

COMUNE¹

Malerei als kritische Praxis

EINZELAUSSTELLUNG — MUSEUM FLUXUS+, POTSDAM

„COMUNE — *Das Paradox der Ähnlichkeit im Nachbarkonflikt*“

16. November 2025 — 1. Februar 2026

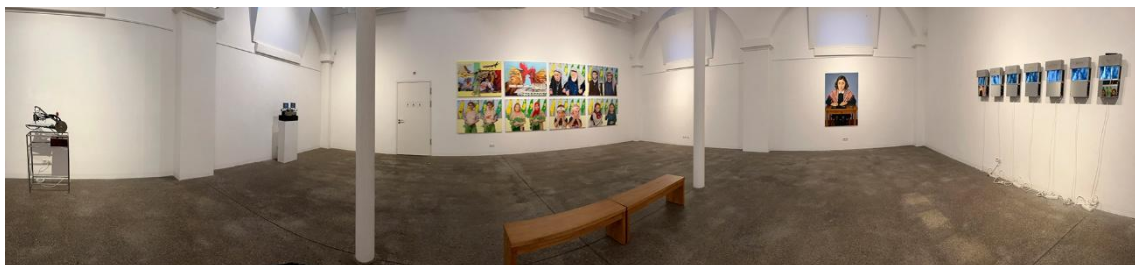
¹ Der italienische Begriff *COMUNE* wird im gesamten Essay bewusst nicht mit *Gemeinschaft* übersetzt. Er bezeichnet keine bestehende Gemeinschaft, keine kulturelle oder nationale Identität und kein deskriptives soziologisches Konzept. *COMUNE* wird hier als philosophischer Begriff verwendet. Seine Bedeutung wird im Verlauf des Essays schrittweise entwickelt und bezeichnet eine historische Praxis der Kooperation, des Teilens und der gemeinsamen Hervorbringung sozialer Beziehungen, die den Prozessen von Herrschaft und Konzentration von Macht entgegensteht. Die Beibehaltung des italienischen Begriffs mit männlichem Artikel soll diese begriffliche Eigenständigkeit sichtbar machen.

Einleitung

Dieser Essay entspringt einem präzisen Bedürfnis: der theoretischen Vertiefung des malerischen Teils der Einzelausstellung „COMUNE — Das Paradox der Ähnlichkeit im Nahostkonflikt“, die vom 16. November 2025 bis zum 1. Februar 2026 im Museum Fluxus+ in Potsdam gezeigt wurde. Die neun Gemälde des Projekts — vollständig von Hand ausgeführt, doch im Dialog mit algorithmischer Bildverarbeitung entstanden — verlangen für ihre Betrachtung keine theoretische Vorbildung. Wohl aber fordern sie, um bis zu Ende gedacht zu werden, einen kritischen Raum, der über das Wandetikett und den kommentierenden Begleittext hinausgeht.

Der folgende Text beschreibt die Werke nicht und rekonstruiert auch nicht ihren Entstehungsprozess, der andernorts dokumentiert ist. Er unternimmt vielmehr den Versuch, den theoretischen Grundriss explizit zu machen, den die Gemälde visuell zur Aufführung bringen — indem er dem Weg folgt, den die Serie selbst vorzeichnet: von der Erinnerung als kritischer Praxis über die historische Konstruktion der Trennung und den Krieg als materielle Organisation bis hin zu dem Prinzip, das diese drei Bewegungen in einem einzigen Beweisgang zusammenschließt.

Der Essay teilt mit der Ausstellung ihren Ausgangspunkt — das Paradoxon von Völkern, die durch eine tiefe anthropologische, historische und kulturelle Nähe verbunden und dennoch durch historisch bestimmte Herrschaftsverhältnisse getrennt sind —, entfaltet ihn jedoch mit den Mitteln philosophischer Reflexion, die sich von denen der musealen Präsentation unterscheiden. Was hier in diskursiver Form dargelegt wird, ist in den Gemälden zu sehen: zwei verschiedene Praktiken ein und desselben kritischen Denkens, die einander wechselseitig erhellen, ohne dass die eine zur Illustration der anderen herabsänke.



Ansicht der Ausstellung COMUNE, Museum Fluxus+, Potsdam, 2025–2026.

I. Erinnerung als kritische Praxis



ANNE, 2025, Acryl auf Leinwand, 92 x 138 cm.

Jede Erinnerung entspringt einem bestimmten historischen Ereignis, doch ihre Bedeutung fällt niemals endgültig mit der Zeit zusammen, in der jenes Ereignis stattfand. Die Erinnerung überdauert nur, solange die Gegenwart sie weiterhin befragt. Wird diese Beziehung unterbrochen, verwandelt sich die Vergangenheit in Gedenken, und die Erinnerung verliert ihre kritische Funktion.

Es ist diese Spannung, die ANNE, das erste Gemälde von COMUNE, verständlich macht. Das Werk entsteht weder aus dem Wunsch, Anne Frank zu gedenken, noch aus der Absicht, eine Analogie zwischen der Schoah und Gaza herzustellen. Es nimmt seine Gestalt von einer radikaleren Frage an: Was geschieht mit der Erinnerung, wenn die Gegenwart dazu zwingt, die Bedeutung der Kategorien zu überdenken, durch welche die Vergangenheit verstanden worden war?

Die historische Kontingenz, in der das Gemälde entsteht, ist jene, in der Schoah-Forscher wie Omer Bartov und Amos Goldberg öffentlich das, was in Gaza geschieht, als Völkermord bezeichnen. Wenn Kategorien, die zum Verständnis der Schoah entwickelt wurden, erneut zur Interpretation der Gegenwart aufgerufen werden, wird nicht allein die Gegenwart

befragt. Vielmehr ist es die Erinnerung selbst, die ihre Fähigkeit, weiterhin eine kritische Funktion zu erfüllen, unter Beweis stellen muss.

In diesem Vorgang tritt die Malerei in die Geschichte ein. Weder als retrospektives Zeugnis, noch als Antizipation des historischen oder juristischen Urteils, sondern als theoretische Praxis, die die historische Kontingenz zur Bedingung ihres eigenen Wirkens macht. Das Werk entsteht, während die Ereignisse noch im Gang sind, als ihre Bedeutung noch umstritten bleibt und keine Interpretation für sich beanspruchen kann, endgültig zu sein.

In dieser Perspektive wird Anne Frank zu einer theoretischen Figur, nicht zu einer symbolischen. Die Kufija verändert nicht die Bedeutung ihrer Geschichte; sie verändert das Verhältnis zwischen Betrachter und Erinnerung. Das Bild schlägt keine Identifikation zwischen historisch verschiedenen Ereignissen vor. Es befragt die Fähigkeit der Erinnerung an die Schoah, weiterhin als kritische Praxis zu wirken, wenn die Gegenwart die Kategorien aufzurufen scheint, durch die jene Erinnerung sich konstituiert hat.

Anne Frank schreibt nicht in ihr Tagebuch, sondern auf ein elektronisches Tablet. Diese Anachronie aktualisiert ihre Geschichte nicht; sie macht sie gegenwärtig. Es handelt sich nicht darum, das Ereignis in die Gegenwart zu versetzen, sondern die Frage, die das Ereignis aufwirft, gegenwärtig zu machen. Die historische Spezifik der Schoah — der tiefste Abgrund, den organisierte Gewalt in der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts erreicht hat — wird dadurch nicht relativiert; sie wird vielmehr zur Schwelle, von der aus die Erinnerung dasjenige in der Gegenwart weiterhin befragt, was ihre Kategorien aufruft — ohne dass dies bedeutete, die Ereignisse einander gleichzusetzen oder die Spezifik später als Völkermord anerkannter Ereignisse zu leugnen.

Das Gemälde führt eine entscheidende Unterscheidung ein. Die Erinnerung fällt nicht mit der Bewahrung des Geschehenen zusammen: Dies ist die Aufgabe des Archivs, des Denkmals oder des Gedenkens. Zur kritischen Praxis wird die Erinnerung erst dann, wenn ihre Erkenntnisfähigkeit fortwährend von der Gegenwart auf die Probe gestellt wird. Wird diese Prüfung ausgesetzt, verwandelt sich die Erinnerung in einen bloß zeremoniellen Apparat, der die Vergangenheit davor bewahrt, sich der Geschichte zu stellen.

Aus diesem Grund schließt ANNE keine Argumentation ab; sie eröffnet sie. Die Aufgabe, die sich daraus ergibt, betrifft die Art und Weise, in der eine Gesellschaft fortschreitend die Beziehungen organisiert, die Nähe in Trennung verwandeln. Aus dieser theoretischen Notwendigkeit heraus leitet das Gemälde zum zweiten Lektüreschritt der aus neun Bildern bestehenden Serie über.

II. Die historische Konstruktion der Trennung

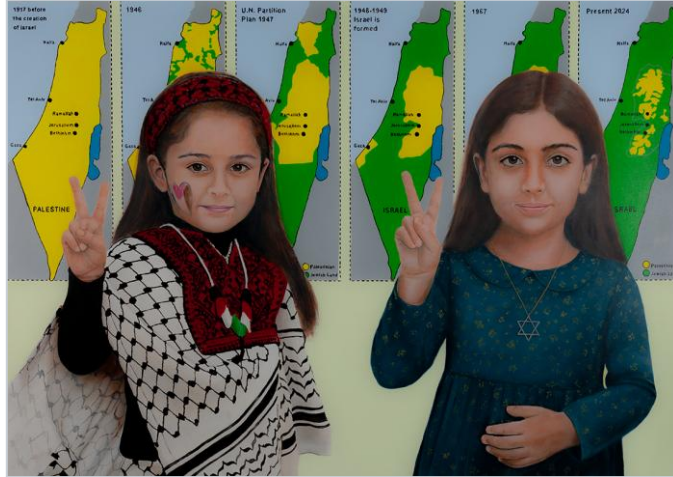
Wenn die Erinnerung weiterhin eine kritische Funktion erfüllt, kann sie sich nicht darauf beschränken, die Wiederkehr des Verbrechens gegen die Menschlichkeit zu erkennen. Ihre Aufgabe besteht darin, den Prozess zu befragen, durch den die Typologie des Verbrechens historisch möglich wird. Kein Konflikt entsteht in dem Augenblick, in dem er sich offen manifestiert. Wenn das Verbrechen gegen die Menschlichkeit sichtbar wird, sind die Bedingungen, die es ermöglicht haben, bereits weitgehend hervorgebracht worden. Die kritische Praxis ist daher aufgerufen, ihren Blick vom Ereignis auf die Beziehungen zu verlagern, die ihm vorausgehen.

In diesem Vorgang verändert der Bilderzyklus COMUNE seinen Gegenstand. Nachdem er die öffentliche Funktion der Erinnerung befragt hat, wendet sich das Projekt dem Problem der Trennung zu. Die Frage betrifft noch nicht den Krieg und noch nicht die Gewalt als vollzogene Tatsache. Sie betrifft den Prozess, durch den eine Gesellschaft fortschreitend dazu gelangt, Nähe in Gegnerschaft zu verwandeln und das denkbar zu machen, was bis dahin mit dem Zusammenleben unvereinbar schien.

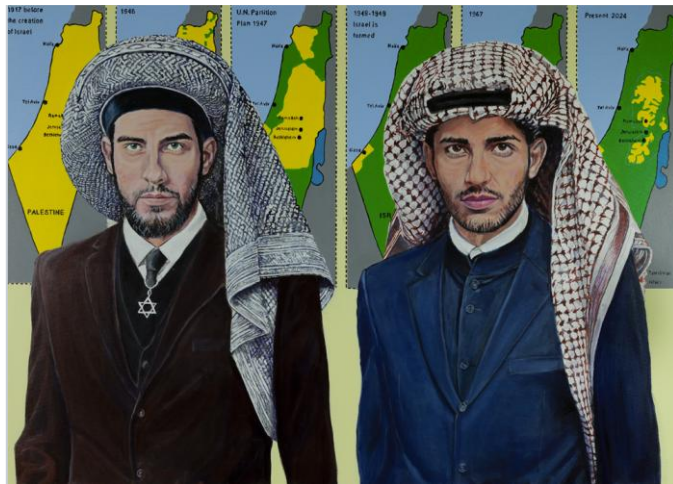
Die Nähe bringt den Feind nicht hervor



CONSENT / DISSENT – Young Boys, 2025, Acryl auf Leinwand, 92 x 130 cm.



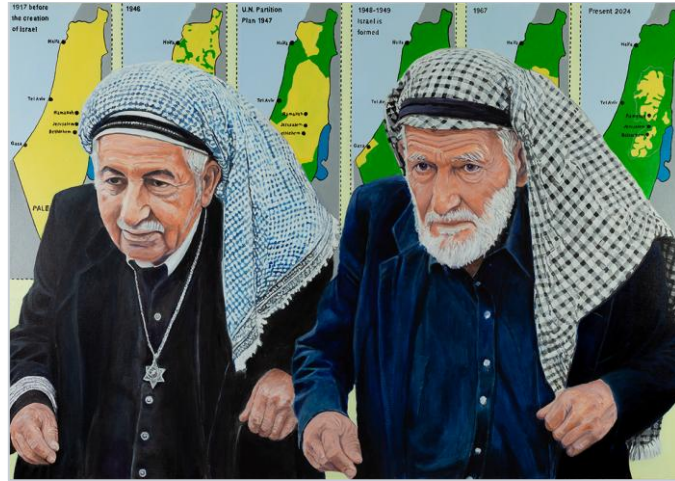
CONSENT / DISSENT – Little Girls, 2025, Acryl auf Leinwand, 92 × 130 cm.



CONSENT / DISSENT – Young Men, 2025, Acryl auf Leinwand, 92 × 130 cm.



CONSENT / DISSENT – Young Girls, 2025, Acryl auf Leinwand, 92 × 130 cm.



CONSENT / DISSENT – Old Men, 2025, Acryl auf Leinwand, 92 × 130 cm.



CONSENT / DISSENT – Elderly Women, 2025, Acryl auf Leinwand, 92 × 130 cm.

Der zweite Untersuchungsgang des Projekts nimmt seinen Ausgang von einer paradoxen Entscheidung: Die sechs Gemälde von CONSENT / DISSENT stellen den Konflikt nicht dar. Sie stellen seine Abwesenheit dar. Kinder, Jugendliche und Alte sind in Paaren dargestellt, jedes bestehend aus einer Figur jüdisch-israelischer und einer Figur palästinensischer Tradition, gleichen Geschlechts und gleichen Alters. Die somatischen Merkmale sind so beschaffen, dass man sie für blutsverwandt halten könnte. Die Paare repräsentieren eine symbolische Geschwisterlichkeit: eine gemeinsame Zugehörigkeit zum Leben, die sich gegen die Zeichen kultureller und religiöser Differenz behauptet, die jede Figur mit sich trägt.

Diese Wahl entspricht keiner narrativen, sondern einer theoretischen Notwendigkeit. Wäre der Konflikt in die Menschen eingeschrieben, genügte es, ihre Gesichter zu betrachten, um seinen Ursprung zu verstehen. Die Gemälde zeigen jedoch das Gegenteil. Die Unterschiede bestehen, wie sie in jeder Gesellschaft bestehen, doch keiner von ihnen bringt spontan den Feind hervor. Die bloße Existenz des Unterschieds erklärt nicht die Herrschaft. Damit dies

geschehen kann, ist ein historischer Prozess erforderlich, der ursprünglich offene Beziehungen in Trennungsverhältnisse verwandelt.

Die Arbeit suspendiert eine der geläufigsten Interpretationen gegenwärtiger Konflikte: jene, die die Gewalt ethnischen, religiösen oder kulturellen Unterschieden zuschreibt. Solche Unterschiede gehören gewiss zur Geschichte der Gesellschaften, bilden aber als solche nicht die Ursache des Krieges. Ihre Existenz genügt nicht, um zu erklären, warum ein Nachbar zum Feind wird oder warum einer Gemeinschaft fortschreitend die materiellen Bedingungen ihrer Existenz entzogen werden. Die grundlegende Frage ändert daraufhin ihre Richtung: nicht, warum zwei Völker verschieden sind, sondern durch welche historischen Prozesse eine Beziehung der Nähe als Beziehung der Herrschaft organisiert werden kann.

Das Territorium als historische Organisation

An diesem Punkt tritt das zweite konstitutive Element der Arbeit hinzu. Im Hintergrund jedes Gemäldes entfaltet sich die kartographische Sequenz Palästinas zwischen 1917 und 2024. Die dargestellte historische Tatsache wird ohne jede Mehrdeutigkeit gezeigt: Die kartographische Sequenz identifiziert mit dokumentarischer Präzision die territoriale Transformation Palästinas und Israels in diesem Zeitraum. Die Karten erfüllen keine dokumentarische Funktion. Sie führen eine zweite Dimension des Bildes ein, die sofort in Spannung mit jener der Gesichter tritt.

Die Gesichter gehören zur Zeit des Lebens. Kinder, Jugendliche und Alte durchlaufen die verschiedenen Alter des Daseins, ohne dass irgendetwas erlaubte, in ihrer gemeinsamen Menschlichkeit ein Prinzip der Überlegenheit oder Unterlegenheit zu unterscheiden. Das palästinensische Mädchen blickt den Betrachter mit einer Kraft an, die weder mit Viktimisierung noch mit Herausforderung zusammenfällt. Die beiden jungen Frauen halten Blumen, als gewöhnliche Geste der gegenseitigen Verbundenheit und Fürsorge. Die jungen Männer bewahren eine Gelassenheit, die nicht der Logik des Kampfes angehört. Die Alten tragen in ihren Gesichtern die Last der Geschichte, ohne zuzulassen, dass sie die Würde ihrer Gegenwart auslöscht.

Die Karten erzählen hingegen eine andere Geschichte. Die fortschreitende Verkleinerung des palästinensischen Territoriums macht einen Prozess sichtbar, in dem der gemeinsame Raum durch immer asymmetrischere Machtverhältnisse reorganisiert wird. Was in den Gesichtern weiterhin als Gleichheit erscheint, verwandelt sich im Raum fortschreitend in Ungleichheit. Die Gesichter und die Karten illustrieren einander nicht; sie widersprechen einander. Doch dieser Widerspruch gehört nicht den dargestellten Personen; er gehört der Geschichte.

COMUNE und die Herrschaft: zwei Gegensätze

Hier wird es notwendig, den Begriff COMUNE präzise zu bestimmen. COMUNE ist eine Praxis: die Tendenz, Partizipation auszuweiten, materielle und Entscheidungsgüter zu teilen, die Gleichheit zwischen den Menschen anzuerkennen. Es ist Sozialität, Geselligkeit, Kooperation, substantielle Demokratie. Es ist die Macht, die sich an die Vielen zu verteilen sucht.

Die Herrschaft ist ihr Gegenteil. Sie ist die Konzentration von Macht, materiellen und Entscheidungsgütern in immer weniger Händen. Die Herrschaft bringt keine Kooperation hervor; sie zerstört sie, annulliert sie, ersetzt sie durch Machtverhältnisse. Sie ist nicht Teilen, sondern Hierarchie. Sie ist nicht Partizipation, sondern Ausschluss.

Die sechs Gemälde von CONSENT / DISSENT zeigen genau dieses Paradoxon. Jüdische Israelis und muslimische Palästinenser haben anthropologisch, historisch und kulturell viel gemeinsam: dieselben somatischen Merkmale, dieselbe Zugehörigkeit zum Leben, dieselben Bedürfnisse nach gegenseitigen Verbundenheit und Fürsorge. Doch der historische, geopolitische und kapitalistische Kontext, in den sie eingebettet sind, bewirkt, dass die einen dazu tendieren, die anderen zu vernichten — und damit COMUNE zu zerstören, um die Herrschaft zu errichten.

Das COMUNE ist nichts, das sich von den Zerstörten zu den Zerstörenden „verschiebt“. COMUNE ist das, was zerstört wird. Wenn ein Volk vernichtet wird, wird sein COMUNE — seine Sprache, sein Land, seine Erinnerung, seine Praktiken des Teilens — ausgelöscht. Die Herrschaft bringt in ihrem Inneren Formen der Organisation hervor, aber sie sind nicht COMUNE: sie sind Hierarchie, Funktionalität für die Macht, Instrument.

Diese Unterscheidung ist es, was die Malerei sichtbar macht. Die Gesichter zeigen eine gemeinsame Menschlichkeit, die die Herrschaft zu negieren sucht. Die Karten zeigen den Prozess, durch den die Herrschaft den COMUNE zerstört, um sich zu behaupten. Die Malerei zeigt COMUNE weder als bereits gegebene Wirklichkeit noch als garantierte Zukunft. Sie zeigt COMUNE als eine Praxis, die bedroht, negiert, zerstört wird — und die dennoch Widerstand leistet, in den Gesichtern, in den Gesten, in der Erinnerung.

Die Konstitution der Herrschaft

Die Transformation des Territoriums verändert nicht allein die Verteilung des Raumes. Sie verändert fortschreitend auch die Formen, durch die dieser Raum verwaltet, reguliert und als stabile Ordnung angenommen wird. Kein Herrschaftsverhältnis kann sich ausschließlich durch Gewalt festigen. Um in der Zeit zu bestehen, muss es sich institutionalisieren, indem es historisch bestimmte Verhältnisse in stabile Formen politischer, administrativer und rechtlicher Organisation verwandelt.

In diesem Prozess gewinnt der Titel CONSENT / DISSENT seine Bedeutung. Die Zustimmung bezeichnet den Prozess, durch den eine historisch hervorgebrachte Ordnung dazu tendiert, sich als natürlich darzustellen. Was aus Machtverhältnissen entsteht, präsentiert sich als normale Ordnung der Wirklichkeit. Diese Transformation kann sich auch dann verfestigen, wenn sie auf der Ebene des Völkerrechts weiterhin bestritten wird. Die Herrschaft lebt nicht allein in der Gewalt. Sie lebt in ihrer Fähigkeit, sich in Institution zu verwandeln.

Genau diesen Prozess unterbricht das malerische Projekt. Die Beziehung zwischen den Gesichtern und den Karten verhindert, dass der Betrachter die Ungleichheit als naturgegeben wahrnimmt. Wenn die gemeinsame Menschlichkeit sich weiterhin in den Gesichtern manifestiert, während der Raum durch immer asymmetrischere Machtverhältnisse reorganisiert wird, dann offenbart das, was als konstituierte Ordnung erscheint, seinen historischen Charakter. Die Malerei gibt der Herrschaft ihre Kontingenz zurück.

Die Zerstörung des COMUNE

Die Herrschaft bringt keine Kooperation hervor; sie zerstört sie. Sie kann einen bestimmten COMUNE vollständig zerstören. Die Geschichte des Siedlerkolonialismus in Nordamerika beweist dies ohne jeden Zweifel. Ganze Völker, Sprachen, Kosmologien und Systeme der Beziehung zum Land sind vernichtet worden; einige Sprachen haben keinen einzigen Sprecher mehr. COMUNE als abstrakte Kategorie ist in jenem Prozess nicht verschwunden — die Herrschaft hat in ihrem Inneren ihre eigenen Formen der Organisation hervorgebracht. Aber ein COMUNE, jenes spezifische und unersetzliche, das jene Völker in ihrer Geschichte hervorgebracht hatten, ist vollständig ausgelöscht worden.

Es gibt kein historisches Gesetz, das das Überleben jedes besonderen COMUNE gegen die Herrschaft, die es bekämpft, garantierte. Die Herrschaft ist auf COMUNE als Praxis angewiesen, um sich reproduzieren zu können — in dem Sinne, dass auch die Herrschaft, um zu bestehen, Formen der Beziehung zwischen ihren Mitgliedern benötigt. Aber dies hindert sie nicht daran, ein bestimmtes COMUNE zu beseitigen und durch ihre eigene Ordnung zu ersetzen. Die Beharrung des COMUNE ist durch keine Struktur garantiert. Sie ist das Ergebnis eines Kampfes, den die Geschichte für immer abbrechen kann.

Dies ist die zweite Ebene des von dem Kunstprojekt konstruierten Widerspruchs. Je mehr die Karten die fortschreitende Organisation der Trennung dokumentieren, desto mehr bezeugen die Gesichter die Beharrung von Beziehungen, die jene Organisation nicht auszulöschen vermag. Die Kinder erscheinen noch nicht vollständig determiniert von der Geschichte, die sie umgibt. Die jungen Frauen, die Blumen halten, bewahren eine Beziehung, die weiterhin gegenseitige Verbundenheit hervorbringt innerhalb eines Raumes, der von der Ungleichheit durchzogen ist. Die jungen Männer bewahren eine gelassene Gegenwart, die

nicht mit der Logik des Krieges zusammenfällt. Die Alten bezeugen die Erinnerung der Geschichte, ohne dass diese die Würde ihrer Existenz erschöpfte.

Die sechs Gemälde des Zyklus zeigen, dass die Herrschaft niemals vollständig mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zusammenfällt, die sie zu organisieren vorgibt. Die menschlichen Beziehungen werden weiterhin hervorgebracht, vor und jenseits der Formen, durch welche die Macht sie zu verwalten versucht. In diesem Abstand gewinnt der Titel COMUNE seine Bedeutung. COMUNE bezeichnet keine zukünftige Gesellschaft und kein abstraktes Ideal. Er zeigt das Weiterbestehen von menschlichen Bindungen, die weiterhin die konstituierte Ordnung überschreiten. Die Malerei erfindet sie nicht. Sie macht sie erneut sichtbar, eben in dem Augenblick, in dem die Geschichte sie zu verdecken tendiert.

Die Frage, die sich nun stellt, ist diese: Wenn die Herrschaft, um sich zu behaupten, den ihr entgegenstehenden COMUNE zerstören muss — aber nicht umbikann, in ihrem Inneren Formen der Beziehung zwischen ihren Mitgliedern hervorzubringen —, unter welchen Bedingungen greift sie dann auf organisierte Gewalt zurück, um ihre eigenen Existenzbedingungen zu reproduzieren? Die systematische Vernichtung des Feindes stellt nicht den Ursprung des Prozesses dar, sondern eine seiner historisch bestimmten Formen. Dies ist das Problem, das der dritte Teil von COMUNE, „CRIMINA JURIS GENTIUM“, aufgreift.

III. Kriegsverbrechen, Recht und materielle Organisation



CRIMINA JURIS GENTIUM, 2024, Acryl auf Leinwand, 92 x 130 cm.

Der Krieg nimmt gewöhnlich das Zentrum der öffentlichen Darstellung des Konflikts ein. Die Bilder, die ihn dokumentieren, konzentrieren die Aufmerksamkeit auf die Zerstörung, auf die Opfer, auf die Kampfhandlungen und auf die unmittelbaren Folgen der Gewalt. Das Kriegsereignis erscheint so als ein plötzlicher Bruch der gesellschaftlichen Ordnung, als eine Unterbrechung der Normalität, der nachträglich politische, diplomatische oder moralische Ursachen zugeschrieben werden.

Diese Perspektive neigt jedoch dazu, das Phänomen von dem historischen Prozess zu isolieren, der es ermöglicht. Die Aufmerksamkeit wird vom Moment der Zerstörung absorbiert, während die materiellen Bedingungen, die sein Hervortreten vorbereitet haben, im Hintergrund bleiben. Der Krieg erscheint als etwas Außergewöhnliches, eben in dem Augenblick, in dem die ökonomischen, politischen und institutionellen Beziehungen, die seine Möglichkeit organisieren, verdeckt werden.

Genau diese Verlagerung des Blicks bildet den dritten Schritt des Bilderzyklus. CRIMINA JURIS GENTIUM stellt nicht den Krieg dar. Es offenbart die historische Form, durch welche der Krieg verursacht und organisiert wird.

Der Titel — *crimina juris gentium*, Verbrechen gegen das Völkerrecht — bezeichnet eine spezifische juristische Kategorie, welche die Tradition des Völkerrechts entwickelt hat, um die schwersten Verletzungen der universellen Rechtsordnung zu bezeichnen. Das Gemälde beschränkt sich nicht darauf, diese Kategorie aufzurufen. Es befragt vielmehr den Abstand zwischen ihrer normativen Formulierung und ihrer tatsächlichen historischen Verwirklichung. Die Verbrechen gegen die Menschlichkeit gehören nicht der Improvisation der Geschichte an. Sie bilden den äußersten Punkt von materiellen Prozessen, die sich in der Zeit entwickeln und fortschreitend die Organisation der Produktion, der Institutionen, des Rechts und der internationalen Beziehungen verändern. Wenn die systematische Gewalt sichtbar wird, sind diese Prozesse bereits weitgehend wirksam.

Aus diesem Grund konstruiert das Gemälde keine lineare Erzählung. Die Komposition bringt Bilder in Beziehung, die in der gewöhnlichen Darstellung getrennt erscheinen: die Entwicklung der Finanzmärkte, die Drohne, der Soldat, die bombardierte Stadt, die Mutter, die ihr totes Kind in den Armen hält. Keines dieser Elemente bildet eine autonome Episode. Sie gehören demselben historischen Prozess an. Ihre Gleichzeitigkeit unterbricht die Fragmentierung, durch welche der Konflikt gewöhnlich erzählt wird. Das Leiden der zivilen Opfer, die militärische Organisation, die technologische Produktion, die Finanzwelt und die Ökonomie gehören nicht verschiedenen Ordnungen der Wirklichkeit an. Sie bilden verschiedene Momente ein und derselben materiellen Organisation.

Das theoretische Problem besteht nicht darin, zu bestimmen, welches Bild größere Empörung hervorruft. Es besteht darin, die Beziehung zu verstehen, die diese Szenen wechselseitig notwendig macht. Der Krieg und seine extremen Folgen sind keine Unterbrechung der Ökonomie. Sie gehören der Art und Weise an, in der eine bestimmte

ökonomische und politische Organisation sich selbst reproduziert. Die Gewalt kann nicht ausschließlich durch die Kategorien der militärischen Strategie oder der internationalen Diplomatie verstanden werden. Sie muss auf die materiellen Bedingungen zurückgeführt werden, welche die Produktion, die Zirkulation des Kapitals, die Kontrolle der Ressourcen, die Verteilung der Energie, der Rohstoffe, der Infrastrukturen und der Handelswege organisieren. Der Krieg greift an dem Punkt ein, an dem diese Bedingungen in Widerspruch zu ihrer eigenen Reproduktion geraten.

In dieser Perspektive gewinnt auch das Recht eine andere Bedeutung. Das Völkerrecht bildet eine der höchsten normativen Ausarbeitungen, welche die internationale Gemeinschaft hervorgebracht hat, um die Gewalt zu begrenzen und universelle Prinzipien des Schutzes der Person zu bekräftigen. Seine Wirksamkeit jedoch hängt von der konkreten Möglichkeit ab, dass solche Prinzipien innerhalb oft tief asymmetrischer materieller Verhältnisse Verwirklichung finden. Der Abstand zwischen dem Recht und seiner Wirksamkeit stellt keine gelegentliche Anomalie dar. Er bildet einen der bleibenden Widersprüche der politischen Moderne. Die universelle Proklamation der Rechte beseitigt nicht automatisch die Machtverhältnisse, die ihre Verwirklichung begrenzen. Gerade diese Kluft macht den historischen Charakter des Rechts sichtbar, das fortwährend von der Spannung zwischen normativer Universalität und materieller Organisation der Macht durchzogen ist.

Das Gemälde CRIMINA JURIS GENTIUM zeigt die strukturelle Grenze, innerhalb derer das Recht zu wirken berufen ist. Wenn die materielle Organisation der Gesellschaft immer tiefere Herrschaftsverhältnisse hervorbringt, sieht sich das Recht gezwungen, Transformationen nachzujagen, die sich bereits auf ökonomischer, politischer und militärischer Ebene verfestigt haben. Die juristische Kategorie der *crimina juris gentium* drückt das Bedürfnis nach einem universellen Urteil über das Kriegsverbrechen gegen die Menschlichkeit aus; aber das universelle Urteil stößt auf die Besonderheit der Machtverhältnisse, die seine Anwendbarkeit bestimmen. Dieser Widerspruch macht das Recht nicht ungültig, sondern offenbart seinen historischen Charakter und seine Abhängigkeit von materiellen Bedingungen, die das Recht selbst nicht hervorbringen kann.

Genau in diese Kluft greift die Malerei ein. Das Gemälde versammelt auf der Leinwand im selben Raum Motive, welche die dominante Darstellung hingegen zu trennen tendiert. Der Betrachter kann das Bombardement nicht länger unabhängig von der ökonomischen Organisation betrachten, die es ermöglicht, noch den Finanzmarkt als eine den menschlichen Folgen des Krieges fremde Wirklichkeit. Jedes Element verweist fortwährend auf die anderen und macht die materielle Einheit des Prozesses sichtbar.

Die kriminelle Gewalt erscheint daraufhin in einem anderen Licht. Sie bildet nicht das plötzliche Scheitern der Zivilisation ab, sondern sie offenbart eine historisch hervorgebrachte Möglichkeit innerhalb einer bestimmten Form der gesellschaftlichen Organisation. Dies bedeutet nicht, dass jeder Konflikt mit jedem anderen identisch wäre. Jeder Krieg gehört

einer konkreten Geschichte an, spezifischen politischen Verhältnissen und besonderen geopolitischen Konfigurationen. Jenseits der historischen Unterschiede jedoch teilen sie eine und dieselbe theoretische Frage: Durch welche materiellen Bedingungen ermöglicht eine Gesellschaft den systematischen Rückgriff auf organisierte Gewalt?

Es ist diese Frage, die es dem Gemälde erlaubt, das einzelne Ereignis zu überschreiten. Palästina, Ukraine, Iran, Sudan... oder jeder andere zeitgenössische Konflikt. Sie werden weder gleichgesetzt noch miteinander verwechselt. Sie bleiben historisch verschieden. Was das Gemälde befragt, ist der Prozess, durch den verschiedene Konflikte innerhalb derselben historischen Form der Organisation von Macht, Ökonomie und internationalen Beziehungen hervortreten können.

Die Kunst, die Malerei entwickelt keine allgemeine Theorie des Krieges. Sie macht die historische Form verständlich, innerhalb derer verschiedene Kriege als Manifestationen ein und derselben materiellen Organisation gedacht werden können. Aus diesem Grund schließt CRIMINA JURIS GENTIUM die Beweisführung nicht ab. Es radikalisiert sie. Wenn der Krieg nicht den Ursprung des Prozesses bildet, sondern eine seiner historischen Manifestationen, dann wird es notwendig, das Prinzip zu befragen, das die gesamte Sequenz organisiert. Welche Beziehung vereinigt die ökonomische Produktion, das Recht, den Krieg, die Technologie, den Markt und die Darstellung des Konflikts? Dies ist die Frage, die zum letzten Teil von COMUNE führt: SYLLOGISMUS.

IV. Der Syllogismus der Malerei



SYLLOGISM, 2024, Acryl auf Leinwand, 92 × 130 cm.

Die drei vorangegangenen Teile haben den Gegenstand der Untersuchung fortschreitend verändert. Der erste hat gezeigt, dass die Erinnerung ihre Funktion nur behält, wenn sie die Gegenwart weiterhin befragt. Der zweite Teil hat die Trennung auf die historische Organisation des Raumes und der gesellschaftlichen Verhältnisse zurückgeführt und gezeigt, dass COMUNE und die Herrschaft zwei gegensätzliche, miteinander im Konflikt stehende Prinzipien sind. Der dritte Teil hat gezeigt, dass der Krieg kein isoliertes Ereignis bildet, sondern eine der Formen, durch welche solche Verhältnisse historisch reproduziert werden. Nun bleibt noch, die Beziehung zu hinterfragen, die diese verschiedenen Ebenen zusammenhält.

Das neunte Gemälde, SYLLOGISMUS, entspringt dieser Frage. Im Vordergrund kämpfen zwei Hähne. Unter ihnen erscheint ein Panzer, der aus Rollen von Dollarscheinen gebaut ist. Die beiden Motive gehören verschiedenen Ordnungen der Wirklichkeit an. Das erste ruft eine Form des Konflikts auf, die der Natur anzugehören scheint; das zweite fügt die historische Dimension der ökonomischen und politischen Organisation hinzu.

Der Kampf zwischen den Tieren steht nicht für eine Metapher des Krieges. Im Gegenteil: Seine Gegenwart macht eine wesentliche Unterscheidung möglich. Der Konflikt kann der Natur angehören. Die Lebewesen konkurrieren, bekämpfen einander und verteidigen ihren Raum. Nichts von alledem genügt, um den modernen Krieg zu erklären.

Der Krieg fällt nicht mit der bloßen Tatsache zusammen, dass es den Konflikt gibt. Er setzt eine materielle Organisation voraus, die fähig ist, den Konflikt in einen stabilen Apparat der Reproduktion von Macht zu verwandeln. Der aus Rollen von Geldscheinen gebaute Panzer fügt genau diesen Vorgang hinzu. Die militärische Gewalt erscheint nicht als autonomes Element. Sie geht aus dem Geflecht von ökonomischer Produktion, Finanzwelt, Technologie, Industrie, politischer Organisation und Kontrolle der Ressourcen hervor. Der Krieg bildet nicht das Gegenteil der Ökonomie. Er gehört der Art und Weise an, in der eine bestimmte ökonomische Organisation ihre Machtverhältnisse reproduziert, wenn diese in Spannung zu den Bedingungen ihrer eigenen Expansion geraten.

Das Gemälde spricht keinen Syllogismus aus; es konstruiert ihn visuell, durch die Gegenüberstellung zweier Motive, die verschiedenen Wirklichkeitsordnungen angehören. Nicht die Schrift bringt die Inferenz hervor, sondern die Komposition selbst: der Kampf der beiden Hähne und der Panzer aus Geldscheinen illustrieren nicht eine anderswo ausgearbeitete Überlegung; sie führen sie im Raum des Bildes auf.

In diskursive Form gebracht, kann die Inferenz, die das Werk zur Aufführung bringt, folgendermaßen rekonstruiert werden. *Erste Prämisse:* Der Konflikt gehört der Ordnung der Natur an. *Zweite Prämisse:* Kein historischer Konflikt nimmt die Form des Krieges an, ohne eine Gesamtheit von Institutionen, Technologien, Produktionsapparaten, Finanzinstrumenten, Rechtsordnungen und politischen Dispositiven, die seine materielle Bedingung und seine bestimmende Ursache bilden. *Schlussfolgerung:* Der Krieg kann nicht

vom Konflikt als solchem her verstanden werden. Es ist der historische Konflikt, der auf die materielle Organisation der gesellschaftlichen Verhältnisse zurückgeführt werden muss, die ihn ermöglicht.

Diese Schlussfolgerung leugnet nicht, dass der Krieg politische Entscheidungen, individuelle Verantwortungen oder militärische Strategien impliziert. Sie behauptet jedoch, dass diese Elemente das Phänomen nicht erschöpfen. Die entscheidende Frage lautet nicht, wer angefangen hat oder warum, sondern durch welche materiellen Bedingungen der Krieg zu einer permanenten Möglichkeit der gesellschaftlichen Organisation wird.

Die öffentliche Debatte konzentriert die Aufmerksamkeit hauptsächlich wenn nicht ausschließlich auf die Entscheidungen der Regierungen, auf individuelle Verantwortungen, auf militärische Strategien oder auf ideologische² Gegensätze. Alle diese Elemente gehören gewiss zur konkreten Geschichte der einzelnen Konflikte, aber sie erschöpfen nicht das Problem. Die theoretische Frage bleibt eine andere. Welche materiellen Bedingungen ermöglichen, dass der Krieg zu einer permanenten Möglichkeit der gesellschaftlichen Organisation wird? Das Gemälde gibt keine endgültige Antwort. Es verändert den Ort, von dem aus eine solche Antwort gesucht werden kann. Die Aufmerksamkeit verlagert sich auf die Beziehungen, die die Ereignisse hervorbringen. Produktion, Zirkulation des Kapitals, Organisation der Arbeit, Kontrolle der energetischen Ressourcen und der Rohstoffe, logistische Infrastrukturen, militärische Technologie, Finanzmärkte und Völkerrecht hören auf, als getrennte Bereiche zu erscheinen. Sie werden auf ein und denselben historischen Prozess zurückgeführt, von dem der Krieg eine der möglichen Manifestationen bildet.

Dies ist die Bedeutung des Syllogismus. Die Malerei konstruiert keine Allegorie. Sie konstruiert eine Beweisführung. Was unmittelbar sichtbar erscheint, fällt nicht mit dem zusammen, was seine Existenz ermöglicht. Das Bild führt den Blick über das Phänomen hinaus, zu den materiellen Bedingungen, welche seine Hervorbringung organisieren.

Schluss

Die neun Gemälde von COMUNE illustrieren keine Theorie. Sie konstruieren fortschreitend ihren Weg. Die Erinnerung führt zur Trennung; die Trennung verweist auf den Krieg; der Krieg macht es notwendig, die materielle Organisation zu befragen, die ihn hervorbringt. Die Einheit des Projekts rührt nicht von dem behandelten Thema her, sondern von der Kontinuität der Beweisführung. Der Titel gewinnt seine endgültige Bedeutung. COMUNE bezeichnet kein ideales Gesellschaftsmodell und kein zu verwirklichendes politisches

² kulturelle, religiöse oder politische Differenzen

Programm. Er bezeichnet den Punkt, von dem aus es möglich wird, die historische Organisation der Herrschaft zu kritisieren.

Im ersten Gemälde erscheint er als die Fähigkeit der Erinnerung, die Gegenwart weiterhin zu befragen. Im zweiten Teil tritt er hervor in der Beharrung menschlicher Beziehungen, welche die Trennung nicht auszulöschen vermag. Im dritten manifestiert er sich in der Möglichkeit, den Krieg auf die materiellen Bedingungen zurückzuführen, die ihn hervorbringen. Im vierten wird er zum Prinzip, durch welches die Malerei sichtbar macht, was die Organisation der Herrschaft fortwährend zu verdecken tendiert.

COMUNE ist eine Praxis. Er ist keine transzendente Struktur, die jeder Zerstörung widersteht. Er ist die Tendenz, Partizipation auszuweiten, materielle und Entscheidungsgüter zu teilen, die Gleichheit zwischen den Menschen anzuerkennen. Er ist Sozialität, Geselligkeit, Kooperation, substantielle Demokratie. Er ist das, was die Herrschaft verneint, zerstört, auslöscht. Die Herrschaft ist ihr Gegenteil: Konzentration von Macht in immer weniger Händen. Sie bringt keine Kooperation hervor; sie annulliert sie, ersetzt sie durch Machtverhältnisse, durch Hierarchien, durch Ausschluss.

Die neun Gemälde zeigen genau diesen Konflikt. Jüdische Israelis und muslimische Palästinenser haben anthropologisch, historisch und kulturell viel gemeinsam: dieselben somatischen Merkmale, dieselbe Zugehörigkeit zum Leben, dieselben Bedürfnisse der gegenseitigen Verbundenheit und Fürsorge. Doch der historische, geopolitische und kapitalistische Kontext, in den sie eingebettet sind, bewirkt, dass die einen dazu tendieren, die anderen zu vernichten — und damit den COMUNE zu zerstören, um die Herrschaft zu errichten. Der Fall, von dem das Malereiprojekt ausgeht, ist keine zufällige Illustration der These. Er ist ihr realer Gegenstand. Wenn der besondere COMUNE der Palästinenser noch immer fortbesteht, dann nicht, weil keine Geschichte ihn auslöschen könnte: Nordamerika beweist das Gegenteil. Es besteht fort, weil es jeden Tag weiterhin praktiziert wird — angebaut, gelehrt, erinnert. Dieses Fortbestehen ist nicht die Bestätigung eines Gesetzes. Es ist ein Geschehen, das noch immer stattfindet und das aufhören könnte zu geschehen. Genau diese Offenheit macht die Malerei zu einem theoretischen Akt und nicht zu einem Trost.

COMUNE stellt sich nicht abstrakt der Geschichte entgegen. Es gehört der Geschichte an. Es fällt nicht mit der konstituierten Ordnung zusammen, sondern mit der fortgesetzten Hervorbringung von Beziehungen, durch welche die Menschen ihr gegenseitiges Dasein ermöglichen.

Die von COMUNE entwickelte Beweisführung führt zu einem präzisen Schluss. Zeitenössische Konflikte können nicht als Ergebnis natürlicher, kultureller oder religiöser Gegensätze verstanden werden. Sie werden historisch möglich innerhalb einer bestimmten materiellen Organisation der Gesellschaft. Wenn die Reproduktion des Kapitals an ihre Grenzen stößt, tendiert der Wettbewerb um die Kontrolle von Ressourcen, Infrastrukturen,

Energie, Rohstoffen und Handelswegen dazu, sich in organisierten Konflikt zu verwandeln. Der Krieg stellt nicht die Unterbrechung der ökonomischen Ordnung dar; er ist eine ihrer historischen Reproduktionsformen. Auch der Völkermord kann in seiner Radikalität nicht als ein ereignisloses Geschehen gedacht werden. Er gehört zu jenen extremen Prozessen, durch welche historisch bestimmte Herrschaftsverhältnisse aufrechterhalten, reorganisiert oder vertieft werden können. Aus diesem Grund kann sich die kritische Praxis nicht darauf beschränken, die Gewalt anzuprangern, wenn sie sichtbar wird. Sie muss die materiellen Beziehungen verständlich machen, die sie vorbereiten, organisieren und ermöglichen. In dieser Aufgabe findet die Malerei, verstanden als theoretische Praxis, ihre eigene Notwendigkeit. Die Malerei spricht nicht von einer abgeschlossenen Wirklichkeit. Sie greift ein, während die Geschichte weiterhin die Bedingungen ihrer eigenen Gegenwart hervorbringt. Und nur in dieser Koinzidenz zwischen der Zeit des Werks und der Zeit der Geschichte kann sie noch Anspruch darauf erheben, Erkenntnis hervorzubringen.