

Kristian von Hornsleth

Since when has art been regarded as a political force? Is it not rather the case that art which sees itself as political, embodies political content and actively intervenes in politics is denied its status as art?

No one would deny the artistic status of artists such as Michelangelo Buonarroti, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez or Jean-Jacques David, even though their major works consist almost exclusively of politically motivated commissions. What distinguishes the art of the Borgias, the Habsburgs or Napoleon – in its embodiment of a totalitarian claim to power – from the art that Joseph Stalin publicly promoted, demanded and enforced? The examples mentioned are, for the most part, political in their own right given the era in which they were created; yet not only are they not perceived as such, but they are regarded as the splendour and high points of art history. Soviet Realism is clearly understood within this tradition of historical paintings – that is, the academically promoted painting of Europe. Up until the First World War, similar paintings were promoted and produced in the academies of Paris, Vienna and Berlin. Soviet historical paintings, by contrast, are unanimously rejected as propaganda. So what has changed?

It is not the pictorial genre that has changed, but art itself and its reception. What has changed significantly is the role publicly ascribed to art. Photography and film have taken the place of instrumentalised, largely state-sanctioned, politicised art – particularly painting. Mass media disseminate the political will of those in power, and advertising and propaganda fulfil this role. Today, it is primarily television and social media that decide elections and disseminate the messages of the economic and political elites. Publicly funded art, on the other hand, seems to have turned its back on this kind of messaging.

This makes it all the more astonishing that Kristian von Hornsleth's clearly political artworks are denied artistic merit by the leading art institutions, collections and funding bodies. Politically correct art and artists are promoted in every possible way. Note the term 'politically correct'! Hornsleth does not seem to fall into this category, however hard he tries. In what follows, we shall identify significant parallels with Hornsleth's conception of art and his understanding of the work of art by drawing on key historical figures in political art. We shall see that art which, whilst publicly funded, appears to embody political content, in reality comes across as almost entirely apolitical and restorative, and is often reactionary in nature. The criteria which we can identify historically – and which are directed specifically against the funded, institutionally exhibited and academically mediated artwork – do not align with the prevailing political agenda and are therefore not part of the official discourse. It is only logical, then, that it is precisely these restorative and often reactionary forces that deny a work of art its artistic merit. In art history, this usually leads, in hindsight, to a special institutional appreciation, as the examples will clearly demonstrate. At the time of their creation, they are dismissed as scandalous and of poor quality.

Phrases in our everyday language such as 'naturally' (as a matter of course) or 'in the nature of things' point to the fundamental significance of the concept of nature. As early as the Romantic period, a keen interest in nature – coupled with a heightened focus on inner life and emotions – had emerged as a counter-movement to industrialisation.

Today, more than ever, critical questions are being raised in this regard: ecological problems such as the scarcity of raw materials and environmental pollution are the consequences of the over-exploitation of finite and renewable natural resources. Events beyond human control, such as earthquakes or volcanic eruptions, are natural disasters on a human scale. The call for intervention in natural processes to protect against such natural hazards stands in contrast to the aforementioned cultural critique.

What else connects Kristian von Hornsleth to Hogarth? The participants in the 'Homeless Tracker Project' are living 'Modern Moral Subjects'. One could compare the complete subversion of the art world's contemporary expectations to Hogarth. 'Fuck you, art lovers'. Like Hogarth, the works express direct criticism of the socio-political conventions that perpetuate conditions such as homelessness by largely tolerating or ignoring them. In the 'City of London', one of the main theatres of today's global capitalism, one might conclude, in the words of Karl Marx, that the more homeless people there are, the more those with homes and jobs can be confronted with the potential loss of both. The threat hangs in the air: this is what could happen to you if you don't

conform. After all, for all three—Hogarth, Marx and Hornsleth—the setting of the action is London. Unlike Hogarth, Hornsleth is no longer merely an artist, and unlike Marx, he is not solely a theorist and philosopher; what Hornsleth is above all else is an artist and a political activist. He accepts the failure of the project as an opportunity for real improvement. The homeless people consciously choose to become 'Modern Moral Subjects' and to act as avatars of an existential and scathing social critique, right where they find themselves: in the City of London, the quintessential capitalist Moloch. They recognise an economic and moral purpose for themselves in their participation.

The Spanish painter and printmaker of the late 18th and early 19th centuries, Francisco José de Goya y Lucientes, devoted his private works to exploring the depths of human depravity. Goya, who owed his career to commissions and the favour of powerful patrons, proclaimed artistic autonomy in a speech to the Academy of Arts in 1792 and called for freedom of artistic expression. Professors, he argued, should not impose rules on art; rather, the artist should be free. In 1797, he himself began a series of masterful capriccios. In these, he castigated the excesses of the feudal system and criticised the arbitrariness of those in power and the persecution of supposed heretics. Goya was interested in the dark side of reason and in psychological and traumatic extremes. In contrast to his work as a court painter, Goya created his prints out of personal interest. This enabled him to capture, through artistic and technical means, his criticism of the injustices and fellow human beings of his time, his experiences of war, suffering, despair and death, as well as his view of the futility and absurdity of existence, pushing the boundaries of what can be depicted. Today, from an artistic perspective, they are regarded as absolute masterpieces of printmaking.

Von Hornsleth shares Goya's fascination with the psychological and pathological depths of human existence, specifically at both extremes of society and their interdependencies: psychopaths, the traumatised, the poor, the sick, and the degenerate rich and powerful. Hornsleth explores the failure of today's social elites against a backdrop of psychological and material misery. In Hornsleth's work, these extreme psychological situations are masterfully brought to life on screen by Grant Alexander. Apparent everyday life becomes personal, engaging, and, within her surreal visual worlds, reveals itself as enigmatic, grotesque and nightmarish real-life scenarios. Like Goya, Hornsleth denounces the hypocrisy of his fellow human beings as well as social and political injustices. Pathologies, traumas and severe drug addiction play a decisive role in this.

In 1819, Théodore Géricault presented his monumental painting *'The Raft of the Medusa'* at the Paris Salon in the Louvre. Having come into a fortune through an inheritance, the artist could afford not to produce commissioned works. Almost all major paintings were pre-ordered by the government for public buildings. Like Goya, Géricault was fascinated by the depiction of the defeated and the maimed. But were such subjects suitable for a monumental history painting? *'The Raft of the Medusa'* depicted a human tragedy triggered by the incompetence and recklessness of an inept social elite. The stark depiction of the elites' failure in such a context caused a scandal, particularly as Géricault otherwise fulfilled the pictorial conventions and mastery of history painting to the highest degree. Another of his series of paintings of interest in this context is *'The Five Monomaniacs'*. Through these five monomaniacs, Géricault criticised medicine and its basic healthcare provision. Through his oil portraits, he attributed – consciously or unconsciously – a significance to the mentally ill figures he immortalised that was a novelty in both social and artistic terms.

Hornsleth shares with Géricault the complete autonomy of his conceptually sophisticated works, such as the *'Homeless Tracker Project'*. Projects of this nature, set within the sphere of social work carried out by street workers, are usually conceived and implemented by the public sector or large social organisations or foundations. They take place far removed from museums and academies, in night shelters, drug consumption rooms, hospitals or cemeteries. 'Then the King will reply to them: "Amen, I say to you: whatever you did for one of the least of these my brothers and sisters, you did for me." Then he will say to those on his left: "Depart from me, you who are cursed, into the eternal fire prepared for the devil and his angels! For I was hungry and you gave me nothing to eat; I was thirsty and you gave me nothing to drink; I was a stranger and you did not welcome me; I was naked and you did not clothe me; I was sick and in prison, and you did not visit me. "Whatever you did for one of the least of these my brothers, you did for me..."'

Géricault could afford to paint **The Raft of the Medusa**; Hornsleth can afford to do so. Hornsleth is interested here in portraits of people who do not hide their weakness or illness, but seek to preserve their pride and courage to face life. The film and the documentary, drawing an analogy with the documentation of the elites' failure against the backdrop of the events, bear clear witness to this. Now the film just needs to be screened at the festivals in Cannes, Venice or Berlin. It is certainly to be hoped that this will happen, and the festivals are strongly advised to do so.

Exactly 100 years after the exhibition of **The Raft of the Medusa** in 1919, a generation of German artists returned traumatised from the First World War. Artists such as George Grosz and John Heartfield refused to adhere to the artistic conventions and visual codes of the pre-war era. The art of 'New Objectivity' saw itself as a mirror of society, realistically reflecting its social and cultural upheavals. George Grosz became famous for his socially and socially critical paintings and drawings created in the 1920s and attributed to New Objectivity. These political works are characterised by depictions that are, in some cases, extremely graphic and provocative. Typical subjects include the big city, its seedy underbelly – such as murder, perversion or violence – as well as the class divisions evident within it. In his works, he mocks the ruling circles of the Weimar Republic, highlights social contrasts and criticisms, in particular, the economy, politics, the military and the clergy. "Shut up and carry on serving".

John Heartfield, an artist and activist who was a friend of Grosz's, later put it this way: "We realised – or perhaps I, in particular, realised – that the pencil was too weak to really drive home to people what actually needed to be said at that time." Heartfield saw his art as a means of fighting for the right cause. For him, that was the communist revolution. During the First World War, a brief spell of military service, the daily reality of war and the surge in nationalism led Heartfield to become politically active: he anglicised his name to protest against anti-British war propaganda. In 1918, he joined the KPD immediately after its foundation.

Together with Grosz, he developed the political photomontage. Heartfield, a trained painter and commercial artist, was the first to combine various photographs and texts into collages. In this way, he designed books and illustrations for communist magazines, as well as posters and propaganda material for the KPD's election campaign. In his photomontages, Heartfield often employed satire, subjecting his opponents to scathing ridicule.

Hornsleth shares a particular affinity with Grosz and Heartfield for the direct, confrontational and aggressive treatment of political and socially critical themes. One could not help but be political; one had to be. Traumatized by the war, there was no going back to the visual conventions of the pre-war era. Hornsleth is not traumatized by the war. He is traumatized by the constant and explicit rejection of his work by the art establishment and its representatives. 'You can do whatever you like, because they fundamentally reject this political stance and do everything in their power to prevent it from seeping into the institutions, as otherwise they would have to change and take a political stand.' Much like Grosz and Heartfield did, Hornsleth uses the media as if they were cushions in a game of billiards. The ball remains in play, gains momentum and, above all, becomes political on the media level. The artistic action becomes a political act through the amplification of its message in the media. Hornsleth becomes what Grosz and Heartfield intended; he becomes a political actor. These direct, strikingly clear and unvarnished views are clearly expressed in the Hornsleth Investment Company. He sets up an investment fund and, for 50,000 euros, buys only shares in arms-manufacturing companies. A stark illustration of the economic unscrupulousness of a profit-driven investment that disregards moral or ethical concerns. The Danish philosopher Ole Fogh Kirkeby answers the question of what he thinks of the artistic idea: 'This project functions as a sort of anti-project when compared to all the ethical investments, and in doing so it clearly reveals a double standard in the economy. At the same time, it is realistic art. Furthermore, any kind of security can be viewed as a work of art, because they exist in a closed world that references other worlds. And that is how art exists. Sometimes you can isolate it and remove it from the world from which it originates, placing it in another world. When art, at a certain point, allows the bigger picture to represent itself, it will have the same effect, because the actual picture will shift from being an idealised portrait to a non-figurative

image. It is what it is. And in reality, it is the same with your shares. Ultimately, they relate to the real world by being fictional.”

“To write a poem after Auschwitz is barbaric” is a statement by Theodor W. Adorno from his essay **Cultural Criticism and Society**, which was written in 1949 and first published in 1951. The essay **Cultural Criticism and Society** emerged after the Nazi era out of a fundamental mistrust of the potential of culture and its practitioners. The French author, filmmaker, artist and revolutionary Guy Debord offered two possible responses to this question concerning post-war art. **The Society of the Spectacle** (**La société du Spectacle**) is Debord’s magnum opus, published in 1967. It is a radical indictment of modern industrial society, capitalism, the bureaucracy of real socialism, the commodity form and the modern techniques of governance associated with it. The book had a major influence on the French student movement of May 1968 in Paris and later achieved cult status in art and subculture. There is also a ‘film adaptation’ of **The Society of the Spectacle**: A film collage created by Debord in 1973, which combines allegorical scenes from Hollywood films, Soviet cinema, soft-porn films, documentary footage of the May 1968 unrest in France and other material with a voice-over commentary by Debord, thereby placing them in new contexts. ‘In the era of its dissolution, art [...] is an art of change and, at the same time, the pure expression of impossible change. The more grandiose its claim, the more its true realisation lies beyond it. [...] Its avant-garde is its disappearance.’

When Debord made these statements, it was not yet entirely clear what scale postmodernism and its excesses of deconstruction would reach. Art became a nihilistically oriented, empty cipher. Anyone could do anything, provided it could hold its own within the art system, which had degenerated into a pure cultural-industrial and media marketing machine. This applies in particular to the staged spheres of art institutions and their marketing platforms. The aim is the idolatrous worship of feeble-minded and increasingly frenzied nonsense. The strength of art’s claim to legitimacy is thus validated in the eyes of the social elites by the fact that, so far, it has proved its worth as an investment asset. Art, however, which truly champions and serves humanity for humanity’s sake, is precisely that which is unsuitable as an investment object, because its ‘Modern Moral Subjects’ are not suited as decoration for the salons of social upstarts or the reception halls of the temples of successful capitalism. On the contrary, it fundamentally challenges precisely these social conventions – first and foremost in socio-political terms, and only secondarily in artistic terms. Thus, Debord applies this to art: ‘The more grandiose its claim, the more its true realisation lies beyond it! [...] Its avant-garde is its disappearance!’ Its value arises from the resulting improvement in people’s living conditions. How does this differ from social activism? I strip social work of the presumption of innocence and lay bare the true nature of a situation. The work of large social welfare organisations and psychotherapy is a very lucrative and crisis-proof business built on the misery of others. Helping them merely serves to keep them within their own support system for as long as possible. In this sense, the refugees in Germany were big business for social welfare organisations and second-hand shops. By addressing this within the realm of art, Hornsleth broadens the scope of experience and deepens our understanding of the issue.

The Langeland School Massacre Project is an artwork comprising a series of 100 photographs. Four school classes of 14-year-old pupils took part in this artistic performance, creating a nightmare that, from the outset, culminated in the excessive ‘slaughter and murder’ of their fellow pupils in a shooting. Hornsleth himself speaks of a latent propensity for violence that can be triggered in extreme situations. Thus, generations grow up playing war simulations and killing games, maturing into potentially violent ‘sleepers agents’. These are ordinary people in their familiar, sheltered surroundings, and on cue, the excess of violence erupts. Children who ran wildly about with prop machine guns and fake blood, hunting down their classmates. It thus became a completely serious event, in each case far removed from any kind of play. Having been trained to the highest tactical standards through killing games in their bedrooms, they proceeded with perfectionism, conviction and skill, carrying out the act as if it were a job. The photographs clearly reveal the drastic nature of the events. Striking images of the banal killing plan and its execution. Debord’s demands could scarcely be illustrated more clearly than with real weapons and real deaths.

'Social sculpture' is an art-theoretical term used to describe art that aims to have a formative influence on society. Societies, actions and processes in which people creatively transform and shape circumstances are also described in this way. Drawing on an 'expanded concept of art', the German artist Joseph Beuys coined and utilised these terms to explain his vision of art that transforms society. In stark contrast to an understanding based on formal aesthetics, the concept of art propagated by Beuys encompasses human action aimed at structuring and shaping society. Consequently, the concept of art is no longer limited to the materially tangible artefact. The theory of 'Social Sculpture' holds that every individual can contribute to the common good through creative action and thereby have a tangible impact on society. This idea gave rise to the much-quoted tenet of 'Social Sculpture': 'Every person is an artist', which Joseph Beuys first articulated in 1967 as part of his political activities. 'Everyone can play a part in shaping life – particularly in politics and the economy – in a social and creative way.' To this end, he set up an information office for the Organisation for Direct Democracy through Referendums at documenta 5 in 1972 and stood as a candidate for the European Parliament in 1979 as a representative of the Green Party.

Joseph Beuys once said, 'Without the rose, we won't do it; we won't even start.' Here, the red rose symbolises love for humanity. Without love for humanity, we won't even start. For Kristian von Hornsleth, this love plays a major role, though he does not shy away from taking it to the extreme. The Hornsleth Village project: 100 people from the small village of Butenyongera in Uganda are changing their names to 'Hornsleth'... Each person will go through the official name-change process... Each person will receive an identity card showing their new name, 'Hornsleth'... Each person will be photographed with their new Hornsleth ID... A professional documentary film crew is documenting the events... The project is a business agreement between Hornsleth and the appointed village leaders... Participants will receive livestock in return for their involvement, as agreed... A locally established system for distributing animals is being introduced..."

Hornsleth regards the villagers as business partners and treats them as equals. He negotiates solutions with them whereby they sell something they possess and have always been able to do without. Everyone takes part and builds a communal farm; they work together and benefit together. Art is linked to the collective realisation of a jointly developed idea. More than 10 years after the project's completion, the village and its inhabitants are still faring significantly better than other comparable villages. The awareness of having rights and standing up for them, as well as of owning property and safeguarding it, has led to a lasting development of the villagers' self-confidence. One of the project's namesakes now sits in the country's parliament and represents the interests of his own and other villages. An ongoing process of individual and collective empowerment is taking place. Beuys would have called such a work 'social sculpture', because it artistically and humanely reshapes the body of society – in this case, the village in Uganda. To this end, he called on everyone to play their part in their respective living environments. In this sense, every person is an artist.

The truly tragic aspect of art in the 1990s and 2000s was the deliberate dismantling of all art-theoretical paradigms and rules; this led to art losing its magic. Ultimately, anyone could do anything and simply declare it to be art. True to the motto: 'Where two or three are gathered in my name, there am I among them.' The opinions of two or three enthusiasts produced the sense of art. Ultimately, this led to a total loss of the visual arts' unique artistic standing. Thus, all that remains is the indicator of institutional endorsement through exhibitions and funding, and the fine line of capitalist exploitability as a cultural-industrial commodity. For Adorno, the culture industry manipulates people. This manipulation is neither always intentional nor controlled, nor does it strive in any particular direction. Nevertheless, this water dripping onto the rock of society inevitably hollows it out. Adorno identifies the manipulative effect in two ways: the individual is reduced by the culture industry to the role of consumer, and the culture industry feeds consumers with trivial, superficial trifles. However, this also makes it clear that the culture industry is a form of cultural shaping led by elites, and not what the predecessor term 'mass culture' might suggest; it is not a culture of the masses, nor is it a folk culture. Adorno also writes this in *Cultural Criticism and Society*: the 'elites' in Adorno's sense, however, are not agents of a conspiracy. They are not intent on dominating culture – precisely because of its critical influence – and driving it into triviality; rather, they are agents of capitalism, which, by its very structure, 'attempts' to turn everything into a commodity. The state funding system provides a counter-model to this by

supporting art which, whilst not economically exploitable, is nevertheless beneficially harmless to the state's interests, as in the case of the 'world apostle' Ai Weiwei.

Rage Against the Machine is a band that was formed in Los Angeles in 1991. Frontman de La Rocha's lyrics deal with political and social issues, as well as personal problems, which the band expresses through a crossover blend of metal, hip-hop, punk, funk and alternative rock. *Rage Against the Machine* is the band's debut album, released in 1992. The cover features the famous photograph taken in 1963 by Malcolm Browne of the Vietnamese Buddhist monk Thích Quảng Đức, in which he sets himself alight. He was protesting against the regime of Ngô Đình Diệm and its suppression of Buddhism. IRA activists, Black Panther Party founder Huey P. Newton and Bobby Sands are mentioned in the acknowledgements. 'Killing in the Name' is a track from their debut album, released in 1992. The frequently repeated line 'And now you do what they told ya. And now you're under control' culminates in Zack de la Rocha's shout: 'Fuck you, I won't do what you tell me! Motherfucker!' Hornsleth does what we all should do.

Kristian von Hornsleth

*"Practice any art, music, singing, dancing, acting, drawing, painting, sculpting, poetry, fiction, essays, reportage, no matter how well or badly, not to get money and fame, but to experience becoming, to find out what's inside you, to make your soul grow."*¹

— Kurt Vonnegut

Seit wann verstand sich die Kunst als politische Kraft? Wird nicht vielmehr der Kunst, die sich politisch versteht und politische Inhalte verkörpert und sich aktiv in die Politik einmischt, der Kunstcharakter abgesprochen?

Niemand würde Künstlern wie Michelangelo Buonarroti, Peter Paul Rubens, Diego Velasquez oder Jean Jacques David den Kunstcharakter absprechen, obwohl es sich bei ihren Hauptwerken nahezu ausschließlich um politisch motivierte Auftragsarbeiten handelt. Was unterscheidet die Kunst der Borgias, der Habsburger oder der Kunst Napoleons in ihrer Verkörperung eines totalitären Machtanspruchs von der Kunst wie sie Josef Stalin öffentlich gefördert, gefordert und durchgesetzt hat? Die genannten Beispiele sind meist per se politisch in ihrer Entstehungszeit, werden aber als solche nicht nur nicht wahrgenommen, sondern als Glanz und Höhepunkte der Kunstgeschichte angesehen. Der sowjetische Realismus ist eindeutig in dieser Tradition von Historienbildern - also der akademisch geförderten Malerei Europas - aufgefasst. Bis zum ersten Weltkrieg sind ähnliche Bilder in den Akademien in Paris, Wien oder Berlin gefördert und gefertigt worden. Die sowjetischen Historienbilder werden hingegen unisono als Propaganda abgelehnt. Was hat sich also verändert?

Nicht verändert hat sich der Bildtypus, sondern die Kunst und ihre Rezeption. Wesentlich geändert hat sich die Aufgabe, die der Kunst öffentlich zugesprochen wurde. An die Stelle der instrumentalisierten weithin staatlich sanktionierten politisierten Kunst insbesondere der Malerei waren die Fotografie und der Film getreten. Massenmedien verbreiten den politischen Willen

¹ „In 2006, a group of students at Xavier High School in New York City were given an assignment by their English teacher, Ms. Lockwood, that was to test their persuasive writing skills: they were asked to write to their favourite author and ask him or her to visit the school. It's a measure of his ongoing influence that five of those pupils chose Kurt Vonnegut, the novelist responsible for, amongst other highly-respected books, *Slaughterhouse-Five*; sadly, however, he never made that trip. Instead, he wrote a wonderful letter. He was the only author to reply.“ <http://www.lettersofnote.com/2013/10/make-your-soul-grow.html>

der Mächtigen und Werbung und Propaganda erfüllen diese Aufgabe.² Heute sind es vor allem Fernsehen und soziale Medien, die Wahlen entscheiden und die Nachrichten der Wirtschafts- und Politeliten verbreiten. Die öffentlich geförderte Kunst hingegen hat sich von dieser Art der Nachrichten abgewendet so scheint es.

Umso erstaunlicher ist es, das offensichtlich politischen Kunstwerken Kristian von Hornsleths der Kunstgehalt von den maßgeblichen Kunstinstitutionen, Sammlungen und Förderinstrumenten abgesprochen wird. Politisch korrekte Kunst und Künstler werden auf alle Arten und Formen gefördert. Man beachte den Term „politisch korrekt“! Hornsleth scheint nicht darunter zu fallen, so sehr er sich auch darum bemüht. Im Folgenden werden wir anhand wichtiger historischer Protagonisten der politischen Kunst maßgebliche Übereinstimmungen mit Hornsleths‘ Kunst- und auch Werkbegriffs finden. Wir werden sehen das die Kunst, die öffentlich- gefördert scheinbar politische Inhalte verkörpert, nahezu gänzlich unpolitisch und restaurativ, oftmals reaktionär in Erscheinung tritt.³ Die Kriterien, die wir historisch benennen können und die sich gerade gegen das geförderte, institutionell gezeigte und akademisch vermittelte Kunstwerk richtet ist nicht im Sinne des vorherrschenden politisch Gewollten und deshalb kein Bestandteil des offiziellen Diskurses. Das genau diese restaurativen und oftmals reaktionären Kräfte einem Kunstwerk den Kunstgehalt absprechen ist so nur folgerichtig. Meist führt dies in der Kunstgeschichte im Nachhinein zu einer besonderen institutionellen Wertschätzung wie die Beispiele anschaulich zeigen werden. In ihrer Entstehungszeit werden sie als skandalös und niveaulos abgekanzelt.

In unserem Sprachgebrauch vorhandene Wendungen wie „natürlich“ (selbstverständlich) oder „in der Natur der Sache“ verweisen auf die elementare Bedeutung des Begriffs Natur. Bereits in der **Romantik** war ein großes Interesse an der Natur – in Verbindung mit einer gesteigerten Hinwendung zu **Innerlichkeit** und **Gefühlen** – als Gegenbewegung zur **Industrialisierung** entstanden.

Heute stellen sich in dieser Hinsicht mehr denn je kritische Fragen: ökologische Probleme wie Rohstoffverknappung und **Umweltverschmutzung** sind die Folgen der **Übernutzung** endlicher und erneuerbarer **natürlicher Ressourcen**. Ereignisse, die der Mensch nicht beherrschen kann, wie Erdbeben oder Vulkanausbrüche, sind im menschlichen Maßstab **Naturkatastrophen**. Die Forderung nach Eingriffen in das Naturgeschehen zum Schutz vor solchen Naturgefahren steht im Gegensatz zu der genannten Kulturkritik

² Die berühmte UFA Filmproduktionsfirma war eine Idee des wilhelminischen Militärs, um Kriegsinhalte und Propaganda zu verbreiten. Die Aufgabe bestand darin, auch im eigenen Land den Film für die psychologische Kriegsführung nutzbar zu machen.

Die Pläne des deutschen Generalstabs, insbesondere von Erich Ludendorff, sahen einen großer Filmkonzern vor, der – vom Staat gesteuert – den nationalen Interessen dienen sollte. Zur Aufgabe der Ufa war bei ihrer Gründung die Produktion von Filmen – Spielfilmen, Dokumentarfilmen, Kulturfilmen und Wochenschaubeiträgen – erklärt worden, die im Ausland Propaganda für Deutschland machen sollten.

³ Der von Olafur Eliassohn nach Paris transportierte arktische Eisblock gibt davon ein gutes Beispiel ab, zwar politisch gemeint, aber letztlich eine vordergründige Metapher, die restaurativ die These der Weltklimakonferenz illustriert. Ähnliches gilt für den scheinbar politischsten aller Künstler den Chinesen Ai Wei Wei, der zwar das Olympiastadion in Beijing zeichnet, aber gleichzeitig gegen den Staat opponiert, der mit seinen unsäglichen Westeninstallationen an den Säulen des Berliner Konzerthauses auf das Problem hinweist, gleichzeitig sich hierfür bezahlen lässt und genau die feiert, die ihn fördern westliche Eliten und ihr wenig schlechtes Gewissen bezüglich der Flüchtlingsströme.

Was Kristian von Hornsleth darüber hinaus mit Hogarth verbindet? Die Teilnehmer des „Homeless Tracker Project“ sind lebendige „Modern Moral Subjects“. Man könnte die vollständige Subversion zeitgenössischer Erwartungshorizonte des Kunstsystems mit Hogarth vergleichen. „Fuck you Artlovers“. Analog zu Hogarth bringen die Arbeiten die direkte Kritik an den gesellschaftspolitischen Übereinkünften zum Ausdruck, die Zustände wie Obdachlosigkeit befördern, indem sie sie weitgehend tolerieren oder ignorieren. In der „City of London“ einem der Hauptschauplätze des heutigen globalen Kapitalismus könnte man mit Karl Marx schlussfolgern, je mehr Obdachlose, desto mehr kann man die Menschen mit Wohnung und Arbeit mit dem möglichen Verlust von beidem konfrontieren. Die Drohung steht im Raum, so kann es Dir gehen, wenn Du Dich nicht anpasst.⁴ Schließlich ist bei den drei Hogarth, Marx und Hornsleth der Schauplatz des Geschehens London. Hornsleth ist anders als Hogarth nicht mehr nur Künstler und nicht wie Marx allein Theoretiker und Philosoph; was Hornsleth vor allem ist: Künstler und politischer Aktivist. Er nimmt ein Scheitern des Projektes für die Chance einer realen Verbesserung in Kauf. Die Obdachlosen entscheiden sich bewusst dazu „Modern Moral Subjects“ zu werden und als Avatare einer existenziellen und vernichtenden Gesellschaftskritik aufzutreten und zwar dort wo sie sich befinden in der City of London, dem klassischen kapitalistischen Molloch. Sie erkennen in ihrer Teilnahme für sich einen wirtschaftlichen und moralischen Sinn.

Der spanische Maler und Grafiker des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts Francisco José de Goya y Lucientes widmet sich in seinen privaten Werken menschlichen Abgründen. Goya, der seine Karriere den Aufträgen und der Gunst mächtiger Mäzene verdankt, proklamiert 1792 in einer Rede vor der Akademie der Künste künstlerische Autonomie und fordert die künstlerische Ausdrucksfreiheit. Professoren hätten der Kunst keine Regeln zu geben, vielmehr sei der Künstler frei. Er selbst beginnt 1797 eine Serie von meisterlichen Capriccios. In ihnen geißelt er die Auswüchse des feudalen Systems und er kritisiert die Willkür der Mächtigen und die Jagd auf vermeintliche Ketzer. Goyas interessiert sich für die Schattenseiten der Vernunft und für psychische und traumatischen Extreme. Im Gegensatz zu seiner Tätigkeit als Hofmaler schuf Goya seine grafischen Arbeiten aus einem persönlichen Interesse heraus. So konnte er Kritik an Missständen und Mitmenschen seiner Zeit, Erfahrungen mit Krieg, Leid, Verzweiflung und Tod sowie seine Ansicht von der Sinnlosigkeit und Absurdität des Daseins mit künstlerisch-technischen Mitteln bis an die Grenzen des Darstellbaren festhalten. Heute gelten sie künstlerisch gesehen zu den absoluten Meisterstücken grafischer Kunst.

Von Hornsleth teilt mit Goya die Faszination an den psychischen, pathologischen Untiefen der menschlichen Existenz und zwar an explizit beiden Enden der Gesellschaft und deren Abhängigkeiten: Psychopaten, Traumatisierte, die Armen, die Kranken und die degenerierten Reichen und Mächtigen. Hornsleth thematisiert das Versagen der heutigen gesellschaftlichen

⁴ Marx-Engels-Werkausgabe (MEW) Bd. 42, Seiten 19–875, Dietz, Berlin 1983. Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, S. 497. Als Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie im weiteren Sinne, kurz Grundrisse, wird ein Manuskript bezeichnet, welches Karl Marx 1857–1858 in London verfasst hat.

Eliten vor dem Hintergrund des psychischen und materiellen Elends. Bei Hornsleth werden die extremen psychischen Situationen virtuos filmisch von Grant Alexander ins Bild gesetzt. Scheinbare Alltäglichkeit wird persönlich, wird verbindlich und entpuppt sich in ihren surrealen Bildwelten, rätselhaften, grotesken und alptraumartigen Real- Szenarien. Hornsleth wie Goya prangern die Scheinheiligkeit ihrer Mitmenschen sowie soziale und politische Missstände an. Hierbei spielen Pathologien, Traumata und die starke Drogenabhängigkeit eine maßgebliche Rolle.

Théodore Géricault präsentiert 1819 sein monumentales Gemälde "Das Floß der Medusa" 1819 im Pariser Salon im Louvre. Der Künstler durch eine Erbschaft wohlhabend, kann es sich leisten kein Auftragswerk zu schaffen. Fast alle großen Bilder sind von der Regierung für öffentliche Gebäude vorbestellt. Géricault ist wie Goya fasziniert von der Darstellung Unterlegener und Verheerter. Aber eignen sie sich für ein monumentales Historienbild?⁵ Das „Floß der Medusa“ zeigte ein menschliches Drama, das durch die Unfähigkeit und Leichtfertigkeit einer unfähigen gesellschaftlichen Elite ausgelöst wurde. Die drastische Darstellung eines Versagens der Eliten an solch einer Stelle hat einen Skandal hervorgerufen, insbesondere weil Géricault ansonsten die Bildkonventionen und die Meisterschaft der Historienmalerei aufs vortrefflichste erfüllte. Eine weitere seiner Bildserien, die in unserem Zusammenhang von Interesse ist: Die fünf Monomanen.⁶ Mit diesen fünf Monomanen kritisierte Géricault die Medizin und ihre medizinische Grundversorgung. Mithilfe seiner Ölporträts schrieb er den von ihm verewigten Geisteskranken — bewusst oder unbewusst — eine Bedeutung zu, die sowohl in gesellschaftlicher als auch künstlerischer Hinsicht ein Novum war.⁷

Mit Géricault teilt Hornsleth die vollständige Selbstbestimmtheit seiner konzeptuell anspruchsvollen Arbeiten wie das „Homless Tracker Project“. Projekte dieser Ausrichtung in das Aktionsfeld der Sozialarbeit von Streetworkern werden normalerweise von der öffentlichen Hand oder großen Sozialverbänden oder Stiftungen konzipiert und durchgeführt. Sie werden fern ab von Museen und

⁵ Er stößt auf die Geschichte über den Schiffbruch der französischen Fregatte "Medusa". Weil die Beiboote nicht ausreichten, baute die Besatzung ein Floß, das von den Booten gezogen werden sollte. Doch schon nach kurzer Zeit kappten Offiziere das Seil, und während sich der Kapitän an Land segeln ließ, trieb das Floß über den Atlantik. Von den anfangs etwa 150 Männern auf dem Floß waren nach zwölf Tagen nur noch 15 am Leben. Der französische Marineminister schrieb später an den König, dass die Geschehnisse auf dem Floß "besser für alle Zeiten der Menschheit verborgen bleiben sollten". Stattdessen gingen sie um die Welt.

⁶ V.l.n.r.: „Le Monomane du commandement militaire“, „La Monomane du jeu“, „Le Monomane du vol“, „La Monomane de l'envie“, „Le Monomane du vol des enfants“. Bei den Porträtierten handelt es sich unter anderem um Patienten des Pariser Hôpital de la Salpêtrière zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die nach Aussage behandelnder Mediziner unter sogenannter Monomanie, also einem sich je nach Person spezifisch manifestierenden „Einzelwahn“. Der Begriff „Monomanie“ wurde geprägt vom französischen Mediziner Jean-Etienne Esquirol, der mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die bereits vorhandenen illustrativen Darstellungsmodi von geistig kranken Menschen ausdehnte und weiterentwickelte. Siehe zur Begriffsbildung „Monomanie“ auch: Esquirol, Etienne: Des maladies mentales. Band 1. Paris 1838. S. 398; Esquirol's allgemeine und specielle Pathologie und Therapie der Seelenstörungen. Frei bearbeitet von Dr. Karl Christian Hille. Leipzig 1827. S. 199 ff. oder Frevert, S. 130.

⁷ Vgl. Franz Xaver Messerschmidt war ein deutsch-österreichischer Bildhauer zwischen Barock und Klassizismus. Messerschmidt wurde vor allem durch seine teilweise recht kuriosen Porträtbüsten bekannt.

Akademien in Nachtasylen, Fixerstuben, Krankenhäusern oder auf Friedhöfen durchgeführt.

„Darauf wird der König ihnen antworten: Amen, ich sage euch: Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan. Dann wird er zu denen auf der Linken sagen: Geht weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das für den Teufel und seine Engel bestimmt ist! Denn ich war hungrig und ihr habt mir nichts zu essen gegeben; ich war durstig und ihr habt mir nichts zu trinken gegeben; ich war fremd und ihr habt mich nicht aufgenommen; ich war nackt und ihr habt mir keine Kleidung gegeben; ich war krank und im Gefängnis und ihr habt mich nicht besucht. „Was ihr für den geringsten meiner Brüder getan habt das habt ihr für mich getan...“⁸

Gericault konnte es sich leisten das Floß der Medusa zu malen, Hornsleth leistet es sich.

Hornsleth ist hierbei an Porträts von Menschen interessiert, die ihre Schwäche oder Krankheit nicht verbergen, sondern ihren Stolz und Lebensmut zu bewahren suchen. Der Film und die Dokumentation zur Analogie der Dokumentation des Scheiterns der Eliten vor dem Hintergrund des Geschehens legt hier ein deutliches Zeugnis ab. Jetzt muss der Film nur noch in Cannes, Venedig oder Berlin auf den Festivals gezeigt werden. Es ist ihm unbedingt zu wünschen und den Festivals dringend anzuraten.

Genau 100 Jahre nach der Ausstellung des „Floß der Medusa“ 1919 kehrte eine Generation von Deutschen Künstlern traumatisiert aus dem ersten Weltkrieg zurück. Künstler wie George Grosz oder John Heartfield lehnten es ab an die Kunstkonventionen und Bildchiffren der Vorkriegszeit anzuknüpfen. Die Kunst der „Neue Sachlichkeit“ verstand sich selbst als Spiegel der Gesellschaft, die sie in ihren sozialen und kulturellen Verwerfungen realistisch widerspiegelte. George Grosz wurde berühmt durch in den 1920er Jahren entstandenen und der Neuen Sachlichkeit zugerechneten, sozial- und gesellschaftskritischen Gemälde und Zeichnungen. Diese politischen Arbeiten zeichnen sich durch zum Teil äußerst drastische und provokative Darstellungen aus. Typische Sujets sind die Großstadt, ihre Abseitigkeiten wie Mord, Perversion oder Gewalt, sowie die Klassengegensätze, die sich in ihr zeigen. In seinen Werken, verspottet er die herrschenden Kreise der Weimarer Republik, greift soziale Gegensätze auf und kritisiert insbesondere Wirtschaft, Politik, Militär und Klerus. „Maul halten weiter dienen“⁹

⁸ Matthäus 25.40-43 Dieser von Jesus Christus geäußerte Satz gilt. Ich zitiere dies ohne jede Nähe zu jedweder kirchlichen Instanz.

⁹ „Maul halten weiter dienen“ von George Grosz wurde zu einem Fall der Gerichte. Ein Christus am Kreuz mit Gasmaske darunter der zitierte Slogan. „Das Tragen einer Gasmaske behindert erwiesenermaßen die Kommunikation. Die Sätze eines derart Ausgerüsteten dürften "nur als dumpfes Gemurmel, nicht aber als artikulierte Wörter" an das Ohr der Außenwelt dringen, vermutete ganz richtig Ignaz Wrobel alias Kurt Tucholsky in der "Weltbühne". Eigentlich erübrigte sich das Rätselraten, wem auf der George-Grosz-Zeichnung eines Christus mit Gasmaske die Titelworte "Maul halten und weiterdienen" zuzurechnen seien: Der unsichtbaren Obrigkeit, die sogar den Friedensboten Christus zum Kriegsdienst pressen will? Oder dem Gekreuzigten selbst, der die leidende Menschheit zynisch verhöhnt? Juristisch freilich war das einmal eine zentrale Frage.“ <https://www.tagesspiegel.de/berlin/george-grosz-maul-halten-und-weiterdienen/238498.html>

Der mit Grosz befreundete Künstler und Aktivist John Heartfield drückt es später so aus: „Wir merkten, oder ich besonders merkte vielleicht, dass der Bleistift zu schwach war, um wirklich glaubhaft den Menschen einzubläuen, was man eigentlich sagen musste in dieser Zeit.“¹⁰ Seine Kunst verstand Heartfield als Mittel im Kampf für die richtige Sache. Für ihn war das die kommunistische Revolution. Während des Ersten Weltkriegs ließen ein kurzer Kriegsdienst, Kriegsalltag und der aufflammende Nationalismus Heartfield politisch werden: Er übertrug seinen Namen ins Englische, um gegen die anti-englische Kriegspropaganda zu protestieren. 1918 trat er sofort nach ihrer Gründung der KPD bei.

Zusammen mit Grosz entwickelte er die politische Fotomontage. Der gelernte Maler und Werbegrafiker Heartfield setzte erstmals verschiedene Fotografien und Texte zu Collagen zusammen. Er gestaltete auf diese Weise Bücher und Grafiken für kommunistische Zeitschriften sowie Plakate und Propagandamaterial für den Wahlkampf der KPD. In seinen Fotomontagen arbeitete Heartfield häufig satirisch, seine Gegner überzog er mit beißendem Spott.

Insbesondere mit Grosz und Heartfield teilt Hornsleth die Vorliebe für die direkte, offensive und aggressive Umsetzung von politischen und gesellschaftskritischen Themen. Man konnte nicht umhin, man musste politisch sein. Traumatisiert im Krieg gab es keinen Weg zurück in die Bildkonventionen der Vorkriegszeit. Hornsleth ist nicht im Krieg traumatisiert. Er ist traumatisiert durch die beständige und ausdrückliche Ablehnung seiner Arbeit durch das Kunstsystem und seiner Repräsentanten. „Du kannst tun, was Du willst, weil sie grundsätzlich diese politische Haltung ablehnen und alles dafür tun, dass es nicht in die Institutionen einsickert, weil sie sich sonst ändern und politisch Stellung beziehen müssten.“ Ähnlich wie Grosz und Heartfield es taten, benutzt Hornsleth die Medien wie im Billard als Bande. Die Kugel bleibt im Spiel wird schneller und wird vor allem auf der Medienebene politisch. Die künstlerische Aktion wird durch die Verstärkung ihrer Aussage in den Medien zum politischen Akt. Hornsleth wird das was Grosz und Heartfield beabsichtigten, er wird politischer Akteur. In der Hornsleth Investment Company kommen diese direkten plakativen und unverstellten Ansichten klar zum Ausdruck. Er gründet einen Investmentfonds und kauft für 50.000 Euro nur Aktien von Waffen produzierenden Firmen. Eine frontale Illustration der ökonomischen Skrupellosigkeit eines gewinnorientierten Investments jenseits von moralischen oder ethischen Bedenken. Der Dänische Philosoph Ole Fogh Kirkeby beantwortet die Frage, was er von der künstlerischen Idee halte: „This project works as sort of an anti-project when comparing it to all the ethical investments and by doing so it reveals clearly a double standard in the economy. At the same time it is realistic art. Furthermore any kind of securities can be view as pieces of art, because they exist in a closed world with reference to other worlds. And that is the way that art exist. Sometimes you can close it down and take it out of the world, where it comes from and place it in another world. When art at a certain time lets the bigger

¹⁰ John Heartfield in einem Rundfunkinterview von 1966.

picture represent itself, it will have the same effect, because the actual picture will go from being an ideal portrait to a non-figuratively picture. It is what it is. And in reality it's the same with your stocks. In the end they reference themselves to the real- world by being fictional.“¹¹

„Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ ist eine Aussage Theodor W. Adornos aus seinem Aufsatz Kulturkritik und Gesellschaft, der im Jahr 1949 geschrieben und 1951 erstmals veröffentlicht wurde. Der Aufsatz Kulturkritik und Gesellschaft entstand nach der Zeit des Nationalsozialismus aus einem grundlegenden Misstrauen gegenüber den Möglichkeiten der Kultur und deren Akteuren.¹² Zwei mögliche Antworten auf diese Frage der Nachkriegskunst gaben der französische Autor, Filmemacher, Künstler und Revolutionär Guy Debord. Die Gesellschaft des Spektakels (*La société du Spectacle*) ist das 1967 erschienene Hauptwerk Debords. Es handelt sich um eine radikale Anklage der modernen Industriegesellschaft, des Kapitalismus, der realsozialistischen Bürokratie, der Form der Ware und der modernen damit einhergehenden Regierungstechniken. Das Buch hatte großen Einfluss auf die französische Studentenbewegung des Pariser Mai 1968, erlangte später einen Kultstatus in Kunst und Subkultur. Auch eine „Verfilmung“ der Gesellschaft des Spektakels existiert: Eine 1973 von Debord gestaltete Film-Collage, die allegorische Szenen aus Hollywoodfilmen, dem Sowjet-Kino, aus Softpornos, dokumentarischem Filmmaterial von den Mai-Unruhen in Frankreich 1968 und anderem Material mit einem gesprochenen Kommentar Debords verbindet und so in neue Zusammenhänge stellt. „In der Epoche ihrer Auflösung ist die Kunst [...] eine Kunst der Veränderung und zugleich der reine Ausdruck der unmöglichen Veränderung. Je grandioser ihr Anspruch ist, um so mehr liegt ihre wahre Verwirklichung jenseits von ihr. [...] Ihre Avantgarde ist ihr Verschwinden.“¹³

¹¹ <http://www.hornsletharmsinvestment.dk/Arms-investment/Texts/Ole-Fogh-Kirkeby-and-H-A-I-C->

¹² „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, in Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, [ISBN 3-518-07172-6](https://www.suhrkamp.de/buch/9783518071726), S. 30. Dabei greift die so genannte „Dialektik von Kultur und Barbarei“ eine These Adornos und Max Horkheimers aus ihrem gemeinsamen Werk *Dialektik der Aufklärung* auf, nach der die Kultur auf ihrem Höchststand von Zivilisation und Aufklärung in die Verdinglichung des Menschen und somit in Barbarei und Totalitarismus umzuschlagen drohe, wofür gerade auch der Nationalsozialismus als Beispiel dienen könne. Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer, Frankfurt 1969, Nachdruck als Taschenbuch 1988, ISBN 978-3-596-27404-8

¹³ Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 146. „Die inhaltsleere Diskussion über das Spektakel, das heißt über das, was die Eigner dieser Welt treiben, wird so durch das Spektakel selber organisiert: man legt Nachdruck auf die enormen Mittel des Spektakels, um nichts über deren umfassende Verwendung zu sagen. So wird der Bezeichnung Spektakel oft die des Mediensektors vorgezogen. Damit will man ein einfaches Instrument bezeichnen, eine Art öffentlichen Dienstleistungsbetrieb, der mit unparteiischen »Professionalismus« den neuen Reichtum der Kommunikation aller mittels Mass Media verwaltet, der Kommunikation, die es endlich zur unilateralen Reinheit gebracht hat, in der sich selig die bereits getroffene Entscheidung bewundern lässt. Kommuniziert werden Befehle, und in bestem Einklang damit sind die, die sie gegeben haben, und auch die, die sagen werden, was sie davon halten. Ibid. *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, S. 194

Als Debord diese Statements machte war es noch nicht wirklich deutlich welche Ausmaße die Postmoderne und ihre Dekonstruktionsexzesse haben sollten. Kunst wurde zu einer nihilistisch gewendet leeren Chiffre. Jeder und jede konnte alles machen, solange es sich im Kunstsystem, das zu einer reinen kulturindustriellen und medialen Vermarktungsmaschinerie verkommen war, halten konnte. Dies gilt insbesondere in den inszenierten Sphären der Kunstinstitutionen und auf ihren Vermarktungsplattformen. Ziel ist die götzenhafte Verehrung von geistesschwachen und zunehmend rauschendem Unsinn. Die Stärke der Kunstbehauptung gibt Ihnen in den Gesellschaftlichen Eliten dadurch Recht, das sie sich bisher als Investitionsobjekte bewähren. Die Kunst jedoch, die sich wirklich im Sinne des Menschen für den Menschen einsetzt und verwendet ist die, die sich eben nicht als Investitionsobjekt eignet, weil sich ihre „Modern Moral Subjects“ nicht als Dekoration für die Salons von gesellschaftlichen Parvenues und Empfangsräumen von Tempeln des erfolgreichen Kapitalismus eignen. Im Gegenteil sie stellen genau diese gesellschaftlichen Vereinbarungen grundsätzlich in Frage und zwar gesellschaftspolitisch und erst in zweiter Reihe künstlerisch. So wendet Debord die Kunst „Je grandioser ihr Anspruch ist, um so mehr liegt ihre wahre Verwirklichung jenseits von ihr! [...] Ihre Avantgarde ist ihr Verschwinden!“ Ihr Wert ergibt sich aus der Verbesserung der Lebensumstände von Menschen als Resultat. Wie sich dies von sozialem Aktivismus unterscheidet? Ich nehme der Sozialarbeit die Unschuldsvermutung und lege den wahren Charakter eines Sachverhalts frei. Die Arbeit von großen Sozialverbänden und der Psychotherapie als sehr gutes und krisensicheres Geschäft mit dem Elend anderer. Ihnen zu helfen, hilft sie lediglich möglichst lange im eigenen Versorgungssystem zu halten. In diesem Sinne waren die Flüchtlinge in Deutschland ein großes Geschäft für die Sozialverbände und Secondhand Kaufhäuser. Indem Hornsleth dies im Bereich der Kunst verhandelt, vergrößert er den Erfahrungsbereich und die Einsicht in die Problematik.

Das Langeland School Massacre Project ist ein Kunstwerk, das aus einer Serie von 100 Fotografien besteht. Vier Schulklassen von 14-jährigen Schülerinnen und Schülern nahmen an dieser künstlerischen Aufführung teil und verursachten einen Alptraum, der von Anfang an auf ein exzessives „Niedermetzeln und Meucheln“ der Mitschüler hinauslief. in einer Schießerei. Hornsleth selbst spricht von einer latenten Gewaltbereitschaft, die in extremen Situationen ausgelöst werden kann. So wachsen Generationen von Kriegssimulationen und Tötungsspielen auf und zu potentiell gewaltbereiten Schläfern heran. Es sind normale Menschen in ihrer gewohnten behüteten Umgebung und auf Ansage bricht der Gewaltexzess aus. Kinder die mit Requisiten-Maschinengewehren und Theaterblut wild umherlaufen und auf die Jagd nach Mitschülern gingen. Es wurde so zu einem vollständig ernsthaften Geschehen jeweils weit entfernt von jeder Art Spiel. Durch Tötungsspiele im Kinderzimmer taktisch extrem geschult gingen sie mit Perfektionismus, Überzeugung und Geschicklichkeit vor, mit der sie die Aktion wie eine Arbeit durchführten. In den Fotos wird die drastische Art des Geschehens deutlich. Eindrucksvolle Bilder des banalen

Tötungsvorhabens und deren Umsetzung. Noch deutlicher kann man Debords Forderungen wohl nur durch mit wirklichen Waffen und wirklichen Toten illustrieren.¹⁴

Die Soziale Plastik, auch genannt die soziale Skulptur, ist ein kunsttheoretischer Begriff zur Bezeichnung von Kunst, die den Anspruch verfolgt, auf die Gesellschaft gestaltend einzuwirken. Gesellschaften, Aktionen und Prozesse, in denen Menschen kreativ die Verhältnisse verändern und sie formen, werden ebenfalls so bezeichnet. Auf der Grundlage eines Erweiterten Kunstbegriffs prägt und nutzt der deutsche Künstler Joseph Beuys diese Begriffe, um damit seine Vorstellung einer gesellschaftsverändernden Kunst zu erläutern. Im ausdrücklichen Gegensatz zu einem formalästhetisch begründeten Verständnis schließt das von Beuys propagierte Kunstkonzept dasjenige menschliche Handeln mit ein, das auf eine Strukturierung und Formung der Gesellschaft ausgerichtet ist. Damit wird der Kunstbegriff nicht mehr nur auf das materiell fassbare Artefakt beschränkt.¹⁵ Die Theorie der „Sozialen Plastik“ besagt, jeder Mensch könne durch kreatives Handeln zum Wohl der Gemeinschaft beitragen und dadurch plastisch auf die Gesellschaft einwirken. Aus dieser Vorstellung entstand die viel zitierte These der „Sozialen Plastik“: „Jeder Mensch ist ein Künstler“, die Joseph Beuys erstmals 1967 im Rahmen seiner politischen Aktivitäten äußerte.¹⁶ Jeder kann daran teilnehmen das Leben insbesondere in Politik und Wirtschaft sozial und kreativ zu gestalten.“ Hierfür richtete er 1972 auf der documenta 5 ein Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung ein und kandidierte 1979 als Vertreter der Grünen für das Europaparlament.¹⁷

Joseph Beuys sagt einmal „Ohne die Rose tun wir es nicht, da fangen wir gar nicht erst an“ Hierbei steht die rote Rose für die Liebe zum Menschen. Ohne die Liebe zum Menschen fangen wir gar nicht erst an. Bei Kristian von Hornsleth spielt diese Liebe eine große Rolle, ohne jedoch darauf zu verzichten sie zuzuspitzen. The Hornsleth Village project: 100 Menschen aus dem kleinen Dorf

¹⁴ Kristian von Hornsleth: „With this Project, I wanted to share my feelings towards this emotional state that people can reach, staging a situation where this kind of violence has been triggered. No matter how you look at it, the media is fixated with the innate violence in society, hyping and scandalizing, blowing things out of proportion to create hysteria, and a large percentage of the material they cover focuses on the instinctive violent behavior of adolescents. What if I gave a group of children the opportunity to create a mirrored incident of how they are perceived in the media? I asked how they would produce images that would correspond with the kind of media coverage that saturates print and airwaves after such a tragedy. Remember, we're talking about children raised in the safe confines of a Scandinavian democratic society, but there was a sense of understanding and scale to the violence that soon became apparent.

The day produced a series of 100 images, all staged, dramatized, photographed and edited by children as part of the performance. This is a case study of how teenagers perceive a massacre within their own particular. How could they produce such detail so young?“

¹⁵ Vgl. Barbara Lange: Soziale Plastik, in: Hubertus Butin: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, S. 276.

¹⁶ Wolfgang Zumdick: Joseph Beuys als Denker. PAN/XXX/ttt, Sozialphilosophie – Kunsttheorie – Anthroposophie, Mayer, Stuttgart, Berlin 2002, S. 12 Im üblichen Sprachgebrauch werden Menschen als Künstler angesehen, die auf dem Gebiet der bildenden oder der darstellenden Kunst und der Musik kreativ tätig sind. Sie erschaffen Kunstwerke oder stellen Ideen zu deren Schaffung bereit.

¹⁷ Vgl. Joseph Beuys: Jeder Mensch ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus (FIU-Verlag), ISBN 3-928780-52-2, Joseph Beuys: Ein kurzes erstes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der sozialen Kunst, Wangen 1987 (FIU-Verlag), ISBN 3-926673-02-8

Buteyongera in Uganda ändern ihren Namen in 'Hornsleth'... Jede Person wird den offiziellen Prozess zur Namensänderung durchlaufen ... Jede Person erhält einen Ausweis, um ihren neuen Namen 'Hornsleth' anzuzeigen ... Jede Person wird mit ihrer neuen Hornsleth-ID fotografiert ... Ein professionelles Dokumentarfilm-Team dokumentiert das Geschehen ... Das Projekt ist ein Geschäftsabkommen zwischen Hornsleth und den ernannten Dorfführer ... Die Teilnehmer erhalten nach Absprache Nutztiere für ihre Beteiligung ... Ein lokal bekanntes System zur Verteilung von Tieren wird eingeführt ...“

Hornsleth sieht in den Dorfbewohnern Geschäftspartner und begegnet ihnen auf Augenhöhe. Er handelt mit Ihnen Lösungen aus in denen Sie etwas verkaufen, über das sie verfügen und auf das sie von je her verzichten können. Alle machen mit und bauen eine kommunale Farm, sie arbeiten zusammen und profitieren gemeinsam. Kunst ist mit einer kollektiven Realisierung einer gemeinsam entwickelten Idee verbunden. Dem Dorf und seinen Bewohnern geht es auch mehr als 10 Jahren nach Projektabschluss wesentlich besser als anderen vergleichbaren Dörfern. Das Bewusstsein Rechte zu haben und diese zu vertreten und Besitz zu haben und diesen zu bewahren hat dauerhaft zu einer Bildung des Selbstbewusstseins der Dorfbewohner geführt. Einer der Namensträger ist heute im Parlament des Landes und vertritt die Interessen seines und anderer Dörfer. Es findet ein dauerhafter Prozess des individuellen und kollektiven Empowerments statt. Beuys hätte eine solche Arbeit soziale Plastik genannt, weil sie den Körper der Gesellschaft in diesem Falle des Dorfes in Uganda künstlerisch und menschlich umgestaltet. Hierzu hat er alle aufgerufen in ihren jeweiligen Lebensumfeldern mit zu wirken. In diesem Sinne ist jeder Mensch ein Künstler.

Das eigentlich tragische der Kunst der 90er und 2000er Jahre war das die bewusste Sprengung sämtlicher kunsttheoretischer Paradigmen und Regeln, dazu führte das sie sich selbst entzauberte. Letztlich konnte jeder und jede alles machen und es einfach zur Kunst erklären. Getreu dem Motto „Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen.“¹⁸ Die Meinung von zwei oder drei Enthusiasten produzierten das Kunstgefühl. Letztlich führte dies zu einem totalen Verlust von künstlerischer Alleinstellung der bildenden Künste. Also bleibt nur der Indikator der institutionellen Segnung durch Ausstellungen und Förderung und der Grat der kapitalistischen Ausbeutbarkeit als kulturindustriellem Gut. Für Adorno manipuliert die Kulturindustrie die Menschen. Diese Manipulation ist weder immer beabsichtigt und kontrolliert, noch strebt sie in eine Richtung. Trotzdem höhlt dieses tropfende Wasser auf den Stein der Gesellschaft diesen notwendig aus. Den manipulativen Effekt konstatiert Adorno an zwei Momenten: Das Individuum wird von der Kulturindustrie auf die Konsumentenrolle reduziert und die Kulturindustrie speist die Konsumenten mit trivialen, oberflächlichen Nichtigkeiten ab. Damit wird aber auch klar: Es handelt sich bei der Kulturindustrie um eine von Eliten geführte Kulturprägung und nicht um das, was der Vorgängerbegriff Massenkultur aussagen kann, es handelt sich nicht um eine Kultur der Massen, nicht um eine Volkskultur. Adorno schreibt dies auch in „Kulturkritik und Gesellschaft“: Die „Eliten“ im Sinne Adornos sind jedoch keine Akteure einer Verschwörung. Sie seien nicht dahingehend gesinnt, die Kultur, ihres kritischen Einflusses wegen, zu beherrschen und sie in die Trivialität zu treiben, sondern sie sind Akteure des Kapitalismus, der

¹⁸ Mathäus 18:20

durch die Struktur seiner selbst „versucht“, alles zur Ware zu machen. Das staatliche Fördersystem gibt hierzu das Gegenmodell, indem sie die Kunst fördert, die sich zwar nicht ökonomisch auswerten lässt, wohl aber zur Staatsräson wohltuend harmlos wie bei dem Weltapostel Ai Wei Wei.

Rage Against the Machine ist eine Band die 1991 in Los Angeles gegründet wurde. Die Texte des Frontmanns de La Rocha handeln von politischen, sozialen, aber auch persönlichen Problemen, die die Band in einem Crossover-Mix aus Metal, Hip-Hop, Punk, Funk und Alternative Rock ausdrückt. Rage Against the Machine ist das 1992 veröffentlichte Debütalbum. Das Cover zeigt das 1963 von Malcolm Browne aufgenommene berühmte Foto des buddhistischen Mönchs Thích Quảng Đức aus Vietnam, auf welchem er sich selbst verbrennt. Er protestierte damit gegen das Regime von Ngô Đình Diệm und dessen Unterdrückung des Buddhismus. Aktivisten der IRA, Black-Panther-Party-Gründer Huey P. Newton und Bobby Sands sind in den Danksagungen erwähnt. Killing in the Name ist ein Lied ihres 1992 erschienenen Debütalbum. Die häufig wiederholte Zeile „And now you do what they told ya. And now you're under control“ mündet in Zack de la Rochas Schreien „Fuck you, I won't do what you tell me! Motherfucker!“ Hornsleth does what we all should do.