, sondern auch verschiedenen Wahrheitsauffassungen folgen. Dabei zeigt er, dass die jeweiligen Wahrheitsauffassungen stets auch mit wirksamen Machtverhältnissen im Zusammenhang stehen. Besonders deutlich wird dies z.B. in seinem Buch *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, in dem er Veränderungen in den Praktiken des Strafvollzugs auf die „neuen Regime der Wahrheit“ zurückführt (1976/1994: 33).

4 Neben bildender Kunst studierte Sander auch Literaturwissenschaften und Cultural Studies (vgl. <http://www.katyasander.net/>). In vielen ihrer Arbeiten beschäftigt sie die Frage, in welchen Kontexten welche Rhetoriken, Skripte und Sprechakte vorherrschen und reproduziert werden. Vgl. hierzu auch die Arbeit „9 Scripts from a nation at war“, die sie zusammen mit David Thorne, Ashley Hunt, Sharon Hanyes und Andrea Geyer 2007 für die documenta 12 produzierte (www.9scripts.info).

ten der Interviewten. Denn wenn nach dem Begriff „Kapitalismus“ gefragt wird, outet sich offensichtlich vor allem der Fragende selbst damit als Kritiker. Scheinbar reicht es, Kapitalismus zum Gegenstand zu machen, um als politisch motiviert wahrgenommen zu werden.⁵

Doch ergibt sich aus dem bloß kritischen Fragen noch lange keine konturierte Position. Das weiß Katya Sander offenbar auch: Ihre heiter-engagierte Interviewtechnik, die sie im Film vorführt, verbleibt allzu ostentativ in jenem Modus, der alle Antworten gelten lässt und nirgends insistiert. Selbstironisch markiert die Künstlerin hierdurch, dass die gegenwärtige künstlerische Praxis durch das bloße Nachfragen allein noch längst keine ernstzunehmende Bastion der Kritik wird, ruft dies doch kaum mehr als halbwegs nachvollziehbare Meinungsäußerungen hervor.

Gerade weil die künstlerische Praxis in ihrer freien „Reflexionsfunktion“⁶ gerne als *der* Gegenentwurf zur Zweckrationalität des Kapitalismus schlechthin verstanden wird, erinnert Sander mit ihrer Arbeit daran, dass man auch hier leicht in ein gepflegtes, harmloses „anything goes“ verfallen kann und es nicht genügt, es dabei bewenden zu lassen. Viel eher käme es auf eine Decodierung dahinter liegender Logiken an. Dies wäre zumindest eine Lesart der Arbeit, die im Folgenden – ausgehend von einem Rekurs auf die jüngere Kapitalismuskritik – näher erörtert werden soll.

2 Boltanski, Chiapello und die neue Künstlerkritik

In ihrem Buch *Der neue Geist des Kapitalismus* unterscheiden der Soziologe Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Éve Chiapello zwei Formen der Kapitalismuskritik, die gemäß ihrer Analyse in den 1960er und 1970er Jahren aufgekommen sind: die „Sozialkritik“ und die „Künstlerkritik“. Die Künstlerkritik entzündet sich ihnen zufolge vor allem daran, dass der Kapitalismus eine Rationalisierung und Entzauberung der Welt hervorbringt, wodurch „Freiheit, Autonomie und Kreativität“ (Boltanski/Chiapello 2006: 80) beeinträchtigt werden. Das emanzipierte, freie Individuum wird demnach durch die kapitalistische Form der Ökonomisierung gefährdet. „Im Zentrum dieser Kritik stehen der Sinnverlust und insbesondere das verloren gegangene Bewusstsein für das Schöne und Große als Folge der Standardisierung und der triumphalen Warengesellschaft“ (ebd.: 81).⁷

Die Sozialkritik am Kapitalismus dagegen sieht nach Boltanski/Chiapello (2006: 80) im Kapitalismus *die* Quelle von Armut und Ungleichheit schlechthin.

5 Vgl. hierzu auch Kastner (2005: o.pag.).

6 Lemke (2004: 12).

7 Der Prototyp dieser Künstlerkritik findet sich bei Horkheimer/Adorno (1947/1986).

Durch die Brille der Sozialkritik betrachtet, erscheint das Problematische am Kapitalismus, dass er „Opportunismus und Egoismus“ (ebd.) fördert. Diese Kritik, so stellen es auch die beiden Autoren heraus, steht in einem gewissen Widerspruch zur Künstlerkritik, fordert doch letztere vor allem den schöpferischen Freiraum und die Emanzipation des Subjekts ein, was durchaus Ungleichheit begünstigt.

Die Pointe von Boltanskis und Chiapellos Untersuchung, die in ihrer Terminologie vor allem an Max Weber anknüpft,⁸ aber besteht in der These, dass der Kapitalismus gerade diese beiden Kritikformen zum Motor der eigenen Entwicklung, Transformation und Reformierung erfolgreich nutzen konnte und hieraus seit den 1970er Jahren einen „neuen Geist des Kapitalismus“ entwickelte. Ja mehr noch: Aus sich selbst heraus normativ unbestimmt, könne der Kapitalismus seinen eigenen „Geist“ gar nicht erzeugen. Das Geheimnis des Kapitalismus bestehe deshalb darin, die eigene Angewiesenheit auf den kritischen Gegner in eine Fähigkeit zu übersetzen. Gemeint ist jene Fähigkeit des Kapitalismus, Kritik und gesellschaftliche Gegenentwürfe zu absorbieren und als produktiven Katalysator zur Generierung der eigenen Entwicklungsdynamik umzunutzen. Es kommt, wie Boltanski/Chiapello es nennen, zu einer „Endogenisierung der Kritik“ (2006: 476).⁹

Anhand einer Analyse der Managementliteratur¹⁰ der 1960er bis 1990er zeichnen Boltanski und Chiapello nach, wie sich der so genannte „Geist des

8 So geht die Rede vom „Geist“ des Kapitalismus unverkennbar auf den Titel von Webers Studie *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus* zurück (Weber 1904/05/2006), wobei Weber „Geist“ noch in Anführungszeichen setzte. Aber auch das Konzept, die Ursprünge und Einflussfaktoren des Kapitalismus außerhalb des Systems zu suchen und nicht in einer systemeigenen Dynamik, schließt an Weber an (vgl. hierzu Boltanski/Chiapello 2006: 65f.).

9 „Wenn der Kapitalismus regelmäßigen Untergangspropheten zum Trotz nicht nur überlebt, sondern seinen Einflussbereich unablässig ausgedehnt hat, so liegt das eben auch daran, dass er sich auf eine Reihe von handlungsleitenden Vorstellungen und gängigen Rechtfertigungsmodellen stützen konnte, durch die er als eine annehmbare oder sogar wünschenswerte, alleinige, bzw. als beste aller möglichen Ordnungen erschien. Diese Rechtfertigungen müssen auf einer hinreichend soliden Argumentation beruhen. Nur so können sie von einer ausreichend großen Zahl von Menschen als selbstverständlich hingenommen werden und Verzweiflung oder Nihilismus begrenzen bzw. überwinden“ (Boltanski/Chiapello 2006: 46). Diese Rechtfertigungen und Normen vermag der Kapitalismus jedoch nicht aus sich heraus hervorzubringen: „Auch wenn der Kapitalismus nicht ohne eine Allgemeinwohlorientierung als Quelle von Beteiligungsmotiven auskommen kann, ist er aufgrund seiner normativen Unbestimmtheit doch nicht dazu im Stande, den kapitalistischen Geist aus sich selbst heraus zu erzeugen. Er ist auf seine Gegner angewiesen, auf diejenigen, die er gegen sich aufbringt und die sich ihm widersetzen, um die fehlende moralische Stütze zu finden und Gerechtigkeitsstrukturen in sich aufzunehmen“ (ebd.: 68).

10 Insgesamt über hundert Texte dieser Gattung wurden einer computergestützten Inhaltsanalyse unterzogen. Zur Bedeutung der Managementliteratur schreiben Boltanski und Chiapello: „Im folgenden soll gezeigt werden, dass der Managementdiskurs, der sich sowohl abstrakt als auch historisch, sowohl allgemein als auch konkret gibt und in dem allgemeine Empfehlungen und paradigmatische Beispiele einander ablösen, gegenwärtig die Form schlechthin bildet, in der der Geist des Kapitalismus beheimatet ist und weiter vermittelt wird“ (ebd.:51).

Kapitalismus“ so wandelte, dass sich der Kapitalismus im neoliberalen Gewand selbst als Anwalt der sozialen Gerechtigkeit inthronisieren konnte und in der Folge die Sozialkritik entwaffnete. Als Antwort auf die „Künstlerkritik“ entwarf schließlich die Managementliteratur den Typus des „Instinktmanagers“ (ebd.: 479-480), der als kreativer, irrationaler und begeisterter Entscheider auftrat. Mit diesem Dogma des so genannten „Neomanagements“ (ebd.: 495) wurde der Manager plötzlich dem Rollenmodell des heroischen Künstlers immer ähnlicher (vgl. ebd.: 478ff.) und somit war auch die „Künstlerkritik“ entschärft.¹¹

Die Konsequenz aus diesen Beobachtungen und einer neuen, desillusionierten Selbsteinschätzung der Kapitalismuskritik besteht für Boltanski/Chiapello darin, nun auch dem Kapitalismus eine „normative Dimension zuzuerkennen“ (2006: 67), um auf dieser Basis eine Neuformierung der Kritik zu initiieren. In ihrem Verständnis bleibt der Kapitalismus ein amoralischer Prozess unbegrenzter Kapitalakkumulation, eine Ideologie¹², die sich die eigene Moralfreiheit sogar zugutehält, ja gerade wegen dieser Moralfreiheit meint, ein gerechtes soziales Ordnungssystem zu begründen (ebd.: 49). Durch seine integrative Kraft und seine Flexibilität im Umgang mit Kritik erscheint der Kapitalismus in den Augen von Boltanski/Chiapello immer beständiger, allgegenwärtiger, unausweichlicher und damit eben auch gefährlicher; demnach macht seine „Endogenisierung“ von Konzepten wie Kreativität und Gleichheit den Kapitalismus nicht besser, sondern unangreifbarer. Aus diesem Grunde wird Kritik umso notwendiger, muss aber zugleich ihre eigene Rolle schärfer in den Blick nehmen.

Mit dieser Perspektivierung verpflichtet sich das Buch einer ganz bestimmten Rhetorik und Logik der Kritik. Diese Kritikform scheint sich gegenüber der Vorstellung, dass sie ihr Ziel erreicht haben könnte, immunisiert zu haben. Sie kommt nicht an ein Ende, sondern nimmt sich nun selbst kritisch in den Blick. Der Kampf gegen den – in Chiapellos und Boltanskis Verständnis per se unmoralischen – Kapitalismus geht folglich auf einer nächsthöheren, besser informierten Ebene der Decodierung und Enttarnung der Instrumente und Operationsmodi weiter.

Hieraus folgt, dass die entscheidende Herausforderung einer erneuerten Kapitalismuskritik von Seiten der Künste nun darin besteht, ihrerseits die Folgen

11 Zu einem verwandten Resümee der Kapitalismuskritik vgl. auch Richard Sennett, der in seinem Buch *Die Kultur des neuen Kapitalismus* feststellt, dass die von der linken Sozialkritik erkämpfte Deinstitutionalisierung der Gesellschaft zu einer Erosion und Destabilisierung nicht nur der sozialen Verhältnisse, sondern auch des Subjekts selbst geführt hat: „Wenn Institutionen keinen langfristig stabilen Rahmen mehr bereitstellen, muss der einzelne möglicherweise seine Biographie improvisieren oder sogar ganz ohne ein konstantes Ichgefühl auskommen“ (Sennett 2007: 9).

12 „Demgemäß wollen wir als Geist des Kapitalismus eine Ideologie bezeichnen, die das Engagement für den Kapitalismus rechtfertigt“ (Boltanski/Chiapello 2006: 43).

der Verbreitung von Individualisierungs-, Emanzipations- und Innovationspostulaten zu analysieren. Gemäß Boltanski/Chiapello gilt es, die Einforderung von Individualisierung und Innovation, wie sie vonseiten der künstlerischen Praxis gängig ist, neu zu formulieren. Und zwar so, dass die künstlerische Praxis nicht mehr ungewollt dem Neokapitalismus in die Hände spielt. Eine künstlerische Praxis, die sich selbst auf ihre Verstrickungen in die Förderung des Kapitalismus hin beobachtet, existiert denn auch längst. Zu ihren interessantesten Protagonisten zählt etwa der Autor und Regisseur René Pollesch, der in seinen Stücken nicht nur die Reflexion künstlerischer Produktionsbedingungen in ein Infinitem überführt, sondern auch die spezifische Rhetorik künstlerischer Kapitalismuskritik zur Groteske werden lässt.¹³ Einen Versuch ganz anderer Art, der mit einer erfrischend anderen Rhetorik des Fragens operiert, unternimmt dagegen Katya Sander mit ihrer Arbeit „What is Capitalism?“.

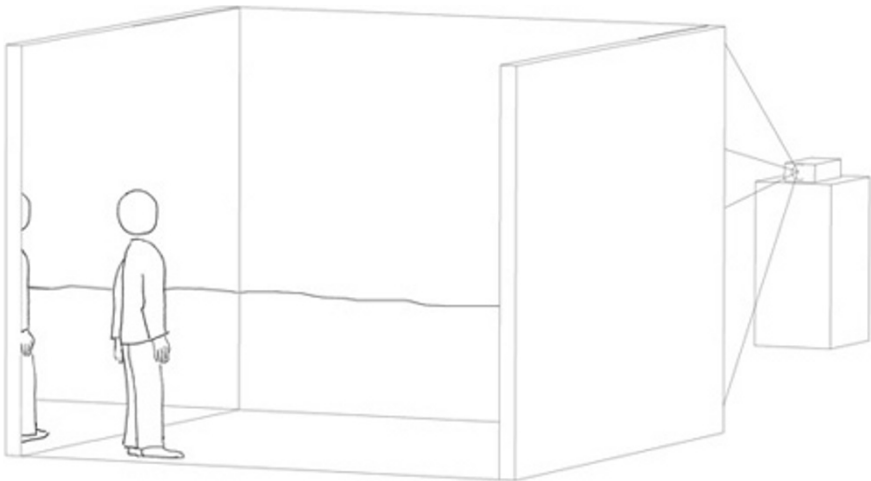


Abbildung 1: Katya Sander, Installationskizze „What is Capitalism“, 2003
Quelle: www.katyasander.net/works/whatiscap.html

13 In Stücken wie „Schändet eure neoliberalen Biographien“ oder „Liebe ist kälter als das Kapital“ formuliert Pollesch nicht ohne Ironie die geforderte Neuversionierung der Kritik auf einer nächsthöheren Beobachtungsebene. Seine Protagonisten lässt er in immer wiederkehrenden *Loops* Sätze sagen wie: „Das Geld wäre so viel schöner als ein Bereich, der allen offen steht, wenn da nicht dieser Kapitalismus wäre, der immer nur Liebe will“ (Pollesch 2007: 9).

3 Die Prärie und die Ideologie des Räumlichen

Katya Sanders Installation „What is Capitalism?“ besteht aus einem 11-minütigen 16mm-Film, der auf einem etwa 2m-hohen Rückprojektionsscreen gezeigt wird.¹⁴ Der Screen wird links und rechts von zwei Spiegelflächen gerahmt, die im 90°-Winkel direkt an die Projektionsleinwand montiert sind. Hierdurch tritt man als Betrachter in einen kleinen Bühnenraum ein, der sich durch die gegenseitige Spiegelung der sich gegenüberliegenden Spiegelwände zu einem unendlichen Illusionsraum weitet.

Wenn der Film einsetzt, ist zunächst alles schwarz, bevor eine weibliche Person direkt vor der Kamera erscheint, um zu fragen, ob Bild und Ton laufen. Nachdem zwei männliche Stimmen aus dem Off kurz bestätigen, dass alles eingeschaltet sei, entfernt sich die Person mit einem Mikrophon in der Hand.



Abbildung 2: Katya Sander, Filmstill aus „What is Capitalism“, 2003

14 Die Arbeit wurde unter anderem im Institut für Luftschwimmkunst, einem temporären Ausstellungsraum der Zeppelin University im Flughafen Berlin Tempelhof, gezeigt.

Die Szene spielt sich in einer unwirtlichen Brachlandschaft ab, die durch den kargen Bewuchs unspezifisch prärieartig anmutet. Eine nähere geographische Bestimmung ist nicht möglich. In dieser Umgebung geht die Person mit dem Mikro zunächst auf das Nirgendwo eines weiten Horizonts zu, um sich dann, in einem Abstand von einigen Metern Entfernung, wartend hin und her zu wenden. Wie aus dem Nichts tauchen nun vereinzelt Spaziergänger auf. Die Frau mit dem Mikrofon fragt die scheinbar unbedarften Spaziergänger: „Excuse me, can you tell me please: What is Capitalism?“ Die Antworten fallen denkbar verschieden aus. Insgesamt sechsmal werden Antworten gegeben. Die Passanten strengen sich sichtlich an, den Begriff „Kapitalismus“ in einer alltags sprachlichen Terminologie zu erklären. Dabei scheinen sie nicht sonderlich überrascht, in dieser für eine Umfrage doch höchst merkwürdigen Umgebung mit einer solchen Frage konfrontiert zu werden.

Das gesamte Setting entbehrt nicht einer gewissen Absurdität.¹⁵ Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass Bild und Ton zwischenzeitlich immer wieder leicht gestört sind, so dass die Illusion von Raum und Zeit wie auch die filmische Narration immer wieder abbricht. Absurd wirkt aber auch, dass die Interviewerin offenbar zwischenzeitlich sehr lange warten muss – jedenfalls lässt die Lichtsituation auf unterschiedliche Tageszeiten schließen. Gegen Ende des Films wird eine vorbeikommende Familie befragt, die vergisst das Mikrofon zurückzugeben und das sensible Funkmikrofon dem auf den Schultern sitzenden Kleinkind überlässt. Durch die nun vollkommen vollzogene Trennung der Bild- und Tonebene wird die gesamte Situation immer kurioser. Der Glaube, es handele sich um eine reale Befragung, schwindet so immer mehr, bis das Ganze sich selbst als inszenierter Plot enttarnt.

Die Idee einer repräsentativen Umfrage, die gemeinhin als Instrument genutzt wird, um „authentische“ und scheinbar unverfälschte Antworten des Mannes oder der Frau „auf der Straße“ zu erhalten, wird als fingierte Erzählung zur Aufführung gebracht. Damit entsteht eine merkwürdige Hybridisierung zwischen dokumentarischer Rhetorik und einem fiktiven Geschehen.¹⁶

Die Symbolik des Mikrophons als Hinweis auf einen öffentlichen, medialen Diskurs¹⁷ wird durch seine Deplatzierung geradezu exponiert. Sander achtet dabei allerdings genauestens darauf, nicht ins Parodistische abzugleiten (vgl. auch Hayes 2005: 70). Offenbar soll ein anderer Effekt erzielt werden, der in vielen

15 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Sharon Hayes (Hayes 2005: 70).

16 „What is Capitalism?“ stellt weder einen Dokumentarfilm noch eine zusammenhängende Filmerzählung dar“, bemerkt Sharon Hayes, vielmehr werden hier „Elemente beider Genres“ zitiert (Hayes 2005: 70).

17 Zur Symbolik des Mikrophons in Sanders Arbeit vgl. auch Hayes (2005: 70-71).

ihrer Arbeiten eine Rolle spielt: Durch einen verschobenen Rahmen, ein Auseinanderfallen von Ort, Zeit und Sinn, wird das, was sonst selbstverständlich ist – etwa der Status der Aussagen von zufällig angesprochenen Personen – fragwürdig. Erkennbar werden stattdessen die symbolischen Ordnungen und die „Wahrheitsregime“, welche durch die Reproduktion bestimmter medialer Settings oder durch die spezifischen Räumen eigene Logik erzeugt werden.

So gesehen, wirkt auch der Raum des Filmes – ein nicht eingezäuntes, mäßig fruchtbares Feld, auf dem vereinzelte, nicht genauer zu erkennende Tiere grasen, wie ein symbolischer Ort.¹⁸ Es fragt sich vor diesem Hintergrund: Warum dreht die Künstlerin – die selbst als Interviewerin auftritt – an einem solchen Ort? In welchem Kontext befinden wir uns hier? Eine naheliegende Deutung könnte sein: Es ist schlicht der unkultivierte Raum, die Natur, die noch nicht in Besitz genommen wurde; es ist die Prärie als Inbegriff dessen, was noch auf eine zivilisatorische Aneignung wartet und eben nicht der urbane, bereits mit Bedeutungen und kulturellen Implikationen imprägnierte Raum, nicht die Straße, auf der sonst gemeinhin derartige Umfragen durchgeführt werden.



Abbildung 3: Katya Sander, Installationsansicht „What is Capitalism“, 2003

18 Zur ideologischen Aufladung von Räumen in Katya Sanders Arbeiten vgl. auch Möntmann (2005).

Die Künstlerin schreibt zu diesem Konzept: „The film is set in a bare, uncultivated landscape: a field stretching out into the horizon, resembling the typical setting for movies of the ‚Western‘ genre. In Westerns, the ‚new land‘ (the West) is articulated as empty – ready to be inscribed with meaning: a naked landscape into which the desires of the protagonists and spectators can be projected“ (Sander 2003).

Durch die Einbettung des Filmes in zwei Spiegel setzt sich diese Landschaft ins Unendliche fort. Der Betrachter sieht sich selbst vor dem nicht enden wollenden Horizont: „In the installation, the eternal repetition in the mirrors makes the one image resemble such an enormous open field“, kommentiert Katya Sander (Sander 2003).

4 Excuse me, can I ask you something?

Die sechs scheinbar willkürlichen und insofern zunächst vermeintlich repräsentativen und authentischen Antworten auf die unverhoffte Frage „I'd like to know: What is capitalism?“ in Katya Sanders Film erweisen sich dabei als Beispiele für eine angedeutete Typologie. Zuerst tritt eine junge, sportlich gekleidete Frau mit Tragetasche ins Bild. Sie lacht zunächst leise und kurz über die Frage und antwortet dann leicht stockend: „It is a word that we use to name a system, a kind of ordering system, which is a social ordering system, ... It is a way to make things equal, that makes things equivalent. But it is a social order that then became an economic order.“ Sie tritt auf der Stelle hin und her und überlegt, offenbar leicht verunsichert, weiter. Dann sucht sie ein Beispiel, um zu erklären, wie dieses System funktioniert, und spricht davon, dass es um Codes gehe, die zum Beispiel für den Wert eines Hauses stehen. Es fällt ihr sichtlich schwer, eine Erklärung zu liefern, aber sie trifft dann doch die Aussage, dass es dem System darum ginge Äquivalenz zu schaffen: „So it is about making things the same.“ Damit liefert sie eine Deutung des Kapitalismus als ein System, das Gleichheit produziert. Hier lässt sich ganz direkt an Boltanskis und Chiapellos Interpretationen denken: Deren Analyse zufolge nahm „der neue Geist des Kapitalismus“ durch die Vereinnahmung der Sozialkritik das Konzept der (Chancen-)Gleichheit für sich in Anspruch und verstand sich fortan selbst als Anwalt einer gerechten sozialen Ordnung. Genau dieser Auslegung entspricht die Aussage der Befragten.

Nachdem die Interviewerin einige Zeit wartet und ein Filmschnitt erfolgt, tritt ein älterer großer, hagerer Herr mit grauen Haaren und lichter Stirn ins Bild. Auch er ist sportlich gekleidet. Er räumt zunächst ein, nicht zu wissen, was Kapitalismus sei, aber er denke, es sei eine Form von Ökonomie. Und dann weiß er es

doch genauer: „I think it is a system of exploitation and actually it is exploiting most of the people, I would say. And it calls that exploitation a natural thing, ‘cause that idea, that the market is a natural thing, involves that you can not change that market and that market forces are natural and therefore can not be changed by human beings.“

In seiner Antwort klingt die Kapitalismuskritik einer ganz bestimmten Generation durch, wie auch die Überzeugung, dass Kapitalismus alles andere als eine natürliche Ordnung sei. Aber auch er gibt durch seine Antwort zu verstehen, auf diesem Gebiet kein Experte zu sein und relativiert dadurch den Status seiner eigenen Aussage.

Noch distanzierter antwortet eine nächste Interviewte – eine junge, zierliche Frau im Sportdress. Sie ist der Meinung, dass diese Frage nichts mit ihr zu tun habe: „I think you are asking a question that doesn’t have to do that much with me“ und entsprechend fragt sie die Interviewerin, warum sie diese Frage stelle, ob sie Sozialistin „oder so etwas“ sei. Eine Antwort aber wartet sie nicht ab, sondern wirft gleich ein, sie möge Geld, weil jeder Geld möge: „I like money, because, well, everybody would like money, because it is freedom.“ Man könne die Dinge bezahlen und kaufen, einen Job haben und deshalb sei Kapitalismus „just like a way of being“. Sie scheint den Idealtyp einer jüngeren unpolitischen Generation zu verkörpern, die offenbar – wie ihre etwas abschätzige Frage nach der politischen Gesinnung der Interviewerin andeutet – Vorurteile gegenüber bestimmten links-politischen Haltungen hegt. Dass sie Geld mag, legitimiert sie dabei, indem sie sich auf eine angebliche Mehrheit beruft.

Es folgt eine Blende und ein Mann mit einer Kappe und einem Blouson steht im Bild und schaut in die Landschaft. Die Künstlerin läuft herbei und stolpert beinahe auf ihn zu. Seine Antwort fällt sachlich aus und klingt gut informiert : „I think it is a principle of expansion, in the sense that can only exist as expansion, as movement, constantly needing new markets, new companies, new factories, ideas, new labour, [...] like a bubble that is getting bigger and bigger [...] like an enormous flow of interests, which can only from time to time implode“. Er betont folglich – in eher kritischer Manier – die expansive Dimension des Kapitalismus, welche durch mögliche Implosionen durchaus Untergangsszenarien mit einschließt. Aber auch bei ihm scheint dieses tendenziell beängstigende Szenario keine Emotionalität hervorzurufen.

Als fünfte tritt wiederum eine jüngere Frau auf, die mit osteuropäischem Akzent (!) spricht. Sie gibt die kürzeste und abstrakteste Antwort und vermutet, Kapitalismus sei ein „system of representation. Like money represents value, like representation, like images or something. It is when everything becomes the

same, when everything becomes an image.“ Sie verweigert so jede Wertung und lässt zugleich die soziale und gesellschaftliche Dimension des Begriffs eher unterbelichtet. In ihrer Beschreibung des Kapitalismus als System klingt durch, dass es eben auch „nur“ ein Bild oder ein Systembegriff sei, dem sie offenbar keine große Bedeutung beizumessen braucht.

Schließlich tritt die erwähnte Familie (Mann, Frau, Kleinkind) als letzter Interviewpartner auf. Bevor der Mann antwortet, weil er sich offenbar hierfür zuständig fühlt, gibt er das Kind, das er trägt, an die Frau weiter. Seine Antwort lautet: „Capitalism is about value, about accumulation of value through exchange. There is nothing left but [...] the index of changeability. It is nothing, but at the same time it is enormous, it is something else.“ Er verweist so vor allem auf die Ungreifbarkeit des Systems und darauf, dass in seinen Augen unklar bleibt, was durch die Einführung von Tauschindizes eigentlich genau passiert. Als die Interviewerin die Frau fragt, ob sie auch etwas dazu sagen möchte, gerät das Mikro in die Hände des Kindes. Die Frau fragt das Kind, welchen Laut die Kuh macht. Das Kind sagt laut „Muh“ ins Mikro und die Familie verlässt die Bildfläche. Sie unterhalten sich darüber, was sie jetzt tun wollen, und stellen fest, dass das gerade eine merkwürdige Frage war. Bild und Ton fallen auseinander, die Künstlerin geht ohne Mikro auf die Kamera zu und der Film beginnt nach kurzer Zeit von vorn.

Innerhalb des gesamten Plots gibt es kein Resümee und auch keinen abschließenden Kommentar der Künstlerin, sondern allein die Inszenierung eines „open-ends“. Die Aussagen ergeben zusammen keinen Sinn, obgleich sie im Einzelnen nicht unbedingt falsch oder unzutreffend erscheinen. Aber insgesamt stellen sie doch nicht mehr dar als Klischees und Überlegungen, die wir vom Hörensagen kennen, scheinen keiner fundierten Theorie geschuldet. Vielmehr entsprechen sie einem Alltagswissen und Überzeugungen, die merkwürdig gleichgültig und distanziert vorgetragen werden. Wussten wir das – so lässt sich fragen – nicht schon vorher? Um zu verstehen, worum es in Sanders Arbeit über diese Addition der bekannten Beschreibungen hinaus gehen könnte, blicken wir noch einmal auf den Rahmen.

5 Die Reflexion der Reflexion

Als eines der Irritationsmomente, angesichts von Katya Sanders Apparatur, kann die Spannung zwischen medialer Inszenierung und Natürlichkeit gelten. Immer wieder verweist das Knistern der Tonspur und der sehr eindringliche Ton auf das Mediale des Settings; die Endlosspiegel zeigen dem Betrachter, wie er betrachtet,

und entwerfen ein Bild vom Bild vom Bild usw. – Man kann sich erinnert fühlen an Jean Baudrillards Überlegungen zur Medialität, in denen er von der Unmöglichkeit der Illusion spricht, weil es das Wirkliche längst nicht mehr gibt (vgl. Baudrillard 1978: 9). Gleichwohl wirkt die Art des Fragens der Künstlerin keineswegs inszeniert, sondern entwaffnend einfach. Weil aber die Antworten keinen Sinn machen, wird immer unklarer, welche Relevanz die Frage nach dem Kapitalismus eigentlich besitzt. Vor allem an diesem Ort. Warum sollte der Kapitalismus hier interessieren? Kommt uns die Frage nach dem Kapitalismus nicht vielmehr überflüssig vor? In welchem merkwürdigen Setting sind wir gelandet? Von welcher Position aus und mit welchen Absichten wird hier wer befragt?

Wie es scheint, bleiben sämtliche gegebenen Antworten folgenlos. Alles wird nur mit einem freundlichen „Thank you!“ quittiert. Die Interviewerin lässt die Antworten unkommentiert im Raum stehen, fragt an keiner Stelle insistierend nach. Jede weitere Reflexion bleibt aus. Jeder spricht gleichsam monadisch für sich, gibt jeweils *seine* Antwort, so dass daraus weder ein kohärentes Bild noch eine Kontroverse entsteht.

Entsprechend werden auch wir selbst als Betrachter wie in eine Bühne hinein genommen, wie in einen Guckkasten, in dem alles nur unendlich gespiegelt wird und nichts gegenwärtig, präsent oder wichtig erscheint. Sowohl die Befragten wie auch die Interviewerin werden von der Kamera auf Abstand gehalten, lassen sich nicht näher in Augenschein nehmen. Nur der Ton geht im wörtlichen Sinne nahe, das Knistern und Rascheln am Mikro: die Störung.

Will man Sanders Arbeit als Interpretation einer Kultur der Sprechens über den Kapitalismus verstehen, so scheinen zwei Aspekte wichtig: erstens die Symbolik des Raumes und zweitens der Fragemodus. Der Fragestil erhellt den Blick auf bestimmte Prinzipien des Kapitalismus, sind doch in seiner Logik alle Antworten ohnehin nicht mehr als Reaktionen auf Nachfragen. Die Frage ist im Kapitalismus – so ließe sich sagen – das Entscheidende, gleichsam ein Naturgesetz, während Antworten ebenso verschieden wie beliebig und unscharf ausfallen, nicht mehr sind als halbwegs nachvollziehbare, aber auch austauschbare Meinungen, weder zielführend, erkenntnisgenerierend noch weltverändernd.

Durch den zweiten Aspekt, die Symbolik des Raumes, hingegen führt Sander zunächst eine Inszenierung des Natürlichen, scheinbar Unfertigen, Störungsanfälligen vor. Vor uns öffnet sich die Wildnis als große Projektionsfläche unserer möglichen Antworten. Wir treten als Betrachter in einen Landschaftsraum, blicken auf einen unendlich weiten Horizont und befinden uns hierbei doch stets in einem höchst artifiziellen Interieur, in dem uns Natürlichkeit vorgespielt und doch gleichzeitig als Inszenierung entlarvt wird.

Mit Hilfe der Spiegel exponiert die Künstlerin dabei das Motiv der Landschaft als einen besonderen ästhetischen Erfahrungsraum. Sie knüpft damit an die Gattung der Landschaftsmalerei an, in der eine spezifische Form neuzeitlicher „Weltanschauung“ zum Ausdruck kommt: Der Begriff „Landschaft“ meint – wie es Joachim Ritter formulierte – immer schon eine „ästhetische Zuwendung zur Natur“ (Ritter 1963/1989: 144). Demnach wird Natur erst dann zur Landschaft, wenn sie jenseits ihres Bewirtschaftungspotentials und jenseits ihrer bedrohlichen Widerständigkeit und Feindlichkeit in den Blick genommen wird (ebd.: 151). Erst dem ästhetischen Blick erschließt sich Landschaft, und dann bezeichnet sie eine Form der „Weltanschauung“; eine Weltanschauung, die – wie Ritter bemerkt – als theoretisch gelten kann. Und zwar deshalb, weil sie sich, durchaus verwandt mit der Philosophie, „gegen die Sphäre des praktischen Handelns abgrenzt“ (ebd.: 145). „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: Nicht die Felder vor der Stadt [...] und die Steppen der Hirten und Karawanen (oder der Ölsucher) sind als solche schon ‚Landschaft‘. Sie werden dies erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in ‚freier‘ genießender Anschauung zuwendet“ (ebd.: 150-151).

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wirkt umso relevanter, dass Sander ihre Befragung gerade in dieser merkwürdigen Prärie durchführt (und eben nicht in einer dem Handel und Warentausch dienenden Fußgängerzone). An diesem Drehort suchen die Spaziergänger offenbar „Landschaft“ auf. Allerdings scheint die Praxis der Landschaftserfahrung in Sanders Film zu einer reichlich profanen Freizeitbetätigung geworden zu sein. Noch in der Romantik – man denke an die Malerei von Caspar David Friedrich – galt sie als elaborierte Form der Auslotung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Welt, ja, als Anlass zur Erfahrung des Erhabenen. Für Sanders Spaziergänger ist dieses Erschließen des eigenen Weltverhältnisses im Wandern dagegen offenbar zur trivialen Gewohnheit geworden. Ausgestattet mit lässiger Freizeitkleidung dient die Landschaft für die Spaziergänger vermutlich eher als Ort körperlicher Ertüchtigung denn als Ort der Theoriebildung.

Zu einer solchen Lesart von Sanders Filminstallation als Vorführung trivialisierter Reflexionsformen passt auch die Anbringung der Spiegel. Hierdurch wird die so genannte „Selbstreflexion“ des Betrachters derart wörtlich genommen, dass sie rein physikalisches Geschehen bleibt, welches kaum aufregende Erkenntnisse zu evozieren vermag.

6 Die Ästhetik der Politik

Man kann es als Privileg künstlerischer Praxis verstehen, reale Wirkungen und Erfahrungen zu provozieren, die aber doch nur im Modus des „als ob“ wirksam werden. Ästhetische Erfahrungen ermöglichen ein Erleben in Möglichkeitsräumen, ein Erleben, das aber gleichwohl reale Dimensionen aufweist. Die reale Erfahrungsdimension, die Katya Sander bietet, besteht darin, durch die permanente Reflexion unsere eigene Position so zu inszenieren, dass am Ende nichts mehr etwas zu bedeuten scheint.

Hierin ist Katya Sanders Installation auf sehr subtile Weise politisch. Und zwar nicht nur, weil – wie eine bekannte Kritik am Postulat der ästhetischen Autonomie konstatiert – es keine Ästhetik geben kann, die frei wäre von Politik,¹⁹ sondern weil Sander eine spezifische ästhetische und symbolische Raumordnung vorführt und uns dabei über das Ästhetische politischer und gesellschaftlicher Ordnungen aufklärt. Damit operiert sie ganz so, wie es der französische Philosoph Jacques Rancière beschreibt: Dieser dreht das Argument, alle Ästhetik sei politisch, um: Er schlägt einen Begriff von Politik vor, in welchem die politische Ordnung selbst ästhetischen Gesichtspunkten unterliegt. Damit meint er jedoch alles andere als eine Ästhetisierung der Politik. Vielmehr ist Politik in seinem Verständnis das Ringen um ein Gleichgewicht in einer raumzeitlichen Ordnung; und diese Ordnung ist immer auch eine ästhetische. Politik ist zwar ein immer wieder neu einsetzender Aushandlungsprozess, in dem entschieden wird, „wer fähig ist, etwas zu sehen, und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen“ (Rancière 2006: 26), und Politik wirkt „sich auf die Eigenschaften der Räume und die der Zeit innewohnenden Möglichkeiten“ aus (ebd.: 27). Kunst hingegen, verstanden als eine Praxis der Neucodierung ästhetischer Regime, ist dadurch politisch, dass „sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt und dass die Gegenstände, mit denen sie diesen Raum bevölkert, und die Rhythmen, in die sie diese Zeit einteilt, eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit anderen Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht“ (ebd.: 77).

Katya Sander entwirft in ihrer Arbeit eine Raumordnung, die insgesamt widersprüchlich bleibt: Der Betrachter erscheint in eben dem Maße omnipräsent, wie er um seinen Standpunkt gebracht wird. Widersprüchlich bleibt auch, dass eine – wenn auch fingierte – Umfrage zum Thema Kapitalismus in einen räumlichen Kontext versetzt wird, der traditionell Ort der zweckfreien „Weltanschauung“ ist: die Landschaft. Und auch auf der Ebene der getätigten Aussagen wird

19 Gemäß Brian O’Doherty (1996: 88) etwa, ist „der Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, [...] eine Illusion“, die „für eine Gesellschaft mit festen Ideen und Werten“ steht.

vor allem eins vermieden: klare Positionen zu beziehen. Man könnte von hier aus annehmen, der Künstlerin ginge es darum, die universale Gegenwart des Kapitalismus und die gleichzeitige völlige Indifferenz des Sprechens über den Kapitalismus zu zeigen. Letztlich aber gehen alle eindeutigen Sinnerwartungen hier ins Leere. Einer allzu ernstnehmerischen Lektüre der Arbeit steht ihr Witz entgegen – und ihre Verrücktheit, ihre Unsinnigkeit, die zugleich entwaffnend selbstverständlich wirkt. Wie man nun also den Kapitalismusbegriff zu verstehen hat, lässt sich aus Sanders Arbeit nicht ableiten. Vielmehr eröffnet sie uns die unerwartete Option, diesem Begriff, wenn er derart indifferent bleibt, möglicherweise seine Relevanz auch absprechen zu dürfen. Ist der Begriff Kapitalismus – so wäre dann die Frage – noch wichtig? Oder gilt nicht viel eher zu klären, von welchem Kapitalismus wir sprechen?

Literatur

- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*. Berlin: Merve.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Éve (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Bonde, Lisbeth/Sandbye, Mette (2006): *Manual til dansk samtidskunst*. Oslo: Gyldendal.
- Foucault, Michel (1994; erstmals 1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hayes, Shanon (2005): Ohr um Auge, Auge um Ohr. In: Michalka, Matthias (Hg.): *Katya Sander. The most complicated machines are made of words*. Frankfurt a.M.: Revolver. S. 67-75.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1986; erstmals 1947): Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 128-176.
- Kastner, Jens (2005): „iMueve te!“: Bewegungen im Kunstwerk als Positionierungen im Feld. www.reublicart.net/disc/mundial/kastner01-de.htm (20.12.2007).
- Lemke, Harald (2004): Zu einer nicht-ästhetischen Kunstphilosophie. In: *Infection Manifesto. Zeitschrift für Kunst und Öffentlichkeit* 12 (5). S. 7-23.
- Möntmann, Nina (2005): Katya Sander. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. In: *Artforum International* (Summer). S. 336.
- O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle*. Berlin: Merve.
- Pollesch, René (2007): *Liebe ist kälter als das Kapital*. Stuttgart: Programmheft des Schauspiel Stuttgart und des Staatstheater Stuttgart.
- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books.
- Ritter, Joachim (1989, erstmals 1963): Landschaft. In: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 141-163.

Sander, Katya (2003): What is Capitalism?

<http://www.katyasander.net/works/whatiscap.html> (20.12.2007).

Sennett, Richard (2007). *Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag.

Weber, Max (2006; erstmals 1904/1905): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Vollständige Ausgabe. Herausgegeben und eingeleitet von Dirk Kaesler, 2. durchges. Aufl. München: C.H. Beck.