

seiner Schnitttechnik zeigt. Indem bestimmte Szenen durch einen Schnitt nebeneinander gestellt werden, wird synchronisiert, »was räumlich auseinanderliegt und getrennt ist: Milieus, Viertel, Lebens- und Besitzverhältnisse« [224]. Diese Schnitttechnik begegnet auch in dem von Christian von Tschiltschke vorgestellten Film *O som ao redor* [wörtl.: die Geräusche, die einen umgeben]. Er zeigt die soziale Segregation im Gegensatz der von Sicherheitsdiensten bewachten »gated communities« und den Wellblechhütten der »villas miserias« – mit der Pointe, »dass der Wunsch nach Ab- und Ausgrenzung gerade das heraufbeschwört, was er verhindern soll – die Zerstörung der Gemeinschaft« [244].

Mögen die Herausgeber mit diesem Forschungsprogramm weitermachen. Literatur und Film im Horizont der brennenden sozialen Fragen in den Blick zu nehmen, ist angesichts des die Gegensätze immer weiter anheizenden weltweiten Profitinteresses von stets wachsender Aktualität.

Kunst und Kultur

Ripplinger, Stefan, *Kunst im Krieg. Kulturpolitik als Militarisierung*, PapyRossa, Köln 2024 [135 S., br., 14,90 €]

Rezensiert von Camille Moreno, Künstlerin, Schriftstellerin und Kuratorin in Berlin und London.

Kunst war einst der unberechenbare Gast auf dem gesellschaftlichen Parkett. Sie tanzte auf Tischen, verschüttete Wein und zitierte ungefragt Adorno. Heute jedoch bekommt sie ganz leise eine Uniform verpasst. In *Kunst im Krieg: Kulturpolitik als Militarisierung* vertritt Stefan Ripplinger die provokante These, dass Kultur heute keine bloße Begleitmusik der Macht mehr ist, sondern stattdessen immer öfter zur willigen Komplizin wird. Ob in Zeiten von Pandemien oder geopolitischen Krisen: Die Künste, so Ripplingers Befund, werden zur Dienstleistung degradiert [32]. Sie sind nicht länger autonome Akteure auf der gesellschaftlichen Bühne, sondern Teil der staatlichen Dramaturgie. Bühne frei: Auch Künstler sollen nun Stellung beziehen.

Ripplingers zentrale These: Kulturpolitik hat sich in eine Art weiche Militarisierung verwandelt, in der die Grenzen zwischen unabhängiger künstlerischer Ausdrucksform und staatlich sanktionierter Botschaft zunehmend verschwimmen [33]. Dabei geht es ihm nicht nur um staatliche Repression, sondern auch um kulturelle Zustimmung. In einer Zeit, in der sozialer Zusammenhalt über Gesellschaftskritik gestellt wird, fangen selbst die kühnsten Wandgemälde an, wie Public-Relations-Projekte auszusehen. Zur Untermauerung seiner These unternimmt Ripplinger einen lebhaften historischen Streifzug durch das 20. Jahrhundert. Er zeigt, dass Kunst nie restlos unbehelligt war: von der Zensur in der Weimarer Republik über die Gleichschaltung im NS-Staat bis hin zur »gekauften Freiheit« des westdeutschen Kalten Krieges. Tipps von Geheimdiensten inklusive: *Abstract Expressionism* war oft weniger individuelle Sehnsucht als geopolitischer Gegenschlag zur sowjetischen Tristesse [36]. Kunst, selbst in ihren rebellischsten Haltungen, diente schon immer Machtinteressen.

Im 21. Jahrhundert bekam das Ganze jedoch eine neue Dimension. Mit Ausbruch der Corona-Pandemie erklärte man Kultur kurzerhand für »nicht systemrelevant« – ein Satz, der Theaterfoyers noch lange verfolgen wird [51]. Säle blieben dunkel, Künstler wurden aufgefordert, brav zuhause zu bleiben. Kurz darauf jedoch wurde Kultur als emotionales Rückgrat gefeiert. Kunst war nicht mehr Luxus, sondern psychische Infrastruktur. Künstler wurden aufgerufen, uns zu trösten, zu begleiten – solange sie keine unbequemen Fragen stellten. Die rote Samtschnur vor Museen wich staatlichen Förderanträgen, und Autonomie wurde gegen finanzielle Zuwendungen eingetauscht [52]. Dieses Muster setzt sich auch im Russland-Ukraine-Konflikt fort. Ripplinger beobachtet, wie kulturelle Institutionen und Künstler zum symbolischen Schlachtfeld werden [54–55]. Werke werden auf freie Meinungsäußerung geprüft, Russ*innen von Ausstellungen ausgeschlossen. Neutralität gleicht mittlerweile einem beleidigenden Verrat. Kunst muss Farbe bekennen – oder sie wird ausgeladen. Das Beispiel Documenta 15 in Kassel veranschaulicht diesen neuen Geist: Als global-kritische Großausstellung gesehen, wurde sie blitzschnell zur Moraltribüne [66]. Komplexe Positionen wurden radikal vereinfacht, und die offizielle Debatte diente schnell als Werkzeug der Ausgrenzung. Die frivole Freiheit künstlerischer Vielfalt wich einer normierten Einfalt. Ausdruck wurde abhängig: von Finanzmitteln, Texten und Stimmungen der öffentlichen Sphäre.

Ripplinger geht zudem hart mit Medien ins Gericht, die sich in Krisenzeiten als willige Deichgrafen der Staatsmeinung zeigen [91]. Kritische Stimmen werden nicht selten marginalisiert, zwar nicht konsequent zensiert, doch durch mediale Ausgrenzung zum Schweigen gebracht. Sein Beispiel: Judith Butler, die wegen ihrer differenzierten Analyse des Israel-Gaza-Konflikts öffentlich diffamiert wurde [ebd.]. Komplexität galt als Verrat, und so verschloss sich die Öffentlichkeit für vielstimmige Debatten.

Und doch klingt in der finalen Passage ein wenig Trotz mit: Kunst war schon immer widerspenstig – sie schwankte zwischen Heroismus und Häresie. Ripplinger macht andererseits Hoffnung darauf, dass es noch immer funkelnde Widerständigkeit gibt: in Kunstströmungen aus dem Globalen Süden, von Künstler*innen, die sich nicht festlegen lassen [92]. Denn die Künstlerin bleibt – wenigstens potenziell – die Unruhestifterin im System, selbst wenn sie staatlich hospitiert wird.

In seinen engmaschigen Argumentationsstrukturen hält Ripplinger mehrfach inne und räumt ein, dass seine Verknüpfung der Pandemie, des Ukraine-Kriegs und der Gaza-Krise als ein einziger Transformationsstrang vielleicht zu ambitioniert ist. Zu heterogen sind die Kontexte. Doch das Grundprinzip bleibt bestehen: Staatliches Kulturmanagement verschiebt sich von *laissez-faire* zu systematischer Mobilmachung. Und das ist brandgefährlich. Der eigentliche Haken liegt in der diskreten Selbstwahrnehmung: Unsere Gesellschaft rühmt sich der »Freiheit der Kunst« – und doch sind diese Freiheiten manchmal nur eine Rückversicherung gegen anderes. Ripplinger überführt die kulturelle Autonomie als ideologische Selbstinszenierung: Kunst darf frei sein – solange sie dem richtigen Narrativ folgt [72–74].

Am Ende ist *Kunst im Krieg* kein Trauerlied, sondern eine trotzig Hymne. Ripplingers Ton ist akademisch scharf und zugleich leicht verzweifelt: eine Mischung aus analytischem Scharfblick und ironischem Seitenhieb. Sein Appell ist klar: Wenn Kunst in Zeiten des Krieges, ob real oder symbolisch, noch etwas bedeuten will, dann muss sie enttäuschen dürfen.

Verwickeln. Den eigenen Text sprengen. Denn ansonsten droht Kultur zu verblassen – von variantenreicher Stimme zur staatswohlförmigen Hymne. Wenn Aquarelle nicht mehr irritieren, sondern nur zustimmen, dann ist nicht Kunst das Problem, sondern das neue Ministerium für Kunst-Ethos. Und das, so Ripplinger schmunzelnd, würde uns allen sehr empfehlen, artig zu verbleiben.

Veldkamp, Eef, *On the Contrary: Rethinking Engaged Art in an Age of Social Unrest*, ArtEZ University Press, Arnhem 2024 [384 S., engl., br., 34,95 €]

Rezensiert von Ruben Bormann, Student der Kulturwissenschaft an der Universität Leipzig.

Welche Rolle spielt Kunst im Zeitgeschehen? Trägt sie darin eine bestimmte Verantwortung, gar eine Verpflichtung? Und hat Kunst, die sich *engagiert*, das Potential bestehende Strukturen grundsätzlich zu beeinflussen, gar aufzubrechen? In vierzehn Essays reformuliert der Philosoph und Künstler Eef Veldkamp die Frage nach der Autonomie des Kunstwerks. *On the Contrary: Rethinking Engaged Art in an Age of Social Unrest* ist der Versuch einer radikalisierten Kunsttheorie [41] und gibt Anstoß zu einer Ästhetik der Vermittlungsprozesse, der sozialen Beziehungen und dessen, was darin entstehen könnte – einer *dematerialisierten Ästhetik* als Infrastruktur des Hypothetischen. Feste Bezugspunkte findet Veldkamp unter anderem bei Herbert Marcuse und Theodor W. Adorno, bei Roland Barthes und Jean Baudrillard, nicht zuletzt bei Jaques Rancière. Zu jedem Kapitel gehört darüber hinaus eine Liste mit Suchvorschlägen, die auf zahlreiche Kunstschaufende und -projekte verweist, darunter auch Veldkamps eigene. Der Kunstbegriff markiert Relevanz, Rezeptions-, und daher Förderungswürdiges, ist eine Begründung, die oft keine weitere verlangt. Doch wo beginnt Kunst und was entscheidet darüber?

Im ersten Teil, »*The Concepts of Engagement*«, findet sich mit dem Essay »*The Location of Art: A Topographical Earthquake*« [25] zunächst eine Verortung des Kunstwerks und der Frage danach. Die Idee einer Autonomie der Kunst, die *nicht* in irgendeiner Weise engagiert ist, nicht in etwas eingebunden ist – außer darin, Kunst zu sein – steht im weiteren Verlauf ebenso auf dem Prüfstand wie ein »steriles« Engagement [»*sterile criticism*«, 59], das weder die zugrundeliegenden [Sub-]Strukturen des Kritisierten noch die eigene Verwicklung darin aufzugreifen vermag. Das ideologische Grundproblem der »*Clean Hands of Criticism*« [59]: Engagement und Kritik waschen unter Umständen nicht nur die eigenen Hände rein, sondern glätten auch das Bild eines aufgeklärten und demokratischen Kapitalismus, der Kritik und Engagement öffentlich fördert. Es folgen außerdem eine Kritik am Medienzentrismus [94] und Übungen *transmedialen Denkens* [98]: Sich mit den Einschränkungen des Gegebenen, mit Unverfügbarkeit des Materials nicht abzufinden – sie stattdessen *als* Material zu denken, dessen objektive Möglichkeit ebenfalls erst noch gedacht werden müssen. Besonders im Zweifelsfall: »The question is, ›What is the not-yet that needs to be realised in order to actualise the respective productive goal?‹« [100] Auch Gemeinschaften können »Material« sein, so Veldkamp, nämlich als »*constituents of practice*« [100], weil sie Handlungsbedarfe und -möglichkeiten entstehen lassen, Infrastrukturen und Logistik der