

Im Monster-Spiegelstadium

Zur Ausstellung von Jakob S. Boeskov im Otto-Dix-Haus Gera

Im Jahr 2002 war Dänemark durch das start-up-Unternehmen „Empire North“ (www.EMPIRENORTH.dk) auf der Internationalen Waffenmesse „China Police“ in Peking vertreten. Der Vorstandschef persönlich präsentierte mit dem *ID Sniper* eine technisch innovative, geradezu sensationelle Waffe, welche etwa staatlichen Sicherheitskräften zu ungeahnten Möglichkeiten im Präventiv- und Defensivgebrauch verhilft, sei es zur Spionage- und Terrorabwehr bzw. zur Kontrolle von Dissidenten und Oppositionellen. Mittels des Scharfschützengewehrs können mit einem Sender zur satellitengestützten Ortung (GPS) bestückte Mikroprojekte verdächtigen Personen fast unbemerkt „injiziert“ und diese dann problemlos und vorsorglich überwacht werden. Zahlreiche Firmen aus Asien und Südamerika zeigten sich dann auch umgehend von dieser Wunderwaffe überzeugt und darüber hinaus interessiert, mit den dänischen „shooting stars“ ins Geschäft zu kommen. Ein chinesisches Rüstungsunternehmen bot gar die Abwicklung der Produktion vor Ort an. Doch Tags darauf blieb der Messestand von „Empire North“ unbesetzt.

I.

Den Krieg haben vor allem die Symbolisten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gern als monsterhafte Personifikation dargestellt. Tatsächlich handelt es sich dabei jedoch in den seltensten Fällen um jene geschlechtslosen oder -neutralen Vertreter einer relativ unbekanntes Spezies, wie sie etwa die chimärenhaften, gottesäugigen Zyklopen Redons verkörpern. Auch an Sascha Schneiders *Gefühl der Abhängigkeit* sei hier erinnert, das in Ungestalt eines haarigen Wesens lauert und zumindest der äußeren Erscheinung nach der *Geilheit* verwandt ist, welche auf dem gleichnamigen Blatt von Kubin vor sich hin onaniert – dem Sexus nach allerdings eindeutig ausgestattet.

Weniger psychodramatische und darin individuelle Empfindung oder eben ganz niederer Geschlechtstrieb, bleibt der Krieg als handfeste und breitenwirksame Angelegenheit trotz aller phantastischen Schreckenszüge stets klar in seiner menschlichen Gestalt erkennbar. So führt v. Stuck den körperlich wohlgeratenen, martialischen Sohn des antiken Gottes vor, welcher ja selbst, zwar mit übernatürlichen Kräften bedacht, seinem Äußeren nach als bärtiger oder jugendlicher Krieger in Menschengestalt bekannt war. Auch Kubins *Krieg* ist ein menschliches Alphetier. Dem bis auf Helmvisier und Schild ebenfalls nackten Jüngling schwillt die Waschbrettbrust, und er schlägt lediglich aufgrund seiner teuflischen Pferdefüße etwas aus der Art. Als betagten Recken lässt Klinger den *Krieg* taktvoll in Ganzkörperrüstung und wie ein Gebirgsmassiv riesenhaft am Horizont lagern. Bei Böcklin wird die Kriegerei nun nicht gleich dem Weib allein überlassen, doch sprengt hier, flankiert vom Tod und zwei gewaltbereiten Herren, eine hexengleiche Alte sozusagen als betagte Quotenfrau in einer mörderisch-apokalyptischen Troika durch die Lüfte. In der zweiten Fassung des Gemäldes erscheint die furienhafte Dame dann noch deutlich verjüngt. Schließlich hüpfert bei Rousseau der *Krieg* gar als kleines Mädchen durchs Gebüsch. Der kindliche Wildfang mit fransigem Haar und Kleid schwingt zwar die üblichen Attribute wie Geißel und Fackel, erscheint aber vordergründig doch als weiblicher Struwelpeter oder eben als kleines Monster, das seine Umwelt mit nervigem Gehopse und quengeligen Fragen tyrannisiert.

Einerseits wird der Krieg in dieser monster-menschlichen Darstellungsweise ziemlich konkret und etwas verkürzt, aber letztendlich doch getroffen wiedergegeben. Andererseits gerät er somit natürlich immer zum ästhetischen Sinnbild und vermag als „personifiziertes Abstraktum“ beim Betrachter keinesfalls Entsetzen oder Betroffenheit auszulösen. Man soll(te) ja auch schlimmsten- oder bestenfalls erschauern – schrecklich schön und wohlig.

Auch in vielen – nicht in allen – folgenden künstlerischen Darstellungen, die nun tatsächlich im Feld oder während des Heimaturlaubs entstanden waren, bleibt der Krieg nicht nur formalästhetisch positiv besetzt. Der unverfängliche „thrill“ der Symbolisten weicht jetzt vor allem einer dem Krieg doch sehr ernsthaft zugeschriebenen kathartischen Wirkung, wobei sich dieses Nietzsche-Orakel jedoch als ausgesprochener Flop erweisen sollte. Verlor der Krieg nun zwar sein „menschliches Antlitz“, faszinierte er, wenn nicht als Kunst an sich¹, so doch als futuristisch strudelnder, mitunter expressiv farbiger Katalysator des Weltgeschehens weiterhin auch visuell. Etliche der Kriegs- bzw. Frontzeichnungen von Otto Dix, wie *Fallende Reihe* und *Volltreffer I* und *II* (sämtliche schwarze Kreide, um 1917), verraten diesen unbedingten, künstlerisch-kriegerischen Stilwillen.

Doch die Erlebnisse an der Westfront und ihre anhaltende Wiederkehr in Träumen und Reflexionen im wenig „bereinigten“ deutschen Nachkriegsalltag erschüttern und ernüchtern den im Ersten Weltkrieg am Hals von einem Granatsplitter nur verwundeten Dix. Und so scheint es, als hätte es ihn in den 1920er Jahren gedanklich und weniger mit künstlerischem Wollen als meisterhaftem Können noch einmal an die Orte des einstigen Geschehens zurückgetrieben. In einer der schlicht-brillantesten Radierungen aus dem berühmten Mappenwerk „Der Krieg“ (1924) gleitet letztlich sein eigener, nunmehr unbestechlicher Blick als Schein einer Leuchtkugel über die Granattrichter und bringt somit Licht ins Dunkel – der moment- und beispielhaften Zustandsbeschreibung oder „Bannung“ wegen, wie Dix es selbst nannte (Abb. *Trichterfeld bei Dontrien von Leuchtkugeln erhellt*, 1/IV). An eine allumfassende Katharsis mag Dix nicht oder nicht mehr geglaubt, an politisch-plakative Aufklärung über den Krieg nie gedacht haben: „Los haben wollt ich's!“² In seinem klugen Essay jenseits der Fronten sog. Dix-Forschung hat Johann-Karl Schmidt diesbezüglich ausgeführt:

„...Und tatsächlich bildeten Neugier, Bedürfnis, dabei zu sein, Interesse an Beobachtung seine Triebfeder; radikale Ansichten zur Weltverbesserung dagegen bewegen ihn nicht. Indem er die verleugneten Bettler, das Kanonenfutter beiderseits der Barrikaden und Schützengräben, die Krüppel, die Huren und auch die Profiteure des Elends zur Sache seiner Kunst machte, verklagte er viel mehr die falsche Kunst als die Zustände dieser Lebenswelt. Wo die künstlerische Aufklärungsabsicht der politischen Schwärmerei aus intellektueller Kritik oder mitleidiger Humanität mittels abbildlichen Realismus' Partei ergriff, hatte Dix seine persönliche Verstrickung in die leibliche und sittliche Gefangenschaft der Großstadtmenschen, der Soldaten und der Arbeiter aus eigener Wahrnehmung zu setzen. Er kannte die „seelenharte Gesellschaft, welche sich die gute nennt und die eigentlich böse ist“ (Nietzsche), und konnte bei der Ausgestaltung der Bildszene mit ihren elementaren Grundfiguren sich persönlich für deren Wahrheit verbürgen.[...] Niemals vor Dix ist in der Malerei das Ekelhafte, das Widerwärtige, das sozial Häßliche, das Verunstaltete, sexuell Perverse, kurz, das Tödliche der politischen und kulturellen Praxis so glaubwürdig und zugleich so versöhnlich dargestellt worden. Dahinter steht keine höhere Objektivität, sondern eine radikal subjektive Ausformung, die allerdings die Negativität als die wahre Gestalt der Welt voraussetzt...“³

Die von Schmidt so treffend beschriebene Balance von Glaubwürdigkeit und Versöhnlichkeit in der künstlerischen Darstellung des „Tödlichen der politischen und kulturellen Praxis“ kippt also weder ins Belehrende noch ins Unverbindliche. Sie ist nichts anderes als eine seltene Form von Authentizität. Unbestritten liegt hierin die zeitlose und dennoch spezielle Größe entsprechender Werke von Dix begründet, der man später etwa in den Filmen Rainer Werner Fassbinders wieder begegnen sollte.

Das von Dix schlicht *Der Krieg* bezeichnete Konvolut grafischer Blätter, welches die Kunstsammlung Gera als vollständiges Auflagenexemplar besitzt, avancierte in der Kunstgeschichtsschreibung zum Klassiker künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Thema und wird zu Recht in einem Atemzug mit Goyas *Desastres* genannt. Vor dieser apothetischen Setzung lässt sich nun einerseits das Haltbarkeitsdatum einer konkret-politischen Antikriegs-Kunst der Dix-Zeitgenossen wie etwa George Grosz verhandeln.⁴ Andererseits kanzelt man von diesem hohen Standpunkt aus seltsam pauschal und merkwürdig unqualifiziert die „bildende Kunst heute“ allein schon ihrer „modischen“ Medien nach als dem Gegenstand nicht gewachsen und unzulänglich ab.⁵ Dabei werden jene hinsichtlich des Kunst- wie auch des Kriegsbegriffes längst vollzogenen Paradigmenwechsel⁶ einfach ausgeblendet, welche, zumindest für die Kunst, u. a. ausgerechnet George Grosz eingeläutet hatte, freilich nicht mit seinen Gemälden und auch weniger mit seinen Zeichnungen.

II.

„Man wird nie ganz klug, was ist bei ihm Maske, Eulenspiegelerei“, erzählt Dix, „und was ist seine wirkliche Ambition.“⁷ Diese Äußerung mag sich konkret auch auf Grosz' an sich zukunftsweisende Bemerkung während seines Besuches 1954 bei Dix beziehen: Er hatte dem Freund eine amerikanische Bierreklame vorgelegt und erklärt, dass er gern so malen könnte. Selten unbeholfen, weil an dieser Stelle tatsächlich überfordert, reagierte Dix mit dem Hinweis auf die Größe eines Blumenstilllebens á la Kokoschka.

Doch lange zuvor schon hatte sich auch der junge Literat Wieland Herzfelde extrem irritiert gezeigt, als er 1915, zu Kriegszeiten also, im Berliner Atelier Ludwig Meidners einem holländischen Kaufmann begegnet war.⁸ Dieser wie ein Dandy gekleidete Unbekannte versuchte damals, die linksintellektuellen, expressionistisch gestimmten Künstlerfreunde für seine neue Geschäftsidee zu begeistern, die nur an der deutschen Bürokratie zu scheitern drohte: Er beabsichtigte, die Granatsplitter auf den Schlachtfeldern in Belgien einsammeln und sie dann von deutschen Kriegskrüppeln in Handarbeit und also „original“ bemalen und beschriften zu lassen, etwa mit dem E.K.I oder Sinnsprüchen wie „Aus großer Zeit“ – was eben zum Herzen des Volkes spräche. Über kurz oder lang würde auf jedem deutschen Schreibtisch dann ein solcher Aschenbecher oder Briefbeschwerer stehen, und man könne Millionen daran verdienen. So wäre ihm auch wenig am Ende des Krieges gelegen, da er, ganz Geschäftsmann, ja an seinen Umsatz denken müsse.

Auf den natürlich vehementen, gutmenschlichen Protest der Berliner Künstler hatte der Unbekannte dann sehr gelassen zum verbalen, dekuvierenden Rundumschlag der Gesellschaft einschließlich ihrer Künstler gegenüber ausgeholt: „... Sie sind doch nicht allein auf der Welt, meine Herren, bedenken Sie das, Sie sind doch nur ein verschwindender Bruchteil oder, um es deutlicher zu sagen, Sie tragen zum Umsatz der Nation verdammt wenig bei. Davon abgesehen: Warum wollen Sie dem einfachen Mann aus dem Volk das Glück vorenthalten, zu sich und seinen Angehörigen später einmal, zum Beispiel im nächsten Krieg, sagen zu dürfen: »Ich war damals schon dabei!«, und zum Beweis auf den Schreibtisch oder die Anrichte zu deuten, wo er so ein niedliches Andenken zu stehen hat. Sie verachten eben die Masse, das ist es. Als Kaufmann kann man sich das nicht leisten. Als Kaufmann nicht. Nein! Als Künstler... das wissen Sie natürlich besser...“⁹ Der Fremde erreichte sein eigentliches Ziel, denn zumindest Herzfelde blieb nach dieser „Vorstellung“ nicht nur ob der schillernden, einnehmenden Erscheinung des anderen fasziniert, sondern selbst einigermmaßen verunsichert zurück.

Zufällig sah er den Herrn später wieder, im Café des Westens, „...kalkweiß gepudert, mit rotgeschminkten Lippen, in schokoladenbraunem Anzug, zwischen den Knien einen schwarzen dünnen Stock, der als Knauf einen elfenbeinernen Totenkopf hatte...“¹⁰ Auch das

war George Grosz, in dieser Aufmachung übrigens dem Dix von 1919/1920, etwa auf dem Weg ins Dresdner „Reunion“, zum Verwechseln ähnlich.¹¹

Georg Ehrenfried Gross, der sich aus grenzenloser Einsamkeit mehrere Doppelgänger zugelegt hatte, darunter die „drei fest umrissenen Typen 1. Grosz [!], 2. Graf Ehrenfried, 3. Der Arzt Dr. William King Thomas“,¹² gerierte sich vor dem Meidnerschen Künstlerfreundeskreis allerdings kaum als Dada-König des Zufalls¹³ oder gar als moderner Entertainer. Wenn auch weniger kunstbewusst, nutzte er „als Grosz“ und als einer der ersten überhaupt hier nicht nur die performance, sondern vor allem die „Guerillastrategien“ des Fake und der Affirmation¹⁴, um einer konkreten Gesellschaft unausweichlich den Spiegel vor die Fratze zu halten und den Krieg „als eine ins ungeheuerliche [sic!] ausgeartete Erscheinungsform des üblichen Kampfes um Besitz“¹⁵ vorzuführen. Während Grosz sich also bereits 1915 der „Methode Schweijsk“¹⁶ bediente, beschäftigte ihn bezeichnenderweise die Figur des braven Soldaten 1928 auch im Rahmen seiner Tätigkeit für die Piscator-Bühne. Er schuf jedoch nicht nur das Bild zum bekannten Stück Hašeks, sondern auch 300 Blätter für einen Zeichentricksfilm, der während der Aufführung im Hintergrund lief.

III.

Noch zwei Jahre nachdem die dänische Firma „Empire North“ auf der Messe „China Police“ in Peking vertreten war, berichtete *Der Spiegel*, selbstredend in der Wirtschaftsrubrik, von deren tatsächlich ungläublichen Entwicklung auf dem Gebiet der Rüstungs- und Waffentechnologie, nun allerdings unter der Überschrift „Wie ein Däne die Waffenlobby foppte“.¹⁷

Jakob S. Boeskov war 2002 als Chef von „Empire North“ auf der „China Police“ lediglich mit einem Poster angetreten (Abb.), welches den Prototyp des *ID Snipers* zwar mit diversen, jedoch längst nicht vollständigen technischen Daten abbildete.¹⁸ Höchstens stecknadelkopfgroße GPS-Sender für die winzigen Projektile, welche beim Auftreffen maximal das Gefühl eines Insektenstichs hervorrufen dürften, lassen sich zudem (noch) nicht herstellen. Boeskovs künstlerisches Konzept der „sci-fi conceptual art“ erscheint soweit recht plausibel: Löse das Wesentliche aus einer imaginären Zukunft heraus, verwandle es in ein Konzept und präsentiere es in der heutigen Realität.¹⁹ Doch den Teilnehmern der „China Police“, jenen eigentlichen Waffenexperten also, galt Boeskovs Produktpräsentation keinesfalls als sci-fi. Zukunft hatte hier einzig das Geschäft, an welchem sie als verlässliche Partner interessiert waren, denn das Angebot des Dänen nahmen sie für bare Münze und somit selbstverständlich an. Während diese aus dem scharfen Fokus resultierende Blindheit der Rüstungsindustriellen vor allem als Skrupellosigkeit im Umgang mit den grundlegenden Menschenrechten den Künstler nachhaltig deprimierte,²⁰ macht sich darin auch die Schwachstelle des künstlerischen Prinzips der subversiven bzw. negativen Affirmation oder Überidentifizierung bemerkbar, ja womöglich hat dieses gar ausgedient. Denn wohl nie zuvor hat man in einem solchen Ausmaß geglaubt, alles sei möglich, und so ist die Zukunft jetzt und der Fake ausgeschlossen. Im Rahmen von Boeskovs Kunstaktion *ID Sniper/My Doomsday Weapon* fallen demnach Fake und Überidentifizierung zusammen – und bleiben weitestgehend unbemerkt.

Der slowenische Philosoph und Psychoanalytiker Slavoj Žižek, auf den sich Boeskov bezieht, hat mit dem Begriff der Überidentifizierung letztendlich den bereits 1977 von Bazon Brock geprägten der Affirmation aufgegriffen und System bzw. Ideologie bezogen aktualisiert und nachdrücklich theoretisiert. Am Beispiel des vielseitigen Werks von Laibach, der gemeinhin nur als „irgendwie martialisch“ bekannten, slowenischen Musikgruppe, erläutert Žižek, dass die radikale Überidentifizierung mit den einer Ideologie immanenten, aber verdeckten Kehrseiten diese als Bruchstellen im System evident werden lässt. Somit verspricht die Methode der Überidentifizierung einerseits subversiver, andererseits ihrer stillen Langzeitwirkung nach womöglich gar effektiver zu sein als die offene Konfrontation bzw. der

negierende Protest. Hatte man dieses kontaminierende Prinzip im vormaligen Jugoslawien von offizieller Seite aus nicht nur erkannt, sondern eben auch als gefährlich eingestuft – nachdem die Band ein Interview ausschließlich mit nationalistischen Slogans aller Arten bestritt, war sie umgehend mit Auftrittsverbot belegt worden, was jedoch wiederum die Popularität von Laibach, auch im Westen, erheblich steigerte – gehen die künstlerisch nicht nur musikalisch agierenden Herren heute, nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems, in Wehrmachtsuniformen unbehelligt in Ljubljanas größter Shoppingmall bummeln. Nur wenige Passanten nahmen während Laibachs Aktion *Einkauf im City Park* (2003, Abb.) die wie Staboffiziere Hitlers wirkenden Gestalten überhaupt wahr. Schließlich wollte man selbst in Ruhe und ausgiebig shoppen und damit einer wesentlichen Lebensbeschäftigung nachgehen. Befremden mögen die eben etwas „individuell“ gekleideten Männer allenfalls erweckt haben, weil sie einen Einkaufswagen vor sich her schoben, der die ganze Zeit über leer blieb.

Wie die Konsumenten in Ljubljana folgten auch die Waffenhändler in Peking letztlich selbst dem Prinzip der Überidentifizierung: Indem sie die Bruchstelle im „System Kunst“ ignorierten, sich also mit dem ihnen als Wahrheit Gebotenen identifizierten, drehten sie die Stoßrichtung der verdeckten Provokation einfach um und neutralisierten sie. Doch was wäre andernfalls in Peking passiert? Boeskov hätte möglicherweise Ärger bekommen, weil das chinesische Gesetz die Kunst vermutlich weniger freistellt, als das in Europa der Fall ist. Und die Waffenindustrie? Hätte seine Idee immer noch gut gefunden. Bis heute erhält Boeskov jedenfalls entsprechende Anfragen auf der homepage seines fiktiven Unternehmens „Empire North“²¹, dessen Werbeslogans übrigens im Wesentlichen ins Englische übertragene Parolen der Nazis darstellen. Auf die sicher berechtigte Frage des Kunstkritikers Lars Bang Larsen, was er, Boeskov, also aufgrund der Tatsache, dass die Leute ganz offensichtlich eine solche Waffe wollen, zu tun gedenke, antwortete der Künstler – und darin durchaus Dix vergleichbar –: „Nichts, außer davon berichten, dass die Leute eine solche Waffe wollen.“²² Er erläutert somit auch das Prinzip seines „Monster Mirror’s“.

Um nun das Monster im künstlerischen Spiegel einzufangen und möglichst wiedererkennbar abzubilden, bedarf es (weiterer) Medien bzw. Strategien, die in ihrer Breitenwirksamkeit möglichst den 360° Grad jenes Monster Mirror’s entsprechen, der unter dieser Bezeichnung als US-amerikanisch patentierter Überwachungsspiegel in Supermärkten, Parkhäusern u. a. öffentlichen Einrichtungen Verwendung findet und schon seiner äußeren Form nach die Kalotte der Weltkugel zu wiederholen scheint (Abb.).

In der offenen Serie von Zeichnungen *The Chrome Monster drawings* (Kreide und Pastell, seit 2005) nutzt Boeskov über die Verbindung von Wort und Bild sowie einen rauen, bisweilen ungelenk erscheinenden Strich und den Einsatz von schwarzer, weißer und fluoreszierender Kreide dann auch Schema und Form, Duktus und Farbigkeit von Comic und Graffiti. Schon Grosz hatte sich von Pissarro- und Straßengraffiti für seinen „messerhart schneidenden Zeichenstil“²³ inspirieren lassen, den man, wenn man denn wollte, auch über die Kunstszene hinaus verstehen konnte, weil er „... einem zerborstenen Spiegel [gleich], in dessen Splitter Schaubuden-Moritat und Wirklichkeitsfetzen projiziert sind und sich ineinander verschränkt bekämpfen...“²⁴ Boeskov widmet sich in seinen Blättern Zeichen und Bildern der Werbung, der Politik, des Films, kurz allem, was über die Massenmedien und besonders durch das Fernsehen in die Wohnzimmer und Köpfe hineinflimmert. Als Partikel im brainstorm des Künstlers erscheinen diese Ikonen dann in neuen Kombinationen und Sinnzusammenhängen sowie in bisweilen sehr persönlichen „Übersetzungen“ oder Dechiffrierungen. Neben seinen großen Themen wie dem Krieg der Kulturen im Allgemeinen und dem Irakkrieg im Besonderen sind es auch die Kunst und sein ganz persönliches Künstlerdasein, welche Boeskov in automatisch wirkenden Texten und zeichnerischen

Darstellungen reflektiert. Konsequenz scheint er sich somit selbst im Monsterspiegel zu verorten.

Die Infiltrierung des Alltags durch die Medien und dabei besonders jene sich aus vermeintlich objektiven und authentischen Nachrichtenbildern generierenden, schließlich verselbständigten Zeichen hat Boeskov auch in seinem Video *The War Wizard* (2005) thematisiert. Der als loop geschnittene und somit auf endlose Wiederholung angelegte Film (bspw. abwechselnd im Abend- und Vormittagsfernsehprogramm) hat mit 9'40 min pro Schleife die reichliche Länge eines Clips oder aber die Dauer eines gewöhnlichen Kurz- und Vorabendfilms, etwa zur Sandmannzeit. Die äußere Form eines kurzweiligen, unterhaltsamen Massenmediums wird also gewahrt. Im Plot wandert dann jedoch ein unschwer als Bin Laden auszumachender Kriegs-Zauberer aus dem Spielzeugschrank in die Träume eines kleinen Jungen. Um sich selbst und das verängstigte Kind zu retten, alarmiert dessen Mutter die eindeutig westliche Polizei-Armee, ist diese doch in der Kunstkammer des christlichen Abendlandes stationiert. Die beiden Uniformierten schreiten jedenfalls durch ein Spalier neoantiker, d.h. klassizistischer Statuen (im Kopenhagener Thorvaldsen-Museum), um den Terrorisierten zu Hilfe zu eilen. Schnell ist dann auch das Kriegszauberer-Männchen erschlagen. Doch mit dem gleichen Entsetzen, mit dem der Junge zuvor den islamistischen Hexenmeister betrachtet hat, muss er jetzt mit ansehen, wie sich die beiden Bewaffneten entkleiden, es wild miteinander treiben und am Ende der Soldat-Polizist der Soldatin-Polizistin nach vollzogenem Akt das Genick bricht.

Boeskov geht es also ganz offensichtlich um die Gleichschaltung von West und Ost, um die Spiegelsymmetrie der „Achse des Bösen“ und der „des Guten“. Zudem zeigt er, wie sich der doch so fern stattfindende Krieg über die Medien ausbreitet und dann bedrohlich nah seine Fortsetzung findet, nämlich in den europäisch-amerikanischen, Bambi-bevölkerten Kinderzimmern – wenn auch dieses Mal nicht als Computerspiel. Wiederum produziert der Künstler einen Fake, denn sein Video bleibt hinsichtlich Set und Erzählstruktur dem Massenmedium treu und soweit unerkant. Nur transportiert es eben einen für das Genre des Vorabendfilms ungewöhnlichen Inhalt, den noch dazu eine wenig beruhigende oder gar einlullende Tonspur begleitet. Sicher würde *War Wizard* in einer Fernsehausstrahlung den adäquaten Präsentationsrahmen finden.

Diesen hat Boeskov immerhin – und sehr erfolgreich – bereits für seine neben dem *ID Sniper* spektakulärste und eben publikumswirksamste Arbeit nutzen können. Er bediente sich nicht nur erneut des Massenmediums Internet, sondern auch des Fernsehens, über welches seine sensationelle Aktion an den Einschaltquoten zu messende Verbreitung fand: Begleitet von einem Fernsichteam starteten zwei führende Mitglieder der konservativen Partei „Danes for Bush“ („Dänen für Bush“, siehe auch www.danesforbush.org) 2004 eine Kampagne zur Unterstützung des US-amerikanischen Präsidenten im Wahlkampf und tourten quer durch die USA. Diese junge Partei lässt sich (noch) nicht direkt mit einer deutschen vergleichen, da sie sich unmittelbar an den US-amerikanischen Republikanern orientiert. So fordern die „Danes for Bush“ ebenso unverhohlen etwa neue Waffentechnologien im Kampf gegen das Terrornetzwerk der Al-Qaida und die Privatisierung des Sozialsystems (wie in Texas). Außerdem propagieren sie den Kampf gegen den Sozialismus und für eine neue, zeitgemäße europäische Kultur, wie sie etwa Arnold Schwarzenegger als Schauspieler und Gouverneur in Kalifornien verkörpert. Ihrem äußeren Erscheinungsbild nach verwenden die amerikanisierten Dänen dann auch die Farben Blau, Weiß und Rot der stars-and-stripes und erinnern ihrem forschen, berufs-jugendlichen Auftreten nach doch ein wenig an den dynamisierten Teil der FDP.

In einem frisch mit ihren Parteisymbolen lackierten Wohnmobil sowie mit Maskottchen und give-aways ausgestattet, reisten die beiden dänischen Politiker von Los Angeles nach New

York, um einerseits ihre Partei in Amerika bekannt zu machen. Andererseits aber waren sie bemüht, unter dem Motto „Save us from old Europe“ („Schützt uns vor dem alten Europa“) auf Wahlkampfveranstaltungen der US-amerikanischen Republikaner Erfahrungen zu sammeln, Kontakte zu knüpfen und um Unterstützung für ihre politische Tätigkeit in Dänemark zu werben. Ihre schier unglaublichen, aber auch dieses Mal wirklich wahren Begegnungen und Erlebnisse, ob am Rande einer Demonstration der Republikaner in Santa Monica, beim Besuch des entsprechenden Parteibüros in Las Vegas oder während der Predigt zweier spiritistischer Bush-Anhänger im San Remo Casino, wurden nach der Rückkehr der „Danes for Bush“ im öffentlich-rechtlichen Dänischen Fernsehen ausgestrahlt.

Wie schon in Peking erkannten sich die in Boeskovs „Monster Mirror“ gespiegelten Wesen auch in den USA nicht, was sich wiederum nicht etwa mit dem Fehlen ihres Spiegelbildes erklären lässt. Bekanntermaßen sollen nur Vertreter der Spezies Vampire – etwa der frühneuzeitliche Kulturkrieger Vlad Tepes, in der englischen Literatur auch als Count Dracul bekannt, und vielleicht auch Nicolae Ceaușescu – diesbezüglich einige Schwierigkeiten (gehabt) haben. Auch rein physiologisch lässt sich keine Benachteiligung konstatieren, denn selbst Monster verfügen gewöhnlich über Augen. Sogar Zyklopen besitzen eins. In ihrer Begegnung mit den „Danes for Bush“ sahen sich dann auch die US-Amerikaner. Sie erkannten sich sogar insoweit wieder, als sie sich doch mit dem einen wie mit dem anderen dänischen Parteigänger identifizierten, diese eben als „einen bzw. zwei von uns“ betrachteten. Doch nicht nur, indem sie quasi in den Spiegel hineinwinkten und dabei aber eigentlich Boeskov und seinen Kunstaktionspartner, den Journalisten Mad Brugge, begrüßten, verkannten sie sich selbst. Diese nicht reflektierende Gesellschaft bzw. ihre einzelnen Vertreter, die in Lacans Spiegelstadium zurückgefallen scheinen oder dieses niemals überwunden haben, ließen sich folgerichtig als degeneriert oder unterentwickelt bezeichnen. Denn auch sie erliegen der optischen Verführungskraft ihres eigenen Abbildes wie Narziss und sehen im Spiegel ihre körperliche Einheit, die sie aber nicht fühlen können. Sie identifizieren sich mit etwas, das sie eigentlich nicht sind, nämlich mit der totalen Form ihres Äußeren an einem anderen Ort, an dem sie sich selbst nicht befinden – im Spiegel eben. Doch ganz so dumpf dämmert man dann doch nicht durch die Weltgeschichte. Es gibt durchaus Ereignisse, und zwar kultur-politische, die eine gewisse Selbsterkenntnis verbunden mit einem geradezu ausgeprägten Gerechtigkeitsempfinden provozieren. In solchen wachen Momenten versteht man es dann auch, sich zu positionieren. Bazon Brock hat einen derselben beobachtet:

„... Wer sich als Krieger, Extremsportler, Abenteuer tourist oder Freizeit-Selbstverstümmeler bzw. als vermeintlich harmloser Actionfilm-Konsument oder Liebhaber von Splatter und Trash dem Schrecken konfrontiert, ist im Ernstfall von nichts mehr zu überraschen oder zu erschüttern. Denn die Apokalyptiker haben den Schrecken immer schon hinter sich. Sie haben sich entschieden, das nach ihrer Meinung Unausweichliche hinzunehmen – ohne trügerische Hoffnung auf Wunder, die diese Welt noch retten könnten. Sie kämpfen um nichts mehr als um eine gnadenlose, unbeirrbar Haltung auf dem Weg zum Ende der Geschichte.

Bei einem solchen Anspruch ist es geradezu tröstlich, diese Kulturhelden in Jammer über die Ungerechtigkeit der Welt ausbrechen zu hören, sobald die Sozialversicherung und damit ihre Rentenansprüche in Gefahr geraten...²⁵

Silke Opitz

¹ „... „Fiat ars – pereat mundus“, sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Krieg. Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es

-
- nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihr mit der Politisierung der Kunst.“= Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (2. Fass.), in: ders., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1989, VII Bde., Bd. VII:1, S. 383/384.
- ² „...Welche Absichten verfolgt der Radierzyklus »Krieg«, das »Schützengrabenbild« und das Kriegstriptychon? »Los haben wollt ich's!«...“=Aus Gesprächen bei verschiedenen Gelegenheiten, in: Schmidt, Diether, *Otto Dix im Selbstbildnis*. Berlin (Ost) 1978, S. 252.
- ³ Johann-Karl Schmidt, *Otto Dix – Maler der seelenharten Gesellschaft*, in: *Otto Dix. Zum 100. Geburtstag*. Ausst.Kat. Stuttgart/Berlin 1991. Stuttgart 1991 (im Folgenden: Stuttgart 1991), S. 33–40, hier S. 35.
- ⁴ Siehe Renate Heinrich, *Material und Malerei. Dix und Dada*. In: Stuttgart 1991, S. 85–91, hier S. 89.
- ⁵ Dietrich Schubert gleich eingangs seines Kommentars zu den Radierungen von 1924, in: *Otto Dix. Der Krieg*. Hrsgn. und komm. v. Dietrich Schubert. Marburg 2002, S. 9–40, hier S. 9.
- ⁶ Im Kontext der Ausstellung Boeskovs im Otto-Dix-Haus und hier bes. hinsichtlich des aktuellen Kriegsbegriffs wie Kriegsparadigmas sei nur verwiesen auf den Band *MedienTerrorKrieg. Zum neuen Kriegsparadigma des 21. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Goedart Palm u. Florian Rötzer. Hannover 2002, und darin bes. auf Goedart Palm, *Eine technologische Vorschau auf zukünftige Kriege*, S. 279–291.
- ⁷ =Lothar Schmidt, *Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland*. Berlin 1981, S. 150.
- ⁸ Siehe hierzu und im Folgenden: Wieland Herzfelde, *Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben*. Berlin 1996, Kap. *Ein Kaufmann aus Holland*, S. 164ff.
- ⁹ wie Anm. 8, S. 171/172.
- ¹⁰ wie Anm. 8, S. 175.
- ¹¹ Vgl. das Foto von Dix in: Stuttgart 1991, S. 15.
- ¹² Siehe dazu ausführlich Roland März, *Metropolis – Krawall der Irren. Der apokalyptische Grosz der Kriegsjahre 1914-1918*, in: *Georg Grosz: Berlin – New York*. Ausst.Kat. Berlin/Düsseldorf 1995. Berlin 1995, S. 123–131, hier S. 123.
- ¹³ Das behauptet allerdings Klaus-Peter Schuster in seinem Beitrag „Alle sind angeklagt“ – Georg Grosz, der amerikanische Traum und die deutsche Hölle, in: *Georg Grosz: Berlin – New York*. Ausst.Kat. Berlin/Düsseldorf 1995. Berlin 1995, S. 21–38, hier S. 21.
- ¹⁴ Zum Begriff der Affirmation als politischer Strategie siehe Bazon Brock, *Eulenspiegel als Philosoph – Affirmation als Vermittlungsstrategie*, in: Bazon Brock, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Hrsg. v. Karla Fohrbeck. Köln 1977, S. 134–138, sowie ders., *Der Barbar als Künstler – Der Künstler als Barbar*. In: *Krieg und Kunst*. Hrsg. v. Bazon Brock und Gerlinde Koschik. München 2002, S. 103–118, hier S. 110–112, ferner: *Handbuch der Kommunikationsguerilla: Jetzt helfe ich mir selbst*. Hrsg. v. Luther Blissett (Pseudonym) und Sonja Brünzels. Hamburg o. J. (ca. 1997), (im folgenden *Handbuch der Kommunikationsguerilla*), darin Kap. *Fake/Faketheorie, Überidentifizierung und subversive Affirmation*, S. 54–84.
- ¹⁵ Wie Anm. 12, S. 124.
- ¹⁶ Zur „Methode Schwejik“ siehe auch *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, S. 83–84.
- ¹⁷ Siehe den Beitrag von Thomas Hillenbrand, *Aktionskünstler Jakob Boeskov – Wie ein Däne die Waffenlobby foppte*. In: *Der Spiegel*, 24.03.2005 oder <http://www.spiegel.de/wirtschaft/0,1518,347596,00.html>.
- ¹⁸ Siehe dazu ausführlich Jakob S. Boeskov, *My doomsday weapon*. In: *Answering machine*. Ed. by Jakob S. Boeskov. 2003 (Copenhagen), issue 01, p 10–33 (www.blackboxmagazine.com).
- ¹⁹ „...Take the essence out of an imaginary future, turn it into a concept and present it in present day reality...“= Hot Art. Interview by Lars Bang Larsen with Jakob S. Boeskov. In: *Politiken*, 16.02.2003.
- ²⁰ „And I must say that I still am surprised and depressed with the fact that most people I met at the fair thought it was a swell idea to shoot GPS chips into innocent people, who had not done anything illegal. What kind of world are we living in? In the paranoid political climate of today people will accept violations of the most basic human rights.“=wie Anm. 19.
- ²¹ Siehe die Fragen/Antworten an den/des Künstler/s in der vorliegenden Publikation, S. XXX.
- ²² Wie Anm. 19.
- ²³ Wie Anm. 12, S. 126.
- ²⁴ Wie Anm. 12, S. 129.
- ²⁵ Bazon Brock, *Der Barbar als Künstler – Der Künstler als Barbar*, in: *Krieg und Kunst*. Hrsg. v. Bazon Brock und Gerlinde Koschik. München 2002, S. 103–118, hier S. 118.