

БАЛИ ЭКСПОРТ VALIE EXPORT

Специальная выставка на 2-ой Московской биеннале
современного искусства в Государственном
центре современного искусства (ГЦСИ)
и Фонде культуры «Екатерина»
с 4 марта до 3 апреля 2007 г.

Special exhibition
of the 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art
in the National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA)
and Ekaterina Foundation
from 4th March until 3rd April, 2007

Sonderausstellung der 2. Moskaubiennale
im National Centre for Contemporary Art Moscow (NCCA)
und in der Ekaterina Foundation
4. März bis 3. April 2007

Hg. Hedwig Saxenhuber

folio

7	Предисловие	19
12	Preface	
14	Vorwort	
Бойана Пежич Bojana Pejić		
42	О Штанах, панике и началах	81
54	On Pants, Panics and Origins	
64	Über Hosen, Panik und Ursprünge	109
Кети Чухров Keti Coukhrov		
164	Тело как политический эксцесс	
174	Body as the Political Excess	141
184	Der Körper als politischer Exzess	
Сильвия Айблмайер Silvia Eiblmaier		
232	«...Далекие...Далекие...»	
	Фильм ВАЛИ ЭКСПОРТ	197
240	“...Remote...Remote...”	
	A film by VALIE EXPORT	
246	„...Remote...Remote...“	
	Ein Film von VALIE EXPORT	219
Йенс Кастнер Jens Kastner		
286	Оружие, нефть и телевидение	
	Новые войны и диагноз эпохи в работе ВАЛИ ЭКСПОРТ	255
298	Weapons, Oil and Television	
	The New Wars and the diagnosis of the times in the work of VALIE EXPORT	
306	Waffen, Öl und Fernsehen	
	Die Neuen Kriege und das Zeitdiagnostische bei VALIE EXPORT	317
342	Приложение	
	Appendix	
	Anhang	
406	Издание подготовили	
	Imprint	
	Impressum	

Издание подготовили · Imprint · Impressum

Директор издательства

Хедвиг Заксенхубер

Редакторы

Хедвиг Заксенхубер

Ина Мертенс

Куратор выставки

Хедвиг Заксенхубер

Координатор выставки и издания

Ина Мертенс

Архитектор

Штефан Рабек

Техник

Оливье Энье

Техник по аудиовизуальным средствам

Диди Эбенхофер

Перевод

Александр Скидан (английский – русский)

Дженифер Тэйлор-Гайда (немецкий – английский)

Аня Шульте (английский – немецкий)

Александр Маркин (немецкий – русский)

Корректоры

Ангелика Райцер (немецкий)

Хелен Фергюсон (английский)

Сандра Люстиг (английский)

Кети Чухров (русский)

Вали Гёшль (русский)

Хервиг Г. Хёллер (русский)

Художник

Франк Метцгер

www.groeschmetzger.de

© 2007 Авторы, художники, переводчики

© для продаж:

Folio Verlag, Wien • Bozen

www.folioverlag.com

Herausgeberin / Publisher

Hedwig Sachsenhuber

Katalogredaktion

Hedwig Sachsenhuber

Ina Mertens

Kuratorin / Curator

Hedwig Sachsenhuber

Projektkoordination

Ina Mertens

Architekt / Architect

Stephan Rabeck

Technische Leitung / Technical Director

Olli Aigner

Audiovisuelle Medientechnik / Audiovisual Engineering

Didi Ebenhofer

Übersetzungen / Translations

Alexander Skidan (englisch – russisch) / (English – Russian)

Jennifer Taylor-Gaida (deutsch – englisch) / (German – English)

Anja Schulte (englisch – deutsch) / (English-German)

Alexander Markin (deutsch – russisch) / (German-Russian)

Lektorate / Proofreading

Angelika Reitzer (deutsch / German)

Helen Ferguson (englisch / English)

Sandra Lustig (englisch, deutsch / English, German)

Keti Chukhrov (russisch / Russian)

Valie Göschl (russisch / Russian)

Herwig G. Höller (russisch / Russian)

Gestaltung / Design

Frank Metzger

www.groeschmetzger.de

© 2007 AutorInnen, KünstlerInnen und ÜbersetzerInnen /
the authors, the artists, the translators

© für die Buchhandelsausgabe / for the book trade edition:

Folio Verlag, Wien • Bozen

www.folioverlag.com

ISBN: 978-3-85256-372-5

ISBN Italien: 978-88-86857-87-1

Отпечатано в типографии

Remaprint

Druck- und Verlagsge-

Отпечатано в Вене

Printed in Vienna 2007



Совместный проект
«Шмиде», отдела культуры
журнала о современности
www.springerin.at

Ein Projekt vom Kunst
Schönlaterngasse 9 mit
Kulturabteilung der Stadt

A project by Alte Schraube
1010 Vienna, Schönlatern-
gasse 9, from the Cultural Affairs

springerin Hefte für G
www.springerin.at/de
springerin, Magazine für
www.springerin.at/en

Jens Kastner

Waffen, Öl und Fernsehen Die Neuen Kriege und das Zeitdiagnostische bei VALIE EXPORT

Ein Baum oder Turm aus Kalaschnikows, eine Wanne mit Öl, in dem er steht, daneben ein Schreibtisch, auf dem sich zwei Fernsehgeräte befinden. Das Material. In den letzten Jahren schwer aufgeladen, der Form entgegengesetzt und sogar dem Geschlecht der KünstlerInnen zugeordnet, kann es auch ohne diese behaupteten Wesensmerkmale verstanden werden. Die Aufwertung und Betonung künstlerischer Arbeitsmaterialien, die seit den frühen 1960er Jahren mit der Entmystifizierung und Dekonstruktion der Künstlerpersönlichkeit einherging, kann auch zum Ausgangspunkt für eine Betrachtung der aktuellen Arbeit VALIE EXPORTs gemacht werden. Denn nicht zuletzt EXPORTs eigene Werkgeschichte ist eng mit jener Auf- bzw. Abwertung verknüpft. Während zum einen der männliche Geniekult über die Betonung der Materialität angegriffen wurde, galt genau dieser Bedeutungsgewinn zum anderen jenen als Möglichkeit, denen auch im künstlerischen Feld der Subjektstatus abgesprochen wurde: Frauen zum Beispiel. „Die Bewegung weg vom Bewusstsein des einzelnen Künstlers“, schreibt Roswitha Mueller, „hin zur Materialität gab denen, die bisher von Geschichte und Subjektstatus ausgeschlossen waren, eine Chance, sich an künstlerischen Bemühungen zu beteiligen“¹. Feministische Strategien setzten daher verstärkt auf die Auseinandersetzung mit Material, auch wenn damit die Gefahr verbunden war, mit der Materialität identifiziert zu werden.²

Es sind aber nicht nur inhaltliche Stellungnahmen zu Fragen kultureller Exklusion, die über die Verwendung und Kombination von Materialien in die Kunst eingespeist wurden. Dieser Aspekt wurde in der vierzigjährigen Geschichte von VALIE EXPORTs künstlerischen Praktiken mehrfach betont und auf vielfältige Weise besprochen. Jeder dieser Positionierungen geht aber auch ein zeitdiagnostisches Moment voraus, das sich nicht allein auf Probleme des Ausschlusses beschränken lässt: Um das subversive Potenzial in performativen Wiederholungen geltend zu machen, um die realitätskonstitutive Rolle der Medien offen zu legen oder ganz einfach um für, gegen oder im Hinblick auf soziale Verhältnisse Stellung zu beziehen, bedarf es zumindest einer, wenn auch rudimentären, Antwort auf die vulgarsoziologische Frage „In welcher Gesellschaft leben wir eigentlich?“ Auch die Arbeiten VALIE EXPORTs haben sich – immer vermittelt und auf ambivalente Arten und Weisen – dieser Frage gewidmet. Der Kontext ihrer eigenen Arbeiten kann daher dazu beitragen, die zeitdiagnostischen Potenziale der aktuellen Installation herauszuarbeiten.

Die Kalaschnikow, ein von ihrem gleichnamigen Erfinder in den 1940er Jahren entwickeltes Sturmgewehr, gehört zu den am meisten verwendeten Waffen der Welt. Schätzungen zufolge sind in ihren verschiedenen Ausführungen gegenwärtig zwischen 50 und 90 Millionen Exemplare im Umlauf. Allein deshalb schon steht sie wie kaum eine andere für die Entgrenzung des Krieges, die gegenwärtig in den Sozial- und Politikwissenschaften unter den Vokabeln „Neue Kriege“³ oder „Neue Kriegsordnung“⁴ diskutiert wird. Weil diese sich – im Gegensatz zur vermeintlichen Ordnung zwischenstaatlicher Konflikte – durch Unübersichtlichkeit, Unordnung und dezentrale Koordination und Organisation auszeichnen, werden sie auch nicht mit Panzern oder Flugzeugträgern assoziiert. Warlords, Paramilitärs und Privatarmeen brauchen individuelles und flexibles Gerät. Dass es bei VALIE EXPORT in unüberschaubarer Zahl förmlich aufgetürmt wird, steht dazu nicht im Widerspruch. Es ruft vielmehr eine andere Konnotation ins Gedächtnis, die das handliche Gewehr früher besaß und mit der es sich bis in die Symbolik der Staatsflagge des vom Kolonialismus befreiten Mosambik einschrieb: Die der kollektiven, emanzipatorischen Selbstermächtigung. Es war zwar keine Kalaschnikow, aber auch eine Maschinenpistole, mit der VALIE EXPORT in „Aktionshose: Genitalpanik“ 1968 posierte. Mit frei geschnittenem Schritt war sie, auf diese Weise bewaffnet, zuvor durch ein Münchener Kunstkino geschritten, um den Unterschied zwischen verobjektivierten, entlebendigten weiblichen Körpern auf der Leinwand und realer Subjektivierung zu markieren. Die Pose im Stile zeitgenössischer Guerilla-Bewegungen wie der Black Panther Party for Self Defense oder eben der FRELIMO in der portugiesischen Kolonie Mosambik, markiert das einmalige Zusammentreffen feministischer, antikolonialer, antiautoritärer, antikapitalistischer Bewegungen, das in der Chiffre 1968 zum Ausdruck kommt.

1 Roswitha Mueller, VALIE EXPORT. Bild-Risse, Wien 2002, S. 46.

2 Auch Sigrid Schade stimmt der Einschätzung Muellers zu, wenn sie betont, dass die von Künstlerinnen benutzte Vielfalt von Medien „als Kennzeichen einer Generation von Frauen“ anzusehen sei, „die dazu gezwungen war, die eigene Produktion, ihre Distribution, Interpretation, Veröffentlichung und Vernetzung, kurz: die Einschreibung in die Kunstgeschichte selbst vorzunehmen, weil keinerlei dem der männlichen Kollegen vergleichbares Netz zur Verfügung stand.“ Sigrid Schade, Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten. VALIE EXPORTs Eingriffe in die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und ihre Effekte, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003, SS. 17–26, hier S. 23. Zum Feminismus bei VALIE EXPORT vgl. auch Kaja Silverman, Sprich! Körper, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): Split:Reality. VALIE EXPORT, Wien/New York 1997, SS. 36–48, Ingrid Wagner-Kantuser, Interventionen. Feminismus als Methode, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Berlin 2003, SS. 163–174 und Marina Gržinić, VALIE EXPORT. Eine Erzählung mit Vergeltungsgedanken, in: Thomas Trummer (Hg.), VALIE EXPORT: Serien, Katalog Atelier Augarten Wien, Frankfurt a. M. 2004, SS. 8–12.

3 Mary Kaldor, Neue Kriege und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung, Frankfurt a. M. 2000 und Herfried Münkler, Die neuen Kriege, Hamburg 2002.

4 Dario Azzellini und Boris Kanzleiter, Das Unternehmen Krieg. Einleitung, in: dies. (Hg.), Das Unternehmen Krieg. Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen als Akteure der Neuen Kriegsordnung, Berlin/Hamburg/Göttingen 2003.



1978

I [beat (it)]

(мен)Я [бью(т)]

Performance,
Gallery Steiner, Berlin
Documentary Photograph

Dass es erst der transnationale Aufbruch von 1968 war, der schließlich zur Erschütterung der Staatlichkeit geführt hat, die nun für die „Neuen Kriege“ verantwortlich gemacht werden, legt EXPORTs Arbeit jedoch nicht nahe. Eher manifestiert sich in ihrer Kombination von Materialien die Gegenthese, die Dario Azzellini und Boris Kanzleiter aufstellen: Nicht der angebliche Staatszerfall führt zu neuen Formen militärischer Auseinandersetzung, sondern die vom Westen betriebene neoliberale Globalisierung. In der so gestalteten „Neuen Kriegsordnung“ kommt es zu einer Entgrenzung des Krieges in dem Sinne, dass Alltag und Ausnahme militärischer Interventionen kaum mehr auseinander zu halten sind. Auch neue Akteure wie Paramilitärs, Warlords und Privatarmeen gewinnen an Bedeutung. Die Erosion struktureller und/oder staatlicher Macht geht dem aber nicht voraus, im Gegenteil, es „werden private militärische Akteure von Staaten und Eliten gezielt eingesetzt, um Herrschaft zu sichern.“⁵

Die Perpetuierung und Sicherung von Herrschaft kommt in zahlreichen Arbeiten VALIE EXPORTs als eines unter vielen zentralen Themen vor. In der Bilderreihe „Die Geburtenmadonna“ (1976) überlagern collagenartig zeitgenössische Fotos von Frauen bei der Hausarbeit oder mit dafür gebräuchlichen Geräten die in ähnlicher Pose dargestellten Frauengestalten in kunsthistorisch bedeutsamen Werken. Die damit thematisierte, kulturhistorisch enge Verbindung von Gesten, Körpern und Unterdrückungen fand sich bereits in der Performance „Hyperbulie“ (1973). Bei dieser geht eine nackte Frau, hier die Künstlerin selber, durch einen mit unter Strom stehenden Drähten markierten, engen Korridor. Der dabei unweigerlich auftretende, häufige Kontakt mit der elektrischen Spannung erschöpft die Akteurin dermaßen, dass sie schließlich nur noch tiergleich aus dem Gehege kriechen kann.⁶ Der Strom, die unsichtbare Energie und moderne Antriebskraft schlechthin, erweist sich als ambivalente Kraft. Während die Künstlerin hier noch einen Ausweg findet bzw. der Struktur partiell oder temporär ihre enorme Willenskraft (Hyperbulie) entgegensetzt, zeigt sie in „Praxis des Lebens oder ‚tattooed tears‘“ (1983/2001) Bilder von durch elektrischen Strom ums Leben gekommenen Menschen. Auf großformatigen Fotos liegen die ausschnittshaft gezeigten „Stromtoten“ in einer mit Altöl gefüllten Wanne. Diese ist von zwei Bildschirmen flankiert. Auf dem einen Monitor ist eine Szene aus VALIE EXPORTs Film „Menschenfrauen“ (1979) zu sehen, in der eine Frau auf einem Hochspannungsmast an die Leitungen greift, um sich umzubringen. Der andere Monitor zeigt ein von diesem ganzen Treiben unberührtes Nashorn im Kopfprofil. Frank Wagner spricht vom Strom bei EXPORT als „immaterieller Teil der Materie, eine Energieform, die einerseits als Metapher für technischen Fortschritt und als strukturierende Kraft unseres Lebens gelten kann, andererseits ein Bild für strukturelle Gewalt ist.“⁷ Dass zudem der

⁵ Azzellini/Kanzleiter 2003, S. 8.

⁶ Ausführlicher und im Kontext mit weiteren Performances wird diese geschildert in: Mueller 2002, S. 58ff.

⁷ Frank Wagner, Strukturelle Macht oder Macht der Strukturen. Fünf große Rauminstallationen von VALIE EXPORT, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Mediale Anagramme. VALIE EXPORT, Berlin 2003, S. 139–146, hier S. 141.

570 JENS KASTNER WAFFEN, ÖL UND FERNSEHEN

Kalaschnikowbaum nicht im Freien steht, sondern in einer mit Öl gefüllten Wanne, und umgeben ist von Bildschirmen auf dem Sinnbild staatlicher Bürokratie, einem Schreibtisch, vereindeutigt die offene Bedeutungsstruktur aller Kunst hier zumindest hinsichtlich einer zeitdiagnostischen Festlegung: Ohne Strukturen, auch staatliche, ist Gewalt nicht zu denken.

Dass EXPORT auf den Bildschirmen dann Her- und Hinrichtungen von Menschen zeigt, für die der Staat nach wie vor das Monopol beansprucht – eine militärische Ausbildung in der russischen Armee auf dem einen sowie die Vollstreckung von Todesurteilen in China auf dem anderen Monitor – spricht ebenfalls für die These von der „Neuen Kriegsordnung“.⁸ Damit wendet sich die Arbeit auch gegen die weit verbreitete Rede von einer „deregulierten“ Gewalt, die gerade durch die Schwächung nationalstaatlicher Befugnisse ausgelöst würde. So behauptet beispielsweise der Soziologe Zygmunt Bauman schon zum Abschluss seiner viel diskutierten Thesen zur Ordnung in der Moderne, dass die Postmoderne das „Zeitalter der Gemeinschaft“⁹ sei. „Neotribes“ übernahmen wichtige, zuvor staatlich organisierte Funktionen gesellschaftlichen Lebens. Allerdings neigten diese Neotribes zu einer besonderen Anfälligkeit der Gewalt gegenüber, da sie weniger als der Nationalstaat soziale *Körperschaften* als vielmehr auf Identifikationen beruhende *Konzepte* seien. Im Angesicht des unter Bedingungen der neoliberalen Globalisierung schwindenden staatlichen Gewaltmonopols werde die Gewalt daher dereguliert. Sie sickere „von der Höhe des Staates hinab auf die Ebene der (neotribalen) Gemeinschaft“¹⁰. Die „Deregulierung von Kriegen“, die Bauman für „eine der bedrohlichsten Auswirkungen der Globalisierung“¹¹ hält, wird somit abgekoppelt von staatlicher Macht bzw. auf deren Schwinden zurückgeführt.

EXPORTs Arbeit widerspricht dieser Zeitdiagnose. Nicht, dass es ihr nicht um die sich ausweitende Bedrohung durch militärische Konflikte ginge. Aber sie zielt bei deren Analyse eher auf gesellschaftliche Strukturen als auf bestimmte Gruppen- und Gemeinschaftsbildungsprozesse. Dies lässt sich auch anhand eines anderen Materials bekräftigen, das die Künstlerin häufig verwendet. VALIE EXPORT hat Öl als Substanz in verschiedenen Installationen benutzt. So in der bereits erwähnten „Praxis des Lebens“, aber auch schon einige Jahre zuvor in der Performance/Installation „I [beat (it)]“ (1978). Umgeben von drei Monitoren, die ein Dreieck bilden und je einen bellenden Schäferhund zeigen, liegt das lebensgroße Foto einer Frau, auf das sich die Künstlerin spiralförmig zubewegt, während sie sich aus einem Kanister Altöl vor die Füße gießt. Steht die Dreieinigkeit des Gebells für die permanenten Appelle von „Vater Staat“, „Mutter Natur“ und patriarchaler Ideologie an das Individuum, bleibt das Öl ambivalent: Schmierend und glättend einerseits, zudeckend und vernichtend andererseits. Auf der Fläche in „I [beat (it)]“ bleibt es aber auch, wie in der Wanne, in der der Kalaschnikowturm steht, als spiegelnde Oberfläche zurück. Damit eröffnet EXPORT einen weiteren Assoziationsraum, der wiederum eine lange kunsthistorische Tradition aufweist. Die Verwendung des Spiegels galt von Diego Velázquez bis Michelangelo Pistoletto als Mittel zur Infragestellung des Verhältnisses von Werk, KünstlerIn und BetrachterIn, EXPORT

hingegen geht es um das Mittel selbst. Indem sie die Eigenschaften des Materials wirken lässt, verknüpft sie zwei Reflexionsebenen: Die über den Gebrauch künstlerischer Mittel mit jener über das Material. Indem die strukturelle Vieldeutigkeit des Öls als Reflexionsgrund eingesetzt wird, wird es als Material wieder an das reflexive Selbstverständnis der (Post-)Moderne zurückgebunden.

Dadurch, dass und wie Öl als Material und Chiffre für die westliche Zivilisation bei EXPORT schon seit bald dreißig Jahren eine große Rolle spielt, verbietet sich eine kurzschlüssige Deutung, die in der Verknüpfung von „Öl“ und „Waffen“ eine Bauman'sche Verfallsperspektive ausmachen wollte. Wenn hier also der „Krieg um Öl“ angesprochen ist, dessen Suche bei Google allein auf Deutsch 27.100 Ergebnisse in 0,04 Sekunden hervorbringt, dann gerade nicht in Form von übereinander her fallenden Neotribes, die dank ihrer gewaltimmanenten Konstitutionsbedingungen ohnehin schon immer gegen die zivilisatorischen Errungenschaften der Moderne gerichtet sind. Die in Zukunft um Ressourcen wie Öl und Gas geführten Konflikte werden gerade nicht an den neotribalen Rändern, sondern in den Zentren internationaler Politik ausgetragen werden.¹² Dass Bombengeschäfte wie geschmiert laufen, ist nicht nur eine Redensart. Auf diese zentrale Bedeutung des Öls hebt EXPORT ab, indem sie es immer in seiner Ambivalenz zwischen Naturprodukt und Rohstoff einerseits und seiner Altöl-Form als Industriemüll und giftiges Zivilisationsprodukt andererseits verwendet. Sie verweist damit auf die Strukturen der westlichen Gegenwartsgesellschaften selbst, auf ihre Produktions- und Reproduktionsbedingungen.

Eine weitere Ebene dieser Bedingungen erschließt sich durch den Blick auf die Fernsehgeräte. Die auf den Monitoren gezeigten, militärischen Sujets stützen die durch die Kalaschnikows in Gang gesetzte Reflexionsarbeit zum Zusammenhang von Staat und Krieg in der Gegenwart. Sie erweitern diesen Konnex aber zudem durch eine Infragestellung des Mediums Fernsehen selbst. Als Material betrachtet, taucht das TV-Gerät ebenfalls schon früh in den künstlerischen Arbeiten VALIE EXPORTs auf. „Split:Reality“ (1970/1973) zeigt den Kopf der Künstlerin auf einem Bildschirm. Sie hat Kopfhörer auf und singt dem Publikum ein Lied vor, welches nur sie hört. Sie reproduziert damit die Reproduktion „qua Unmittelbarkeit“ (EXPORT). In der TV-Aktion „Facing a Family“ (1971) sitzen sich zwei Familien gegenüber. Die eine sitzt im TV-Apparat, die andere in einer Wohnung, über eine Kamera wird die Reaktion der Wohnzimmerfamilie jener auf dem Bildschirm

⁸ Nach Fertigstellung dieses Textes hat die Künstlerin ihren ursprünglichen Plan hinsichtlich der gezeigten Videos verändert und die Bilder vom Ausbildungslager des russischen Militärs durch solche vom Aufruhr im Irak ersetzt.

⁹ Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt a. M. 1995, S. 301.

¹⁰ Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt a. M. 2003, S. 226.

¹¹ Zygmunt Bauman, *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*, Hamburg 2005, S. 107.

¹² Vgl. Andreas Zumach, *Die kommenden Kriege. Ressourcen, Menschenrechte, Machtgewinn – Präventivkrieg als Dauerzustand?* Köln 2005.

übertragen, so dass beide Familien kein Programm anschauen, sondern jeweils die Reaktionen der anderen Familie. EXPORT thematisiert hier nicht nur die (Re-)Produktion der Wirklichkeit durch das und im Medium Fernsehen, sondern bezieht zu einem sehr frühen Zeitpunkt bereits die Reaktionen des Publikums in diese Konstitutionsprozesse mit ein.¹³

Seit den 1970er Jahren nutzt EXPORT Fernsehgeräte so, dass sie sich, wie in den Installationen „Die Praxis des Lebens ...“ und „I [beat (it)]“ nicht nur mit anderen Materialien und Medien in einem Nebeneinander verknüpfen, sondern „eine konzeptuelle Fusion“¹⁴ ergeben. Auf der Ebene künstlerischer Mittel geht es in dieser Medienfusion einerseits um die Hinterfragung narrativer Strategien. Andererseits aber wird dabei auf einer verallgemeinerbaren Ebene die Funktionsweise des Mediums selbst hinterfragt. Immer wieder stand der Fernseher dabei im Kontext jener Untersuchungen, die sich der „Machteffekte der Medien“¹⁵ widmeten. Auch wenn oder gerade weil die dabei von EXPORT mitbegründete Tradition, die medienreflexive Kunst, gesellschaftskritische Perspektiven und subversive künstlerischen Praktiken miteinander verbindet,¹⁶ im Kunstfeld längst nicht mehr hegemonial ist, knüpft sie dennoch immer wieder daran an. Sie kann sich dabei auf eine mittlerweile durch die Cultural Studies zum kulturtheoretischen Allgemeingut gewordene, von ihr schon früh mitformulierte These beziehen: Dass nämlich die Machteffekte der Medien, wie Schade hervorhebt,¹⁷ vor allem darin bestehen, dass sie an der sozialen Konstruktion der Wirklichkeit mitwirken.

Hinsichtlich des Themas „Krieg in der Gegenwart“ deuten die Fernsehgeräte dementsprechend eine weitere zeitdiagnostische Dimension an: Nicht nur die strukturelle, staatlich gestützte Macht, Subjekte zu Kriegführenden auszubilden oder das Gewaltmonopol zur radikalen Entsubjektivierung zu nutzen, und der Kampf um die knapper werdenden Ressourcen sind Themen ihrer Arbeit. Hinzu kommt eine, durch das Einbeziehen der TV-Geräte vermittelte Kritik an dem, was Tom Holert und Mark Terkessidis die „kulturell produzierte Legitimität des Krieges“¹⁸ genannt haben. Diese entstehe durch eine mediale und kulturelle Allgegenwart kriegerischer Symbole. Holert/Terkessidis arbeiten heraus, wie und inwiefern sich im Westen eine *kriegerische Massenkultur* entwickelt hat, die an den wirklichen *Krieg als Kultur der Massen* in allen möglichen anderen Teilen der Welt gekoppelt ist. Dadurch entstehe vor dem Hintergrund einer Hegemonie des Neoliberalismus eine symbolische Ubiquität des Krieges.¹⁹ Und die sei nicht nur das bedeutungslose Beiwerk einer auf ökonomischen und politischen Bühnen spielenden Geschichte. Sondern die medial hergestellte, symbolische Legitimität, und da schließt sich die Arbeit EXPORTs dem Appell Holerts und Terkessidis' an, „muss als Form der Herrschaft begriffen und politisch in Frage gestellt werden“²⁰.

Wir leben in einer Gesellschaft, lässt sich inhaltlich resümieren, in der die sich entgrenzenden militärischen Konflikte in die ökonomische (neoliberal-kapitalistische) Grundstruktur eingelassen bzw. mit dieser verknüpft sind und zugleich von einer symbolischen Herrschaft gestützt und perpetuiert werden. Die zeitdiagnostischen Aspekte in der aktuellen Arbeit von VALIE EXPORT sind also einerseits heraus-

zulesen aus den impliziten Bezugnahmen der Kombination von Materialien auf soziologische, zeithistorische und kulturwissenschaftliche Debatten. Um dabei allerdings nicht zu Fehlschlüssen bzw. zu kurz greifenden Interpretationen zu gelangen, müssen diese Materialkombinationen, wie gezeigt, mit ihren unterschiedlichen Bedeutungen in der Werkgeschichte kurzgeschlossen werden. Der Fokus auf das Zeitdiagnostische muss dabei, wie jede Interpretation, Polyvalenzen vereindeutigen. Er gibt Aufschluss über eines der spezifischen Potenziale künstlerischer Arbeiten.

Die „Weltrevolution“ von 1968, wie die linke italienische Tageszeitung *„Il manifesto“* die Ereignisse der 1960er Jahre posthum nannte, hat u. a. in ihren bewaffneten Ausläufern ihr Scheitern eingestehen müssen. Auch wenn die Maschinenpistolen der Stadtguerillas und antikolonialen Milizen nicht als Antizipation der Kampfformen der Neuen Kriege gelesen werden, sie haben die Konterrevolution nicht besiegt. Vor allem aber haben sie den Aufstieg des Neoliberalismus nicht verhindern können. Die Kalaschnikows sind Symbole des Scheiterns der Befreiungsbewegungen und der Gegenwart der neoliberalen „Neuen Kriegsordnung“ zugleich. Dass sie sich zu einem „Turm zu Babel“ stapeln, wie der Kalaschnikowbaum auf der Skizze genannt wird, ist nur konsequent. Im Geiste des Widerstands (gegen Gott) und der internationalen Vereinigung (der Menschen) begonnen, wurde sein Anliegen vom übermächtigen Gegner vereitelt. Vertreibung und die Verunmöglichung von Verständigung waren die Folgen. Gerade weil die Titelgebende babylonische Sprachverwirrung zu Interpretationen einlädt, die ein Durcheinander von zerstreuten, bloß ihren partikularen Interessen und Gemütslagen verpflichteten Akteuren heraufbeschwört, ist hier auf die *strukturelle* Ebene der „Neuen Kriegsordnung“ abgehoben worden. Überdies sind die Assoziationen zum Turm von Babel kunsthistorisch sicherlich schier endlos. Es kann jedoch festgehalten werden, dass es in der Arbeit VALIE EXPORTs offensichtlich weniger um die (in dieser Hinsicht weit verbreitete) Darstellung architektonischer Leistungen geht, als um jene „menschlicher Irrungen“. Diese werden jedoch nicht, wie in den historischen Werken, anthropologisiert, sondern eingebettet in eine Zeitdiagnose bzw. als solche formuliert.

¹³ Zumindest im deutschsprachigen Raum galten die MedienrezipientInnen unter der Deutungs-
hoheit der Kulturindustriethese von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno lange Zeit bloß
als manipulierte, passiv gemachte „kulturelle Deppen“. Erst das Erstarken der Cultural Studies
änderte diese Herangehensweise.

¹⁴ Müller 2002, S. 74.

¹⁵ Schade 2003, S. 21.

¹⁶ Vgl. Schade 2003, S. 18.

¹⁷ Vgl. Schade 2003, S. 21.

¹⁸ Tom Holert und Mark Terkessidis, *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*,
Köln 2002, S. 257.

¹⁹ Dass sowohl die *kriegerische Massenkultur* wie auch der *Krieg als Kultur der Masse* im Wesent-
lichen männliche Lebenswelten betrifft, reflektieren Holert/Terkessidis allerdings nicht. Selbst
VALIE EXPORT füllt diese geschlechtsspezifische Leerstelle mit ihrer aktuellen Arbeit nicht.

²⁰ Holert/Terkessidis 2002, S. 2