universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die zeitgenössische griechische Bildhauerei als Kritikmittel der sozialpolitischen Ereignisse der letzten Jahre in Griechenland."

verfasst von / submitted by

Olympia Tzortzi, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 869
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Byzantinistik und Neogräzistik
Betreut von / Supervisor:	Univ. Ass. Dr. Dimitrios Kousouris

Bei allen Transliterationen aus dem Griechischen wurde das ISO 843 1997 TR$^{(2.0)}$ System angewendet. Ausnahme dazu sind alle Künstlernamen. Bei den Namen der Künstler wurde die Rechtschreibung, die sie selbst benutzen, beibehalten.

Abstract

Contemporary Greek sculpture as a criticism of the socio-political events of the recent years in Greece is a multi-layered subject with various aspects that arise in the attempt to build a cultural identity. „Recent years" here refer to the period between 1974 and 2014. Since the recent history of Greece - Metapolitefsi is a central part of it - is far more complex than is commonly assumed, it would be inadequate to limit it to the dramatic experience of the current crisis. The aim of this research is, first, to trace the history, politics and sociology of Greece in a detailed, informative summary, i.e. those areas that are considered to be major influences on contemporary sculptors. All the artists named in this research have lived and worked both in Greece and abroad and were born in the period between 1968 and 1982. Thus, it is possible to assume a similar range of experiences of these artists who have lived through similar socio-political events and have consequently been affected by comparable influences. Art and especially sculpture is understood as an essential part of contemporary perception and construction of a social critique.

Keywords: sculpture, Greece, Metapolitefsi, art and politics, cultural identity

Zusammenfassung

Die zeitgenössische griechische Bildhauerei als Kritikmittel der sozialpolitischen Ereignisse der letzten Jahre in Griechenland ist ein vielschichtiges Thema mit unterschiedlichen Gesichtspunkten, die im Versuch des Aufbaus einer kulturellen Identität zutage treten. Die „letzten Jahre" beziehen sich hier auf den Zeitraum zwischen 1974 und 2014. Da die neuere Geschichte Griechenlands – die Metapolitefsi ist ein zentraler Teil davon – weitaus komplexer ist als landläufig angenommen wird, wäre es unzulässig, sie auf die dramatische Erfahrung der gegenwärtigen Krise zu beschränken. Ziel dieser Forschung ist es zunächst, in einer ausführlichen, informativen Zusammenfassung der Geschichte, Politik und Soziologie Griechenlands nachzuspüren, jenen Bereichen also, die als Haupteinflüsse auf die zeitgenössischen Bildhauer gelten. Alle Künstler, die in dieser Studie genannt werden, haben sowohl in Griechenland als auch im Ausland gelebt und gearbeitet und wurden im Zeitraum von 1968 bis 1982 geboren. So ist es möglich, von einem gleichartigen Erfahrungsraum dieser Künstler auszugehen, die ähnliche sozialpolitische Ereignisse durchlebt haben und von vergleichbaren Einflüssen geprägt worden sind. Kunst, insbesondere die Bildhauerei, wird als essentieller Bestandteil unserer Wahrnehmung und der Konstruktion einer sozialen Kritik begriffen.

Schlagwörter: Bildhauerei, Griechenland, Metapolitefsi, Kunst und Politik, kulturelle Identität

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort 5
2. Forschungsstand 10
3. 1945 – 2015. 70 Jahre „zeitgenössische“ griechische Geschichte 13
   3.1 Einleitung 13
   3.2 Vom Bürgerkrieg bis zum Sturz der Militärjunta 17
   3.3 Metapolitefsi 22
      3.3.1 1974 – 1993 24
      3.3.2 Nach dem kalten Krieg: 1993 – 2009 30
   3.4 Die Krise 34
   3.5 Conclusio 36
4. Kunst und Politik 38
   4.1 Eine partizipatorische Neugestaltung des Gemeinsamen 40
5. Zeitgenössische Griechische BildhauernInnen 46
   5.1 Anastasia Douka 49
   5.2 Andreas Lolis 54
   5.3 Rallou Panagiotou 61
   5.4 Yorgos Sapountzis 67
   5.5 Socratis Socratous 73
   5.6 Stefania Strouza 79
   5.7 Kostis Velonis 86
6. Zusammenfassung 93
7. Quellenverzeichnis 96
8. Abbildungsverzeichnis 100
9. Anhang 101

1. Vorwort

In der vorliegenden Forschungsarbeit wird die These präsentiert, dass die zeitgenössische griechische Bildhauerei als Mittel der Kritik an den in den letzten Jahren vorherrschenden sozialpolitischen Verhältnissen in Griechenland agiert. Was jedoch ist mit den Begriffen *zeitgenössische Bildhauerei* bzw. *Kunst* gemeint, und auf welchen Zeitraum beziehen sich die *letzten Jahre*? Im Wesentlichen argumentiert die hier vorgelegte These, dass die Kunst bzw. hier die Bildhauerei politische Konnotationen aufweisen kann.

Mit dem Terminus *zeitgenössische Kunst* ist in der vorliegenden Arbeit zumeist die Bildende Kunst gemeint, die von Zeitgenossen hergestellt und von anderen Zeitgenossen als bedeutend wahrgenommen wird.[1] Die *letzten Jahre* beziehen sich hier auf den Zeitraum zwischen 1974 und 2014. Ziel dieser Arbeit ist es zunächst, in einer ausführlichen, informativen Zusammenfassung der Geschichte, Politik und Soziologie Griechenlands nachzuspüren, jener Kategorien also, die als Haupteinflüsse auf die zeitgenössischen Bildhauer gelten. Die Phase der *Metapolitefsi* – des Regimewechsels in Griechenland – umfasst sowohl den Akt des politischen Regimewechsels als auch die Dauer dieser Transformationsphase sowie ganz allgemein die Etablierung der demokratischen Regierungsform nach dem Fall der Diktatur im Jahre 1974. Die gegenwärtige Krise, ein noch immer unabgeschlossener Prozess, der die nationale Krise, den kontrollierten Bankrott des Landes, die aktuellen Turbulenzen in der Eurozone und ganz allgemein die Erschütterung der Fundamente der Europäischen Union umfasst, wird in der Analyse ebenfalls berücksichtigt. Als Auslöser der Krise in Griechenland gelten, so lässt sich behaupten, die globale Finanzkrise ab 2008, die Fehlkonstruktion der Währungsunion und die damit verbundene Krise des Euros sowie das nationale Übel des Modells der *Metapolitefsi*. Da die neuere Geschichte Griechenlands weitaus komplexer ist als landläufig angenommen wird, wäre es unzulässig, sie auf die dramatische Erfahrung der gegenwärtigen Krise zu reduzieren. Aus diesem Grund

[1] „Nun aber, im 21. Jahrhundert, entsteht weltweit eine Kunst mit dem Anspruch auf globale Zeitgenossenschaft ohne Grenzen und ohne Geschichte. Diese Kunst ist nicht mehr synonym mit moderner Kunst. Sie setzt sich in einen Gegensatz zur Moderne, und so ist es kein Zufall, dass sowohl in der Benennung von Museen als auch in den Katalogen der Auktionshäuser der Begriff "modern" durch "zeitgenössisch" abgelöst wird.
Das Museum of Contemporary Art hat die Ära des Museum of Modern Art beendet.“ Belting, Hans, *Was heißt „contemporary”?*, in: www.zeit.de/2010/21/Global-Art/komplettansicht, 20. Mai 2010.

befasst sich ein eigenständiges Kapitel mit den 70 Jahren zeitgenössischer griechischer Geschichte zwischen 1945 und 2015. Ein weiteres umfangreiches Kapitel und ein Großteil der vorliegenden Studie konzentrieren sich ausschließlich auf den Kreis der repräsentativen griechischen Bildhauer und Bildhauerinnen, die in dieser Arbeit beleuchtet werden: Anastasia Douka (1979), Andreas Lolis (1970), Rallou Panagiotou (1978), Yorgos Sapountzis (1976), Socratis Socratous (1971), Stefania Strouza (1982) und Kostis Velonis (1968). Alle genannten Künstler haben sowohl in Griechenland als auch im Ausland gelebt und gearbeitet und wurden im Zeitraum von 1970 bis zum Beginn der 1980er Jahre geboren. Dieses lebensgeschichtliche Detail ist von erheblicher Relevanz, da es ermöglicht, von den geteilten Erfahrungen dieser Künstler auszugehen, die ähnliche sozialpolitische Ereignisse durchlebt haben und von vergleichbaren Einflüssen geprägt worden sind. Daran anknüpfend werden die Kernpunkte eines breit diskutierten Themas kurz umrissen, wenn analysiert wird, was unter politischer Kunst zu verstehen ist, welche Beziehung zwischen Kunst und Politik besteht und wie Politik in diesem Zusammenhang zu definieren ist. Zu erwähnen ist hier ausdrücklich, dass die Präsentation der Bildhauerei in drei Kategorien erfolgt: die Bildhauerei als Installation, die antimonumentale Bildhauerei und die postmonumentale Bildhauerei anhand der Beispiele der sieben ausgewählten Bildhauerinnen und Bildhauer.

Zum besseren Verständnis der Situation in Griechenland ist ein Überblick über die Geschichte Europas nach dem Jahr 1989 unverzichtbar. Die Entwicklung der Kunst und der globalen Kunstszene ist vor diesem Hintergrund zu betrachten. Der Fall der Berliner Mauer, gefolgt von der Erweiterung der Europäischen Union, hat die Aufmerksamkeit der Welt auf das Versprechen des neuen Europa gelenkt. Die Einigung Europas wurde als ein vitales und dringendes soziales Projekt zur Förderung der Demokratie verstanden und nicht nur als eine wirtschaftliche Konstruktion.[2] Der Begriff der Globalisierung, der sich auf vernetzte Ideologien, Politiken und Praktiken bezieht und gleichzeitig die trans- und supranationalen Kapitalflüsse unterstützt, taucht nun langsam auf. Die Globalisierung stellt Donald Preziosi zufolge eine massiv wirksame „organization of views“ dar und entspricht der Nutzung vielfältiger Ressourcen, Interessen und politischen, kulturellen und sozialen

[2] Oliver Smith, Kerry, *Europe: The nexus of possibility*, in: *Project Europa: Imagining the (Im)Possible*, University Press of Florida, 2010. S.11-15.

Praktiken im Dienst der hegemonialen Wirtschaftsordnung.[3] Die neoliberale Idee der freien und offenen Märkte einer globalen Wirtschaft wird als ein zentraler Punkt des Phänomens der Globalisierung angesehen.[4] Nahezu alle Weltkulturen, so die landläufige Meinung, befinden sich im Anschluss an zwei historische Meilensteine, dem Ende des Kalten Krieges 1989 und den Terroranschlägen vom 11. September 2001, in einer Situation oder einem Zustand "permanenter Nachwirkungen".[5] Nach dem Ost-West-Konflikt liegt der Fokus nun auf der Kluft zwischen Nord und Süd, aber auch auf ihrer obligaten Symbiose. Europa scheint nach wie vor Bedarf an dieser Erfahrung von Verlust, Transformation und Vielfalt zu haben – Vielfalt hier verstanden in einem physischen und metaphysischen, Zählbares und Unzählbares umfassenden Sinn.[6]

In den letzten Jahren seiner jüngeren Geschichte hat Griechenland einen tiefgreifenden Wandel auf sozialer, kultureller und wirtschaftlicher Ebene erlebt – eine Transformation, die als perfide Lähmung und den Kern erschütternde Unsicherheit alle Lebensbereiche erfasst. Ein rapider Anstieg der Arbeitslosigkeit, die Zerstörung sozialer Strukturen und Arbeitsbeziehungen, die erzwungene Abwanderung vieler Griechen ins Ausland und die Entstehung extremer Elemente des Rassismus, insbesondere der Aufstieg faschistischer Ideologien sowie der Umgang mit all diesen Fragen auf nationaler und europäischer Ebene haben erhebliche soziale Auswirkungen und bleiben nicht ohne psychische Folgen. Griechenland befindet sich somit in einer noch nie dagewesenen Situation und steht nunmehr im Mittelpunkt des internationalen Interesses.[7]

---

[3] Preziosi, Donald, *Globalisation and its Discontents, Introduction*, in: *The Art of Art History : A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, 1998. S. 403-408.

[4] Mesch, Claudia, *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*, I.B. Tauris & Co., London, New York, 2013. S. 175-199.
Eine Arena von Investitionsmöglichkeiten (oder Zwangsversteigerungen), in denen künstlerische Praktiken aller Art effektiv als variable Waren mit kalkulierbarem Tauschwert inszeniert werden können.
Preziosi, Donald, *Globalisation and its Discontents, Introduction*, S. 403-408.

[5] Mesch, Claudia, *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*, S. 175-199.

[6] Argyropoulou, Nadia & Tzirtzilakis, Giorgos, *Hell as discussion; an unfinished project*, in: *Hell as Pavilion: a contemporary Greek peripeteia*, exhibited at the Palais de Tokyo, Paris, 2013, S. 15-25.

[7] Kleine Auswahl aus einer ständig wachsenden Bibliographie zum Thema der griechischen Krise: Dalakoglou Dimitris, Angelopoulos Yorgos, *Critical Times in Greece, Anthropological Engagements with the Crisis*, Routledge, 2018; Dalakoglou Dimitris, Vradis Antonis, *Revolt and Crisis in Greece*, in: *Between a Present Yet to Pass and a Future Still to Come,* Ak Press, Occupied London, London, 2011; Mudde Cas, Galanopoulos Antonis, *'Populism and Liberal Democracy: Is Greece the Exception or the Future of Europe?'*, in: Open Democracy, 29 April 2015; Pappas Takis, *Populism and Crisis Politics in Greece*, Basingstoke: Palgrave, 2014; Triandafyllidou Anna, Gropas Ruby, and Kouki Chara, *The Greek Crisis and European Modernity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Die Transformation wird von einer Gesellschaft vorangetrieben, die durch ihre neue, von außen auferlegte und intern vorbereitete Rolle als Laborratte im chaotischen Gefüge der Weltwirtschaft, nationaler Interessen und sterbender Ideologien in Mitleidenschaft gezogen wird.[8] Diese Umstände haben auch dazu beigetragen, dass sich die Einstellung der Griechen verändert hat, was zu einer verschärften kritischen Haltung gegenüber Politik und Politikern, dem öffentlichen Leben und der Rolle des Staates sowie zu einer allgemeinen Bewusstseinskrise geführt hat. Die „Zukunft" als Begriff wurde von der Moderne idealisiert, wird aber gegenwärtig auf eine harte Probe gestellt. Über die Zukunft zu sprechen wird immer schwieriger; das gilt auch für Politiker, in deren Rhetorik sie stets eine Hauptrolle gespielt hat, insbesondere in einem Staat wie Griechenland, wo der Begriff der Zukunft nunmehr aus jeder Debatte verbannt worden ist.[9] Gegenwärtig steht nicht so sehr der Umstand im Vordergrund, dass sich Griechenland in einer Krise befindet, sondern wie das Land darauf reagiert. Es geht vor allem darum, in welcher Form die Krise als Chance genutzt werden kann und um die Auseinandersetzung mit der aus der Transformationsphase resultierenden existenziellen Frage. Die Krise als Chance wird ohnehin zweideutig wahrgenommen: einerseits als echte Chance der Erneuerung, die gut für die Gesellschaft ist, und andererseits als eine Möglichkeit zur Ausbeutung der Menschen. Die Krise ist unter anderem aber auch eine Krise der Beziehung zur Vergangenheit: Die Traumata, die ihr vorausgegangen sind, werden erst nach dem Anbruch des Niedergangs als Warnzeichen erkannt.[10]

---

8 Argyropoulou, Nadia, *On the (mounstrous) potential of things that don´t work: Greek art and beyond*, in: *Hell as Pavilion: a contemporary Greek peripeteia*, exhibited at the Palais de Tokyo, Paris, 2013, S. 36-43.

9 Argyropoulou, Nadia & Tzirtzilakis, Giorgos, *Hell as discussion; an unfinished project*, S. 15-25.

10 Das Wort Krise ist altgriechischen Ursprungs und bedeutet „Urteil fällen", bzw. entscheiden oder wählen zwischen zwei gegensätzlichen Optionen. Es hat auch eine prominente medizinische Bedeutung. Dies ist der kritische Moment, die Schwelle, an der der Patient "entweder stirbt oder einen völlig anderen Verlauf nimmt" und "der Körper nach der Krise geheilt wird" – also entweder führt es zur Heilung oder zum Tod. Die vorherrschende medizinische Herangehensweise an die Krise rührt von einer Verzerrung dieser Version her. Die Krise wird als Notstand oder Epidemie gesehen, die sich unkontrollierbar entfaltet und ist somit eine klinische Diagnose der Symptome und vor allem Heilung; Heilung, die eine wissenschaftliche Behandlung und methodische Disziplin erfordert.
Tzirtzilakis, Giorgos, *Sub-modernity and the aethetics of joy-making mourning; the crisis effect in contemporary Greek culture*, in: *Hell as Pavillion: a contemporary Greek peripeteia*, exhibited at the Palais de Tokyo, Paris, 2013, S. 122-157.
Das Wort entscheiden auf Griechisch heisst *krino*. *Krino* gilt es als Würzel sowohl für das Wort Krise, aber als auch für das Wort Kritik.

Darauf folgt die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Künstlern zur Demokratie. Welche Rolle spielt Kunst in der Öffentlichkeit? Auf welche Weise vermitteln Künstler die vitalen und kritischen politischen Fragen ihrer Zeit? Ihre Arbeiten stehen meistens an der Schnittstelle von Kunst und Politik und Kunst und Alltag – dem geht eine langjährige Debatte über die Trennung von Kunst und Alltag oder dem Eindringen von Kunst in den Alltag voraus. Kunstwerke fordern Stereotype und Identitätspolitik heraus und erforschen die Komplexität von Subjektivität und die Beziehung von Selbst und „Anderem". Sie befragen den Zustand der Einwanderer, der Migranten und der Flüchtlinge. Das Versprechen dystopischer und utopischer Perspektiven lässt die Zukunft offen bzw. überlässt sie der Fantasie des Betrachters.[11] Kunstwerke werden mitunter als Katalysatoren für soziale und kulturelle Veränderungen betrachtet, für andere wiederum sind sie das Produkt solcher Veränderungen. Somit präsentiert sich Kunst als universelles Phänomen. Gegenwärtig ist die Rede von einer internationalen und regionalen Gegenwartskunst mit einem kosmopolitischen Reisepublikum, womit die Kernsituation der Globalisierung umrissen ist.[12] Die Kunst verwirklicht Projekte, die kulturelle und politische Fragen in den Vordergrund stellen. Ist die Frage nach der Rolle der Kunst in der Zeit der Krise jedoch überhaupt angemessen? Ändern sich die Kunst und ihre Dynamik? Es gilt, das Wesen der Krise zu definieren und zu erkunden, ob die Nöte sozialer, politischer oder finanzieller Natur sind sowie darüber hinaus dem Bedürfnis der Gesellschaft nach einer dominierenden Position in der zeitgenössischen Kunstszene auf den Grund zu gehen. Die Perspektive des Beobachters ändert sich, nicht die Kunst. Obgleich die Involviertheit und Anteilnahme zunehmen, lässt das nicht automatisch auf ein besseres Verständnis der Kunst schließen. Betrachter und Künstler sind auf der Suche nach Möglichkeiten, versuchen das Nationale und das Internationale neu zu definieren und Fragen nach der kulturellen Identität darzustellen, ihre Beziehung zur Vergangenheit, die kritisch aufgearbeitet werden soll, zu verstehen, und die Perspektive der Zukunft auszuloten. Diese Themen spiegeln sich auch im kulturellen Bereich in Griechenland wider und sind folglich in der zeitgenössischen Kunst

[11] Oliver Smith, Kerry, *Europe: The nexus of possibility*, S.11-15.

[12] „Globalisierung löst als Begriff eine Internationale der Kunst ab, die unter westlicher Flagge stand. Sie bietet vielen Künstlern die Chance von Integration und Partizipation an dem, was ihre Kollegen im Westen schon lange besitzen. So handelt es sich hier nicht um bloße Begriffe, sondern um Inhalte und Hoffnungen, die nicht überall das Gleiche bedeuten. Versteht man unter Globalisierung eine neue Weltkarte der Kunst, so stellt sich gleich die Frage, wie man sie zeichnen und was man auf ihr bezeichnen soll."
Belting, Hans, *Was heißt „contemporary"?*.

offensichtlich. Die Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens steht somit außer Zweifel.

2. Forschungsstand

Die dieser Arbeit vorausgehende Recherche hinsichtlich der bereits vorliegenden Forschungsliteratur konzentriert sich auf die folgenden drei Schwerpunkte: wissenschaftlichen Arbeiten, die sich ausschließlich mit der sozialpolitischen Geschichte Griechenlands der letzten Jahre beschäftigen, Forschungen, welche die Beziehung zwischen Kunst und Politik untersuchen und Studien, die sich mit der zeitgenössischen griechischen Bildhauerei auseinander setzen.

Es liegen zahlreiche relevante Publikationen und Rezensionen vor, die sich mit der sozialpolitischen Geschichte Griechenlands beschäftigen, begünstigt unter anderem durch den Umstand, dass die *Metapolitefsi* gegenwärtig ein breit diskutiertes aktuelles Thema ist. Bei der Auswahl der relevanten Forschungsliteratur ist dennoch größte Vorsicht geboten. Die vorliegende Arbeit orientiert sich daher vorwiegend an zwei wissenschaftlichen Arbeiten und zwar an Giannis Voulgaris‘ Monographie *„I Metapoliteftiki Ellada 1974-2009.“* und an dem Sammelband *„Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.“* herausgegeben von Manos Avgeridis, Efi Gazi und Kostis Kornetis. In Voulgaris‘ Monographie werden die politischen Geschehnisse in Griechenland von dem Ende der Diktatur bis zum Beginn der Krise ausführlich beleuchtet. Diese Studie liefert wertvolle Impulse für die vorliegende Forschungsarbeit, da sie zum einen zum Verständnis der neugriechischen Geschichte Wesentliches beiträgt und zum anderen die gemeinsamen Erfahrungen und Einflüsse auf die Künstler nachvollziehbar darstellt. Der Sammelband von Avgeridis, Gazi und Kornetis legt seinen Schwerpunkt eher auf die Analyse der gesellschaftlichen Implikationen, die aus den Geschehnissen dieser Zeit resultieren. Wesentliche Vorarbeit wurde in den folgenden Aufsätzen geleistet: Dimitris Christopoulos‘ *„Einai «to Syntagma ena synolo ypochreotikon kanonon» i «den einai tipote»; i «kapou anamesa»“*, Tryfon Mpampilis‘ *„Ouiski se Afthonia - metapolitefsi, diethnis kapitalismos, kai ethnografikes ptyches tis neoterikotitas stin Ellada.“*, Konstantina E. Mpotsiou *„N.D. kai PASOK, 1974 -1985: I «Europi» os politiki kai os taftothta.“*, Ilias Nikolakopoulos‘ *„Synecheies kai rixeis: O amfisimos oros Metapolitefsi.“*, Panagis Panagiotopoulos‘ *„Apo tin prostatevomeni stin anasfali*

dimokratia." und Konstantinos Tsoukalas' *„I Metallaxi tis Dimokratias."* Die genannten Aufsätze analysieren und kommentieren die Ereignisse der neugriechischen Geschichte im Detail und kommentieren diese, was sich als aufschlussreich für daran anknüpfende Forschungen erweist. Darüber hinaus bietet Nikolaos Alivizatos' *„Oi politikoi thesmoi se krisi 1922-1974: opseis tis ellinikis empeirias"* eine Gesamtschau über das Agieren des Staates von den frühen Jahren bis zur Diktatur.

Für die Annäherung an das Thema der Beziehung zwischen Kunst und Politik haben sich zehn wissenschaftliche Arbeiten als geeignet erwiesen. Fünf dieser Arbeiten befassen sich spezifisch mit der Beziehung zwischen Kunst und Politik, drei weitere konzentrieren sich auf die Beziehung zwischen Kunst und Politik in Griechenland, und zwei Studien erkunden zum einen den generellen Zusammenhang von Kunst, Kunstgeschichte und Globalisierung und analysieren zum anderen die Beziehung zwischen Kunst und der politischen Situation Europas im Allgemeinen. Zum Thema Kunst und Politik haben folgende Werke wesentliche Vorarbeit geleistet: *„Kunst in der Arena der Politik: Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität"* und *„Ware Subjektivität: eine Theorie-Novelle"* von Marius Babias, *„Art Power"* von Boris Groys, *„Every form of art has a political dimension"* von Chantal Mouffe, die von Rosalyn Deutsche, Brandew W. Joseph und Thomas Keenan interviewt wurde sowie *„Art and politics: a small history of art for social change since 1945"* von Claudia Mesch. In allen genannten Werken wird festgehalten, dass Kunst immer direkt oder indirekt politisch ist, weil sie sich der Endlichkeit - der politischen Macht - durch Bilder des Unendlichen stellt. Da die Künstler sich visuell oder auf andere Weise mit politischen und Basisbewegungen auseinander setzen, lässt sich eine dynamische Wechselbeziehung zwischen visueller Kultur und der Geschichte des sozialen und politischen Wandels konstatieren. Gewisse Künstler und Werke tragen willentlich dazu bei, ein neues politisches oder soziales Bewusstsein zu schaffen. Ausgehend von der Tatsache, dass die zeitgenössische Kunst radikal pluralistisch ist, kann als gegeben gelten, dass die zeitgenössische Kunst ein Übermaß an pluralistischer Demokratie und ein Übermaß an demokratischer Gleichheit verkörpert. Bemerkenswert ist, dass sich die Autoren jener Werke, die sich mit den Auswirkungen der Krise in Griechenland auseinander setzen, diesbezüglich in ihren Befunden unterscheiden. Konsultiert und ausgewertet wurden in diesem Zusammenhang folgende Analysen: *„Crisis, History, Complicity"* von Dimitris

Antoniou in *Archive Crisis; Shaking up the shelves of history“* von Stefanos Tsivopoulos, *„Greece: traces of today: contemporary artists“* von Enrico Bossan und *„Hell as Pavillion: a contemporary Greek peripeteia“*, einem Ausstellungskatalog vom Palais de Tokyo in Paris 2013. Die Autoren dieser Arbeiten gelangen zu dem Schluss, dass Griechenland immer noch in der Lage sei, mit großer Hartnäckigkeit und Inspiration kulturell aktiv zu sein. Der Stolz auf die Tradition und die Offenheit für fortschrittlichste kulturelle Einflüsse fungieren, so die Autoren, als symbolische Kompensationsfaktoren für die sozialen Nöte des Landes. Dies seien Beispiele für den Respekt vor der Vergangenheit und für die Erkenntnis, dass Offenheit für die Zukunft unerlässlich ist. Die Umstände hätten auch dazu beigetragen, dass sich die Einstellung der Griechen verändert habe, was zu einer verschärften kritischen Haltung gegenüber Politik und Politikern, dem öffentlichen Leben und der Rolle des Staates sowie zu einer generellen Krise des Bewusstseins geführt habe. Die Kunst reagiert, wie andere Bereiche auch, indem sie ihre Identität erneut hinterfragt, ihre Manifestationen einem Wandel unterzieht, mit ihren Bündnissen hadert, sich Anleihen aus unbekannten Gefilden holt, sich in alternativen Formationen wiederfindet und neu gruppiert, oft aber auch von einem Polarisationsstrudel erfasst und Opfer manichäischer Einstellungen wird, die das soziale Gefüge erschüttern. Künstler und ihre Werke stellen sich den Unsicherheiten unserer Zeit und schaffen vor unseren Augen eine neue Welt: Formen der künstlerischen und politischen Produktion, die noch dem Reich der Vorstellung angehören, Spielarten der künstlerischen Praxis und des Ethos, die im heutigen Griechenland realisiert werden können. Teilaspekte der in der vorliegenden Arbeit analysierten Thematik werden in Donald Preziosis Essay *„Globalisation and its discontents; Introduction“* aus dem Band *The art of art history: a critical anthology* behandelt, indem die (Aus)Wirkungen der Globalisierung im Kontext der Kunst und des Kunstmarkts untersucht werden. Abschließend ist noch Kerry Oliver Smiths Buch mit dem Titel *Project Europa: imaging the (im)possible* zu nennen, in dem die heikle Situation Europas in den vergangenen Jahren und die Art und Weise, wie gewisse europäische Ereignisse in der Kunst präsentiert, analysiert oder sogar gelöst wurden oder werden, untersucht wird. In Smiths Abhandlung geht es vor allem um das Verhältnis von Kunst und Künstlern zur Demokratie. Smith erörtert, welche Rolle die Kunst in der Öffentlichkeit spielt und auf welche Weise Künstler die vitalen und kritischen politischen Fragen ihrer Zeit vermitteln. Ausgehend von der Feststellung, dass zahlreiche künstlerische

Arbeiten an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik sowie Kunst und Alltag angesiedelt sind, schließt Smith eine Debatte über die Trennung von Kunst und Alltag versus dem Eintauchen der Kunst in den Alltag an. Künstler stellen Stereotype und Identitätspolitik auf den Prüfstand und erforschen die Komplexität von Subjektivität sowie die Beziehung zwischen dem Ich und dem Anderen. Sie stellen Fragen nach Inklusion und Exklusion, Kommunikation und Veränderung, dem Recht auf Bewegungsfreiheit und dem Bleiberecht. Sie spiegeln das Versprechen dystopischer und utopischer Perspektiven wider und stellen die Zukunft der Fantasie der Betrachter anheim.

Völlig entgegengesetzt gestaltet sich der Forschungsstand in Hinblick auf die zeitgenössische griechische Bildhauerei. Einschlägige Studien zu diesem Thema fehlen nahezu gänzlich. Aus diesem Grund stützt sich die vorliegende Arbeit auf Interviews, die mit den oben angeführten Künstlern im Zeitraum von Juni 2017 bis November 2017 durchgeführt wurden und im Anhang nachzulesen sind. Darüber hinaus wurden die Webseiten der Künstler konsultiert, Artikel in diversen Kunstmagazinen herangezogen und verschiedene Texte und Korrespondenzen, die zwischen den Museen oder Stiftungen und den Künstlern ausgetauscht wurden, gesichtet und ausgewertet.

3. 1945 – 2015. 70 Jahre „zeitgenössische“ griechische Geschichte

3.1 Einleitung

Zum besseren Verständnis der Kritik an den sozialpolitischen Verhältnissen sollen auch die jeweiligen Ereignisse, die diese ausgelöst haben, eingehend beleuchtet werden. Das Ziel dieses Kapitels ist es, einen analytischen Überblick über die Vergangenheit Griechenlands zu vermitteln, indem eine ausführliche, informative Zusammenfassung Einblick in die Geschichte, Politik und Soziologie des Landes gewährt. Da die jüngere Geschichte Griechenlands weitaus komplexer ist als es zunächst den Anschein hat, wäre es unzulässig, sie lediglich auf die dramatischen Erfahrungen der gegenwärtigen Krise zu reduzieren.

Griechenland ist das einzige Land der europäischen „freien“ Welt, dessen Geschichte bereits in den 1940er Jahren vom Kalten Krieg gezeichnet ist und in dem im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg – konkret: Ende der 1960er Jahre - eine

Diktatur errichtet wird. Ihrem Sturz 1974 folgt eine konsequente und erfolgreiche Übergangsphase, die sogenannte *Metapolitefsi*, die die gesamte politische, soziale und ideologische Identität des Landes prägt.[13] Die *Metapolitefsi* oder *Dritte Griechische Republik* ist ein vieldeutiger Begriff, der die friedliche „politische Wende" in Richtung Demokratie umschreibt. Dieser mehrere Jahre andauernde Richtungswechsel wird von einem langen Prozess radikaler Demokratisierung, sozialpolitischer Reformen und wirtschaftlichen Aufschwungs geprägt, aber zugleich von ideologischen Altlasten, Populismus, verkrusteten Strukturen und Misswirtschaft begleitet und endet schließlich mit der Finanzkrise. Somit lässt sich eine Art verzögerte Etablierung der Sozialpolitik der westeuropäischen Länder der Nachkriegszeit feststellen. Im Jahr 2018 kann man zweifelsfrei von einer abgeschlossenen Epoche sprechen, die maßgeblich für das Verständnis der Realität der gegenwärtigen Situation in Griechenland ist. Rückblickend lässt sich festhalten, dass Griechenland während dieser vierzig Jahre den Versuch unternommen hat, eine Demokratie im Rahmen des gemeinsamen europäischen Regelwerks zu errichten. Wie in anderen Ländern auch wird dieses Bestreben von Erfolgen und Misserfolgen begleitet. Gerade im Fall Griechenlands ist es geboten, das politische Leben, die gesellschaftlichen Organisationen und die politische Kultur dieser Epoche einer eingehenden Analyse zu unterziehen. Zu beachten ist ferner, dass sich diese Epoche aus zwei Etappen zusammensetzt: einem „Vorher" und einem „Nachher", wie Konstantinos Tsoukalas anschaulich darlegt.[14] Das „Vorher" betrifft die Jahre am Ausgang des Zweiten Weltkriegs, als ein zermürbender, von 1944/45 bis 1949 dauernder Bürgerkrieg zwischen den Kommunisten – der linken Volksfront der *Demokratischen Armee Griechenlands* – und der von Großbritannien und den USA unterstützten konservativen Regierung Griechenlands das Land lähmt, und setzt sich fort mit dem Bemühen um ein demokratisches Griechenland bis zum Beginn der Militärjunta am 21.April 1967.[15] Die zutiefst gespaltene Gesellschaft des „Vorher" ist politisch polarisiert und wird von ständigen Spannungen und politischen Krisen

[13] Das Wort *Metapolitefsi* bedeutet auf Deutsch wortwörtlich „Regimewechsel" bzw. politischer „Systemwechsel". *Metapolitefsi* im Fall Griechenlands bedeutet sowohl den Akt des Regimewechsels als auch die Dauer dieser Übergangsphase, allgemein den Prozess der Gründung der demokratischen Regierungsform nach dem Fall der Diktatur. *Metapolitefsi* zählt als eine der längsten friedlichen und reibungslosen Perioden der neugriechischen Geschichte, als eine Phase demokratischer Normalisierung und Normalität. Diese Periode gilt als die erste Konsolidierungsphase auf Verfassungsgrundlage in der griechischen politischen Geschichte.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, Verlag Polis, 2.Auflage, 2016, S. 20.

[14] Tsoukalas, Konstantinos, *I Metallaxi tis* Dimokratias, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015, S. 417.

[15] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 30.

heimgesucht. Trotz des anhaltenden Traumas der Besatzungszeit und des Bürgerkriegs wird der Versuch unternommen, wirtschaftliche und soziale Fortschritte zu erzielen. Ein markantes Kennzeichen dieser Epoche ist die Landflucht: Die Bevölkerung verlässt ihre Dörfer und zieht in die Städte. In der Folge wandelt sich die Gesellschaft von einer bäuerlichen in eine bürgerliche und industrielle. Tatsächlich setzen diese Prozesse bereits in den 1950er Jahren ein. Die Sitten und Gebräuche ändern sich, und die Konsumorientierung hält langsam Einzug in die griechische Gesellschaft.[16] Phrasen wie „konkretes nationales Entwicklungsmodell", „nationaler Sozialstaat" oder „beschleunigte Globalisierung" prägen die 1980er Jahre, die den Abschluss der ersten Etappe bilden. Zum einen präsentiert sich ein die Staatsform wechselndes Griechenland, zum anderen wird deutlicher als je zuvor die Unterwanderung aller Strukturen sichtbar. In diesem geschichtlichen Moment kann man die Vollendung solcher Prozesse und ihren Ausdruck in Politik und Ideologie beobachten. Das Jahrzehnt endet mit der ideologischen Oberherrschaft eines links ausgerichteten Populismus und eines individualistischen Konsumismus. Mit diesem Jahrzehnt endet ein geschichtlicher Zyklus, national wie auch international. Die nationale und internationale Landschaft befindet sich in einem radikalen Umbruch, und diese welthistorischen Entwicklungen erweisen sich als weitreichend. Der Zusammenbruch der kommunistischen Regime und das Ende der bipolaren Welt rufen eine Reihe von Umwälzungen hervor. Die 1990er Jahre sind geprägt von massiven Umgestaltungen in der Wirtschafts- und Finanzpolitik, im Wettstreit der Parteien, im Bereich der Massenkommunikationsmittel und der öffentlichen Sphäre, der Geopolitik und der nationalen Strategie. Die Einführung des Euro steht vor der Tür, und die Relation zwischen nationalen und supranationalen Elementen wird Gegenstand der Debatte. Wie Giannis Voulgaris ausführt, können die nationale Politik und das nationale Leben immer weniger aus einer nationalen Perspektive heraus verstanden werden, und die supranationalen Globalisierungstendenzen der neuen Epoche erfassen zusehends sämtliche Belange der nationalen Ebene. Die nationale Politik wird nunmehr von der Globalisierung und der europäischen Integration bestimmt. Mit einem Mal setzt ein Aufschwung ein, eine Steigerung des Wohlstands und der Konsumkraft der Bürger. Wie in allen EU-Ländern verändert der Beitritt in die Währungsunion die Funktionsbedingungen des nationalen

[16] Mpampilis, Tryfon, *Ouiski se Afthonia - metapolitefsi, diethnis kapitalismos, kai ethnografikes ptyches tis neoterikotitas stin Ellada*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015, S. 417.

Produktionssystems und die Beziehungen zu den internationalen Finanzmärkten. Die verspätete und unzureichende Berücksichtigung der neuen, zunächst durch die Währungsunion und dann durch die Globalisierung entstandenen Bedingungen werden Griechenland zum Verhängnis. Zwar wird zu Beginn des Millenniums noch der Versuch einer Verfassungsrevision unternommen, doch diese bewirkt nicht die erforderlichen radikalen Änderungen. Das Parteiensystem hatte sich auf ein Wachstum verlassen, ohne für eine solide Basis Sorge zu tragen. Griechenland und Irland erleben zwar ein kontinuierliches, über zehn Jahre anhaltendes Wachstum, das sich auch im Alltag der Bevölkerung bemerkbar macht, doch ein langfristiger Plan fehlt.[17] Das Parteiensystem wird aufgrund dieser Entwicklung zunehmend ineffektiv, und das Land ist somit allen Schwierigkeiten ohne Schutz ausgeliefert. Ein anschauliches Beispiel für diese Fehlentwicklungen liefern die Olympischen Spiele, die vom 13. bis zum 29. August 2004 in Athen abgehalten werden. Die Komplexität der Probleme und die Heftigkeit, mit der sich die Krise in Griechenland auswirkt, überraschen alle. Die zweite Etappe, das „Nachher", bezieht sich auf jenen noch immer unabgeschlossenen Entwicklungsprozess, der unter dem Schlagwort „nationale Krise" den kontrollierten Bankrott Griechenlands und die gegenwärtigen Erschütterungen der Eurozone und der Fundamente der Europäischen Union subsumiert. Aber was ist gemeint mit „nationaler Krise"? Was bezeichnet „national"? Eigentlich geht es bei dieser Krise um die Verarbeitung der Ereignisse der vorhergehenden vierzig Jahre und die Neuverhandlung des Verständnisses der nationalen Zeit und des nationalen Raumes - öffentlich und privat. Es geht um die Zugehörigkeit zum Westen, zur entwickelten Welt, als Teil der nationalen Identität, die sich im Beitritt zur EU manifestiert und erfüllt, aber gleichzeitig auch um das krisenbedingte darin Ausgeschlossen- und Isoliertsein. Die Idee einer nationalen Krise im Sinne einer geographischen Neuordnung ist die emotionalisierte Idee einer bedrohten Nation.[18]

Die griechische Krise wird durch die globale Finanzkrise seit 2008, durch die Fehlkonstruktion der Währungsunion und der damit verbundenen Krise des Euros sowie durch die nationale Fehlentwicklung des Modells der *Metapolitefsi* ausgelöst.[19]

---

[17] Siehe Anhang No.1.
Quellen von: http://ec.europa.eu/eurostat/web/main/home & http://www.mindev.gov.gr.
[18] Vgl. Beiträge im Sammelnvolume *Le symptôma grec*, Lignes, Paris, 2014.
[19] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 26 - 27.

Bemerkenswert ist hierbei der Umstand, dass es sich bei der griechischen Misere um eine Krise des Staates mit übermäßig hoher Staatsverschuldung und Staatsdefiziten handelt, während sich die private Verschuldung vergleichsweise in Grenzen hält.[20]

Im folgenden Kapitel wird die zeitliche Abfolge dieser Entwicklungen, nämlich die Krise in historischer Perspektive, präsentiert und analysiert, um das Verständnis für die gegenwärtige Situation zu erleichtern und den Zusammenhang mit der zeitgenössischen griechischen Bildhauerei als Mittel der Kritik an diesen Phänomenen nachvollziehbar zu machen. Der Fokus liegt auf der *Metapolitefsi,* einerseits in einem Vergleich mit dem „Vorher" und dem Ziel, die neuen Merkmale der demokratischen Epoche deutlicher hervorzuheben und andererseits in einer Auseinandersetzung mit dem „Nachher", die klar macht, dass auch wenn der globale und europäische Rahmen stabil geblieben wäre, Griechenland wesentliche Anpassungen hätte vornehmen müssen. Manche Autoren, so zum Beispiel Voulgaris, glauben sogar, dass die Auswirkungen der Krise möglicherweise nicht so heftig ausgefallen wären, wenn Griechenland die notwendigen Anpassungen und Reformen beizeiten durchgeführt hätte.

3.2 Vom Bürgerkrieg bis zum Sturz der Militärjunta

Die griechischen Debatten dieser Jahre sind wesentlich von politischen, sozialen und wirtschaftlichen Geschehnissen und Veränderungen geprägt. Der Zeitraum zwischen Bürgerkrieg und Diktatur stellt sich als kontinuierliche Abfolge unheilvoller Entwicklungen dar und weist eine Reihe von widersprüchlichen Merkmalen auf: Autorität aber gleichzeitig Demokratie, Abschottung aber auch Wohlstand, ideologischer Rückzug und dennoch politische Blüte. Obwohl die geopolitische Lage Griechenland zu einem wirtschaftlich schwachen und peripheren Staat macht, gelingt es über die Jahre, besondere Beziehungen zu anderen Ländern aufzubauen. Mit dem Ende des Bürgerkriegs intensiviert sich die Beziehung zu den USA aufgrund verschiedener Parameter, bis sie zu Beginn der 1960er Jahre sogar dominiert. Daraus resultiert eine anhaltende Abhängigkeit der sogenannten nationalen Kräfte von den USA. Die nationalen Kräfte umfassen die Monarchie, die als eigentliches

---

Der Beginn der globalen Finanzkrise wird mit 2008 angesetzt, denn am 15. September 2008 beantragte die amerikanische Investmentbank Lehman Brothers Insolvenz infolge der bereits einsetzenden Finanzkrise. Lehman Brothers hatte den Haupsitz in New York und beschäftigte 28.600 Angestellte.

[20] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 14.

Zentrum des Machtnetzes nach dem Bürgerkrieg gilt, die parlamentarische Regierung mit geringeren Machtbefugnissen und die Streitkräfte, die eine Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft einnehmen. Erstaunlicherweise verfügen die Streitkräfte nach 1966 sogar über eigene Radio- und Fernsehmassenmedien , die unter dem Namen YENED – *Ypiresia Enimeroseos Enoplon Dynameon (*Informationsdienst der Streitkräfte) - firmieren.[21]

Auf die Rekonstruktion des rechtslastigen Staates im September 1946 und das Ende des Bürgerkrieges 1949 mit den Kommunisten als Verlierer folgt eine Rückkehr zur „Normalität". Dieser turbulente Zeitraum bleibt als Trauma im kollektiven Bewusstsein zurück und spaltet die Gesellschaft in ein linkes und ein rechtes Lager, und verhindert darüber hinaus die Etablierung einer vereinenden politischen Autorität. Auf den ersten Blick ist man mit einer bilateralen Struktur konfrontiert, die sich in die Linke und die „nationale Gesinnung", d. h. den Glauben an die Vorstellung eines nationalen Ideals, aufteilt. Von der „nationalen Gesinnung" erfasst sind dabei sowohl das Zentrum als auch die Rechte. Insgesamt handelt es sich folglich um eine eigentlich dreiteilige Struktur.[22] Die Rekonstruktion des rechtslastigen Staates entspricht in erster Linie der Wiederherstellung der Monarchie im September 1946. Verantwortlich für diese Wiederherstellung ist eine Vielzahl von Faktoren, darunter die Rolle der Geldelite, die Ideologie der Rechten, die gezielte Propaganda, die Anwendung der Gesetze mit dem Ziel der sozialpolitischen Säuberung durch das griechische Gerichtssystem, die offizielle Darstellung der Geschichte, die neue öffentliche, politische Sphäre ohne die Kommunisten, der Prozess und die angepeilte Legalisierung und Reintegration der Kollaborateure, der „Weiße Terror" oder die Wahlen im März 1946. An dieser Stelle ist erneut darauf hinzuweisen, dass der von 1944 bis 1949 dauernde griechische Bürgerkrieg zwischen den Kommunisten – der linken Volksfront „Demokratische Armee Griechenlands" – und der von Großbritannien und den USA unterstützten konservativen Regierung und Monarchisten ausgetragen wird. Der griechische Bürgerkrieg gilt als erste Etappe des Kalten Krieges, insbesondere nach der sogenannten Truman-Doktrin vom 12.

[21] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 48 – 50.
[22] Carabott Philip, Sfikas, Thanasis D., *The Greek Civil War: essays on a conflict of exceptionalism and silences*, Aldershot: Ashgate, 2004; Close, David H., *The Greek civil war 1943–1950: Studies of Polarization*, Routledge, 1993; Mazower Mark, *After the War Was Over Reconstructing the Family, Nation, and State in Greece, 1943-1960*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

März 1947.[23] Zum einen ist hervorzuheben, dass diese Rekonstruktion eine rein politische Frage darstellt, in deren Vordergrund nicht so sehr die zwei Gegenpole und die ideologischen Hintergründe stehen, sondern vielmehr die unterschiedlichen Traditionen in einer Demokratie und einer Parlamentarischen Republik eine Rolle spielen. Zum anderen hinterlassen diese Jahre eindeutig ein massives Trauma in der Gesellschaft. Der deklarierte Prozess des „beiderseitigen Vergessens des Zivilkampfes" hat zur Folge, dass die entstandene Situation aufgrund der fehlenden Verarbeitung der Vorkommnisse zu keinem Abschluss kommen kann und in leidvollen, aber unausgesprochenen Erinnerungen und Tabuthemen weiter besteht. In den 1950er Jahren wird ein neuer Begriff in die griechische Gesellschaft eingeführt: der duale Staat. Das dual juristische, institutionelle und ideologische Regime setzt sich zum Ziel, die Freiheit und die politische Tätigkeit der Unterlegenen des Bürgerkriegs einzuschränken. Dieser duale Staat kommt zweifelsfrei einer Beschneidung des Parlamentarismus gleich. Im Jahr 1951 wird das Gesetz A.N. 375/ 1938 zur Spionage erneuert. Nunmehr wird dieses Gesetz als Waffe gegen leitende Funktionäre der KKE – *Kommounistiko Komma Ellados (*Kommunistische Partei Griechenlands) – eingesetzt, um die Beteiligten, die ordnungswidrig aus den osteuropäischen Ländern zurückgekehrt sind, zu verurteilen.[24] Darüber hinaus führt die Verfassung des Jahres 1952 zum ersten Mal den Begriff *Ethnikofrosini* - „Nationale Gesinnung" - ein. Diese „Nationale Gesinnung" bescheinigt den Glauben an die Vorstellung eines nationalen Ideals, an dem sich alle zu orientieren haben, die an neuralgischen Punkten wie in der öffentlichen Verwaltung oder im Bildungsbereich arbeiten. Die Bescheinigung über die „Nationale Gesinnung" wird mehr oder weniger Pflicht und ist zudem die Voraussetzung für ein Arbeitsverhältnis.[25] In weiterer Folge ist die linksorientierte Bevölkerung gezwungen, Erklärungen zu unterschreiben, in denen der Kommunismus verleugnet wird, und es kommt zu Massenentlassungen der öffentlich Bediensteten. Diese Beispiele führen vor Augen, welches Bild der Linken nun entstehen soll: Die Kommunisten werden als Spione, die Linken als Personen mit unzureichender nationaler Gesinnung dargestellt, und die Mitglieder beider Lager sind somit aus der griechischen

[23] Baerentzen, Lars, Iatrides, John O., Smith, Ole L., *Studies in the history of the Greek Civil War, 1945-1949*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1987; Nachmani, Amikam, *International Intervention in the Greek Civil War. The United Nations Special Committee on the Balkans, 1947-1952*, Praeger' New York, 1990.

[24] Ein wichtiges Beispiel für die Anwendung dieses Gesetz ist die Exekution von Nikos Mpelogiannis und seiner Kameraden.

[25] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteutiki Ellada 1974 – 2009*, S. 43 – 44.

Gesellschaft auszugrenzen. Diese Vorgehensweise kann als versuchte Säuberungsaktion gewertet werden und zielt zweifellos darauf ab, Rachegefühle zu kanalisieren, die Staatsgewalt zu rehabilitieren und die Festlegung der Grundlagen für eine neue politische Ordnung durch die Siegermacht zu rechtfertigen. Im Hinblick auf das kommende Jahrzehnt sollte sich die Linke politisch, kulturell und ideologisch neu aufstellen und die für die Modernisierung erforderlichen Anpassungen absolvieren, um für das Wirtschaftswachstum gerüstet zu sein Zu Beginn der 1960er Jahre kommt es in Griechenland zu einer radikalen Änderung in der demographischen Zusammensetzung. Die ländliche Bevölkerungszahl sinkt unaufhaltsam, und die Anzahl der Arbeitsverhältnisse – die bezahlte Arbeit, das selbständige und Klein-Unternehmertum sowie private und öffentliche Beamtenstellen - steigt an. Eine erste Landflucht Richtung Athen hat bereits eingesetzt. Athen wird als Vorbild des Fortschritts, der neuen Moral und des Konsumismus wahrgenommen. Die politische Situation bleibt konstant, aber immer noch heikel. Der Aufstieg der Partei EDA – *Eniaia Dimokratiki Aristera* (Vereinigung der Demokratischen Linken) – fällt in diese Jahre und macht sich insbesondere durch den erzielten Stimmenanteil bei den Parlamentswahlen von 1958 bemerkbar: Die EDA wird mit 24,42 Prozent die größte Oppositionspartei.[26] Der relativen Liberalisierung des Staates folgt eine Streikwelle. Im Jahr 1963 wird Karamanlis selbst ins Exil geschickt, und im Jahr 1964 werden Neuwahlen ausgerufen.[27] Alle nicht dem rechten Lager Zugehörigen werten den Wahlausgang als Erfolg und sehen darin nicht nur den ersten und langersehnten Schritt in Richtung Demokratie und Gleichberechtigung, sondern erhoffen sich auch die Abschaffung aller außerstaatlichen Machenschaften und Praktiken. Dennoch kommt es im darauf folgenden Jahr zu den so genannte Juli-Ereignissen, die zu einer der größten und leidenschaftlichsten politischen Mobilisierungen des modernen griechischen Staates führen. Nach der politischen Krise vom Juli 1965 und dem Konflikt zwischen der Monarchie und der legalen Regierung der Enosis Kentrou – der Zentrumsunion – wird die Kluft zwischen rechts und links allmählich immer größer. So ereignet sich

[26] Die EDA wurde als Koalition mehrerer linken Parteien im Juli 1951 gegründet, nahm an allen Wahlen von 1952 bis 1964 teil und unterstützte in den letzten Jahren offen die Partei des Zentrums. Im Jahr 1963 wurde der EDA-Angeordnete Grigoris Lamprakis ermordet, und Griechenland erlebte politische Unruhen.
Gkotzaridis, Evi, *A Pacifist's Life and Death. Grigoris Lamprakis and Greece Under the Shadow of the Civil War*, Cambridge Scholars, Cambridge, 2016.

[27] Clogg, Richard, *Parties and Elections in Greece: The Search for Legitimacy*, Durham, NC: Duke University Press, 1987.

bereits im Jahr 1965 ein parlamentarischer Coup, der die Kontinuität zwischen der Republik und der Diktatur besiegelt. Die Diktatur etabliert sich mit einem Staatsstreich am 21. April 1967 und dauert sieben Jahre, drei Monate und zwei Tage. Sie ist die einzige neu installierte Diktatur nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in ganz Europa. Der Historiker Nikolao Alivizato bezeichnet die Jahre von 1949 bis 1974 als die Jahre der „Paraverfassung" –oder „Nebenverfassung".[28]

Am 21. April 1967 kommt es zum Putsch durch das Militär, und die Junta, eine Bezeichnung für das Militär-Regime, setzt ihre eigene Diktatur in Griechenland durch. Die ersten Maßnahmen der Diktatur bestehen in der Abschaffung der Verfassung und der Rechte des Einzelnen. Darüber hinaus wird jegliche politische Tätigkeit verboten, alle Parteien und Gewerkschaftsorganisationen werden aufgelöst, die politische Führung wird festgenommen, und Konzentrationslager und Gefängnisse werden eingerichtet. Gleichzeitig werden die verschiedenen Offiziersränge von vermeintlichen Gegnern gesäubert. In den kommenden Jahren gelingt es der Junta nicht, Verbündete im rechten Lager zu finden. Damit bleibt ihr die breitere Unterstützung ihres Regimes vonseiten der Bevölkerung durch eigenes Verschulden verwehrt. Im Jahr 1973 wird die Monarchie durch ein Referendum abgeschafft, und der Kopf der Junta, Georgios Papadopoulos, ernennt sich selbst zum Staatspräsidenten. Parallel dazu hebt er das Militärgesetz auf und erlässt eine umfassende Amnestie für die politischen Gefangenen. Im Oktober 1973 beauftragt Papadopoulos Spyridon Markezinis, einen politischen Außenseiter des konservativen Flügels, mit der Regierung. Ungeachtet dieser Maßnahme ebben die gesellschaftspolitischen Unruhen nicht ab. Die Bevölkerung lehnt die Kollaboration mit der Junta noch immer ab, und die Unruhen führen schließlich zu einem Aufstand. Am 25. November 1973, im Anschluss an die Ereignisse in Zusammenhang mit dem Aufstand am Polytechnio Athen, stürzen die Hardliner innerhalb der Junta das Regime von Papadopoulos und Markezinis mit einem neuerlichen Putsch. Das darauf folgende Regime unter der Führung von Dimitrios Ioannidis besiegelt das letzte Kapitel der Diktatur Griechenlands. Dieses Regime kann auf keinerlei Unterstützung von der Bevölkerung zählen, da es keine Perspektiven - außer vielleicht jene auf grausame Unterdrückung - bietet.[29] Diese Epoche wird als „Staat

[28] Alivizatos, Nikolaos, *Oi politikoi thesmoi se krisi 1922 - 1974: opseis tis ellinikis empeirias*, Verlag Themelio, Athens, 1986.
[29] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 73 – 74, 77, 78.

der ESA“ – *Elliniki Stratiotiki Astinomia* (Griechische Militärpolizei) – bezeichnet, wobei die Militärpolizei direkt von Ioannidis kontrolliert wird. Die Erinnerungen an das ESA-Regime sind neben den Repressionen vor allem durch die Ereignisse auf Zypern geprägt. Ioannidis hatte gemeinsam mit der rechtsextremen antimakarischen Organisation EOKA-B den Sturz der legalen Regierung Zyperns unter Makarios geplant.[30] Am 14 Juli 1974 kommt es zu einem versuchten Staatsstreich gegen die Regierung von Erzbischof Makarios. Das Ergebnis dieser Aktion ist tragisch: Die türkischen Truppen marschieren auf Zypern ein und besetzen in zwei Etappen vierzig Prozent der Insel. Die Vorgehensweise der Türkei ist völkerrechtlich legitimiert, da sie im Namen der Verantwortung für die türkische Bevölkerung auf der Insel diese vor den Unruhen „schützen“ darf und soll. In der Folge wird die Türkei neben Griechenland und dem Vereinigten Königreich als Garantiemacht etabliert.

Das diktatorische Regime wird somit ein Opfer der eigenen Untaten, und das bedeutet das Ende der Diktatur. Damit wird ein Schlussstrich unter die wohl unheilvollste Epoche nach dem Bürgerkrieg gezogen. Am 23. September 1974 wird das Gesetz A.N. 509 abgeschafft und die Tätigkeit aller kommunistischen Parteien wieder legalisiert. Die außerparlamentarischen Machtbefugnisse des rechten Lagers werden aufgehoben.[31] Eine neue Ära bricht an. Im kollektiven Bewusstsein wird die Diktatur der Junta als Höhenpunkt eines pervertierten Regimes empfunden, das aus dem Jahrzehnt der 1940er Jahre hervorgegangen ist.

3.3 Metapolitefsi

Die neue Ära ist unter der Bezeichnung *Metapolitefsi* bekannt. Im Hinblick auf Griechenland benennt *Metapolitefsi* sowohl den Akt des Regierungswechsels – das ist die wörtliche Übersetzung in die deutsche Sprache - als auch die Dauer dieser Transaktionsphase. Die *Metapolitefsi* wird als erfolgreicher Übergang von der Diktatur zur Demokratie und als Versuch, ein durchgängig demokratisches System aufzubauen, betrachtet. Die neue Epoche konsolidiert sich relativ rasch und verspricht eine „bessere Zukunft“ durch soziale, wirtschaftliche und politische Errungenschaften. Wie Avgeridis, Gazi und Kornetis ausführen, soll diese bessere

[30] EOKA-B war eine griechisch-zyprische paramilitärische Organisation, die 1971 gegründet wurde. Sie folgte einer extrem rechten nationalistischen Ideologie und hatte das ultimative Ziel, die Vereinigung Zyperns mit Griechenland herbeizuführen. Die Organisation löste sich 1974 nach einem gescheiterten Staatsstreichversuch und der anschließenden türkischen Invasion von Zypern auf.
[31] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 82, 86.

Zukunft mittels Demokratisierung, einer Erhöhung des Lebensstandards, der europäischen Integration, der Schaffung eines Wohlfahrtstaates, der Stabilisierung der Mittelschicht usw. gewährleistet werden.[32] Ein maßgeblicher Schritt der *Metapolitefsi* besteht in der Auflösung der politisch-ideologischen Fundamente, die zuvor in den Jahren 1949 – 1967 aufgebaut worden waren.[33] Der Antikommunismus wird durch den Antifaschismus ersetzt. Im Zuge dessen verliert das extrem rechte Spektrum des politischen Systems seine Legalität und macht Platz für die allmähliche Etablierung einer fortschrittlichen und demokratischen Kultur. Die ND – *Nea Dimokratia* (Neue Demokratie) – und die PASOK – *Panellinio Sosialistiko Kinima* (Panhellenische Sozialistische Bewegung) – bestimmen gemeinsam mit den kommunistischen Linken fast ausschließlich die Dynamik der *Metapolitefsi*. Im gesamten Spektrum der kommunistischen Linken treten während der Zeit der *Metapolitefsi* mehrere Parteien unter ähnlichen Namen auf. Darüber hinaus sind auch Abspaltungen, Umbenennungen und Veränderungen innerhalb der Parteien aufgrund nationaler Erfordernisse oder infolge internationaler Entwicklungen, insbesondere wegen des Zerfalls des kommunistischen Regimes, zu beobachten. Die zwei wesentlichen linken Parteien sind die KKE und die KKE Esoterikou – *Kommounistiko Komma Ellados Esoterikou* (Kommunistische Inlandspartei Griechenlands). Die KKE ist eine traditionelle, pro-sowjetische Partei, während sich die KKE Esoterikou, die sich von der KKE abgespalten hat, an Europa orientiert.[34] Zu den drei politischen Fraktionen der *Metapolitefsi* zählen das rechte Lager, das Zentrum und die Linken.[35] Ab Mitte der 80er Jahren kommt es in den westlichen Ländern zu einer Wende in der Art und Weise, wie sich die Beziehungen zwischen Staat, Wirtschaft und Gesellschaft gestalten. Diese Wende läutet den Übergang zum Liberalismus ein. Das Ende der bipolaren Weltordnung mit dem Fall der

[32] Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, *Vortwort*, in:, *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015, S. 15.

[33] Antikommunismus, Gleichsetzung mit dem Westen, Antislawismus, Nationale Gesinnung, Gegenüberstellung zwischen Nation und Volk, ungeschriebener Grundsatz herabgesetzter Glaubwürdigkeit der nicht rechten urbanen Bewegungen etc. waren einige dieser Fundamente.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 87.

[34] Die Beziehungen zwischen diesen zwei Parteien waren extrem heikel, insbesondere in den ersten Jahren der *Metapolitefsi*. Sie haben sich eher als Gegner verhalten - mit dem Höhenpunkt der Nicht-Anerkennung der KKE Esoterikou durch die KKE.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 317.

[35] Die größeren Parteien verdichteten ihre politische Ausrichtung in jeweils einem Wort, ND als eine rechte Partei wurde etwa unter dem Wort „Europa" identifiziert, PASOK als eine Partei des politischen Zentrums unter dem Wort „Änderung", KKE, als linke Partei unter dem Wort „Partei" und KKE Esoterikou unter dem Wort „Erneuerung".
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 223.

kommunistischen Regime im Jahr 1989 markiert den Anfang einer neuen Epoche in der globalen Geschichte. Griechenland gelingt es nicht, auf die Änderungen und die neuen Konditionen, die die Globalisierung und die Währungsunion mit sich bringen, entsprechend zu reagieren. Mehrere Faktoren liegen außerhalb des nationalen Einflussbereichs und sorgen für Änderungen auf nationaler wie internationaler Ebene. Seit dem Ausbruch der Wirtschaftskrise setzt sich in der Öffentlichkeit die Ansicht durch, die *Metapolitefsi* und die vorherrschende Kultur seien verantwortlich für alle unliebsamen Erscheinungen in der griechischen Gesellschaft. Ihr wird die Schuld für eine schier endlose Zahl an Missständen angelastet: der Gefälligkeitsstaat, die Abhängigkeit des Staates und der Wirtschaft von den Gewerkschaftsbewegungen, die Phänomene der Gewalt und der Rechtlosigkeit, die unsicheren Pensionen, die Steuermisere, die Korruption oder auch der Populismus.[36] Ähnliche kritische Momente waren schon früher zu beobachten gewesen, aber zu diesem Zeitpunkt erlangt das Ausmaß der Kritik eine neue Dimension. Die jüngere Geschichte Griechenlands wird neu gedeutet, und diese Neuinterpretation schürt Zweifel am rechtmäßigen Gebaren der *Metapolitefsi* .[37]

3.3.1 1974 – 1993

Die folgenden Jahre sind geprägt von einer ND- und zwei PASOK-Regierungen und deren Wirken. Mit dem Fall der Diktatur am 24. Juli 1974 wird eine Koalitionsregierung der „nationalen Einheit“ unter Premierminister Konstantinos Karamanlis etabliert. Für den 17. November 1974 werden Neuwahlen angekündigt. Vor den Wahlen im November wird die KKE wieder legalisiert und diese nimmt, gemeinsam mit anderen kleineren linken Parteien unter dem Dach der *Enomeni Aristera* – Vereinigte Linke –, am Wahlprozess teil. Aus den Wahlen geht Karamanlis mit seiner kurz zuvor gegründeten Partei ND als Sieger hervor.[38] Zu diesem Zeitpunkt beginnt die erste Phase der *Metapolitefsi* und damit die erste Regierungsphase der ND von 1974 bis 1981. Die konservative Fraktion steht vor der

[36] Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, *Vorwort*, S. 15.
[37] „Die Tatsache, dass die *Metapolitefsi* nach dem Ausbruch der Krise von den Leuten kritisiert wird, die politisch innerhalb dieses Zeitraums aktiv waren, offenbart die sich wandelnde Dynamik dieser Periode“.
Zitat von Antonis Liakos.
Christopoulos, Dimitris, *Einai «to Syntagma ena synolo ypochreotikon kanonon» i «den einai tipote»; i «kapou anamesa»; ,* in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Manos Avgeridis, Efi Gazi, Kostis Kornetis, Verlag Themelio, 2015, S. 95.
[38] Die ND wurde mit persönlicher Ausrufung durch Konstantino Karamanlis am 28. September 1974 gegründet.

dringenden Notwendigkeit, sich einer ideologischen Neuorientierung und Dynamisierung zu unterziehen. Die Schaffung einer antidiktatorischen nationalen politischen Macht, die das ideologische, politische Profil der vordiktatorischen Rechte überwinden kann, erscheint unerlässlich. Die ND selbst wird als liberaler Flügel verstanden, der befähigt wäre, die historischen Forderungen nach einem Liberalismus der Mitte abzudecken. Die ND setzt sozialdemokratische Akzente, indem sie Ideen und Programme vorstellt, die Formen der Mischökonomie, soziale Gerechtigkeit und staatliche Interventionen beinhalten. Es fällt auf, dass im Gründungstext der Partei Begriffe oder Definitionen wie konservativ oder rechts fehlen und Kader, die mit der Diktatur kollaboriert hatten, ausgeschlossen werden. Die Etablierung einer liberalen Demokratie und der Beitritt Griechenlands zur Europäischen Wirtschaftsunion bilden die zwei wichtigsten nationalen Ziele der Partei. Unter Karamanlis' Regierung werden zwei bedeutende historische „Erfolge" erzielt, zum einen der Regierungswechsel von der Diktatur zur Demokratie und zum anderen der Beitritt Griechenlands in die Europäische Wirtschaftsgesellschaft, EWG.[39] Am 28. Mai 1979 unterschreibt Karamanlis das Beitrittsabkommen. Der Beitritt selbst wird ab dem 1. Januar 1981 unter dem Premierminister Georgios Rallis offiziell.[40]

Während dieser Jahre kommt es zu einem weiteren bedeutsamen Ereignis von großer Symbolkraft und historischer Relevanz, als im Januar 1976 die Volkssprache als offizielle Sprache des Staates eingeführt wird. Die Debatten um dieses Thema finden während der Amtszeit von Rallis endlich ein Ende. Bis zu diesem Zeitpunkt sind in Griechenland zwei Varianten der griechischen Sprache in Gebrauch: die Volkssprache und die „Reine Sprache", eine Mischung aus Altgriechisch und mittelalterlichem Griechisch auf der Basis eines polytonischen Systems. An dieser Stelle ist dennoch zu erwähnen, dass die Sprache und die Debatte rund um die Sprache eine große Rolle bei der „nationalen Krise" im Sinne der Konstruktion der griechischen nationalen Identität spielt.[41]

---

[39] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 97.

[40] Georgios Rallis war der letzte Premierminister der ND in dieser ersten Regierungsphase vom 10. Mai 1980 bis zum 21. Oktober 1981.

[41] Für einen allgemeinen Überblick zum Thema siehe Hering, Gunnar, *Die Auseinandersetzungen über die Neugriechische Schriftsprache*, in: *Sprachen und Nationen im Balkanraum. Die historischen Bewegungen der Entstehung derzeitigen Nationalsprachen*, Hannick, Christian, Köln-Wien, 1982, p. 125-194.

Am 21. Oktober 1981 endet die Regierungszeit der ND, als die PASOK unter Andreas Papandreou die Wahlen gewinnt.[42] Die PASOK erringt bei den Wahlen 48% der Stimmen und kann aufgrund dieses Wahlerfolges ihre lang anhaltende Regierungsbeteiligung antreten, die bis 2004 nahezu ununterbrochen andauert. Innerhalb dieses Zeitraums war die Partei nur drei Jahre in keiner Regierung. Zu Beginn präsentiert sich die PASOK als radikale, stark antirechte Macht, die es sich zum Ziel setzt, eine sozialistische, auf Selbstverwaltung beruhende Gesellschaft aufzubauen.[43] Die Entwicklung der *Metapolitefsi* und jene der PASOK gehen in diesen Jahren Hand in Hand.

Die ersten Maßnahmen der neuen Regierung und ihres Premierministers Andreas Papandreou widmen sich dem Ziel, eine gesellschaftliche Normalisierung herbeizuführen. Zunächst werden Überbleibsel der Gesetzgebung aus dem Bürgerkrieg abgeschafft, und der Widerstand durch die EAM wird anerkannt.[44] Darin ist ein eindeutiger Versuch zu erkennen, die Herausbildung eines alternativen politischen Gedächtnisses anzuregen und das Verständnis der Nachkriegsgeschichte in andere Bahnen zu lenken.[45] Eigentlich kann man trotz einer Verspätung von 30 bis 35 Jahren von einer Angleichung an das antifaschistische Narrativ des übrigen Europa sprechen. Gleichzeitig treibt die Regierung Maßnahmen zur Förderung einer sozialen und kulturellen Modernisierung und zur Etablierung eines modernisierten Familienrechts voran. Sie führt das Wahlrecht ab dem 18. Lebensjahr ein, bemüht sich um den Aufbau eines Sozialstaats und strebt die

---

[42] Die PASOK mit ihrem Parteivorsitzenden Andreas Papandreou wurde am 3 September 1974 gegründet. Es gelang ihr, innerhalb kürzester Frist die Mehrheit des politischen Zentrums für sich zu gewinnen. Bei den Wahlen vom 21. November 1974 erhielt die PASOK 13% der Stimmen. Anzumerken ist auch, dass die PASOK in den Jahren 1974 – 1981 eine Koalition aus zwei verschiedenen Bewegungen bildete, nämlich aus der PAK, *Panelliniou Apeleftherotikou Kinimatos* – Panhellenische Befreiungsbewegung, und der EK, *Enosis Kentrou* - Zentrumsunion.

[43] Seit 1977 etablierte sich die PASOK als ein antirechter Machtpol und als Partei der Veränderung, die einen großen aber widersprüchlichen sozialpolitischen Teil der Bevölkerung repräsentierte. Wie Voulgaris betont, führte Papandreou diese uneinheitliche antirechte Gruppe auf einen Weg der Polarisation mit ausgesprochen populistischen Charakteristika. Die „historische" Linke distanzierte sich kontinuierlich von der antirechten Solidarität. Sie übte harte Kritik an der politischen Richtung der PASOK, insbesondere an deren Neigung, antirechte Gefühle für eigene Zwecke zu nutzen.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 305 & S. 322.

[44] EAM: Ethniko Apeleftherotiko Metopo – Nationale Befreiungsfront; ELAS: Ethnikos/ Ellinikos Laikos Apeleftherotikos Stratos – Griechische Volksbefreiungsarmee; EDES: Ethnikos Dimokratikos Ellinikos Syndesmos – Nationale Republikanische Griechische Liga
Video vom griechischen Parlament am 17 August 1982 – Anerkennung des Nationalen Widerstandes https://www.youtube.com/watch?v=bemQvjovsFc

[45] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 103 – 104.

Trennung von Staat und Kirche an.[46] Trotz dieser Bestrebungen gelingt es der PASOK nicht, wirksame Maßnahmen zur Bewältigung der sich zuspitzenden wirtschaftlichen, institutionellen und nationalen Probleme Griechenlands zu ergreifen. Das Staatsdefizit wird zur Gefahr. Darin und auch in einigen weiteren Belangen der Innenpolitik sind sich die meisten Länder im Anschluss an die Ölkrise sehr ähnlich: Die primären Ausgaben betreffen Lohnerhöhungen für die rasch anwachsende Zahl der Beamten, die Finanzierung des erweiterten öffentlichen Sektors, der sich um bereits insolvente Unternehmen - den sogenannten „problematischen Unternehmen“ - kümmert und Pensionserhöhungen. So beschließt die PASOK im Jahr 1982 beispielsweise eine großzügige Erhöhung des Mindestlohns um dreißig Prozent als Wahlgeschenk für ihre Wähler und um ihre gesellschaftliche Sensibilität zu demonstrieren. Auch die Einkommenspolitik orientiert sich nicht an volkswirtschaftlichen Vernunftgeboten und pendelt zwischen einem Versuch, die negativen Auswirkungen der Vergangenheit zu verringern, und großzügigen Aktionen kurz vor den jeweiligen Wahlen. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in den ersten vier Jahren der PASOK-Regierung keinerlei konjunkturelle Erholung zu verzeichnen ist. Dies hat eine steigende Inflation, Spannungen, ein Defizit des Staatshaushalts, eine erhöhte Staatsverschuldung und die Verringerung der Wettbewerbsfähigkeit sowie zunehmende Probleme in der Außenhandelsbilanz zur Folge.[47] Im Jahr 1985 werden die wirtschaftliche Verschlechterung und die drohende Bilanzkrise augenscheinlich – ein Phänomen, von dem in diesem Zeitraum auch andere europäische Länder betroffen sind. Griechenland nimmt Kredite der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft in Anspruch und schlittert in die strukturelle Instabilität, die von der Regierung nicht mehr steuerbar ist. Voulgaris verortet in diesem Moment den Ausgangspunkt des gegenwärtigen kontrollierten Bankrotts Griechenlands, wobei diese Einschätzung mit kritischer Vorsicht zu betrachten ist, wurde sie doch vor 15 Jahren aus der Perspektive eines neoliberalen Credos heraus formuliert.

Ab 1985 verliert die antirechte, staatsbezogene und antiimperialistische Rhetorik der PASOK an Boden und macht allmählich einem Liberalismus, Konsumerismus und Individualismus Platz. Darüber hinaus setzen sich eine pragmatische Einschätzung

[46] Abschaffung der Mitgift, Entkriminalisierung des Ehebruches, Einführung der standesamtlichen Ehe. Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 104 & S. 303.
[47] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 104, 106.

der Beziehung zwischen öffentlichen und privaten Belangen und eine Akzeptanz der internationalen Position des Landes in der bipolaren Weltordnung durch.[48] Nach den Wahlen vom 5. Juni 1985 wird Kostas Simitis Finanzminister. Simitis und die neue PASOK-Regierung, noch immer unter Andreas Papandreou, arbeiten einen Stabilisierungsplan aus, der Sicherheitsmaßnahmen in der Einkommens-, Finanz- und Geldpolitik vorsieht. Dieser tritt im November desselben Jahres in Kraft. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang ferner, dass sich zu Beginn der 1980er Jahre auch in Griechenland erste Gewerkschaftsbewegungen formieren. In Mittel- und Westeuropa sind solche Bewegungen längst gang und gäbe, in Griechenland handelt es sich jedoch um ein Novum. Bedauerlicherweise kommt es auch zu Fällen, in denen die Taktik der Gewerkschaften der Wirtschaft abträglich sind. Voulgaris zufolge gerät die neue Wirtschaftspolitik schlussendlich in einen Konflikt mit den Gewerkschaftsbewegungen, sogar mit dem Gewerkschaftsflügel der PASOK. Auf diese Weise unter Druck gesetzt, bereitet Papandreou dem Stabilisierungsplan ein unkonventionelles und frühes Ende, worauf Simitis zurücktritt.[49] In der Folge bleibt die Wirtschaft bis zum Ende der Regierungszeit „unkontrollierbar".[50] Kurz vor den Wahlen am 2. Juli 1989 stellt die PASOK einen Antrag auf Mitgliedschaft in der Sozialistischen Internationale. Die PASOK sollte zu einer zeitgemäßen europäischen sozialistischen Partei werden, die auf Kontinuität in ihren Entscheidungen achtet und sich der klaren Trennung zwischen Volksnähe und Populismus sehr wohl bewusst ist, um im politischen Prozess auch langfristig konkurrenzfähig zu bleiben. In die zweite Hälfte des Jahrzehnts fällt ein weiteres bedeutendes historisches Ereignis, als im Dezember 1988 die Partei SYN – *Synaspismos (*Koalition der Linken) - auf Basis einer Kooperation zwischen der KKE und der EAR (Elliniki Aristera, Griechische Linke) gegründet wird.[51] An dieser Stelle soll erneut darauf hingewiesen werden, dass bereits im Jahr 1968 eine Abspaltung des eurokommunistischen Flügels der KKE, nämlich der KKE Esoterikou, von der KKE stattfand. Die SYN bildet den

[48] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 307.
[49] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 116 – 117.
[50] Mpotsiou, Konstantina*, N.D. kai PASOK, 1974 -1985: I «Evropi» os politiki kai os taftothta*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015, S. 86.
[51] Hier ist darauf hinzuweisen, dass in der Zeit zwischen 1985 und 1990 beide KK-Parteien versuchten, autonom zu werden und sich von der Ideologie der PASOK so weit wie möglich zu distanzieren. Aufgrund diverser Regierungsskandale und der darauf folgenden moralischen Debatte gelang diese Abgrenzung einfacher, schneller und deutlicher.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 322

Ausgangspunkt der heutigen SYRIZA. Die EAR wurde im April 1987 gegründet. Sie war die Weiterentwicklung der KKE Esoterikou.

Die nächsten vier Jahre bis 1993 sind eine überaus kritische Zeit, in der sich vier unterschiedliche kurzlebige Regierungen und vier unterschiedliche Premierminister abwechseln. Die erste Regierung, eine Koalitionsregierung zwischen der ND und der SYN dauert bis Oktober 1989. Eine sehr wichtige Beschlussfassung dieser Zeit ist die Gesetzesannahme zur Aufhebung der Rechtsfolgen des Bürgerkrieges. Damit bricht eine neue Ära des griechischen Kommunismus an, der seine Vergangenheit zwischen 1917 und 1989 hinter sich lässt. Die zweite Regierung ist eine Interimsregierung, gefolgt von einer Allparteienregierung und schließlich von einer ND-Regierung unter dem Premierminister Konstantinos Mitsotakis, die von April 1990 bis Oktober 1993 an der Macht bleibt.[52] Von großer Bedeutung ist der Zeitraum nach dem Jahr 1990. Im Jahr 1991 löst sich die Partei SYN auf; konkret zieht sich im Juni 1991 die KKE unter Aleka Papariga, die über die Stimmenmehrheit verfügt, von dieser politischen Gruppierung zurück.[53] Unter Mitsotakis werden die ersten neoliberalistischen Gehversuche in Griechenland unternommen. Die ersten Privatisierungen werden umgesetzt, und kurz darauf wird die Debatte um die Mazedonische Frage virulent, die in Kombination mit der ersten Welle von hauptsächlich albanischen Wirtschaftsflüchtlingen das nationalistische und fremdenfeindliche Klima noch verschlimmert. Die Makedonische Debatte kreist um eine Problematik, bei der es um den Namen dieser spezifischen Region geht. Diese Debatte begünstigt die Erstarkung der nationalistischen Kräfte in Griechenland, die Durchdringung der öffentlichen Äußerungen mit einer aktiven nationalistischen Rhetorik und die Bündelung heterogener sozioideologischer Kräfte im Rahmen populistischer Mobilisierungen unter der emotionalisierten Idee einer bedrohten Nation.[54] Das letzte große historische Ereignis dieser Jahre findet am 31. Juli 1992 statt. Die ND hatte schon seit Jahren ihr unmissverständliches Interesse an der

[52] Siehe Anhang No. 2 „*Metapolitefsi* – Alle Wahlen".

[53] Die Auflösung der SYN war laut Voulgaris auch die erste und unmittelbare Auswirkung des Zerfalls der UdSSR. In dieser neuen metakommunistischen Epoche standen sich die zwei linken Parteien (in diesem Zeitraum KKE und SYN/ SYNASPISMOS) wieder als Opponenten gegenüber, aber dieses Mal in einem friedlichen Rahmen.

[54] Panagiotopoulos, Panagis, *Apo tin prostatevomeni stin anasfali dimokratia*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Manos Avgeridis, Efi Gazi, Kostis Kornetis, Verlag Themelio, 2015, S. 340.
Vgl. Skoulariki, Athina, *O dimosios logos gia to ethnosme aformi to Makedoniko (1991-1995): plaisio, anaparastaseis kai MME*, in: *Taftotita kai MME sti synchroni Ellada*, Demertzis, Nikos, Athen, Papazisis Verlag, 2007, S. 61-103.

europäischen Integration Griechenlands bekundet, und an diesem Julitag wird der Vertrag von Maastricht im Parlament mit einer Ja-Stimme von der ND und der PASOK ratifiziert.[55]

3.3.2 Nach dem kalten Krieg: 1993 – 2009

Der 13. Oktober 1993 ist der letzte Tag der Regierung Mitsotakis und der Beginn oder besser die Fortsetzung der kurz unterbrochenen Regierungsphase der PASOK. Diese zehnjährige Phase wird von mehreren wichtigen Ereignissen geprägt. So tritt der Parteivorsitzende Andreas Papandreou aufgrund seiner Erkrankung im November 1995 am 22. Januar 1996 von seiner Funktion als Premierminister und Parteivorsitzender der PASOK zurück und stirbt am 23. Juni 1996.

Kostas Simitis wird der nächste Premierminister und bis März 2004 Parteivorsitzender der PASOK. Innerhalb der PASOK stehen sich zwei gegensätzliche Lager gegenüber: die Modernisierer und die Populisten. Kostas Simitis gilt als Modernisierer und übernimmt mit einer dem Fortschritt zugewandten, proeuropäischen Haltung die Verwaltung des Landes. Er setzt sich den Beitritt Griechenlands in die Europäische Währungsunion als Hauptziel und betreibt eine anti-nationalistische Außenpolitik.[56] Modernisierung wird so zu einem Synonym für die Europäisierung. Griechenland gilt nach dem Vertrag von Maastricht nicht mehr als Außenseiter und problematischer Mitgliedsstaat Europas, sondern wird nunmehr als ein seriöser Gesprächspartner wahrgenommen.[57] In der neuen Epoche, die stark von der Globalisierung und der Währungsunion geprägt ist, wird der Konkurrenzkampf härter, und die Wechselbeziehung zwischen nationalen und transnationalen Belangen tritt deutlicher zutage. Reformen in Bereichen wie dem Verwaltungs- und Steuerapparat, dem Bildungs-, Versicherungs- und Gesundheitswesen oder dem Wohlfahrtstaat sind dringend notwendig, da sich überall grobe Mängel bemerkbar machen. Insbesondere die Marktwirtschaft und der soziale Zusammenhalt sollen stärker gefördert werden.[58] Die Anhebung des

[55] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 135.
[56] Voulgaris ist der Meinung, dass diese Modernisierungsbewegung das Ergebnis der Selbstkritik durch die letzte PASOK-Regierung und des Eingeständnisses des Scheiterns der letzten ND-Regierung war.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 309 – 310.
[57] Griechenland war der Mediator und Friedensstifter im Einigungsverfahren unter den Balkanstaaten und schaffte es, Mitglied der Eurozone zu werden.
[58] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 148.

Lebensstandards und die Verbesserung der Lebensbedingungen im Verbund mit der Stagnation bzw. der Abwertung des öffentlichen Dienstes treiben die Mittelschicht massenhaft in den Privatsektor. In der Folge steigen die Lebenserhaltungskosten zur Aufrechterhaltung des Status quo kontinuierlich an. Gängige Zusatzverdienstmöglichkeiten schwinden. Gewinne aus Zinserträgen werden entweder drastisch beschnitten oder fallen gänzlich weg. Nach dem griechischen Börsenkrach im Jahr 1999 können an der Börse keine Zusatzerträge mehr lukriert werden. Die Beibehaltung des gewohnten Lebensstandards kann nur mehr über eine Vielzahl von Krediten finanziert werden.[59]

Trotz der zehnjährigen, von günstigen Entwicklungen begleiteten Wachstumsphase von 1993 bis 2003/04 bedarf Griechenland drastischer Maßnahmen, um weiterhin den neuen Wettbewerbsbedingungen der Globalisierung und des Euro standhalten zu können. Konkret stellt sich in diesem Zeitraum bis zu den Olympischen Spielen von 2004 ein künstliches Wachstum ein, jedoch gelingt es den politisch Verantwortlichen aufgrund mangelnder langfristiger Planungen nicht, den Grundstein für ein stabiles und kontinuierliches Wachstum zu legen. In der Folge kommt es zu Neuwahlen. Am 10. März 2004 verliert die PASOK nach zwanzig Jahren ihre Vormachtstellung, und die ND unter Konstantinos Karamanlis dem Jüngeren geht aus den Wahlen als Sieger hervor.[60] Eine der ersten Maßnahmen der neuen Regierung und des neuen Finanzministers ist die berüchtigte „fiskalische Registrierung“ (*dimosionomiki apografi*) im Jahr 2004. Diese Registrierung bedeutet

---

Bemerkenswert ist, dass alle diese Bereiche von Korruption erfasst sind. Ein typischer Beweis für die Korruption war der erfolglose Versuch einer Reform im Versicherungswesen im April 2001.
Analysiert wird der Versuch in: Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 149.

[59] Dies war nur dank des Euros und des Zugangs zu den internationalen Geldmärkten möglich. Die griechischen Banken konnten uneingeschränkt Kapital zu niedrigen Darlehenszinssätzen aufnehmen.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 149.
„In der ersten Phase begünstigte der Euro Griechenland wie auch die anderen Staaten der europäischen Peripherie. Die starke Währung zog billiges Kapital an, als wären die Gefahren für die Leistungsbilanz vorüber. Bis 2007/08 verlief offensichtlich alles ohne große Probleme. […]“

[60] Der jüngere Karamanlis wurde als Symbol des sozialen Liberalismus präsentiert. Ziel der ND war es, sich als Partei der politischen Mitte zu bewähren und ihre rechtsextreme Klientele hinter sich zu lassen. Der Beweis dafür war der Parteiausschluss von G. Karatzaferis, der kurz danach die rechtsextreme Partei LAOS gründete.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 298.
Zu erwähnen ist ferner, dass die PASOK ihren Parteivorsitzenden wechselte. Im Februar 2004 übernahm Geogios Papandreou die Parteiführung. In seiner Rede waren Charakteristika der liberalen amerikanischen Linke erkennbar. Seine bevorzugten Themen waren beispielweise Minoritäten-Rechte und der Respekt vor Verschiedenheit, die multikulturelle Gesellschaft und allgemeine Prioritäten in der Gesellschaft, Transparenz als Gegenpart zur anhaltenden Korruption, die partizipatorische Demokratie usw.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 313.

die buchhalterische Umkehrung der in den Jahren 2000 bis 2003 praktizierten Ausgabenpolitik und wird auf Initiative der ND und im Anschluss an die Bestätigung durch die Europäische Kommission verwirklicht. Ziel dieser Aktion ist es nicht, versteckte Defizite oder inexistente Einnahmen aufzudecken, sondern die Handhabung der logistischen Aufzeichnung der Jahres-Ausgaben umzukrempeln.[61] Diese politische Entscheidung beeinträchtigt die Funktionstüchtigkeit des Staates. Jahre später, im April 2011, gesteht die ND ein, dass diese Aktion katastrophale Auswirkungen nach sich zog.[62] Die ND verabsäumt es allerdings, während ihrer Regierungszeit nennenswerte finanzpolitische Maßnahmen zu ergreifen. Insbesondere ihre Wirtschaftspolitik wird als sprunghaft, kurzsichtig und ineffektiv eingeschätzt. Gleichermaßen charakteristisch für die ideologisch motivierten Maßnahmen des Finanzministers sind die Steuersenkungen für Unternehmen und auf Gewinne. In der Theorie soll diese Maßnahme die Jahreseinnahmen des Staates steigern, die Steuerhinterziehung begrenzen und die Investitionen bzw. das Wachstum des Landes erhöhen, doch in der Praxis zeigt sich ein anderes Bild. Die Staatseinnahmen brechen ein, nicht unbedingt aufgrund dieses Gesetzes, sondern auch infolge der Auflösung der SDOE, der Steuerfahndungsstelle *Soma Dioxis Oikonomikou Egklimatos*, und aufgrund der allgemeinen „Lockerung" des fiskalischen Gebarens. Die indirekten Steuer werden erhöht und die Staatsinvestitionen verringert, um das Gefälle auszugleichen, wie Voulgaris ausführt. An dieser Stelle sind Strategieentwürfe zur Modernisierung zu erwähnen, die von der PASOK in den politischen Diskurs eingebracht und von der neuen Regierung der ND übernommen werden. Die Staatsausgaben sind dennoch im Steigen begriffen.[63] Trotzdem hält das scheinbare „Wachstum" noch bis zum Jahr 2007 an, allerdings kommt es nur durch den Eigenverbrauch, diverse Bauvorhaben und inner- bzw. außerstaatliche Kreditgeschäfte zustande. Im Übrigen beschränkt sich die ND auf eine simple Verwaltung der jeweiligen Schwierigkeiten, ohne jegliche Problemlösungsinitiative an den Tag zu legen. Im September 2007 finden erneut Wahlen statt, dieses Mal umrahmt von einer Kulisse aus Feuerbrünsten, denn Waldbrände verwüsten zu diesem Zeitpunkt Griechenland und steuern nolens volens die entsprechende Dramatik bei. Nach 30 Jahren tritt eine rechtsextreme Partei, die LAOS – *Laikos Orthodoxos Synagermos,* (Völkischer Orthodoxer Alarm) –, im

[61] Analyse der Registrierungsaktion in: Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 156.
[62] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 157.
[63] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 158.

Parlament an. Im Anschluss an das Jahr 2007 sind die Anzeichen der Weltwirtschaftskrise klar zu erkennen: Die Staatsverschuldung, das Haushaltsdefizit und das Defizit in der Leistungsbilanz warnen rechtzeitig vor der bevorstehenden „Entgleisung“, wie Voulgaris allegorisch die Situation beschreibt. Sowohl die Europäische Kommission als auch die Zentralbank Griechenlands (*Trapeza tis Ellados*) informieren die Regierung diskret über den Ernst der Lage. Die Wirtschaft befindet sich in einer kritischen Phase, doch der Finanzminister, Georgios Alogoskoufis, beschwichtigt die öffentliche Meinung im März 2008 und verkündet, dass sich die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise in Griechenland in Grenzen halten werden. Von dieser Annahme ausgehend trifft er keinerlei Notmaßnahmen. Darüber hinaus reagiert die Regierung weder auf die offenkundige Verringerung der Staatseinnahmen noch auf die um sich greifende völlige Verarmung. Nach den Geschehnissen im Dezember 2008 verliert die Regierung ihr politisches Initiativrecht und bleibt von diesem Moment an untätig und willensschwach.[64] Auch die Oppositionsparteien verhalten sich verantwortungslos. Alle drücken sich davor, die nötigen Maßnahmen zu beschließen. Am 5. Oktober 2009 finden vorgezogene Neuwahlen statt, und die Talfahrt hält unvermindert an.

[64] Am 6 Dezember 2008 wurde der 15-jährige Alexandros Grigoropoulos in Exarcheia, Athen, vom Polizisten Epaminondas Korkoneas durch einen Schuss in den Leib getötet. An diesem Samstagabend kam es zu Ausschreitungen, und die Unruhen setzten sich das ganze Wochenende mit mehreren Tausend zumeist jugendlichen Beteiligten fort. Jedes Jahr wird in Griechenland am Todestag von Grigoropoulos gegen Polizeiwillkür demonstriert. Die Ausschreitungen brachten soziopolitische und kulturelle Debatten und Widersprüche innerhalb der griechischen Gesellschaft ans Licht, die eigentlich schon seit langem existierten.
„Demonstrators threw petrol bombs, rocks and other objects at the buildings and at police, who responded with tear gas. In Athens, many protesters have taken refuge in the Polytechnic university, protected by law from police intrusion. The city centre is still strewn with glass after riots overnight triggered by the shooting in the Exarchia area. Police said the first day of riots had left 24 police officers injured, one seriously, and 31 shops, nine banks and 25 cars damaged or burned. Six people were arrested, one of them for carrying a weapon. Alex Hadjisavvas, the owner of a shop on Patission Avenue in central Athens, told the BBC businesses had been looted and the street resembled a "warzone". "The window was smashed, the shop front damaged and a large quantity of stock taken from inside has been used by the rioters as material to start street fires," he said. The unrest, the worst in the country in several years, later spread to Thessaloniki, Patras, and the islands of Crete and Corfu.“
http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/7770086.stm
„Wie instabil die Lage in Griechenland ist, zeigte sich auch an diesem Wochenende in Athen. In der Nacht zum Sonntag schlug eine Kundgebung zum Gedenken an den vor genau sechs Jahren (am 6. Dezember 2008) durch Polizeischüsse getöteten 15-jährigen Alexis Grigoropoulos in Gewalt um. Nach Polizeiangaben wurden bei den nächtlichen Ausschreitungen fast 300 Menschen festgenommen. Schaufensterscheiben, Bushaltestellen und Autos gingen zu Bruch, die Polizei setzte Tränengas und Wasserwerfer ein. Die tödlichen Schüsse auf Grigoropoulos im Athener Stadtteil Exarcheia waren damals der Auftakt zu wochenlangen Jugendrevolten. Am Todestag des 15-Jährigen wird in Griechenland jedes Jahr gegen Polizeiwillkür demonstriert.“
http://www.dw.com/de/griechenland-haushalt-verabschiedet/a-18115295

Bei den Wahlen verliert die ND gegen die PASOK unter Georgios A. Papandreou. Die fünfjährige Regierungszeit der ND geht zu Ende und hat alles andere als eine positive Bilanz vorzuweisen.[65] Wären die erforderlichen Maßnahmen rechtzeitig ergriffen worden, so hätte sich das erschreckende Ausmaß der wirtschaftlichen Krise wahrscheinlich eingrenzen lassen. Der halbherzige Umgang mit der politischen Macht zu einem geschichtlichen Zeitpunkt, der von der Weltwirtschaftskrise und der kommenden Eurokrise geprägt ist, erweist sich als die erste Szene einer nationalen Tragödie.[66]

3.4 Die Krise

Die vernichtende Wahlniederlage und Geringschätzung der ND nach den Wahlen im Oktober 2009 verhelfen Georgios A. Papandreou an die Spitze.[67] Die PASOK ist jedoch auf die nun folgende schwierige Situation in programmatischer und politischer Hinsicht nur unzureichend vorbereitet. Der Staat und die öffentlichen Finanzen bilden den Schwerpunkt der nationalen Krise. Aus diesem Grund beantragt der Premierminister Griechenlands, G. Papandreou, im April 2010 offiziell zum ersten Mal EU-Hilfe, also finanzielle Mittel um den nationalen Zahlungsausfall abzuwenden. Auf das erste „Hilfspaket", wie es genannt wird, einigen sich Griechenland und die Troika am 2. Mai 2010.[68] 110 Milliarden werden Griechenland unter der Voraussetzung überlassen, dass Griechenland ein Programm mit Anpassungsmaßnahmen umsetzt. Das Programm hat die Form einer internationalen Absichtserklärung. Das zweite Hilfspaket, das im März 2012 genehmigt wird, besteht aus einem Kredit von 130 Milliarden Euro. Das neue Memorandum sieht ein zweites Programm mit wirtschaftlichen Maßnahmen vor, nachdem sich das erste Programm als zu ineffektiv für die Eindämmung der Finanz- und Gesellschaftsprobleme Griechenlands erwiesen hat.[69] Antonis Samaras wechselt als neuer

[65] Konkret lautet eine der harten, aber gerechtfertigten Evaluierungen: „Aus der negativen Interaktion, welche die introvertierte und nicht konkurrenzfähige Anpassung an das neue internationale/europäische Wirtschaftsumfeld schuf, die „Politik der Untätigkeit", welche die nötigen Reformen vermied, die Unterminierung des Ansehens des Staats, Ergebnis seiner widerrechtlichen Inbesitznahme seitens der Parteien und Berufsvereinigungen;"

[66] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 158.
Siehe Anhang No. 3 „KKE, SYN und das Wiederaufleben der Extremrechteextremen Rechte ab 1990 bis zum Beginn der Krise".

[67] Wegen dieser vernichtenden Wahlniederlage und Geringschätzung der ND änderte sich die ideologisch-politische Rhetorik des Zentrums von Grund auf.

[68] Die Troika ist eine Kommission, die von den folgenden drei Institutionen bestellt wird: dem Internationalen Währungsfond, der Europäischen Zentralbank und der Europäischen Kommission.

[69] Christopoulos, Dimitris, *Einai «to Syntagma ena synolo ypochreotikon kanonon» i «den einai tipote»; i «kapou anamesa»;*, S. 86.

Parteivorsitzender der ND die politische Richtung der Partei, kehrt zur rechten Identität zurück und besinnt sich damit auch auf die Geschichte der Fraktion. Am Juni 2012 gewinnt er die Wahlen und regiert bis zum Januar 2015. Aus den Wahlen vom 26. Januar 2015 geht Tsipras mit der SYRIZA und einer gegen die Hilfspakete gerichteten Politik als Sieger hervor. Das dritte Hilfspaket wird im August 2015 dennoch zwischen Griechenland und der Troika vereinbart.[70] Das griechische Parlament akzeptiert passiv alle nötigen Maßnahmen und fügt sich in eine untergeordnete Rolle. So beginnt mit der Krise auch die Auflösung der europäischen Idee, sowohl in Griechenland als auch im übrigen Europa.

Die Zustimmung zum ersten Memorandum am 5. Mai 2010 durch das griechische Parlament manifestiert den Beginn eines langen Zeitabschnitts der politischen Veränderungen, der gesellschaftlichen Unsicherheit und der Instabilität. Dieser Schritt kommt dem Eingeständnis gleich, dass sich das Modell des nationalen Wachstums überlebt hat. Das wesentliche Merkmal der *Metapolitefsi* hatte in der Sicherheit bestanden, die für alle Bereiche des Alltags gleichermaßen galt. Das wesentliche Merkmal der Krisenjahre hingegen ist Unsicherheit - die Unsicherheit auf sämtlichen Ebenen der Gesellschaft, des Staates und des Privatlebens. Der Alltag der vergangenen Jahre ist begleitet von den folgenden Phänomenen: Vorherrschaft einer allgemeinen Unsicherheit, lang anhaltender Wirtschaftsabschwung, unterschiedliche Formen des Nationalismus, internationale Herabstufung der Position Griechenlands, Herabstufung der Wirtschaft Griechenlands, Zusammenbruch des politischen Systems usw.[71] Die in rascher Abfolge sich ereignenden Konkurse der Jahre 2010 bis 2015, die Dringlichkeit der Migrations- und Flüchtlingskrise und der starke Anstieg der politischen Gewalt offenbaren eine Gesellschaft unter ständigem Druck, die mit der vorangehenden Generation der *Metapolitefsi* nichts mehr gemeinsam hat. So wird ein Großteil der Gesellschaft bis heute sich selbst, der Verzweiflung und der Hoffnungslosigkeit überlassen.[72]
Die wesentliche Frage besteht folglich nicht vorrangig in der Erkundung der Gründe, warum sich die Krise in Griechenland so heftig auswirkt. Vielmehr gilt es zu fragen, warum niemand versucht hat, die Katastrophe abzuwenden oder zumindest die Auswirkungen abzufedern.

[70] Siehe Anhang No. 4.
[71] Panagiotopoulos, Panagis, *Apo tin prostatevomeni stin anasfali dimokratia*, S. 335 - 337.
[72] Tsoukalas, Konstantinos, *I Metallaxi tis Dimokratias*, S. 418.

3.5 Conclusio

Nach dem Ende der Junta steht Griechenland bzw. sein politisches System vor der Aufgabe, vier große, aufeinander folgende Herausforderungen zu bewältigen: den Aufbau und die Festigung der Demokratie, die Anpassung an die neue Situation in der internationalen Politik wie sie sich nach dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus darstellt, die Notwendigkeit der für den Beitritt in die Wirtschafts- und Währungsunion unerlässlichen Modernisierung und die Anpassung an die Bedingungen der Globalisierung und der Eurozone.[73] Die von 1974 bis 2009 währende *Metapolitefsi* ist einerseits eine an Errungenschaften reiche Epoche, deren ungünstige Auswirkungen andererseits erst im Rahmen einer selbstkritischen Rückschau zutage treten. Die *Metapolitefsi* zählt zu jenen Phasen der neugriechischen Geschichte, in der es so gut wie keine Reibungen gibt und die eine Reihe von Erfolgen aufweisen kann, wie die Schaffung einer demokratischen Normalität oder die Überwindung der historischen Traumata. Aber auch die Teilnahme Griechenlands an den dominanten politischen und wirtschaftlichen Allianzen der Welt, der Beitritt des Landes zum Kern der Europäische Union, eine wesentliche Verbesserung des Lebensstandards und der Infrastruktur, die soziale Modernisierung, die Stärkung der Autonomie und einiges mehr gehen auf das Erfolgskonto der *Metapolitefsi*.[74] Die Infrastrukturschwächen weisen dennoch auf potenzielle Gefahren hin. Die Selbstbereicherung als Gradmesser für den persönlichen Wert und Erfolg, das Auseinanderklaffen zwischen der persönlichen Freiheit und der Verpflichtung zur sozialen Solidarität und die Befriedigung des Egos durch narzisstische Konsumgier bilden die Maximen und Handlungsmuster dieser Generation.[75] Wie Mannheim ausführt, ist das Generationenphänomen einer der grundlegenden Faktoren beim Zustandekommen der historischen Dynamik.[76] Eine

---

[73] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 283.

[74] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 450.

[75] Im Land werden Dinge konsumiert, die weder bezahlt und produziert werden können. Darüber hinaus entsteht eine Diskrepanz zwischen privater Bereicherung und öffentlicher Armut. Die Bereicherung und die Konsumgier des Einzelnen wird durch die Produktion von öffentlichen Güter noch erhöht.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 403 & 452.

[76] „Ferner denke man sich den Menschen in allen Dingen als ein geistig hochstehendes Wesen, das in der Lage ist, die ihm genehme Regierungsform – das ist ja das zentrale Problem seiner Zeit – sich selbst zu wählen. Bei dieser seinsmäßigen Datenänderung wäre es möglich und angebracht, die Staatsform – ohne Rücksicht auf die Vorfahren und deren Gesetze – stets neu zu gestalten. Nur weil die Menschheit bei ihrer vorhandenen Gestalt in ihrer Generationsfolge einen kontinuierlichen Fluß darstellt – da ja in jeder Stunde, wo einer stirbt, ein anderer auf den Plan auftritt –, ist es nötig, auf die Kontinuität der Regierungsform zu achten. In dieser Überlegung erscheint also das Prinzip der

„neugriechische“ Mentalität ist im Entstehen begriffen. Das politische System erweist sich als unfähig, langfristige Reformen zu planen und durchzuführen. Voulgaris zufolge führt die unselige Verflechtung zwischen Staat, Gesellschaft und Bürgern zu einem Umsichgreifen der Korruption.[77] Die öffentliche Meinung wirft beiden großen Parteien dieselben Vergehen vor, nämlich Parteienherrschaft, Gefälligkeitsbeziehungen, Scheinabgrenzungen von der jeweils anderen Partei ohne substanziellen Inhalt, aber auch Demagogie und Korruption. Mit dem Einsetzen der internationalen Krise der Globalisierung und später der Eurozone, 2008 bis 2010, wurden mehrere griechische Problemlagen erkennbar, darunter eine Krise im Bereich der Volksvertretung, die Dekonstruktion des politischen Systems und sogar Fälle von antiparlamentarischer Rhetorik und asozialem Verhalten.[78] Was in diesen Jahren in Griechenland so deutlich zutage tritt, kann als Zukunftsvision für ähnliche Erscheinungen in anderen europäischen Ländern gesehen werden, wie rückblickend zu erkennen ist. Das Ende der *Metapolitefsi* und das Ende der Demokratie zeichnen sich schon lange vorher ab. Es spielt keine Rolle mehr, wo die jeweiligen Beschlüsse gefasst werden, ob in der Europäischen Union, der Europäischen Zentralbank oder der Weltbank, da ohnehin alle Entscheidungen außerhalb Griechenlands getroffen werden. Man kann mit Sicherheit von einem Modell begrenzter Souveränität sprechen. Das demokratische System ist nicht länger verantwortlich für Entscheidungen, die das eigene Volk betreffen – dafür sind jetzt Kommissionen zuständig. Dies bedeutet einen großen Schlag gegen die Demokratie. Im Jahr 2010 endet in Griechenland also nicht nur die Ära der *Metapolitefsi*, sondern auch die Phase der traditionellen Demokratie.[79] So ist das Ende der Idee der *Metapolitefsi* und ihrer Begleiterscheinungen gleichzeitig der Anfang vom Ende der „Demokratie“. Im griechischen Fall ist die Generation der *Metapolitefsi* diejenige, die die nationale

---

politischen Kontinuität unmittelbar auf das biologische Grenzdatum der Kontinuierlichkeit in der Generationsfolge gestützt.“
Mannheim, Karl, *Das Problem der Generationen (1928)*, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, © Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S. 82, 118.

[77] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 451.

[78] Wenn man davon ausgeht, dass Parteien komplexe historische Entitäten mit distinkten Merkmalen wie einer je eigenen Parteigeschichte, einem leitenden Programm, einer spezifischen Ideologie, einer bestimmten Parteistruktur und strategischen Wahlzielen darstellen, so lässt sich in Griechenland in den letzten Jahren ein Verfall dieser Attribute beobachten.
Dalakoglou, Dimitris, *From the ‘Bottom of the Aegean Sea’ to Golden Dawn*, in: *Studies on Ethnicity and Nationalism*, Vol. 13, no. 3, 2013, p. 514-522.

[79] Tsoukalas, Konstantinos, *I Metallaxi tis Dimokratias*, S. 418.
Nikolakopoulos, Ilias, *Synecheies kai rixeis: O amfisimos oros Metapolitefsi*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015, S. 431.

Identität und die Wahrnehmung der historischen Zeit prägt. Die *Metapolitefsi* ist Synonym mit dem Ende des Kalten Krieges und mit dem Beitritt Griechenlands zu Europa. Die Olympischen Spiele im Jahr 2004 verkörpern den Höhepunkt des demokratischen Griechenland, während der allmähliche Zerfall die kommende Krise ankündigt. Fragen nach der Nation, dem „nationalen" Raum, nach der Kunst tauchen auf.

Die Zukunft Griechenlands ist und war untrennbar mit der Zukunft Europas verknüpft. Die nationale Krise in Griechenland hat gezeigt, dass der Erfolg Europas nicht unbedingt den Erfolg Griechenlands bedeutet, aber das Scheitern Europas, konkreter das politische Versagen Europas, bedeutet automatisch das Scheitern Griechenlands.

4. Kunst und Politik

„Inwieweit kann die Kunst durch die Mobilisierung
kritischer Inhalte dazu beitragen,
die Vorstellung von Öffentlichkeit als Forum
gesellschaftlicher Konfliktaustragung zu tragen?
Oder ist das Politische,
das seit kurzem eine gewisse Renaissance im Kunstfeld erlebt,
lediglich eine strategische Positionierung
im Kunstmarkt?"[80]

Was ist Kunst, was ist Politik, und wie gestaltet sich die Beziehung zwischen Kunst und Politik? Das vorliegende Kapitel versucht, sich der nicht abreißenden Debatte über die Beziehung zwischen Kunst und Politik anzunähern und einen Schritt weiter zu gehen, indem die griechische Situation der letzten Jahre vor dem Hintergrund der Beziehung zwischen Kunst und Politik beleuchtet wird. Anhand einer Auswahl von unterschiedlichen wissenschaftlichen Arbeiten wird sowohl die Beziehung zwischen Kunst und Politik im Allgemeinen erläutert als auch die griechische Situation im Rahmen dieser Beziehung genauer untersucht.

[80] Babias, Marius, *Kunst in der Arena der Politik: Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*, Walther König, 2008, S. 109.

Alle konsultierten Studien sind sich darin einig, dass Kunst immer direkt oder indirekt politisch ist, weil sie sich der Endlichkeit der politischen Macht durch Bilder des Unendlichen entgegenstellt. Da Künstler sich visuell oder auf andere Weise mit politischen und Basisbewegungen auseinandersetzen, lässt sich eine dynamische Wechselbeziehung zwischen visueller Kultur und der Geschichte des sozialen und politischen Wandels feststellen. Manche Künstler und Werke tragen willentlich zur Schaffung eines neuen politischen oder sozialen Bewusstseins bei. Wenn man davon ausgeht, dass die zeitgenössische Kunst radikal pluralistisch ist, so folgt daraus, dass die zeitgenössische Kunst ein Übermaß an pluralistischer Demokratie und ein Übermaß an demokratischer Gleichberechtigung verkörpert. Griechenland ist noch immer in der Lage, mit großer Hartnäckigkeit und Inspiration kulturell aktiv zu sein. Stolz auf die Tradition und Offenheit für die fortschrittlichsten kulturellen Einflüsse sind symbolische Kompensationsfaktoren für die sozialen Nöte des Landes. Dies sind Beispiele für den Respekt vor der Vergangenheit und für die unerlässliche Offenheit für die Zukunft. Die prekären Umstände haben dazu beigetragen, dass sich die Einstellung der Griechen gewandelt hat, was sich in einer verschärften kritischen Haltung gegenüber Politik und Politikern, dem öffentlichen Leben und der Rolle des Staates sowie in einer allgemeinen Bewusstseinskrise äußert – die „Freiheit“ wird zu einem Merkmal des Reichtums. Die Kunst reagiert, wie andere Bereiche auch, indem sie ihre Identität hinterfragt, ihre Arbeitsweise überdenkt, mit ihren Bündnissen kämpft, neue Bereiche erschließt und ausschöpft und sich in neuen Formationen gruppiert; sie wird dabei aber oft erfasst von dem Polarisierungsstrudel und angesteckt von der Schwarzweißmalerei, die auch das soziale Gefüge heimsuchen. Künstler und ihre Werke stellen sich den Unsicherheiten unserer Zeit und schaffen eine neue Welt vor unseren Augen: Formen der künstlerischen und politischen Produktion, die noch dem Reich der Vorstellung angehören - künstlerische Praktiken und ethische Spielarten, die heute in Griechenland umgesetzt werden können. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass es ganz allgemein auch um die heikle Lage Europas in den letzten Jahren geht und um die Frage, wie bestimmte europäische Ereignisse in der Kunst präsentiert, analysiert oder sogar einer Lösung zugeführt wurden oder werden. Es geht also vor allem auch um das Verhältnis von Kunst und Künstlern zur Demokratie. *Welche Rolle spielt Kunst in der Öffentlichkeit? Auf welche Weise vermitteln Künstler die vitalen und kritischen politischen Fragen ihrer Zeit?* Viele künstlerische Arbeiten

befinden sich an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik oder Kunst und Alltag. Daran knüpft die Debatte um die Trennung von Kunst und Alltag bzw. um das Eintauchen der Kunst in den Alltag an. Künstler fordern Stereotype und die Identitätspolitik heraus und erforschen dabei die Komplexität der Subjektivität und der Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen. Sie stellen Fragen nach Inklusion und Exklusion, Kommunikation und Veränderung, Bewegungsfreiheit und Aufenthaltsrecht. Sie spiegeln die Versprechen dystopischer und utopischer Perspektiven wider und lassen die Zukunft offen bzw. stellen sie der Fantasie des Betrachters anheim.

Alle ausgewählten wissenschaftlichen Arbeiten untermauern die These von einer starken Beziehung zwischen Kunst und Politik. Diese Beziehung muss aber nicht zwangsläufig absolut gelten. Ein Kunstwerk kann politische Konnotationen aufweisen oder eben auch nicht. Kunst kann potenziell politisch sein. Das beweist auch die Bandbreite in den Einstellungen der hier vorgestellten Künstler: Manche bestehen auf der Autonomie der Kunst, andere wiederum ziehen politisches Engagement vor.

4.1 Eine partizipatorische Neugestaltung des Gemeinsamen

Die Kunst war immer direkt oder indirekt kritisch, wie Boris Groys anmerkt, weil sie der endlichen politischen Macht Bilder des Unendlichen - wie Gott, Natur, Schicksal, Leben und Tod - gegenüberstellt.[81] Die gesellschaftliche und politische Funktion der Kunst wird vor allem in der Kritik und Dekonstruktion der dominierenden Ästhetik des Spektakulären gesehen.

Kunst sollte Emotionen, Gefühle und die Fähigkeit wecken, die innere Architektur der Dinge zu sehen; sie will Transparenz fördern und den flüchtigen Moment in etwas Ewiges verwandeln.[82] Die „schwierige“ oder scheinbar unzugängliche Kunst ist sehr oft relevant für die Alltagkämpfe der Gegenwart.[83] Aber was ist eigentlich Kunst? Kunst ist das Objekt an sich und seine Bedeutungen – so wie ein Individuum als ein Kompositum aus einem „materiellen“ und einem „immateriellen“ Teil, nämlich Körper und Seele, gedacht werden kann, wobei sich der immaterielle Teil von seiner

[81] Groys, Boris*, Introduction, Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008, S. 1-9.
[82] Benetton, Luciano, *The Greece within us*, in: *Greece: traces of today: contemporary artists from Greece*, Imago Mundi. Luciano Benetton Collection, Fabrica, 2015, S.10-11.
[83] Mesch, Claudia, *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*, S. 1-13.

eigenen Verkörperung unterscheidet.[84] Das Kunstwerk, wie es traditionell verstanden wird, verkörpert die Kunst selbst und macht sie unmittelbar präsent und sichtbar.[85] Heute identifiziert man ein Kunstwerk nicht primär als ein Objekt, das durch die Handarbeit eines einzelnen Künstlers entsteht, sondern ein Kunstwerk wird vielmehr als Effekt des Auswählens, Platzierens, Verschiebens, Transformierens und Kombinierens von bereits existierenden Bildern und Objekten gesehen.[86] Der Betrachter steht im Vordergrund. Die Kultur spricht zu allen gleichzeitig und schafft auf diese Weise Gemeinschaften aus Zuschauern, die das Aussehen und die Beschaffenheit einer Form in dreidimensionaler Präsenz als Abbild betrachten oder sie im Gedächtnis präfigurieren.[87]

Die zeitgenössische Kunst ist radikal pluralistisch, wie Groys betont, und die zeitgenössische Kunst birgt ein Übermaß an pluralistischem Geschmack. In diesem Sinne verkörpert sie ein Übermaß an pluralistischer Demokratie und ein Übermaß an demokratischer Gleichheit. Dieser Überschuss stabilisiert und destabilisiert gleichzeitig das demokratische Gleichgewicht von Geschmack und Macht. Dieses Paradoxon ist in der Tat das, was zeitgenössische Kunst in ihrer Gesamtheit auszeichnet. Einzelne Kunstwerke sind zu Paradoxa geworden: Objekte, die gleichzeitig These und Antithese verkörpern.[88] Die zeitgenössische Kunst fungiert als Ort, an dem das Paradoxon aufgezeigt wird, welches das Gleichgewicht der Macht bestimmt. Ein solches Paradoxon-Objekt zu sein gilt sogar als zwingende Anforderung an jedes zeitgenössische Kunstwerk. Ein zeitgenössisches Kunstwerk ist in dem Maße gut wie es paradox ist, wie es in der Lage ist, den radikalsten Selbstwiderspruch zu verkörpern, und wie es dazu beitragen kann, das perfekte Kräfteverhältnis zwischen These und Antithese herzustellen und

---

[84] Preziosi, Donald, *Globalisation and its Discontents, Introduction*, S. 403-408.
[85] Groys, Boris*, Art in the Age of Biopolitics*, in: *Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008, S. 53.
[86] Groys, Boris, *Contemporary Art: Excessive Democracy*, in: *Project Europa: Imagining the (Im)Possible*, University Press of Florida, 2010. S.17-22.
[87] Babias, Marius, *Kunst in der Arena der Politik: Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*.
[88] *Fountain* von Duchamp ist gleichzeitig Kunstwerk und Nichtkunstwerk. Es gibt Gemälde, die gleichzeitig als realistisch und als abstrakt beschrieben werden können, Beispiel Richter. Wir werden auch mit Kunstwerken konfrontiert, die sowohl dokumentarisch als auch fiktional sein sollen, und mit künstlerischen Interventionen, die politisch sein wollen, im Sinne des Überschreitens der Grenzen des Kunstsystems und gleichzeitig innerhalb dieser Grenzen bleiben. Diese Kunstwerke können die Illusion erzeugen, dass sie den Betrachter zu einer potenziell unendlichen Vielfalt von Interpretationen einladen, dass sie in ihrer Bedeutung offen sind und dass sie dem Zuschauer keine spezifische Ideologie oder Theorie oder Glauben auferlegen.
Groys, Boris*, Introduction, Art Power*, S. 1-9.

aufrechtzuerhalten.[89] In den letzten Jahren ist der Diskurs über die Unmöglichkeit des Neuen in der Kunst besonders weit verbreitet und einflussreich geworden. Seine interessantesten Merkmale sind ein gewisses Glücksgefühl, eine positive Erregung über dieses vermeintliche Ende des Neuen - eine gewisse innere Befriedigung, die dieser Diskurs offensichtlich im heutigen kulturellen Milieu erzeugt. In der Tat ist die anfängliche postmoderne Trauer über das Ende der Geschichte vorbei. Jetzt scheinen wir uns über den Verlust der Geschichte, des Fortschrittsgedankens, der utopischen Zukunft - alles, was traditionell mit dem Phänomen des Neuen verbunden ist - zu freuen.[90] Die Kunstwelt sollte als die gesellschaftlich kodifizierte Manifestation der fundamentalen Gleichheit aller visuellen Formen, Objekte und Medien gesehen werden. Während manche Künstler auf der Autonomie der Kunst beharren, praktizieren andere politisches Engagement.[91] Hat die Kunst ein eigenes Territorium, das würdig ist, verteidigt zu werden? Hat die Kunst eine eigene Kraft, oder kann sie nur äußere Kräfte dekorieren - seien es nun Unterdrückungs- oder Befreiungskräfte? Die Autonomie der Kunst ist das Ergebnis der Beziehung zwischen Kunst und Widerstand, wie Groys deutlich hervorhebt: „Ja, wir können über die Autonomie der Kunst sprechen; und ja, die Kunst hat eine autonome Widerstandskraft.“.

Kunst und Politik sind zunächst in einem grundlegenden Zusammenhang miteinander verbunden: Beides sind Bereiche, in denen der Kampf um Anerkennung geführt wird. Beide Formen des Kampfes sind untrennbar miteinander verbunden, und beide haben das Ziel, eine Situation zu schaffen, in der alle Menschen mit ihren verschiedenen Interessen, wie auch alle Formen und künstlerischen Verfahren, schließlich gleiche Rechte erhalten.[92] Künstler haben sich visuell oder anderweitig mit politischen und Basisbewegungen auseinandergesetzt, und sie setzen sich noch immer damit auseinander, um so eine neue Richtung der Kunstproduktion zu etablieren. Zeitweise nahm diese engagierte Kunst die fortgeschrittenen Formen, Techniken und Medien der Kunstwelt an, um andere Künstler und das Publikum über

[89] Groys, Boris*, Introduction, Art Power*, S. 1-9.
[90] Groys, Boris*, On the New*, *Art Power*, S. 23.
In den letzten Jahrzehnten wurde immer deutlicher, dass die Kunstwelt ihr Interesse vom Kunstwerk weg und hin zur Kunstdokumentation verlagert hat. Diese Verschiebung ist besonders symptomatisch für eine umfassendere Transformation, die Kunst heute durchmacht, und aus diesem Grund verdient sie eine detaillierte Analyse.
Groys, Boris*, Art in the Age of Biopolitics*, *Art Power*, S. 53.
[91] Groys, Boris*, Equal Aesthetic Rights*, *Art Power*, S. 13-22.
[92] Groys, Boris*, Equal Aesthetic Rights*, *Art Power*, S. 13-22.

soziale und politische Fragen von gemeinsamem Interesse zu informieren.[93] In den 1990er Jahren schienen jedoch viele dieser aktionistischen und künstlerischen Strategien durch die wirtschaftliche und technologische Entwicklung der Globalisierung gefährdet. Beide Bereiche, Politik und Kunst, haben sich seit Beginn der Moderne stark verändert – eine dynamische Wechselbeziehung zwischen visueller Kultur und der Geschichte des sozialen und politischen Wandels ist entstanden.[94] Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen führten dazu, dass sich die Kunst zu Beginn des Millenniums in eine Wirklichkeitskulisse und die Galerien und Museen in kulturelle Boutiquen verwandeln. Die in den neunziger Jahren verwischten Konflikt- und Widerstandslinien zwischen Kunst und Mikropolitik werden freigelegt, um neue Perspektiven einer kritischen Kunstpraxis zu formulieren.[95] Die Neuschreibung der Gegenwart als Imagination einer besseren Zukunft ist zunächst ein im Politischen und Kulturellen stattfindender Prozess der Kodifizierung, den der Wille zur Gestaltung und Beherrschung der sozialen Sphäre vorantreibt.[96]

Laut Marius Babias gibt es zwei Paradoxa. Das erste Paradoxon ist das Verschwinden der Demokratie.[97] Das Verhältnis zwischen Kunst und Politik verharrt in zwei scheinbar unlösbaren Paradoxa. Ein Paradoxon unserer Zeit betrifft das sukzessive Schwinden der Öffentlichkeit als Forum gesellschaftlicher Konfliktaustragung aus den westlichen Demokratien, obwohl uns die Globalisierung eigentlich das Gegenteil versprochen hat: einen Weltmarkt ohne Grenzen und freie Kommunikation, Stärkung der Demokratie und Entfaltung der individuellen Ausdruckskräfte.[98] Und das zweite Paradoxon lässt sich wie folgt beschreiben: Je

---

[93] Mesch, Claudia, *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*, S. 1-13.
[94] Mesch, Claudia, *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*, S. 1-13.
[95] Babias, Marius, *Ware Subjektivität: eine Theorie-Novelle*, Silke Schreiber Verlag, München, 2003.
[96] Babias, Marius, *Kunst in der Arena der Politik: Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*, S. 47.
[97] „Laut Claude Lefort verbindet der Begriff "Demokratie" zwei soziale Phänomene: den Konflikt und die symbolische Institution der Gesellschaft. Der Gesellschaftsbegriff verbindet diese Komponenten, indem er "Konflikt" symbolisch in "Gesellschaft" umwandelt. Die Legitimation sozialer Konflikte bildet das Herzstück des demokratischen Systems, indem der permanente Transformationsprozess des Konflikts in das Regime des Symbolischen (Institutionen, Repräsentation, Macht, Wahlen etc.) wiederholt wird. Solange dieser Prozess der Transformation wiederholt wird, gibt es Demokratie."
Babias, Marius, *The longing of the East: „Undemocratic" democracy and the dilemma of political emancipation in post communism*, in: *Project Europa: Imagining the (Im)Possible*, University Press of Florida, 2010, S.25-30.
[98] Diese Versprechen sind nicht eingelöst worden. Stattdessen wurden soziale Zerfallsprozesse radikalisiert, die den identitären Kern und das Selbstbild der Demokratie aufzulösen beginnen: Die Politik erscheint heute als eine Spielart der globalen Wirtschaft, die Lebenswelt ist zu einer Ausbeutungsressource von Lifestyle- und Zeitgeist-Industrie geworden, und die Demokratie wandelt

brutaler der Kapitalismus, desto kritischer wird die Kunst. Das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft heute ist durch den folgenden Grundwiderspruch bestimmt: Die im Prozess der Globalisierung immer brutaler werdende kapitalistische Gesellschaft schmückt sich mit immer kritischer werdenden Mikroöffentlichkeiten, wovon eine hochgradig symbolische die Bildende Kunst ist. Dies ist das zweite Paradoxon, dem sich eine Kunst des Öffentlichen stellen muss.[99]

Trotzdem strebt die politische Kunst im weitesten Sinne zwei Dinge an: eine Frage zu äußern oder eine Reaktion auf ein Thema oder eine Entwicklung auszulösen, die bzw. das gegenwärtig für eine soziale Gruppe im Entscheidungsprozess der Politik von Bedeutung ist. Politik macht die Beziehungen oder das Anliegen von sozialen Gruppen in einem bestimmten Moment sichtbar. Und Politik hat mit der Aktivität von kollektiven oder Gruppenentscheidungen zu tun, die auch für andere Gruppen innerhalb dieses sozialen Körpers von Belang sind. Diese Entscheidungen betreffen drängende aktuelle Probleme, vor denen eine bestimmte Gruppe steht. Michel Foucault zufolge beziehen sich Entscheidungen, die von einer bestimmten sozialen Gruppe getroffen werden, nicht nur auf bestimmte Probleme, sondern bilden auch Diskurse, die den Strom oder die Zirkulation von Macht in einer Gesellschaft oder einem sozialen Kollektiv zu einem bestimmten Zeitpunkt regeln.[100] Der Begriff „Gemeinschaft“ wurde zu einer gemeinsamen Bezeichnung, einer Vorstellung, die Solidarität als die Nähe anderer Individuen versteht, entweder durch das Teilen einer bestimmten Identität oder durch die Koexistenz in tatsächlichen physischen Räumen oder Nachbarschaften in städtischen Zentren.

Die Kunst reagiert, wie auch andere Bereiche, indem sie ihre Identität auf den Prüfstand stellt, ihre Manifestationen umformt, mit ihren Bündnissen kämpft, sich in neuen Formationen findet und umgruppiert. Während sie versucht, über den harmlosen Radikalismus hinauszugehen, stolpert sie über eine ideologisch mumifizierte Realität und eine verwirrte Gesellschaft, die hart aus ihrem Schlummer erwacht und von Künstlern erwartet, dass sie nützlich und effizient sind, wie es die

---

sich in eine „Markt-Demokratie“, wie Noam Chomsky die Herrschaft des Kapitals und den Verlust von Bürgerrechten im Zeitalter des Neoliberalismus bezeichnet.
Babias, Marius, *Kunst in der Arena der Politik: Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*, S. 109.

[99] Babias, Marius, *Kunst in der Arena der Politik: Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*, S.109.

[100] Mesch, Claudia, *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*, S. 1-13.

machtpolitischen Ideologien diktieren. Es geht also um Formen einer künstlerischen und politischen Produktion, die noch der Vorstellung angehören, und Wege der künstlerischen Praxis bzw. Spielarten des Ethos, die heute in Griechenland geschaffen werden können.[101] Griechenland ist immer noch in der Lage, mit großer Hartnäckigkeit und Inspiration kulturell aktiv zu sein. Gleichzeitig wächst die Zahl der öffentlichen und privaten Räume, die der zeitgenössischen Kunst gewidmet sind – genannt seien hier beispielsweise die Gründung der *Neon Foundation*, die nicht gewinnorientierten Ausstellungsräume *State of Concept*, *Dio Horia* und *Hd.kepler.*, die neuen kleineren Galerien *IFAC ARTS Athens* und *Float Gallery* und sogar Räume, die von Künstlern oder Künstlerkollektiven betrieben werden, wie Daily Lazy Projects, Athens und Keiv.[102] Das fördert aufstrebende Talente und animiert etablierte Künstler, neue Möglichkeiten für junge Menschen zu schaffen und auf diese Weise das Interesse der Öffentlichkeit zu wecken. Die Sprache der zeitgenössischen griechischen Kunst verdient ihr Recht auf die Moderne. Ihre Künstler laden das Land ein, ihre Reise fortzusetzen, inspiriert von den Leidenschaften, die die Geschichte Griechenlands geprägt haben. Sie begegnen den Unsicherheiten unserer Zeit und schaffen eine neue Welt vor unseren Augen. Von verschiedenen Standpunkten aus, gelegentlich auch unkonventionellen, konfrontieren uns die Künstler mit dem Problem der Identität. In einigen Fällen wird dieser Prozess abgelehnt, in anderen treten Faktoren auf den Plan, die mit der künstlerischen Bewegung in Zusammenhang stehen und sie vielleicht sogar übertreffen.[103] Die zeitgenössische griechische Kunst findet heute international Interesse, weil sich Griechenland in einer umfassenden Krise befindet. Dies geschieht nicht, weil ein plötzliches Interesse an seinen sozialen Belangen entbrannt ist oder weil seine ästhetische Ausdrucksweisen oder seine territorialen konzeptuellen Rahmen, so schwach diese auch sein mögen, mit einem Mal so anziehend sind, sondern weil seine geopolitische Spur und seine Territorialisierung bis ins Mark erschüttert sind. [104]

---

[101] Argyropoulou, Nadia, *On the (mounstrous) potential of things that don´t work: Greek art and beyond*, S. 36-43

[102] http://neon.org.gr/en/; https://www.stateofconcept.org; http://www.diohoria.com; http://hdkepler.net/en/home-2; http://www.ifac-arts.com; https://www.floatgallery.com/contact; http://www.daily-lazy.com/p/daily-lazy-projects-athens-stay-tuned.html; http://keiv.space

[103] Benetton, Luciano, *The Greece within us*, S.10-11

[104] Tzirtzilakis, Giorgos*, Pasa dynamis adynamia*, in: http://southasastateofmind.com/south-remembers-pasa-dynamis-adynamia-yorgos-tzirtzilakis/, 10. November 2014.

Politik beschränkt sich nicht auf das Parlament, sondern manifestiert sich in der Aktion eines jeden Menschen, der ein aktiver Teil der Gesellschaft sein möchte. Der unumstößliche Glaube an die Gemeinschaft und an die Kunst als anthropologische Konstanten legitimiert den Bezug auf das Beispiel der Bildhauerei als aktive „politische" Aktion, die alle Akteure der Gesellschaft adressiert. Die Bildhauerei als ein gewichtiger Teil im Bereich der Bildenden Kunst kann auf eine lange Tradition in Griechenland zurückblicken: Von der Antike bis heute spielt die Bildhauerei eine aktive Rolle bei der Konstruktion von Wahrnehmung und „Glauben". In den letzten Jahren hat die Bildhauerei eine weitere Rolle übernommen, nämlich die der Konstruktion oder Rekonstruktion eines nationalen Raumes. Die Bildhauerei verkörpert selbst die Forcierung der Entstehung des Raumes und darüber hinaus auch eine kulturelle Identität.

5. Zeitgenössische Griechische BildhauernInnen

„Skulptur bot der Kunst immer schon einen fruchtbaren Boden
für die Erfüllung ihres Potentials,
gewohnte Wahrnehmungsmuster zu destabilisieren
und zu durchbrechen.
Skulptur funktioniert hier als das operative Prinzip,
das es ermöglicht, eine Vielzahl aussagekräftiger
künstlerischer Positionen hervorzuheben
und zusammenzufügen... "
Miguel Wandschneider[105]

Im Anschluss an die Analyse der jeweiligen Ereignisse, die sozialpolitische Kritik in Griechenland ausgelöst haben, und die darauf folgende Annäherung an die Beziehung zwischen Kunst und Politik, werden die Künstler und diejenigen ihrer Kunstwerke, die als Instrumente der Kritik gelten können, dargestellt. Ziel dieses

[105] „Skulptur bot der Kunst immer schon einen fruchtbaren Boden für die Erfüllung ihres Potentials, gewohnte Wahrnehmungsmuster zu destabilisieren und zu durchbrechen. Skulptur funktioniert hier als das operative Prinzip, das es ermöglicht, eine Vielzahl aussagekräftiger künstlerischer Positionen hervorzuheben und zusammenzufügen, ohne Anspruch auf unnötige konzeptuelle oder geschichtliche Alibis zu erheben. Die KünstlerInnen, die in diesem Bereich versammelt sind, erforschen in ihrer Arbeit die Vorherrschaft des Objekts und seine unausweichliche Materialität, die über der Bedeutung steht. Erfahrung siegt über Interpretation."
Wandschneider, Miguel, in: www.viennacontemporary.at/de/programm/solo/, September 2017.

Kapitels ist es, einen ausführlichen Überblick über die künstlerische Praxis aller in der vorliegenden Arbeit vorgestellten griechischen zeitgenössischen Künstler, nämlich Anastasia Douka (1979, Athen, Griechenland), Andreas Lolis (1970, Gjirokastër, Albanien), Rallou Panagiotou (1978, Athen, Griechenland), Yorgos Sapountzis (1976, Athen, Griechenland), Socratis Socratous (1971, Paphos, Zypern), Stefania Strouza (1982, Pyrgos, Griechenland) und Kostis Velonis (1968, Athen, Griechenland), wiederzugeben sowie konkrete Beispiele ihrer Arbeit zu beleuchten. Zugleich wird die Bildhauerei in drei Phasen präsentiert: die Bildhauerei als Installation, die antimonumentale Bildhauerei und die postmonumentale Bildhauerei anhand der Beispiele der sieben Bildhauerinnen und Bildhauer.

Geht man von der Tatsache aus, dass zeitgenössische Kunst politisch sein kann, so liegt es nahe, die ausgewählten Werke der genannten Künstler in diesem Kontext zu betrachten. Für die einzelnen Analysen werden nur sozialpolitisch orientierte Werke gewählt, die geeignet sind, die Annahme zu belegen, dass die griechische zeitgenössische Bildhauerei ein effektives Mittel zur Kritik an der soziopolitischen Realität Griechenlands sein kann und im weiteren Sinne auch ist, wobei die Kunst an sich eine zunehmend wichtige Funktion als Meinungsbildnerin in der Gesellschaft wahrnimmt. Das kulturelle Gedächtnis – im Sinne einer gemeinsamen Tradition, die über Generationen durch Texte, Bilder, Riten etc. das Zeit- und Geschichtsbewusstsein wie auch das Selbst- und Weltbild prägt – ist ein wesentlicher Faktor dieser Arbeit, was in den einzelnen Interviews mit allen KünstlerInnen bestätigt wird.[106] Zentrale Fragen, die in allen Interviews aufgeworfen werden, sind unter anderem folgende: *Wie wichtig und wesentlich ist Kunst und insbesondere die Bildhauerei in unserer Zeit? Spielt sie eine aktive Rolle in unserer Gesellschaft? Ausgehend von der Annahme, dass Kunst auch politisch sein kann, ist dieser politische Aspekt in deiner Arbeit vorhanden? Hat sich das in den letzten Jahren geändert?* Der Wechsel in der Betrachtungsweise ist Teil dieser Recherchen. Mit Betrachtungsweise ist hier nicht nur die Antwort auf die Frage auf das *Wie?* gemeint, sondern auch die Beantwortung der Fragen *Wie oft?* und *Wie sehr?* Diese Aspekte werden im Folgenden in den einzelnen Interviews berücksichtigt.

[106] Im Anhang Nr. 6 sind in alphabetischer Reihenfolge die von Griechisch auf Deutsch transkribierten Interviews mit Andreas Lolis, Rallou Panagiotou, Socratis Socratous, Stefania Strouza und Kostis Velonis zu finden. Die Interviews mit Anastasia Douka und Yorgos Sapountzis wurden telefonisch durchgeführt, aus diesem Grund liegen keine schriftlichen Unterlagen vor.

Vorab ist noch die Frage zu klären, warum die Bildhauerei als Medium der zeitgenössischen Kunst beleuchtet werden soll, und warum die Wahl gerade auf diese spezifischen Künstler gefallen ist. Dazu lassen sich die folgenden Überlegungen anführen. Die Bildhauerei als ein traditionelles Medium der griechischen Kunst hat eine überaus interessante Entwicklung durchlaufen, eine Entwicklung, die sich bis zur Gegenwart nachvollziehen lässt. Die zeitgenössische Bildhauerei Griechenlands bleibt traditionell und ihrem Wesen treu, demonstriert jedoch eine bemerkenswerte Loslösung von den alten Vorbildern und Gedanken, platziert sich auf mehreren ästhetischen und theoretischen Ebenen und hat sich soweit freigespielt, um zu einem potenten Instrument der Kritik zu werden. Alle ausgewählten Künstlerinnen und Künstler versammeln diese Tugenden der griechischen zeitgenössischen Bildhauerei in ihrem Schaffen. Diese Künstler und ihre Werke tragen wissentlich dazu bei, ein neues politisches oder soziales Bewusstsein zu schaffen, und sie streben dies auch weiterhin an. Sie alle teilen eine gemeinsame Vorgeschichte, die gemeinsame Erinnerungen hervorgebracht hat.[107] Man könnte sogar so weit gehen und von einer gemeinsamen Identität sprechen, die ihre Wahrnehmungen und Deutungsmuster beeinflusst hat. Dennoch unterscheiden sich die einzelnen Künstler in ihren Ansätzen. Das künstlerische Schaffen entspringt der Individualität und der je spezifischen Herangehensweise jedes einzelnen Künstlers. Die Anlässe mögen sich ähneln, der künstlerische Ausdruck hingegen entstammt unterschiedlichen Perspektiven und Neigungen, und so ist das ästhetische Ergebnis stets einzigartig. Dass die geteilten Erfahrungen und gemeinsamen Einflüsse dennoch in unterschiedliche ästhetische und künstlerische Schaffensprozesse münden, ist eine Folge der Art und Weise, wie die Vergangenheit verarbeitet wird. Der Historiker E. Hobsbawm bezeichnet dieses Phänomen als „Zone der Dämmerung“ und beschreibt präzise das Fortleben der Geschichte, beginnend mit der weit zurückliegenden Familienvergangenheit, über den Modus der Erinnerung an sie bis zu den Jahren, in denen das Bewusstsein für die jeweiligen Ereignisse entsteht.[108]

[107] Alle Künstler gehören derselben Generation, nämlich der sogenannten Generation X an, die in etwa dem Zeitraum von 1961 bis 1981 zuzurechnen ist – Douka (1979), Lolis (1970), Panagiotou (1978), Sapountzis (1976), Socratous (1971), Strouza (1982), Velonis (1968).
[108] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 31.

5.1 Anastasia Douka

„Es gibt eine gewisse Ehrlichkeit und Moral
in den Materialien,
die man nicht entfernen kann.“

Anastasia Douka arbeitet hauptsächlich an Installationen, die sich als Reflexionen über Archetypen, sozioökonomische Erwartungen und moderne oder historische Identitäten charakterisieren lassen. Doukas Arbeit versteht sich als kontinuierliche Erforschung der Paradigmen wertvoller oder auch alltäglicher Objekte, der Geographie und der menschlichen Anatomie.[109] Ihre skulpturalen Arbeiten beziehen sich auf eine Vielzahl von Referenzen, darunter die Architektur, industrielle Produkte und bekannte Geschichten, die sie im Bestreben, sich von mentalen Zwängen oder Ehrgeiz unabhängig zu machen, auf eine neue Art und Weise wiedergibt.[110]

In einem Gespräch über den Begriff der Nützlichkeit der Kunst und insbesondere der Bildhauerei in der modernen Realität und konkreter in Griechenland, erfolgt unverzüglich die Replik: „Null. Für wen? Von wem?“ Bemerkenswert ist hierbei, wie unbewusst die kategorische Verneinung dominiert und wie sehr der Mensch für Douka im Vordergrund steht. Auf die Frage nach den Erwartungen des Publikums und welche davon eingelöst werden sollen, antwortet Douka mit dem Hinweis darauf, dass es für sie sehr schwierig sei, die Stellung des Betrachters zu beurteilen und einzuschätzen, welche Attribute einer Skulptur oder allgemein eines Kunstwerkes von den jeweiligen Betrachtern bewusst wahrgenommen werden. Auch sich selbst stellt Douka permanent in Frage und zweifelt die Positionen ihrer künstlerischen Identität an. Dieser Prozess der Selbstanzweiflung und Selbstreflexion kann dem Werk selbst zugutekommen, da der Schaffensprozess ohne spezifische Anforderungen beginnt. Doukas Fokus liegt bevorzugt auf der Entität der Skulptur als einer volumetrischen Einheit, die den Raum besetzt und die in diesem Sinne „begehbar“ ist. Richtungsweisend für Douka sind darüber hinaus Walter Benjamins Ausführungen über die Aura des Kunstwerks. Douka zufolge ändere sich die Funktion eines Kunstwerks radikal, je nachdem, ob es sich in einem Atelier oder in

[109] Anastasia Douka wurde im Jahr 1979 geboren und lebt und arbeitet in Athen. Sie studierte an der School of the Art Institute of Chicago und an der Athens School of Fine Arts.
http://klowdenmann.com/exhibition-artfair-entry/anastasia-douka-shana-hoehn/
[110] https://deste.gr/wp-content/uploads/2014/03/2011_DP_PRESS-RELEASE_WINNER_eng.pdf

einem Ausstellungsraum befinde. Die Rolle der Kunst und des Kunstwerkes mag sich also ändern, nicht jedoch deren Relevanz für die Gesellschaft, da die Kunst einen unverzichtbaren sozialen Charakter habe. Selbstverständlich differenziert Douka zwischen der Kunst im öffentlichen Raum und den Bildenden Künsten im Allgemeinen und zwar in dem Sinn, dass die Kunst im öffentlichen Raum als ein Treffpunkt und als ein Ort fungiere, dessen Geschichte mit der Zeit ausgeblendet werde und neu entstehe. Douka betont, dass die Skulptur eine gewisse Autonomie im Raum besitze. Aufgrund der Materialität der Skulptur bestehe die Notwendigkeit, sie auf einer Oberfläche zu platzieren, wobei entweder der Boden, die Wand oder ein Sockel dafür in Frage kämen. In der Bildhauerei herrscht Douka zufolge eine Art Plausibilität und eine Ehrlichkeit der Materialien vor. Das Material weist seine eigenen Eigenschaften auf, die nur genutzt, aber nicht verändert werden können: Die Substanz lässt sich auf unterschiedliche Weise einsetzen, um diverse Attribute zur Geltung zu bringen. Die Ehrlichkeit und die Ethik der Materialien bleiben unangetastet. Douka arbeitete lange Zeit mit Materialien, die ein beträchtliches Gewicht haben, so zum Beispiel mit Holz. Sie berichtet von der allmählichen Ermüdung durch das große Volumen, durch die Starrheit und die Ecken und Kanten der schwergewichtigen Materialien. Es folgte daher eine Rückkehr zu Papier, Pappe, Stoff und Leder, Materialien, mit denen sich Gesten ausdrücken lassen. Aus diesem Grund arbeite sie in den letzten Jahren fast ausschließlich mit Papier. Dem Papier als Material hält sie zugute, dass es ein breites Spektrum an Intentionalität in sich berge. Die Art und Weise, wie ein Stück Papier reißt oder sich zerknüllt, ermöglicht dem Künstler, die Herstellung bzw. die Ethik des Materials – billig oder langlebig – offenzulegen. Die Beschäftigung mit Papier fasziniert Douka. Aus einer zweidimensionalen Handbewegung bzw. einer Geste mit Papier und Schere entsteht allmählich und durch Bearbeitung ein dreidimensionales Objekt, das die herausragenden Eigenschaften des Papiers zutage fördert, wie zum Beispiel seine Eignung für das Zusammenwirken verschiedener Materialien, etwa im Fall von Klebstoff und Papier, oder seine Haltbarkeit und seine Zeitlosigkeit. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit, so Douka, habe sich verlagert; sie verspüre das Paradoxon von allmählicher Ablehnung und gleichzeitiger Akzeptanz der Formen.

Doukas neuste Arbeit funktioniert ähnlich wie eine Abdeckung bzw. ein Cover. Sie kreiert Papierformen, indem sie Objekte mit dem Material umhüllt und dieses wieder

abnimmt. Das neu geschaffene Objekt sieht fast ident aus, weist aber einen Hohlraum auf. Hier handelt es sich um einen Akt der Verweigerung des Objektvolumens. Douka arbeitet im Stadtraum von Athen mit Skulpturen, die emblematische Figuren des modernen oder antiken Griechenland porträtieren. Sie fertigt Papierabdrücke von Büsten im öffentlichen Raum an, und so wird dem Thema Skulptur eine performative Geste hinzugefügt, die sowohl das Originalwerk als auch ihre eigene künstlerische Aktion betrifft. Ihre Abdrücke aus Papier bilden zuweilen nur ein Fragment, dann wieder eine ganze Büste, mal einen Torso oder einen Kopf ab und schaffen einen leichten und von Natur aus hohlen Gegenentwurf zu den schweren und massiven Originalen.[111] Man wird mit der absoluten Kopie und doch im selben Moment mit etwas ganz Neuem konfrontiert, denn in der neu geschaffenen Skulptur fehlen alle Eigenschaften der alten. Die Auswahl der öffentlichen Skulpturen berührt Themen wie Replik und Original, Appropriation und Funktion sowie die Gender-Identität der Figuren und Symbole. Weibliche Bildnisse sind im öffentlichen Raum typischerweise unterrepräsentiert und mit festen Rollenbildern behaftet. So stehen sie häufig allegorisch für Mutterschaft, Schönheit, Arbeit, Führung, Fürsorge und Kindererziehung.[112] Die Reaktion der Menschen spielt in dieser Werkserie eine große Rolle. Douka fertigt die Papierabdrücke nämlich während des Tages an, wobei sie die Monumente mit für das Publikum ungewohnten Materialien überdeckt. Auf diese Weise wird das Publikum zu einer Komplizenschaft eingeladen, und in diesem Zusammenhang entsteht auch eine Diskussion rund um das Thema Vandalismus. Douka erstellt Symbole aus einem anderen Blickwinkel, was einem Mischen alter und neuer Symbole gleichkommt, wenn sie bestehende Symbole und deren konzeptionellen Kontext zerstört und neue entstehen lässt. Ihr Interesse gilt eindeutig der Geschichte oder der Auslegung eines Symbols in einem bestimmten Kontext. Die symbolische Darstellung übernimmt die Rolle eines Instruments.

In The Wife (Oz), 2017 (Abb. 1 - 3)

Douka eignet sich Karetsous Büste von Perikles' Geliebter Aspasia, einer öffentlichen Skulptur in Athen, an und schmückt den Kopf der Figur mit einem Trichter. Das Werk ist eine modifizierte Papierabformung der „Aspasia" von Mara

111 https://werft5.de/2017/08/11/ausstellung-10-30-09-2017-anastasia-douka-animalier-with-no-taste-for-the-sublime/

112 https://werft5.de/2017/08/11/ausstellung-10-30-09-2017-anastasia-douka-animalier-with-no-taste-for-the-sublime/

Karetsou aus dem Jahr 1983. Das Understatement der Arbeit ist eine Hommage an die Frauen, die trotz ihrer Leistungen vor allem für ihre Verbindungen zu starken Männern bekannt sind.[113] Douka zufolge ist es üblich, dass die weiblichen Figuren unter den öffentlichen Skulpturen den männlichen zahlenmäßig unterlegen sind. Sie hat eine Auswahl aus den vielen öffentlichen Skulpturen der Stadt Athen getroffen, und Aspasia ist eine davon.

Abb. 1: *The wife*, Anastasia Douka, Papiermachéabnahme, Werft 5 - Raum für Kunst, 2017.

[113] https://www.artforum.com/picks/id=72892

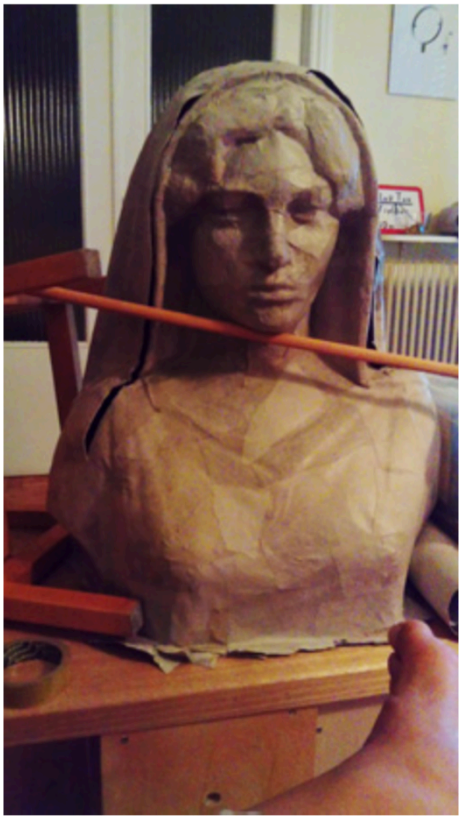


Abb. 2 & Abb. 3: *Aspasia*, Mara Karetsou, Marmör, 1973; *The wife*, Anastasia Douka Papiermachéabnahme, im Atelier der Künstlerin, 2017.

5.2 Andreas Lolis

„Lass uns nicht vergessen,
dass die Bildhauerei ein zeitaufwändiger Prozess ist,
was eventuell bedeutet,
dass man durch diesen Abstand das Gefühl
des Zeitraums verliert. “

Lolis ist ein klassisch ausgebildeter Bildhauer mit einer Vorliebe für das edelste und am reinsten den Geist der Antike verkörpernde Material überhaupt: Marmor. Seine aus dem herrlichen Stein geformten Figuren sind jedoch die bedingungslose Negation der klassischen Schönheit. Lolis will die Ränder der modernen Gesellschaft, die verstaubte, schmutzige Wahrheit der Globalisierung, nicht ihre Herrlichkeit zeigen. Seine Kreationen sind unbelebte Objekte, fertige Kompositionen, die die offenkundigsten Exkremente des heutigen Konsums verkörpern: Abfall.[114] Indem er die Beziehung zwischen der Schwerkraft des Traditionellen und der Leichtigkeit des flüchtigen oder verworfenen Materials erforscht, kehren Lolis' Werke die traditionelle Dynamik der monumentalen Form und des kostbaren Materials um und verwandeln die uralte Praxis der Marmorschnitzerei in eine deutlich zeitgenössische Manifestation.[115] Indem Lolis die Manifestationen menschlicher Verschwendung mit großer Handwerkskunst veredelt und in ein historisch relevantes und idealerweise ewiges Material verwandelt, zwingt er den Betrachter, sich mit dem Elend, der offensichtlichen und täglichen Fäulnis, für die unsere Gesellschaft verantwortlich zeichnet, zu konfrontieren und schließlich das Ätherische, die Eitelkeit der Schönheit und die spezifische Verlogenheit all dessen zu ignorieren.[116] Das Ephemere ist nun das historisch Monumentale, es unterwandert dessen Pflicht und untergräbt bewusst dessen implizite Schwere durch die vordergründig frivole Auseinandersetzung mit dem „not-the-thing, but the-thing-within-which-it-came“.[117]

---

[114] Andreas Lolis wurde in Gjirokastër, Albanien, im Jahr 1970 geboren. Er lebt und arbeitet in Athen.
Femfert, Daminao*, in:* http://thebreedersystem.com/artists/andreas-lolis/.
[115] Momin,Shamim - Director and Curator at LAND, Los Angeles, co-curator of the 2004 and 2008 Whitney Biennale, 2013 in: http://thebreedersystem.com/assets/LOLIS.pdf.
[116] Femfert, Damiano*, in:* http://thebreedersystem.com/artists/andreas-lolis/.
[117] Momin, Shamim, in: http://thebreedersystem.com/assets/LOLIS.pdf.

In einem Gespräch über den Begriff der Nützlichkeit in Bezug auf Kunst und über den Begriff der politischen Kunst führt Lolis seine persönliche Meinung und Denkweise aus. Bezüglich der Nützlichkeit der Kunst merkt Lolis an, dass sich die Kunst in vielen Bereichen gewandelt habe, und dazu zähle auch die Prägung der öffentlichen Meinung. In der Kunst, so Lolis, würden die Dinge auf alternative Art und Weise erzählt. Aus diesem Grund besitze ein Kunstwerk ein weitaus wirksameres Überzeugungspotenzial als die Rede eines Staatsoberhauptes. Kunst sei für Lolis durchaus nützlich. Eine politische Interpretation der Kunst ist nicht zwingend notwendig, kann sich aber von selbst einstellen. Entscheidend dabei ist, welches Verständnis von Kunst jeweils vorherrsche. Für Lolis bedeutet eine einfache Darstellung der Tatsachen noch keine politische Kunst. Demgegenüber muss man über Wissen verfügen, wenn man sich eine Meinung über etwas bilden will, denn jede Sache hat auch eine Kehrseite. Dies besagt schon die Dialektik. Wie Lolis betont, gebe es keinen Tag ohne Nacht, kein Ja ohne ein Nein. Befasst man sich also mit Politik oder allgemein mit einer Situation, so empfiehlt es sich, auch die Kehrseite sowie deren Implikationen zu kennen. Nur auf diesem Weg ist eine umfassende Sicht der Dinge möglich. Die Kunst stellt ein Gleichgewicht von Ereignissen dar, das außer mit Raum und Zeit auch damit zu tun hat, inwiefern der Künstler imstande und willens ist, dieses Gleichgewicht in den Vordergrund zu rücken. Diese Erkenntnis sei das essentielle Element für das Zustandekommen der Kunst.

Der Umgang mit Marmor, einem ganz besonderen, technisch sehr anspruchsvollen Material, setzt handwerkliche Versiertheit und großes Geschick voraus. Die scheinbare Simplizität in Lolis' Arbeit stellt also alles andere als eine Vereinfachung dar. Lolis versucht, das gültige Wissen über die Bildhauerei in einen Balanceakt zu verwandeln und in diesem bislang unangefochtenen Wissen das Gleichgewicht zu finden. Die Logik, nach der Lolis seine Kunstwerke aufstellt, steigert sich bis zu einem Höhepunkt, der durchaus Risken birgt, da die einzelnen Teile niemals genau positioniert sind, was natürlich keineswegs aus Nachlässigkeit geschieht. Der Grund für diese Vorgangsweise ist vielmehr Lolis' Interesse für den Raum. Wie Lolis in unserem Gespräch betont, ist der Raum in der Bildhauerei zentral. „Wenn ich eine Arbeit in einem Raum präsentiere bzw. aufstelle, wird diese Arbeit ein Teil davon. Stellt man ein Objekt in einem Raum auf, so verliert das Objekt automatisch seine

Autonomie. Der Raum ist übermächtig - der Raum, der eine Arbeit aufnimmt oder die Arbeit selbst. Ich habe ein starkes Interesse für den entstehenden negativen Raum, er ist mir sehr wichtig.“ Dieses Gefühl der Leere oder Nicht-Leere und die Grenzen und Übergänge dazwischen, die Erfahrung, wie der Raum Aktion und Reaktion in etwas Existierendem oder nicht Existierendem verkörpert, oder die Entscheidung, wie man sich selbst positioniert, all das verrät eine kritische Sicht auf das Geschehen im Raum, ob es nun um die jeweilige Gesellschaft oder um eine politische Situation oder um andere Belange geht. Bemerkenswert ist auch die Selbstkritik am Instrument der Marmorbildhauerei, die die Arbeit von Lolis enthält, übt und gelegentlich auch verbirgt. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Marmor als Bildhauermaterial in Griechenland eine lange Tradition hat. In Lolis’ Werken findet mitunter eine gewisse Befreiung des Marmors statt; er befreit sich quasi von sich selbst als Material und von den Stereotypen, die mit ihm verbunden sind. Der Marmor wird nicht in seinem Wesen als Material verwendet, sondern Lolis bedient sich der Eigenarten und Charakteristika des Marmors. Er vermittle, so Lolis, das Gefühl und die Sensibilität für den Marmor und nicht das Material selbst. So entsteht ein Diskurs und ein Dialog anstelle von vernichtender Kritik. Hier geht es im Wesentlichen um einen eigenwilligen Respekt vor der Natur des Materials an sich. Um eine zu simple Darstellung zu verhindern will Lolis als Bildhauer auch das plastische Element in seine Präsentation miteinbeziehen. In diesem Sinn trachtet er danach, eine Kommunikation zwischen all diesen Elementen in Gang zu bringen. Fällt ein hartes Element auf ein biegsames, so zeichnet das biegsame die Bewegung des harten Elements auf. Falten entstehen, weil sich dahinter dieser Bogen oder jener Winkel befinden. Lolis fragt sich, wie er dieser Logik auf die Schliche kommen kann, um eine organisierte Skulptur zu schaffen, die nicht nur einfach ein Ausstellungsstück, sondern vielmehr ein lebendiges Objekt ist. Lolis' Bildhauerei verzichtet auf einen fixen Sockel, sodass mit der Skulptur nach Belieben verfahren werden kann, wobei die Idee dahinter intakt bleibt. Diese Form der Bildhauerei auf der Basis von Marmor, die ohne fixen Sockel auskommt, hat zur Folge, dass das Werk auch umgedreht werden kann und dennoch dasselbe bleibt. Die Idee hinter dem Objekt ändert sich nicht, man könnte es anders positionieren und andere Eigenschaften wahrnehmen, aber das Grundprinzip bleibt unangetastet.

Die Schachtel (Abb. 4-7)

Die Schachtel als Objekt hat mit Angst zu tun, und die Verkörperung dieser Angst stellt den Ausgangspunkt und das Ziel von Lolis Werk dar. Die Schachtel ist zu seiner Angst geworden. In einem Szenario, in dem sich Verwirrung darüber einstellt, was denn nun vor sich geht, kommt eine Schachtel daher, und das Leben verändert sich von Grund auf. Die Schachtel wird in der Folge in einen Raum umgewandelt und mutiert zum Zufluchtsort. An diesem Punkt nimmt die Arbeit an sich selbst eine andere Dimension an, ohne dass sie zum Selbstzweck würde. Nach ihrer Vollendung wird sie zur Herberge, zu einem eigentlichen Dach über dem Kopf. Lolis gelingt es, die Unantastbarkeit des Künstlers zu entmythisieren. Er setzt sich selbst der Verletzlichkeit aus, indem er die Besucher Teil des Projekts sein lässt. Lolis ist ohnehin der Ansicht, dass alle am jeweiligen Projekt teilhaben, da es um Elemente geht, die jeden betreffen. Denn es gibt wohl niemanden, der nicht schon eine Schachtel entsorgt hätte.

Die Verwendung erkennbarer Formen und Materialien, deren Gebrauch offensichtlich ist und auf die die Ready-Mades der Gegenstände angewiesen sind, ist zu einem Markenzeichen von Andreas Lolis' skulpturalen Installationen geworden. Sorgfältig gefertigt, um den "Originalen" möglichst ähnlich zu sein, sind seine Marmorskulpturen irgendwo zwischen einem neckisch-provozierenden Simulacrum und einem Echo des ursprünglichen Objekts angesiedelt. Lolis unterzieht "weiche Objekte" einer transformativen Inversion, indem sie als feste, starre Präsenzen aus Marmor wiedergegeben werden. Die Skulpturen sind noch immer ohne weiteres erkennbar, verlieren aber ihre Funktion und gewinnen eine verlangsamte, eingefrorene Qualität, die die Nutzbarmachung und jegliche Erwartung von Mobilität ausschließt. Sie sind beherrscht und verhalten, grafisch expansiv und überraschend monumental. Hier liegt dennoch weder ein bloßes Trompe l'Oeil vor, dessen Täuschung durch Berührung enttarnt werden könnte, noch handelt es sich um eine reine Provokation. Simplifizierende Deutungsversuche dieser Art bestätigen nur die Erkenntnis, dass technische Fähigkeiten stets unterschätzt werden und würden im Hinblick auf Lolis' Praxis bedeuten, die in seinem Schaffen vorhandenen Elemente von Ironie oder Agitprop schlicht zu ignorieren.[118] Diese Skulpturen kommen einem gewissen Appetit auf visuelles Vergnügen und eingebaute Überraschung entgegen,

[118] Kalpaktsoglou, Xenia - Curator, co-founder of Athens Biennial, *21st century relics*, April 2012.

denn sobald ihr Material erkannt und die Manifestation der Schwerkraft sichtbar wird, entsteht eine Reaktion der Verblüffung. Das Konzept der Transformation ist bemerkenswert einfach, und dennoch äußert sich die Reaktion der Betrachter in einem milden Schock kognitiver Desorientierung und der Erkenntnis, Opfer einer optischen Illusion geworden zu sein. Was so außerordentlich real und warm wirkt, entpuppt sich in Wirklichkeit als kalt und falsch, geformt – und hierin liegt die besondere Ironie - aus der steinharten Vergangenheit der Antike. Die Schachtel ist meisterhaft aus Marmor gefertigt und erinnert an die abgenutzten Farben des Verfalls – eine postindustrielle Reise des Neoklassizismus.[119] Kalpaktsoglou zufolge bestehe einer der überraschendsten Aspekte in Lolis' Arbeit in seiner Lesbarkeit und Geradlinigkeit. Ein Gefühl von Bescheidenheit und entwaffnender gegenständlicher Offenheit stellt sich ein, das die Arbeit zugleich zeitgemäß und traditionell wirken lässt. Der schmutzige Kapitalismus hinterlässt seine Spuren, und Lolis lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Objekte, die ihr Verfallsdatum überschritten haben, aber er verfährt dabei weder pessimistisch noch zynisch. Lolis gelingt es, das Brodeln und das Prekäre während des Übergangs und der Krise einzufangen, indem er das Reale in das Gegenständliche transformiert.

„Die Wahrheit ist auf eine subjektive Weise objektiv.
Die Art, wie ich blicke und durch was ich dringen kann,
das ist eine Skulptur.“

[119] Femfert, Damiano*, in:* http://thebreedersystem.com/artists/andreas-lolis/.

Abb. 4: *Untitled*, Andreas Lolis, Marmor, Installationsansicht im Frieze New York Sculpture Park, 2013.

Abb. 5: *Untitled*, Andreas Lolis, Marmor, 70 x 57 x 30 cm, Detailansicht, 2012.

Abb. 6: Untitled, *Andreas Lolis*, Marmor, 122 x 100 x 87 cm, 2012.

Abb. 7: *Untitled*, Andreas Lolis, Marmor, 76 x 50 x 47 cm, Detailansicht, 2012.

5.3 Rallou Panagiotou

„Die Bildhauerei ist besonders demokratisch.
Sie ist auch inhärent politisch, weil die Art und Weise,
wie sie sich manifestieren lässt, besonders davon abhängig ist,
wie sie hergestellt worden ist.“

In ihren skulpturalen Topologien, die sich aus Fragmenten von bebauten und natürlichen Umgebungen, zerlegten Gebrauchsgegenständen und Spuren von Gesten zusammensetzen, untersucht Rallou Panagiotou Modi der Darstellung, des Verhaltens und der Selbstdarstellung innerhalb der sich ständig verändernden Vorstellungen von Freizeit und Luxus. Panagiotous Arbeit deckt die historischen und genealogischen Eigenschaften dieser Fragmente auf und erforscht die Verbindungen, Unterschiede und Spannungen von zeitlich und geografisch unterschiedlichen Schauplätzen. Ihre Praxis unterminiert die Unterschiede zwischen verschiedenen Ordnungssystemen von Waren und Technologien und kombiniert häufig die verblassenden Techniken der Athener Handwerker mit der gegenwärtigen Reproduktionstechnologie.[120] Ihre Arbeit, die aus zusammengesetzten Skulpturen, Drucken und Videos besteht, spielt intensiv mit den klassischen und modernen Bezügen, die die historisch einflussreichen Städte Athen und Glasgow prägen. Diese geographische Aufspaltung in ihrer Routine ist ihr sehr wichtig, wie sie erklärt. „Ich ernähre mich von einer Sensibilität, die die materielle Wirklichkeit Griechenlands nutzt, und dort stelle ich die meiste Arbeit her, aber ich benutze Glasgow als meinen „Arbeitsraum“ und meinen „Schnittraum“, der sich wiederum mit der tatsächlichen Materialität befasst, um sie wieder real zu machen.“ Panagiotou wechselt zwischen Realität und Fantasie, Vergangenheit und Zukunft hin und her und liebt es, Binarismen zu sabotieren, um sowohl materielle als auch immaterielle Zweifel zu erzeugen.[121]

[120] Rallou Panagiotou wurde 1978 in Athen geboren. Sie lebt und arbeitet in Athen und Glasgow. Sie erhielt ihren MFA an der Glasgow School of Art. Ihre Skulpturen und Installationen erforschen psychologische und historische Spannungen. Mit so unterschiedlichen Referenzen wie Hieronymus Bosch, dem italienischem Futurismus und Bruce Weber, vermischt mit subtilen Impulsen aus Geschichte und Erinnerung, versucht Panagiotou, ein Gleichgewicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Persönlichem und Historischem herzustellen.
http://ibidgallery.com/wp-content/uploads/2016/12/Rallou-Panagiotou-Biography-1.pdf
[121] http://www.culturedmag.com/rallou-panagiotou/

In einem Gespräch über den Begriff der Nützlichkeit in Bezug auf Kunst, den sozialen Charakter und die politische Dimension der Kunst und insbesondere der Bildhauerei in der modernen Realität Griechenlands, erläutert Panagiotou ihre eigene Vorstellung von dem Begriff „Bildhauerei“ und wie die Objekte und ihre Verweise alles über jegliche sozialpolitische Realität offen legen können. Für Panagiotou ist die Bildhauerei eher wenig zeitaufwändig und deswegen besonders demokratisch. Sie ist auch inhärent politisch, weil die Art und Weise, wie sie ihre Wirkung manifestiert, besonders davon abhängt, wie sie hergestellt worden ist. Das hat nicht nur mit der Sichtweise zu tun, sondern ruft verschiedene Assoziationen auf, etwa mit dem Hindernis, das überwunden werden kann oder auch nicht, oder die Vorstellung dessen, was berührt werden kann und was nicht, was die Materialität durchdringt und was undurchdringlich bleibt, was verbleibt oder entschwindet, was inkludiert ist und was nicht, was einen selbst mit einbezieht und was nicht. Durch diese schematischen Konzepte, wie z.B. das des Haufens, des Hindernisses, der Überbrückung oder der Abdeckung, entsteht innerhalb der Bildhauerei zwangsläufig eine Korrelation mit den Konzepten der Vernetzung und Isolation. Dies vollzieht sich auf singuläre Art und Weise.

Panagiotou gestaltet ihre Skulpturen hauptsächlich im Sinne eines Hindernisses, eines negativen Raums, was allerdings nicht als negativ per se, sondern in Bezug darauf zu verstehen ist, was ihre Formen nicht sind. Sie verweisen auf andere Objekte oder Körper und die daraus resultierenden Beziehungen. Das Potenzial des Objekts, das Potenzial und das Versagen, die Macht und der Niedergang der Objekte – all diese Aspekte generieren Aussagen. Panagiotou zufolge eignen sich Objekte in besonderem Maß zur Veranschaulichung des Fortschreitens der Zeit, selbst der Staub auf einem Objekt stellt ein Gegengewicht zur flüchtigen Realität dar. Objekte sind nicht von Natur aus politisch, und ihre bloße Existenz ist natürlich noch kein politischer Akt an sich. In ihrer Agens-Funktion verkörpern Objekte allerdings ein Politikum. Wird man sich dessen gewahr, dass auch Dinge in gewisser Weise agieren, so stellt das eine politische Übung dar. Panagiotous künstlerische Praxis weist folglich eine politische Dimension auf. Vielfach wird die Ansicht vertreten, die Kunst habe sich auf ein Ziel zu richten und diese Ausrichtung solle Manifestcharakter haben. Diese Ansicht teilt Panagiotou nicht uneingeschränkt. Das hängt

möglicherweise damit zusammen, dass ihre Arbeit aufgrund ihres ganz eigenen Charakters ohnehin direkten Bezug auf diese allgemein politische Dimension der Kunst nimmt. Dazu zählt die Einbindung mehrerer Aspekte wie zum Beispiel die Distribution der Materialien, der Umgang des Künstlers mit bestimmten Situationen, die Materialien selbst und deren Semiologie sowie die Thematik, von der ausgegangen wird. Die physische Dimension ist in ihrer Arbeit mitunter sehr offensichtlich, in anderen Fällen hingegen steht sie im Hintergrund. Ausschlaggebend ist der jeweilige Grad der Notwendigkeit, die Vermittlung der Materie zu betonen. Manche Werke erfordern diesen Fokus, während andere ohne ihn auskommen. Panagiotou interessiert sich für das Werk als ein sehr einfaches, aber gleichzeitig kaleidoskopisches Ereignis. Sie erwähnt ihre Vorliebe für das Wort *corruption*, das entweder auf ein formell wertvolles Material verweist, das korrumpiert wird, oder als Korruption eines unbedarften plastischen Gegenstands durch das formelle Material zu verstehen ist. Wenn sie einen großen Gegenstand aus Marmor kreiert, stehen nicht der Marmor, der Korpus oder der Umfang im Vordergrund. Vielmehr interessiert sie sich für das eigentliche Wesen des Marmors und dafür, was der Marmor als Material auszusagen vermag. Das vielfältige Verwendungsspektrum des Marmors prägt dessen Materialgeschichte: ein Material, das der Staat verwendet hat; ein Material, das als Luxusartikel gehandhabt wurde; ein Material, das in den Fassaden institutioneller Bauten in unterschiedlichen Regimen zur Anwendung kam; ein Material, das in den meisten Museen der alten Schule anzutreffen ist, aber auch ein Material, das in Gebäuden der 30er Jahre zu Spülen verarbeitet wurde. Panagiotous Aufmerksamkeit richtet sich auf den kompletten Werdegang von Werken aus Marmor, von der Produktion bis zur Installation des Schaustücks, wo immer dies sein mag. Die Künstlerin begann erst im Jahr 2008 mit Marmor zu arbeiten. Während ihre Skulpturen meist figurativ sind, entstand nun der Wunsch, dieses Material zu verwenden und sich dabei keineswegs an einer naturalistischen oder expressionistischen Herangehensweise zu orientieren. Sie legt Wert darauf, dass das Werkstück während seines Entstehens von zahlreichen Händen berührt wird (Abb. 8-10). Und sie erfreut sich an dem Gedanken an die vielen Mitwirkenden, mögen sie auch nur eine Schraube angezogen haben. Dabei kann die Zahl der Mitwirkenden bis zu 15 Menschen betragen. Mitunter kann es sich um eine auf Kollaboration fußende, kollektive Arbeit handeln oder dann wieder um ein Werk, dem dieser Aspekt gänzlich fehlt. Die an der konkreten Herstellung Beteiligten mögen

zahlreich sein, doch kein Mitwirkender kennt den genauen Zweck seiner Tätigkeit oder weiß um das Endprodukt Bescheid. „Was ich an den Gegenständen besonders interessant finde, sind alle diese Dinge, die man sich nicht vorstellen kann, die Performativität, die einem Gegenstand innewohnt, die komischen und dramatischen Elemente, die dazu geführt haben."

Darüber hinaus erklärt Panagiotou im Hinblick auf ihr Gesamtwerk, dass ihr gegenwärtiges Kunstschaffen auf derselben Grundlage beruht wie ihre erste Skulptur. Während sie stets zu diesem Kern zurückkehrt, unterscheiden sich indes die entstandenen Werke jeweils voneinander. Der theoretische Hintergrund und die physische Beschaffenheit zählen zu jenen Kategorien, die stets aufs Neue reflektiert und geändert werden. Panagiotou fügt neue Materialien hinzu oder kehrt zu zuvor verwendeten Materialien zurück, die den Bedürfnissen einer konkreten Situation entsprechen. Das kommt dem Verfassen eines Satzes oder Kapitels gleich, die Teil eines großen Buches sind. Ihre Werke folgen einem absoluten Gestus der Zusammenführung aller bisher geschaffenen und in der Zukunft zu schaffenden Werke, auch wenn dies schwer umsetzbar erscheint. Sie sind als Teile zu verstehen, die sich voneinander losgesagt haben. Der Ursprung ihrer Arbeit bleibt immer derselbe, während sich die Analyse und die Annäherung an das jeweilige Werk stets ändern. Als unverzichtbar erweisen sich in diesem Zusammenhangt ihre Filme, die als Berührungspunkte für alle Skulpturen fungieren und eine Art Zusammenfassung bieten sowie eine Fortsetzung in Aussicht stellen. Auch der Film zählt für sie als Objekt. „Ich sehe den Film wie ein Objekt in dem Sinn, dass er eine Vergänglichkeit hat, er ist ein Ereignis, eine erledigte Materialität.". Panagiotous herrlich polierter Marmor und ihre Kunstlederskulpturen lassen sie beinahe als glamouröses It-Girl erscheinen. Diesem Eindruck hält sie jedoch entgegen, dass ihre Skulpturen eher am Film orientiert und nicht einem postmodernen Interesse an mediokrer Vagheit geschuldet sind. „Ich arbeite, als würde ich neue Kapitel oder neue Episoden erstellen, die immer einen Anknüpfungspunkt für ein kreatives Kontinuum bieten", erläutert Panagiotou. „Obwohl ich skulpturale Arbeiten mit einer starken Materialität produziere, komme ich aus filmischen Prozessen zu ihrer Form, denke an ein virtuelles Selbst, das sich in verschiedenen architektonischen Umgebungen bewegt, als wären es Bühnen oder Dinge, die sich auf meinen Körper beziehen. Ich mache

dann „Notizen für mich selbst“ in Bezug auf Zeichnungen und kleine Texte.“[122]

„Die Objekte und ihre Beziehung
können alles über jede sozialpolitische Realität
offenbar machen.“

Abb. 8 & Abb. 9: *Liquid Degrade*, Rallou Panagiotou, weißer Marmor, 111 x 6.5 x 5 cm, 2014.
Your Voice My Earring, Rallou Panagiotou, Marmor, lackiertes Holz, lackiertes Eisen, 232 x 840 x 50 cm, 2015.

[122] http://www.culturedmag.com/rallou-panagiotou/

Abb. 10: *Radical Polish (Black Magic Rouge Flamme)*, Rallou Panagiotou, Marmor, Aluminium, Volkswagen-Autolack, 108 x 21 x 2,5 cm, 2017.

5.4 Yorgos Sapountzis

„Der Prozess ist wichtiger als das Resultat.
Im Prozess werden die eigentlichen
Schlachten geschlagen.“

Yorgos Sapountzis inszeniert Performances und kreiert Skulpturen und Videos, die sich mit dem öffentlichen Raum auseinander setzen, insbesondere damit, wie er von öffentlichen Statuen und Monumenten bestimmt wird. In seinen Arbeiten verwendet Yorgos Sapountzis den öffentlichen Raum und die Statuen und Denkmäler, die ihn bewohnen. Er konzentriert sich weniger auf ihre historisch-politischen Bedeutungen als vielmehr auf ihre Funktion als Erinnerungsmedium. Sapountzis versucht bewusst, historische Informationen über die Skulpturen zu ignorieren und sie stattdessen durch Gesten, Posen und Ornamente „sprechen“ zu lassen. Er „jagt“ nachts die urbanen, figurativen Mythen oder leuchtet sie tagelang mit seiner Kamera aus. Dann inszeniert er eine Konfrontation, einen Dialog und einen „Tanz“, in dem die vorangegangene Expedition in einer theatralischen Choreografie zusammengeführt wird. Sapountzis drapiert Schals, baut Gipsabgüsse und Konstruktionen aus Aluminiumstäben und Klebeband, um seine Stein- oder Bronze-Protagonisten zu umgarnen, die er in seine scheinbar sinnlosen, anstrengenden Aktivitäten einzubeziehen versucht. Seine Videokamera zeichnet diese Aktion ebenfalls auf. Die Performance ist daher ebenso Teil der künstlerischen Strategie wie das während der Performance produzierte Videomaterial.[123] Die Performances von Yorgos Sapountzis oszillieren zwischen Prozession und Versammlung: In silberfarbene Rettungsdecken gehüllt oder ausgerüstet mit Konstruktionen aus Alustangen und wehenden Stoffen erforscht er das kulturelle Erbe einer Stadt. Der monumentalen Ästhetik der Denkmäler setzt er das Fragile seiner Performances entgegen. Sapountzis Arbeiten erinnern gleichzeitig an modernistische Geometrien, Zeltstädte und Occupy-artige Lager, die den öffentlichen Raum spielerisch herausfordern und parallel dazu auf die monumentale figurative Skulptur eingehen, ein Genre, auf das viele zeitgenössische Künstler in jüngster Zeit ein Auge geworfen haben. Dieser Kontext hat sicherlich eine

[123] Sapountzis, Yorgos, *A statue has remembered me / Eine Statue hat sich an mich erinnert*, Sternberg Press, 2012.
http://www.sternberg-press.com/index.php?pageId=1378

persönliche Bedeutung für einen in Athen geborenen Künstler vor dem Hintergrund einer alten Tradition der öffentlichen Bildhauerkunst. Sapountzis greift mit Witz und lebendiger Intelligenz sowohl dauerhafte als auch aktuelle Fragen auf.[124]

In unserem Gespräch über die Nützlichkeit der Kunst und insbesondere der Bildhauerei in der modernen Realität und konkreter in Griechenland und ob so eine Frage über die Nützlichkeit der Kunst überhaupt Sinn macht, antwortet Sapountzis, dass das für in außer Frage stehe und dass es selbstverständlich eine Nützlichkeit der Kunst gebe. Historisch gesehen war die Kunst immer eng mit der menschlichen Evolution verbunden. Auch die Bildhauerei als Mittel der Macht hat immer existiert – die Bildhauerei in Form eines Monuments. Ein „Monument" ist etwas Festes, Unbewegliches, Unveränderliches, das einen Teil der Stadt dominiert. Ein Monument bestimmt, wie man die Stadt „lesen" kann.[125] Hier entsteht ein Dialog über die Materie, die etwas darstellt, und das macht die Skulptur interessanter: die Aura der Skulpturen im öffentlichen Raum und im Innenraum. Die Nützlichkeit der Materialien ist spezifisch. Kunst hat die Fähigkeit, alle Materialien zu verwenden, sie zweckfrei zu machen und neue Assoziationen, neue begriffliche Realitäten aus schon bekannten Materialien zu erschaffen. Es ist ein Akt der Neudefinition von schon etablierten Wahrnehmungen, die die Funktion und die Nützlichkeit jedes Materials beschreiben. Die Kunst nimmt sich also ein Objekt vor, das im kollektiven Unterbewusstsein bereits definiert ist und gibt eine neue Definition desselben Dinges zurück. So ergibt sich eine andere Dimension des Gegenstandes und möglicherweise auch eine Befreiung: Man muss folglich nicht über die Nützlichkeit der Kunst, sondern über ihre Notwendigkeit sprechen. Die Kunst und ihre Position waren und werden immer politisch sein, da die Kunst eine Entscheidung trifft, wie sie eine Realität zeigen möchte. Sie kommuniziert in einem konkreten Moment eine bestimmte Realität auf eigene und häufig abweichende Art und Weise. Es gibt eine Reihe von Werken und Arbeiten, die rückblickend politisch konnotiert werden, deren

[124] http://www.artinamericamagazine.com/reviews/yorgos-sapountzis/

[125] „Diese Monumente und Heldenbilder werden im öffentlichen Raum aufgestellt und werden so zu einem metallenen Erziehungsprogramm in Nationalgeschichte. Die Namen, die in ihre Podeste eingemeißelt sind, stehen nicht mehr zur Diskussion. Wenn ich mich solchen Skulpturen nähere, versuche ich, wie ein Anthropologe zu denken: Wer hat diese Skulpturen gemacht? Wie sind sie hierhergekommen? Und eine der Fragen in meiner Arbeit ist, wie wir uns ihnen in weitestgehend friedlichen, demokratischen Zeiten neu nähern können."
Liebe ist kälter als das Kapital, Ausstellungskatalog, Hrsg. Kunsthaus Bregenz, Yilmaz Dziewior, April 2013, S. 208.

tiefere Substanz also erst später entdeckt wird.[126] So wie es in der Politik vorkommt, dass eine Tendenz vorherrscht und jemand sich zu Wort meldet, Widerspruch erhebt und etwas anderes vorschlägt, geschieht Analoges auch in der Kunst.

Sapountzis arbeitet offenkundig mit mindestens drei unterschiedlichen Arten von Performances. Eines dieser Konzepte kommt ohne intendiertes Publikum aus und dient zur Herstellung seiner Installationen, ein weiteres beinhaltet Aktionen im öffentlichen Raum, die aufgezeichnet und eventuell zu Videoarbeiten werden, aber ohne Publikum stattfinden, und schließlich gibt es Performances mit involviertem Live-Publikum.[127] Mittels dieser drei Performance-Modelle versucht er, die Beziehungen innerhalb einer sozialen Gruppe neu zu definieren und Wege zu finden, wie eine Gesellschaft gemeinsam agieren kann. Ein wesentlicher Faktor in diesem Zusammenhang ist das sehr spezifische und begrenzte Vokabular im öffentlichen Raum, das ebenfalls neu definiert werden muss, damit das Vorhaben gelingt. Sapountzis verkörpert selbst eine „Skulptur" und versucht dadurch, sich dem Publikum anzunähern und es auch tatsächlich zu erreichen. Bei seinen Performances leidet der Körper nicht, die Aktionen haben eher den Charakter eines Vortrags. Er schafft eine Beziehung zu den Objekten, und durch die Objekte kommt er mit dem Publikum in Kontakt.

Sculptures cannot eat, 2017, (Abb.11-12)[128]

„Sculptures cannot eat" ist eine Installation, in der eine zerbrechliche Konstruktion aus Aluminiumröhren und Textilien eine Art Korridor schafft, der zu einem Film führt, den Sapountzis in Berlin in seinem eigenen Atelier gedreht hat, flankiert von einer skulpturalen Installation aus Gurkengläsern und Gipsformen. Weit davon entfernt, mit dem Raum zu konkurrieren, steht vielmehr Sapountzis' Suche nach einem Ort im Vordergrund, der ein positives Verhältnis zum Körper begünstigt, der Sapountzis

[126] Sapountzis nennt als Beispiel seine eigene Arbeit, die Jahre später als seriös wahrgenommen wurde.
[127] *Liebe ist kälter als das Kapital,* Ausstellungskatalog, S. 211.
[128] Yorgos Sapountzis nahm an der von Christine Macel kuratierten 57. Biennale Venedig Viva Arte Viva mit der Installation „Skulpturen können nicht essen" teil, die im Arsenale-Gebäude des transnationalen *Pavilion of the Commons* präsentiert wurde. Die Installation, bestehend aus einem Video, Skulpturen und Monotypien, war ein offenes System, das zeigte, wie sich Yorgos Sapountzis seinem Thema nähert.
http://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/05/Description-Yorgos-Sapountzis-Venice-Biennale-2017-2.pdf

zufolge ein Ort ist, an dem Geschichte geschrieben wird.[129] Geschichte wird mit Worten geschrieben. Aber erst die Körper und ihre vielfältigen Begegnungen machen die Geschichte aus – ein bewusstes Element der Kunst und der Erhebung von Ansprüchen an den öffentlichen Raum. In diesem Sinne findet der Körper - als Ausdruck der verdinglichten Geschichte - Eingang in Yorgos Sapountzis Oeuvre. In „Sculptures cannot eat“ sind es figürliche Skulpturen aus den Parks der ehemaligen DDR, einem Land, das es nicht mehr gibt. Während die nackten Körper der Skulpturen vergangene Momente der Geschichte in unveränderlichen Posen festhalten, sind es die fragilen Materialien und Konstruktionen, mit denen uns der Künstler in der Gegenwart konfrontiert. Seine unmittelbare Umgebung, sein Atelier wie auch seine Gäste, stellen die Bezugsebene der Installation dar. Auf der Basis dieser menschlichen Komponenten entfalten sich die Zukunft und die Vergangenheit ihrer Gemeinsamkeiten in einer Hektik des Tanzes und der Begegnung, der Pose, des Näherkommens, der Beschleunigung und der Erschöpfung: Die Form entwickelt sich ständig weiter, sie wird gesucht, zerstört und umgestaltet, und in ihren monotypischen Druckstoffen nimmt der Künstler die flüchtigen Eigenschaften der im Film dargestellten gemeinsamen Zeit formal auf. Wie eine Momentaufnahme einer Geschichte, die sich in ständiger Bewegung befindet, erscheint die Falte auf dem Stoff als Spur einer temporären Form. Die Installation entsteht aus Einmachgläsern, die zwar mit Gips versiegelt sind, aber immer noch Nahrung enthalten, die von Menschen verdaut werden soll. Der Körper, der essen muss, wird niemals jenseits der Geschichte existieren können wie die Skulpturen in den Parks von Ost-Berlin. Vielmehr handelt es sich um eine Allegorie der Fähigkeit, Geschichte zu verarbeiten und zu transformieren.[130]

Wie Sapountzis selbst berichtet, ist seine Arbeit nicht vollendet. Es gibt immer ein offenes Forum für Ideen, was auch an der Gestaltung seiner Ausstellungen zu erkennen ist. Er arbeitet und er lernt von seiner Arbeit, befindet sich also immer noch in einem evolutionären Prozess. Sapountzis' Werke verlassen ihn, nunmehr bereichert um die Fähigkeit, sich immer noch wundern zu können, und gleichzeitig

[129] Der *Pavilion of the Commons* ist um die Arbeit von Künstlern konzipiert, die Individualismus und Eigeninteressen durch den Aufbau neuer Formen von Gemeinschaften entgegenwirken. In diesem Sinne ist Sapountzis' häufige Hinwendung vom öffentlichen zum privaten Raum eine interessante Verschiebung des Denkens im Künstleratelier als alternativer öffentlicher Raum.
http://radiopapesse.org/en/archive/interviews/yorgos-sapountzis-sculptures-can-not-eat

[130] Schroeder, Katja, in: http://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/05/Description-Yorgos-Sapountzis-Venice-Biennale-2017-2.pdf.

lassen sie sich vom Betrachter frei und auf eigene Art und Weise interpretieren. Es handelt sich folglich um eine Kooperation. Sapountzis möchte dem Betrachter die Möglichkeit geben, die Werke auseinander zu nehmen, damit dieser seine Position einnehmen kann. Dies ist der Dialog, den er mit dem Publikum führen möchte, und das gelingt ihm durch die Gestaltung seiner Ausstellungen und mithilfe der Materialien, die er benutzt. Wenn der Betrachter die Stecknadeln entfernt, wird der Stoff wieder ein normales Tuch.

„Die Objekte,
ich und die Objekte,
die Objekte und die Welt.“

Abb. 11: *Sculptures cannot eat*, Yorgos Sapountzis, Installationsansicht, Venedig, 2017.

Abb. 12: *Sculptures cannot eat*, Yorgos Sapountzis, Installationsansicht, Venedig, 2017.

5.5 Socratis Socratous

„Ich hatte nichts von dem Rest gewusst,
noch hatte ich das Recht, in die andere Hälfte zu reisen.
2003 bin ich dahin gegangen.
Seitdem hat sich alles von allein geändert."

Socratis Socratous' künstlerische Praxis widersetzt sich einer einfachen Kategorisierung. Sein Werk umfasst eine Vielzahl von Medien, einschließlich Fotografie, Installation, Performance und Skulptur und beinhaltet zudem eine breite Palette von Ansätzen und Taktiken. Obwohl Socratous in vielen seiner Projekte als Hersteller von Objekten mit einer speziellen, fast instinktiven Beziehung zu Materialien auftritt, liegt auch ein umfangreiches Schaffen vor, das auf Feldforschung und quasi-anthropologischen oder archivarischen Methoden basiert. Darüber hinaus finden sich auch Werke, in denen der Künstler als zeitgenössischer Flaneur auftritt und im urbanen Chaos oder in den Randzonen manchmal mit einem Plan und manchmal spontan ohne bestimmte Richtung wandert.[131]

In einem Gespräch über den Begriff der Nützlichkeit in Bezug auf Kunst – ob denn überhaupt ein solcher Begriff anwendbar ist – und konkreter über die Nützlichkeit, den sozialen Charakter und die politische Dimension der Kunst und insbesondere der Bildhauerei in der modernen Realität Griechenlands, führt Socratous seine eigenen persönlichen Erfahrungen aus. Der Begriff der Nützlichkeit, der in der modernen Kunst und in der Kunst allgemein nicht gebräuchlich ist, stellt für Socratous ein Hauptanliegen dar. Nützlichkeit im Rahmen von Kunst verfügt über das Potenzial, auf die bestehende sozialpolitische Situation auf globaler Ebene hinzuweisen. Im Rahmen dieser globalen sozialpolitischen Situation kann die Kunst folglich von Nutzen sein. In diesem Sinne vermag Nützlichkeit als anerkannter Begriff zu fungieren. Socratous ist nach wie vor davon überzeugt, dass der Künstler selbst sowie seine Werke auf die Gesellschaft und die Politik, d.h. auf die sozialpolitische Dimension der jeweiligen Situation Einfluss nehmen. Für ihn stellt die Bildhauerkunst

[131]Socratis Socratous (* 1971 in Paphos, Zypern) ist Absolvent der Athener Kunstschule in Athen. Er lebt und arbeitet in Griechenland und Zypern.
thebreedersystem.com/artists/socratis-socratous-artist-page/

nach wie vor ein sehr starkes Ausdrucksmittel für den Künstler dar. Der Mensch bedarf noch immer der Objekte oder Skulpturen, der konkrete Gebilde, die man anfassen, sehen oder tragen kann. Die Bildhauerkunst bleibt also eine Kunst oder eine Ausdruckform, die uns unmittelbar zu beeinflussen vermag. Zeitweise verändert sich die Kunst und verlagert ihren Fokus auf vorübergehende Formen verschiedener Ästhetiken. Der Künstler selbst weiß ganz genau, inwiefern seine Arbeit Einfluss nehmen kann, und ob bzw. inwieweit dieser Einfluss wesentlich ist. Dies darf wohl als das wertvollste Element erachtet werden. Der Künstler nimmt sein Werk unmittelbar auch als Zuschauer wahr. Gegenwärtig lässt sich ein wachsendes Bedürfnis der Menschen beobachten, Reize aufzunehmen und in Kontakt mit der Kunstwelt zu treten, sowohl auf internationaler Ebene als auch im (griechischen) Inland. Und das verändert selbstverständlich die Einstellung der Menschen in Hinblick auf die Aufnahme und Annäherung an die Kunst.

Socratous macht einen Schritt vorwärts und analysiert, wie die Zuschauer in letzter Zeit mit Nachdruck von den Museen dazu eingeladen werden, Teil der Installationen zu werden und das Werk des jeweiligen Künstlers anzufassen. So hätte sich zum Beispiel bis vor kurzem niemand vorstellen können, ein Kunstwerk zu „betreten“. Allmählich nimmt auch das breite Publikum wahr, wofür sich Künstler einsetzen, unabhängig davon, ob darüber Einverständnis herrscht oder ob die Rezipienten dies in vollem Umfang begreifen. Der Kunst sei es über die Jahre und Jahrhunderte immer gelungen, ihren konzeptionellen Inhalt zu vermitteln. Für Socratous weist das breite Publikum in Griechenland eine Besonderheit auf; es sei nämlich nicht “geschult” wie das Publikum anderer europäischer Länder und somit ein “offenes” Publikum und damit wiederum ein besonderes. Es lasse sich, so Socratous, eine durchwegs unvoreingenommene Annäherung feststellen, frei von Reflexion und Analyse, und es handle sich somit um eine rein instinktive Reaktion der Menschen. Wenn man Otto Pächts Aussage beim Wort nimmt, dass Kunst Aktion und Reaktion sei, dann weist Socratous‘ gesamtes Werk unzweifelhaft einen sozialpolitischen Charakter und eine kritische Haltung gegenüber den Ereignissen unserer Zeit auf. Ziel seines künstlerischen Ausdrucks war und ist es, seine Gedanken und Problematiken kundzutun. Solche Referenzen in die Arbeit miteinzubeziehen, zählte bereits in den 90er Jahren, als dies noch ein Tabu darstellte, zu Socratous‘ Praxis.

Diese Vorgangsweise wählte er jedoch ganz bewusst.[132] Griechische Problematiken, sowohl positive als auch negative, finden stets Eingang in Socratous Arbeit, ein Umstand, der die soziale Konnotation seiner Werke begründet. In diesem Zusammenhang sollte allerdings erwähnt werden, dass Socratous‘ Schaffen nicht von jeher rein politisch ausgerichtet war. Als einschneidendes Erlebnis in diesem Zusammenhang nennt Socratous die Gelegenheit, während seines Aufenthalts in Zypern die „andere“ Hälfte der Insel zu besuchen.[133] Unabhängig davon ist in der letzten Zeit generell ein Trend zur Produktion politischer Kunst zu beobachten, ganz abgesehen von der Tatsache, dass die Kunst im Wesentlichen ja immer politisch ist. Dieses Phänomen erachtet Socratous als einen der Vorteile von Kunst. Dass diese Freiheit ganz allgemein sehr begrüßenswert ist, steht außer Zweifel, ungeachtet dessen, wie das Endresultat ausfällt, sei es nun gelungen oder misslungen, gut oder nur ausreichend. Denn darin liegt die Freiheit der Kunst begründet: Hier geht es um die Freiheit des Ausdrucks und die freie Entfaltung des Wesens eines Künstlers. Socratous kann sich keinen Menschen vorstellen, ob es sich nun um einen Künstler handelt oder nicht, der über die aktuelle Situation nichts weiß, der die Unsicherheit des menschlichen Lebens nicht kennt, der die Menschen, die im Meer ertrinken und den jeweiligen Krieg, der nebenbei stattfindet, ignoriert. Diese Tatsachen, so Socratous, können und dürfen nicht ignoriert werden. Socratous konzentriert sich auf das Bedürfnis, sich über das Zeitgeschehen kritisch zu äußern und nicht darauf, ob dies ein Trend unserer Zeit ist.

Thank God I´m getting on a boat., 2017 (Abb. 13-15)

Socratis Socratous’ Skulpturen aus der Serie *Thank God I’m getting on a boat.* beschäftigen sich mit Zufluchtsorten. Kleine Inseln mit Pollern deuten Anlegestellen an. Im Mittelpunkt stehen die Migration übers Meer und die sicheren Häfen, die man zu erreichen hofft. Die Arbeiten bestehen dabei zum Teil aus eingeschmolzenem Kriegsmaterial, das aus jenen Orten stammt, wo die Reise der Flüchtlinge ihren Ausgang nimmt.[134] Wie der Künstler selbst im Ausstellungskatalog schreibt, verwebt diese Arbeit seine Überlegungen zu einer Vorstellung vom Glück als individuellem

[132] Wie Marina Fokidis in ihrem Aufsatz *„Art and Politics, Political Art, Art or Politics?“* schreibt: Wahl ist politisch. Auswahl, wenn künstlerisch ausgedrückt, ist Kunst.

[133] Im Jahr 2003 erfolgte eine partielle Aufhebung der Bewegungsbeschränkungen in der Pufferzone, die die Insel seit 1974 geteilt hat.
Siehe Anhang No. 5 „Zypern“.

[134] *Instructions for Happiness*, Ausstellungskatalog, Hrsg. Stella Rollig, Severin Dünser, Olympia Tzortzi, Belvedere 21, 2017, S. 17

Streben. Dies geschieht vor dem Hintergrund der drängenden Notwendigkeit, einen kollektiven Glücksbegriff entstehen zu lassen, der die Tragödien der Menschheit miteinschließt, ohne aus Furcht davor, sich den eigenen Zustand der Verzückung zu verderben, die Augen vor ihm zu verschließen. Die sieben ausgestellten Poller entsprechen dem in allen Häfen weltweit gebräuchlichen Typus eines Vertäupfahls. „Die sieben Weltmeere zu befahren" bedeutet, sich in die trüben Fahrwasser von Grenzen und Nationalstaaten zu begeben. Die weltweite Lage der Dinge stellt sich gegenwärtig so dar, dass gerade die Symboliken von Land und Meer, wie sie in den Prophezeiungen des Alten Testaments und des Buches der Offenbarung anklingen, einen geradezu idealen Ausgangspunkt bieten, von dem aus sich die Arbeit reflektieren lässt. An dieser Stelle erscheint die Anregung geboten, von der Vorstellung der figurativen Umsetzungen von Gebrauchsgegenständen Abstand zu nehmen. Stattdessen sollte eine Auseinandersetzung mit dem Werk zu jenen Bedingungen erfolgen, die diesem angemessen sind. Die Poller spielen auf einen nicht definierbaren Zielort an, der im Laufe der letzten Jahre für Hunderttausende Flüchtende gleichbedeutend mit ihrem Überleben und letztlich auch mit ihrem Glück geworden ist. Die Arbeit nimmt die unverkennbare Spur des Glücks als etwas wahr, das sich mit dem einfachen Anlegen eines Bootes verbindet, denn Glücklichsein hat nicht mehr mit der Reise, sondern mit dem Ziel selbst zu tun. Ein sicherer Hafen kann manchmal die ganze Anweisung sein, deren irgendjemand bedarf.[135] Nicht unerwähnt bleiben darf der Umstand, dass dieses Kunstwerk die Zweitfassung eines Gedankens umsetzt. Zunächst entstand die Erstfassung dieser Arbeit für eine Ausstellung in Athen; darauf folgte die Ausstellung in Wien. Beide Werke sind speziell für die jeweiligen Ausstellungen geschaffen worden. In unserem Gespräch erläutert Socratous sehr deutlich den Unterschied zwischen der ersten Fassung des Kunstwerkes und der zweiten. „Hier handelt es sich um zwei völlig unterschiedliche Dinge, dasselbe Kunstwerk ist das zweite Mal ganz anders. Meine Einstellung zu ein und derselben Problematik und den Dingen, um die es dabei geht, hat sich verändert: Das Gefühl, die Struktur und die Herangehensweise sind nicht mehr dieselben. Von der Wut auf alle diese Ereignisse ist nichts mehr übrig geblieben. Die Situation hat sich etwas gebessert… Früher habe ich vom wahren Glück gesprochen und mich gefragt, worin denn das wahre Glück bestehe. Als ich dieses Werk vollendete, sagte ich mir – und das war wie ein Wunsch - wie schön es doch wäre,

[135] *Instructions for Happiness*, Ausstellungskatalog, S. 69 – 72.

wenn dadurch einige Leute gerettet werden könnten. Wäre das Kunstwerk irgendwo aufgestellt worden, dann hätte es jemand berühren, sich daran festbinden oder sich festhalten können. Für mich würde dies das wahre Glück bedeuten. Könnte das nur von allein Wirklichkeit werden, durch Magie oder was immer, ich weiß nicht. Sogar unter den Flüchtlingen, die unterwegs sind - und dabei ist klar, sie haben nur eine Tasche oder diese eine Plastiktüte in der Hand, sind mit beiden Kinder und dem Ehemann und sonst nichts unterwegs, und sie haben keine Ahnung, wohin sie gehen sollen - ja sogar dort siehst du manchmal diese Leute und sie sind glücklich… und genau deswegen wird das Ganze viel erfreulicher. Es gibt immer eine Hoffnung für alle."

In Socratous' gesamtem Werk ist zu erkennen, dass das Individuum Teil einer Gemeinschaft und keine in sich abgeschlossene Einheit verkörpert. Leidet ein Teil der Gemeinschaft, so leidet die ganze Gesellschaft. Wir werden eingeladen, unserer Existenz zu dienen und das so gut wie möglich und dabei so wenige Menschen wie möglich zu verletzen. Wir sollten neue Wege und Schlupflöcher zunächst für uns und dann auch für andere schaffen.

„Vergessen kann manchmal
eine größere Belastung sein."

Abb. 13: *Thank God I´m getting on a boat*, Socratis Socratous, Eisen, Detailansicht, 21er Haus, 2017.

Abb. 14: *Thank God I´m getting on a boat*, Socratis Socratous, Eisen, Detailansicht, 21er Haus, 2017.

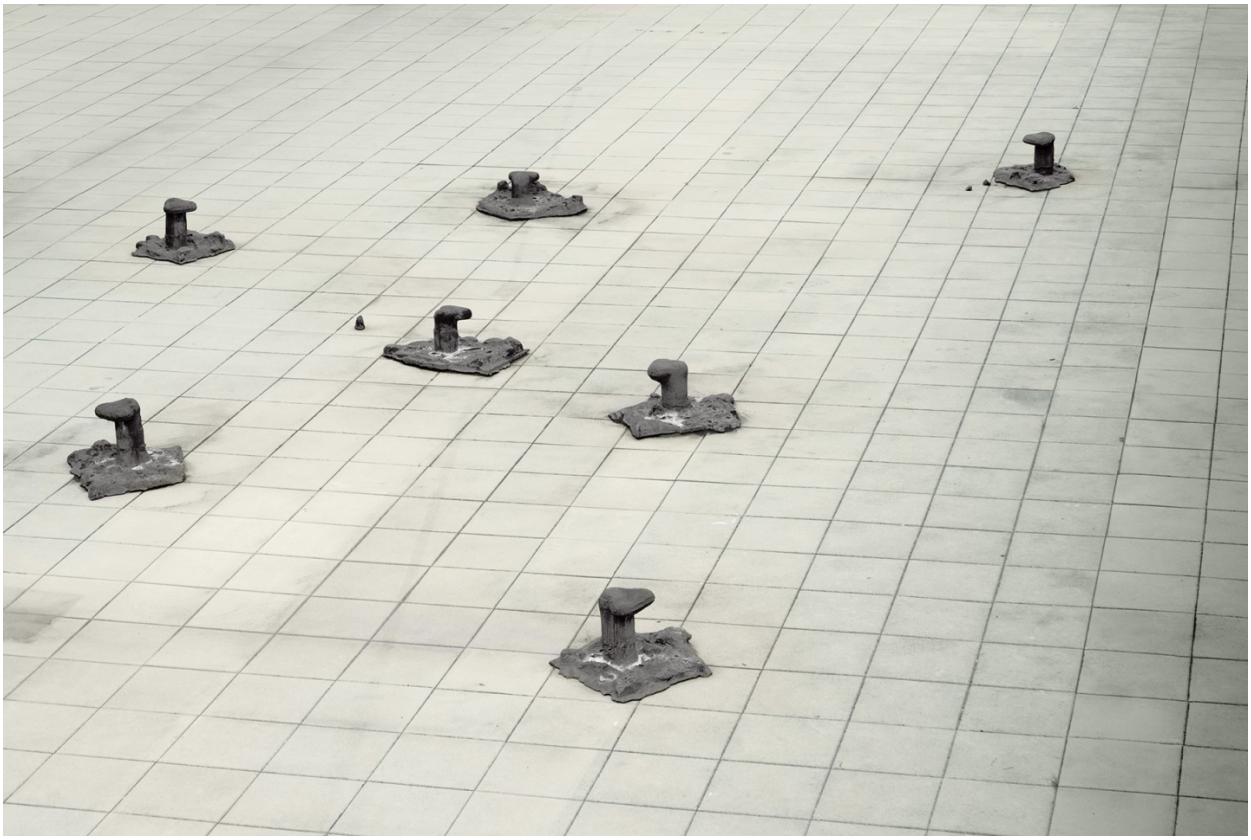


Abb. 15: *Thank God I´m getting on a boat*, Socratis Socratous, Eisen, 21er Haus, 2017.

5.6 Stefania Strouza

„Kunst sei das was einige Daten dekodiert,
wie die Beziehung zu der modernen Realität.“

Stefania Strouza widmet sich in ihrer Praxis dem erneuten Überdenken jener Themen, die unsere Realität definieren und regt auf diese Weise das Publikum zu einer Auseinandersetzung mit diesen Themen an.[136] Ihre Kunstwerke bewegen sich in einem größeren Maßstab, offenkundig unter dem Einfluss von Architektur und Szenografie, und widmen sich vermehrt Objekten, die unabhängig von ihrem Maßstab Räume zu kreieren vermögen. Ihre eigene bildhauerische Arbeit versteht Strouza als Schaffung von Objektsystemen oder vielmehr als Organisation von räumlichen Beziehungen, die auch als Installationen gelten können. Strouza gibt allerdings zu bedenken, dass die ausschließliche und einseitige Fokussierung auf das Konzept des Objekts als autonome Struktur die Gefahr birgt, dass dieses als etwas sehr Offenes und Hybrides verbleibe, das zwar Teil der Bildhauerei sei, jedoch im Ungleichgewicht mit seiner Umgebung stehe. Ihre Arbeit erkundet die Wechselbeziehung zwischen bestehenden sozialen und kulturellen Erzählungen und ästhetischen Praktiken und lotet die daraus resultierenden Mehrdeutigkeiten und Konflikte aus. Durch den Einsatz verschiedener Medien und Materialien wie Beton, Eisenstäbe, Marmor, Textildruck usw. erforscht sie die Art und Weise, wie die Objekte und die jeweiligen Räume, die mit den bestehenden sozialen und kulturellen Erzählungen eng verbunden sind, allmählich abstrahiert und in ein Kontemplationsfeld verwandelt werden können. In ihrer neuesten Arbeit geht Strouza den konzeptuellen Zusammenhängen zwischen Strömungen und Währungen auf den Grund und richtet ihr Augenmerk auf jene Verbindungen, die aufgrund dieser Zusammenhänge zwischen Territorien und der jeweiligen Bevölkerung hergestellt werden und auf die Auflösung der Grenzen zwischen Diskursen, Emotionen und Ökonomien.

---

[136] Stefania Strouza lebt und arbeitet in Athen. Ursprünglich als Architektin an der Nationalen Technischen Universität Athen ausgebildet, erhielt sie ihren Master an der Akademie der Bildenden Künste am Edinburgh College of Art im Jahr 2010 und am Institut für Textuelle Skulptur der Akademie der Bildenden Künste Wien im Jahr 2015. In ihrer Praxis untersucht sie die Beziehung zwischen Kulturgeschichte und fiktiven Ereignissen in den zeitgenössischen ästhetischen Diskursen. Durch verschiedene Medien erforscht sie, wie Gegenstände und Räume, die mit bestehenden kulturellen Erzählungen verbunden sind, allmählich abstrahiert und in ein Feld der Reflexion verwandelt werden können.
A. Antonopoulou Art_Stefania Strouza: http://www.aaart.gr/artist.asp?catid=873

In einem Gespräch über den Begriff der Nützlichkeit im Rahmen von Kunst, insbesondere über die Frage der Anwendbarkeit dieses Begriffs überhaupt, sowie konkreter über die Nützlichkeit von Kunst und Bildhauerei in der modernen Realität, vor allem in Griechenland, führt Strouza zwei mögliche Ausrichtungen an. Zum einen sei es schwierig, mit dem Begriff der Nützlichkeit im Sinne einer instrumentellen Rolle zu operieren, zum anderen ließe sich Kunst als dasjenige Instrument definieren, das Daten dekodieren helfe, so zum Beispiel die Beziehung zur modernen Realität, die auf diese Weise in einen allgemeineren historischen Rahmen gestellt werde, während gleichzeitig Raum für Unklarheiten bleibe, die für unterschiedliche Betrachter in den verschiedenen Ausstellungsrahmen des Kunstwerks Perspektivenfenster öffnen. In der Bildhauerkunst spielt die physische Dimension des Raums, in der das Kunstwerk rezipiert wird, eine zentrale Rolle. An dieser Stelle drängt sich die Frage nach den unterschiedlichen Ebenen des Begriffs Bildhauerei in den Vordergrund, beginnend mit dem kleinsten Objekt, das als Gegenstand der Bildhauerei gelten kann und das Bezug auf Alltägliches oder Gegebenes nimmt, über die Art und Weise, wie wir Dinge deuten bis beim allmählichen Übergang auf eine höhere Ebene die Bedeutung des öffentlichen Raumes erkannt wird. Dies betrifft nicht nur die persönliche Sichtweise, sondern erstreckt sich auf die Relevanz des Kollektivs, die Art und Weise also, wie großformatige Kunstwerke der Bildhauerei insgesamt wahrgenommen werden.

Die Bildhauerkunst bewegt sich folglich von dem Ausstellungsort, also dem Raum, in dem sich der Künstler und die Zuschauer befinden, hin zu einer sozialeren Dimension. Was gemeinhin als Bildhauerkunst verstanden wird, stellt häufig einen immateriellen Eingriff oder einen architektonisch ausgerichteten Blick in den Raum und in die Organisation des Raumes dar. Ein anderer Blickwinkel wiederum betrachtet den Gegenstand selbst und dessen Eigenschaften. Zweifelsohne kann hier von einer neuen Form der Bildhauerkunst gesprochen werden, die unterschiedliche Ebenen beinhaltet und frei von der Statik streng monumentaler Skulpturen ist. Bei diesen Skulpturen lässt sich eine soziale Ausdehnung im Sinne einer Ausweitung des Publikumsspektrums beobachten, da sie eine breitere Öffentlichkeit ansprechen. Daran anknüpfend stellt sich die wesentliche Frage nach der politischen Dimension dieser Skulpturen, ob es nämlich solchen Werken gelingt, eine Form der Kritik auszuüben. Diese Frage ganz allgemein zu beantworten ist

Strouza zufolge nur schwer möglich. Die verschiedenen Ebenen und Umgebungen wie die Galerie, der öffentliche Raum oder das, was sich dazwischen befindet, waren bereits Gegenstand von Diskussionen, wobei kein Konsens darüber erzielt werden kann, ob diesen immer auch eine politische Dimension innewohnt. Die Beantwortung dieser Frage hängt stets und in erster Linie vom Kunstwerk selbst ab. Ein möglicher politischer Aspekt von Kunstwerken ist deren Vermögen, sich auf alle diese Räume zu verteilen. Die Rede ist folglich von einer Bildhauerkunst, die eine größere Mobilität und Veränderbarkeit aufweist. Möglicherweise bedeutet dies das Ende der Vorstellung von einem Gegenstand im Raum der Galerie. Der Gegenstand beginnt dann vielmehr, Verwandlungen zu durchlaufen oder sich in verschiedenen Umgebungen zu präsentieren. Dieser Vorgang, so ließe sich behaupten, weist an sich eine politische Dimension auf, insofern die Annahme akzeptiert wird, dass die Kunst im Allgemeinen politisch ist. Wird folglich zugestanden, dass sich die politische Dimension von Kunstwerken verändern kann, bedeutet dies im Umkehrschluss auch, dass sie potenziell in Kunstwerken - oder zumindest in manchen - per se vorhanden ist. Strouzas Gesamtwerk hat keine klare politische Aussage. Eine mögliche politische Ausrichtung ihres Schaffens lässt sich in der Involvierung der Historizität, der geographischen Gegebenheiten oder der Integration kultureller Anspielungen unabhängig von deren Bewertung ausmachen, also eher in einer Tendenz zur Dekonstruktion oder in einer Neigung, die genannten Punkte in andere Narrationen einfließen zu lassen. Unbestreitbar weist diese Ausrichtung auch eine soziale Dimension auf, vor allem wenn in Anschlag gebracht wird, dass hier moderne Bildhauerkunst entsteht, die Bezug auf unterschiedliche historische Erfahrungen oder kulturelle Rahmen nimmt und gleichzeitig auf eine eindeutige Aussage verzichtet.[137]

Wie Projekte rezipiert werden, ändert sich je nachdem, wo ein Werk ausgestellt wird, und auch die Rezeption durch das Publikum selbst spielt wiederum eine große Rolle. Diese hat sich in den vergangenen Jahren gravierend verändert. Überspitzt ließe sich sogar behaupten, dass ein und dasselbe Kunstwerk vom Publikum heute gänzlich anders wahrgenommen wird als in der Vergangenheit. Strouza, die vor zwei Jahren nach Athen zurückkehrt ist, berichtet davon, dass sich dort eine Szene herausgebildet habe, die die Entwicklung des Phänomens Europa in den letzten

[137] Wichtig ist zudem, dass sich die Rezeption ändert wie beispielsweise bei dem Projekt mit Medea und Le Corbusier, abhängig davon, ob in Österreich ausstellt wird oder in Griechenland während der Krise.

Jahren einem kritischen Blick unterwirft. Das Beispiel Documenta führt vor Augen, dass all jene Richtungen anzutreffen sind, die als politische Kunst betrachtet werden können und zeigt darüber hinaus, welche der in Athen gezeigten Beispiele als Provokation aufgefasst werden und welche nicht. Zweifellos spielt auch das, was der Zuschauer sucht, in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle. Werke der vergangenen zehn Jahre, und auch ältere, werden nunmehr völlig anders rezipiert, sind mitunter aufgrund dieser gewandelten Wahrnehmung in ihrem Ansehen gestiegen und gewinnen durch ihren historischen, prophetischen Charakter an Gewicht. Einige Werke aus dem Gesamtschaffen Stefania Strouzas weisen eine politische Konnotation oder eine Art Zeitlosigkeit auf. Unbestreitbar hat sich der Gestaltungs- und Schöpfungsprozess von Kunstwerken bei Strouza aufgrund der spezifischen Umstände auf einer persönlichen Ebene geändert. Zum Tragen kommt hier unter anderem Strouzas Interesse an Fernand Braudels Geschichtskonzeption, die besagt, dass sich die historische Zeit aus der geographischen, geologischen, gesellschaftlichen und individuellen Zeit zusammensetzt. Jenes Phänomen, das als Geschichte verstanden wird, bildet also einen weiteren Baustein zur Untermauerung des bereits angesprochenen Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Alltagsrealität. Diese Idee basiert auf einer politischen Haltung, die als Subtext für die Erläuterung von Strouzas Arbeitsweise dient. Sie selbst betont, dass sie darin die Grundidee und Basis ihrer Forschung sehe. Strouzas Arbeiten können nicht als politisch bezeichnet werden, weder auf den ersten noch auf den zweiten Blick. Vielmehr zeichnen sie sich durch Zeitlosigkeit aus, was darin begründet sein mag, dass sie sich zwar mit gesellschaftspolitischen Fragen auseinander setzen, dies aber auf eine eher indirekte Weise und mittels einer abstrakteren Methode tun.

Es ist kein Zufall, dass das 2010 in Edinburgh geschaffene Kunstwerk *Bedingungen der (Un)Möglichkeit – Conditions of (im)possibility* - im Jahr 2017 auf der Biennale von Thessaloniki in der Ausstellung "Imaginäre Zentren" präsentiert wird. Hierbei handelt es sich um ein Kunstwerk, das von den Gefühlen der Einschränkung und Grenzen sowohl auf einer persönlich-individuellen als auch auf einer gesellschaftlich-kollektiven Ebene erzählt. Bemerkenswert ist unter anderem dessen Rezeption: Ein und dasselbe Kunstwerk wird von den einen als ansprechendes Projekt, von den anderen hingegen als Gewalt implizierendes, bedrückendes Werk empfunden. *Bedingungen der (Un)Möglichkeit* weist die Form eines freistehenden,

großformatigen rechteckigen Holzkorridors auf. In diesem Korridor befinden sich wilde Pflanzen, die mit der Hilfe von Neonlicht wachsen können. Der semiartifizielle Garten ist nur durch eine Öffnung an der Seite für das Publikum sichtbar. Die Arbeit entwickelt sich jedoch nach der Installation unabhängig weiter. Die Installation ist nicht in der Nähe einer Wand oder einer Ecke, sondern ungefähr in der Mitte des Ausstellungsraums positioniert. Damit entsteht eine künstliche Absperrung, die im Verbund mit der entstandenen Isolierung einerseits Neugier auf das Unbekannte hervorruft, andererseits aber das Bedürfnis entstehen lässt, diese Barrieren abzubauen (Abb. 16– 19). Der Ausstellungsraum fungiert in diesem Fall nicht als geschlossenes System fester Beziehungen, sondern als ein Ort offener Möglichkeiten, ein offenkundiges Oxymoron, wenn man bedenkt, dass es hier um die Natur bzw. die Form des Kunstwerkes geht. Auf diese Weise entsteht ein Raum, der zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit angesiedelt ist. Kategorien wie Ausgrenzung, Inklusivität und Akte der Anerkennung und Neuerfindung bilden den zentralen Kern in der Betrachtung dieses Werkes. Strouzas Arbeit rekurriert ursprünglich auf moderne ökologische Theorien und bezieht sich nach wie vor auf das Manifest der Dritten Landschaft (2003) von Gilles Clement.[138] Konkret greift das Werk *Bedingungen der (Un)Möglichkeit* eine in Clements Manifest artikulierte Idee auf, die die Eigenschaften ungenutzter städtischer Räume betrifft, welche zumeist als problematisch gelten und daher allen Formen der Ausbeutung durch den modernen Menschen entgehen.[139] Wenn man die dritte Landschaft metaphorisch als biologische Notwendigkeit betrachtet, modifiziert sich die Interpretation dieses Terrains. Den politisch Zuständigen fällt die Aufgabe zu, die Verantwortung für diese nicht zweckgenutzten Zonen zu übernehmen und Sorge für deren Zukunft zu tragen. Strouzas Kunstwerk setzt sich intensiv mit der Erkundung des Begriffs des „Unerwünschten“ als einem sozialen und kulturellen Gedankenkonstrukt auseinander, das von Antagonismus und Konflikt geprägt ist. Hier liegt ein Paradoxon vor. Auf der einen Seite präsentiert sich eine solche Landschaft als Ort der Möglichkeiten. Dieser Ort ist positiv besetzt, da er als „leer“ gilt und daher das Potenzial für eine Reihe von Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt. Andererseits ist ein solcher Ort zugleich negativ besetzt und konfliktbeladen, weil er aufgrund seiner

[138] “In the entropology of globalization, all management generates abandoned spaces. All creation as applied force entails negation; all production entails neglect.” G.Clement, Manifesto of the third landscape
http://www.stefaniastrouza.com/condition.html
[139] Thessaloniki Biennale: 6 of Contemporary Art, Imagined Homes, 2017, S. 184.

chaotischen Evolution und seiner subversiven Natur der Schließung widersteht. Er spiegelt jedenfalls die Unfähigkeit des Systems wider, den gesamten Raum zu kontrollieren.

Strouzas Interesse richtet sich auf die Schaffung von Werken, die Kritikpunkte im weitesten Sinne des Wortes offen legen. Darüber hinaus stellen ihre Kreationen Beispiele einer gewandelten Rezeption dar: Wären ihre Werke zu Beginn der 1990er Jahre ausgestellt worden, so hätte sie das Publikum wohl als Darstellungen einer fernen Welt aufgefasst. Aus diesem Grund weist Strouza darauf hin, dass ihre Werke aufgrund der Ereignisse der letzten Jahre eine gewandelte Rezeption erfahren haben. Der Schwerpunkt ihres Schaffens konzentrierte sich über mehrere Jahre auf Griechenland und die im Land herrschende Dynamik. Auf diesen thematischen Fokus auf Griechenland folgt zwangsläufig ein Schwerpunktwechsel. Um zu einem umfassenden Verständnis einer Sache zu gelangen, empfiehlt sich entweder eine Annäherung an das betreffende Thema oder gelegentlich auch eine kritische Distanznahme. Ein Werk gestaltet sich natürlich anders, wenn sich das Forschungsthema verlagert. Der neue Alltag in Griechenland wird gewiss weiterhin seinen Einfluss auf Strouas Arbeit ausüben und die eine oder andere Veränderung herbeiführen, allerdings auf einer sekundären Ebene. Die finanziellen Bedingungen vor Ort werden sich dabei kaum als hilfreich erweisen; der aktuellen Situation wird also nur mit Flexibilität beizukommen sein.

Abb. 16–18: *Conditions of (im)possibility,* Stefania Strouza, Detailansichten & Installationsansichten, Edinburgh, Thessaloniki, 2010 – 2017.

Abb. 19: *Conditions of (im)possibility*, Stefania Strouza, Installationsansicht, Thessaloniki Biennale 6, 2017.

5.7 Kostis Velonis

„Das Erschaffen ist für das künstlerische
Dasein eine existentielle Voraussetzung.
Ich höre auf zu erschaffen,
dann höre ich auf zu existieren.“

Kostis Velonis begann seine Karriere in den frühen 2000ern, also zu Beginn des neuen Jahrtausends. Seine Arbeiten, deren mediales Spektrum Skulptur, Installation und Malerei umfasst, erkunden die Grenzen zwischen künstlerischer Praxis, gesellschaftlicher Realität und Politik. Velonis ist dafür bekannt, das Primat des Materials zu hinterfragen und neue Formen zu erfinden, die sich frei zwischen Medien und Techniken bewegen. Bekannt ist er darüber hinaus auch dafür, bestehende Objekte zu neuen skulpturalen Formen und Installationen zu kombinieren. Sein Streben nach Innovation wird durch eine eingehende Erforschung der historischen, architektonischen, kulturellen und sozialen Parameter künstlerischer Konzepte und Ideen unterstützt.[140] Velonis‘ Materialwahl soll nicht nur Geschichte, Politik oder gesellschaftliche Entwicklungen widerspiegeln, vielmehr stehen die Materialien auch einfach nur für sich selbst, indem sie die Möglichkeit bieten, mit Formen zu experimentieren und die konzeptuellen Potenziale von Kunst auszuloten.[141]

Velonis befasste sich mit Kunstgeschichte und begann dann, ungeachtet seiner ursprünglichen Interessensgebiete Architektur und Kulturwissenschaften, als Künstler zu arbeiten. In unserem Gespräch „unter vier Augen“ erzählt Velonis von seinem Ziel, eine Reihe von Bildungslücken zu schließen. Er besuchte eine Ausstellung von Beuys und „das war’s dann“. Nunmehr verspürt er ein dringendes Bedürfnis, Bilder zu analysieren, und im Zuge dieser Analysen wird ihm seine spezielle Beziehung zu Kunstgeschichte und Theorie klar, wobei ihm das

[140] neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/09/city-project-leaflet.pdf
[141] Kostis Velonis wurde in Athen geboren, wo er lebt und arbeitet. Er hat Abschlüsse des London Consortium (Birkbeck College, ICA, AA), der Université Paris 8 (D.E.A) und einen Doktortitel an der National Technical University of Athens erworben. Velonis ist in Museumssammlungen vertreten, unter anderem im National Museum of Contemporary Art (EMST), Athen. Er hat international an mehreren Ausstellungen und Residenzen teilgenommen.
neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/09/NEON_CITY-PROJECT-2017_PRESS-RELEASE.pdf

Bewusstsein eines Theoretikers abgeht. Seine Laufbahn als Künstler schlägt er erst im Alter von 33 Jahren, also zu einem relativ späten Zeitpunkt, ein.

In einem Gespräch über den Begriff der Nützlichkeit in Bezug auf Kunst und Bildhauerei und konkreter über die Nützlichkeit, den sozialen Charakter und die politische Dimension der Bildhauerei in der modernen griechischen Realität, hebt Velonis deutlich hervor, dass der mentale Zugang in der Bildhauerei und das Motiv, sich dieser Kunst zu widmen, überaus konkret sind. Die Bildhauerkunst bietet durch ihr dreidimensionales Wesen die Möglichkeit einer Interpretation der Realität, die nicht so ohne weiteres in eine immaterielle metaphysische Richtung abgleiten kann. Die Bildhauerei bewirkt eine Rückkehr in die soziale Realität, mag sie auch mitunter unbeholfen, ohne durchgängige Regelmäßigkeit und ohne einen symmetrischen Rahmen erscheinen. Sie gestattet die Aufnahme in die Realität selbst, wodurch wiederum andere Sichtweisen der Dinge und Situationen angeregt werden. Velonis besteht folglich auf diesem Medium, denn, so der Künstler selbst, dafür sei die Bildhauerei nützlich und biete alternative Interpretationsmöglichkeiten an. Diese Deutungssalternativen begünstigen die Entstehung des sogenannten erfinderischen Odysseus: eine Art Neubestimmung, die darauf abzielt, innovative Lösungen zu finden und zwar dort, wo normalerweise keine gesucht werden. Die Bildhauerei und die Kunst im weiteren Sinne sind „nutzbringend“ und zwar vor allem in der eigentlichen Bedeutung des Begriffs Nütz-lich-keit.

Velonis‘ Werk weist einen stark politischen Charakter und eine kritische Haltung gegenüber den Phänomenen der modernen Realität auf. Deutlich spürbar ist indes, dass es ihm nicht um eine soziale Kunst für die Gesellschaft zu tun ist, sondern vielmehr die Widersprüche zwischen Gesellschaft und Individuum zum Ausdruck gebracht werden sollen. In seiner Arbeit strebt er eine Kritik an der Linken mit Hilfe von Werkzeugen an, welche mit der Antike selbst sowie mit dem antiken Griechenland bzw. mit dem Ringen um die Demokratie zu tun haben. Wer nun glaubt, hier ein nostalgisches Verweisen auf eine unverwirklichte Utopie aus der Vergangenheit entdecken zu können und meint, Velonis trauere einer Ideologie der Linken nach, der führe ihm, so Velonis, nur sein eigenes Scheitern vor Augen. Manche seiner Kunstwerke interpretieren nämlich Pioniere der Moderne bzw. Künstler der kämpferischen Linken wie zum Beispiel Popova, Klutsis usw., und allein

die Auswahl dieser mit der Oktoberrevolution assoziierten Künstler erwecken in den Betrachtern möglicherweise den ungünstigen Eindruck, der Künstler setze diese Tradition fort und erneuere sie. Das visuelle und ästhetische Ergebnis ist jedoch weit davon entfernt. Die Referenz ist zwar fraglos vorhanden, dennoch wird eine Metaebene erreicht, womit die Idee der simplen Fortsetzung einer Tradition bzw. die Wiederholung des Gewohnten auszuschließen ist. Das entliehene griechische Element spielt dabei eine gewichtige Rolle. Offenkundig wählt Velonis etwas Vertrautes, steht jedoch dem Symbol selbst kritisch gegenüber. Die Wahl fällt also auf ein Symbol, das für das breite Publikum greifbar ist, aber nicht nur die Symbole, sondern auch die verwendeten Materialien sind vertraut.

Velonis arbeitet meistens mit Holz und ganz allgemein mit Materialien, die er auf der Straße gefunden hat. Wichtig dabei ist, dass sich die Produktion auf kostenlose Materialien stützt. Velonis verlässt sich stets auf Materialien, die auf der Straße zu finden sind oder auf Materialien, die er in Secondhandläden erworben hat. Hier geht es offenkundig um eine Art Sozialkritik und um Kollektivität. Der Künstler ist zu Fuß unterwegs, und er findet einen Gegenstand, der liegen gelassen wurde. Er nimmt das Fundstück an sich und lässt es sich weiterentwickeln, verwandelt es in etwas Neues. Dies geschieht ganz bewusst. Was hier im Vordergrund steht, ist der Zugang zu wiederverwendeten bzw. gebrauchten Materialien. Dieses Interesse hat nichts damit zu tun, dass die Materialien kostenlos sind: Auch wenn sie zu bezahlen wären, würde das ihre Attraktivität als Fundstücke keineswegs schmälern. Auch gekaufte und in Werke verwandelte Materialien sind bereits wiederverwendet, außer es handelt sich um ungewöhnliche Konstruktionen, die eigens von einem Schreiner angefertigt werden müssen. In diesem Zusammenhang ist auch noch der von Velonis berichtete erstaunliche Umstand zu erwähnen, dass aufgrund der Krise die Anzahl der Fundstücke drastisch gesunken ist, da alles Erdenkliche anstelle des fehlenden Brennholzes verheizt wird, während Velonis früher ausschließlich mit Fundobjekten arbeiten konnte.

Erstaunlich ist auch die Ehrlichkeit hinsichtlich der Frage, warum er Kunst schaffe. Velonis zufolge liege der einzige Grund für sein Kunstschaffen darin, dass er verzweifelt und immer verliebt sei und in der Folge versuche, der Verzweiflung zu entgehen, indem er schöpferisch tätig werde. Seine Kreativität habe auch eine

ontologische Nützlichkeit in dem Sinne, dass er Dinge entdecke, die es zuvor nicht gegeben habe. Er erschafft Dinge, die seine eigene Existenz bestimmen: Endet sein Schaffensprozess, dann hört er auf zu existieren. Das Erschaffen ist bei dem künstlerischen Erlebnis eine existentielle Voraussetzung. Dieses pathologische Element findet seinen Ausdruck im Werk selbst, in Form der zerbrochenen Oberfläche des Holzes, der Buntfarbigkeit, dem schlecht Gestrichenen und der unedlen Materialien.

Aus Velonis‘ Schaffen werden vier neue Werke aus seiner letzten Soloausstellung besprochen, nämlich *You Glow in My Heart Like the Flames of Uncounted Candles,* 2017 (Abb. 20), *Turmoil of the Blue,* 2017 (Abb. 21), *Weathered,* 2017 (Abb. 22) und *Killing Me Softly,* 2017 (Abb. 23). In Velonis‘ Œuvre spielen auch die Titel eine sehr wichtige Rolle. Im Fall von *You Glow in My Heart Like the Flames of Uncounted Candles* besteht die Skulptur aus einer Ansammlung von Ziegeln und bemaltem Holz, beides in mehreren Schichten angeordnet. Als komprimiertes Material in Schichten vermittelt die Skulptur den Eindruck einer prekären Struktur. In der gesamten Komposition dominiert ein Gefühl der Unsicherheit und Unvorhersehbarkeit, das mit dem Grundbedürfnis und dem Wunsch nach Geselligkeit und Gemeinschaft einhergeht. *Turmoil of the Blue* ist eine freistehende Skulptur aus gebogenem Metall. Die Komposition wird durch eine komplexe Schichtung formaler und konzeptueller Ideen bestimmt. Die implizite Spiralbewegung spiegelt die turbulenten geopolitischen Beziehungen zwischen Griechenland und seinen Nachbarländern wider und berührt Fragen im Zusammenhang mit der Entstehung von historischer Bedeutung und nationaler Identität. Der Prozess der Expansion und Kontraktion sowie die verworrene Form reflektieren darüber hinaus die politischen Beziehungen zwischen Apostolos Zouzoulas und seiner eigenen Partei, seinen Wählern und der Gesellschaft. Die Komposition mit einem blauen Detail an einem Ende der Spiralhelix veranschaulicht die Spannungen zwischen Realität, Identität, Nationalstolz, Politik und Ideologien.[142]

[142] Daphne Vitali: On the ground floor we encounter a room with three sculptural works that have political associations. *Turmoil of the Blue* (2017), a metal sculpture of spiral form, refers to Apostolos Zouzoulas’s political life and relationship with his own party. The worn-out blue T-shirt on the metal spiral refers to both the national color of Greece and to labor processes. Could you talk about the conception of this work and the “turmoil” to which it refers?
Kostis Velonis: Turmoil is a metaphorical step for the troubled human subject and its condition of confusion or uncertainty. It also provides narratives for the “ship of state,” an idea that has persisted in political rhetoric since the days of the lyric poet Horace. In this situation, where the ship is beset by

In dem mit *Weathered* betitelten Werk bezieht sich die Komposition auf die Spuren eines bewohnten Raumes. Dass es sich hier um einen Raum handelt, wird durch ein Fenster impliziert, das auf einer Oberfläche liegt. Gegen Himmel gerichtet, lädt das Fenster die Betrachter ein, sich die existentielle Bedeutung des Hauses und die psychologische Angst vor Vertreibung und Obdachlosigkeit vor Augen zu führen. Abschließend ist im Werk *Killing Me Softly* die Diamantform oder Raute in dieser spezifischen Zusammensetzung von zentraler Bedeutung. Sie steht in Verbindung mit der Figur des Jokers, auch bekannt als Narr oder Spaßvogel. Der Joker symbolisiert die Anfänge und Enden, die den komplizierten Weg des Lebens ausmachen. Der Joker verkörpert somit die "wilde Karte", die jederzeit die normative Ordnung stören kann.[143]

„Man kennt diese Pathologie, dass man etwas schafft,
eine Neuerung, und trotzdem stellt man dann fest,
man habe nichts geschafft."

storms and the fragile vessel of the state faces the possibility of shipwreck, labor, meaning the working people struggling to survive, is not only subject matter. Labor refers to the process of the formation of the artwork, the same history of matter and its craftsmanship, even if that craftsmanship is more a deskilling process. This reference to the working people is clearer with the blue T-shirt, which is included in the composition of the spiral helix (turmoil of the blue) and becomes a necessity, a *Faktizität* of human existence.
moussemagazine.it/private-public-intimate-political-kostis-velonis/

[143] Alle vier Werkbeschreibungen basieren auf der Broschüre der Ausstellung „A Puppet Sun", Autor Vassilis Oikonomopoulos, S. 15, 23, 33 & 45.
neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/09/city-project-leaflet.pdf

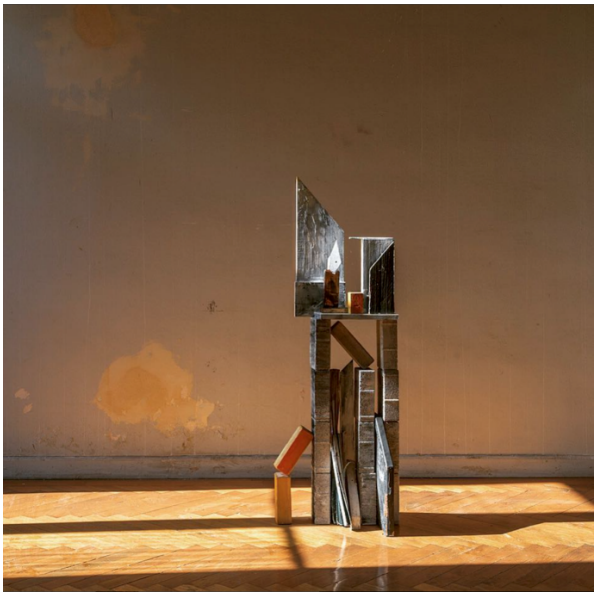


Abb. 20 & Abb. 21: *You Glow in My Heart Like the Flames of Uncounted Candles,* Kostis Velonis, Zement, Holz, Sperrholz, Papier, Acryl, Öl, Aquarell, 136 x 45 x 36 cm, 2017. *Turmoil of the Blue,* Kostis Velonis, Eisen, Textil, 133 x 157 x 135 cm , 2017.

Abb. 22: *Weathered,* Kostis Velonis, Metall, Keramik, Holzpaste, Furnier, 41 x 20 x 13 cm, 2017.

Abb. 23: *Killing Me Softly,* Kostis Velonis, Zement, Metal, 195 x 33 x 38 cm, 2017.

6. Zusammenfassung

„Man kann nicht zwischen politischer Kunst
und unpolitischer Kunst unterscheiden,
weil jede Form der künstlerischen Praxis
entweder zur Reproduktion
des gegebenen gesunden Menschenverstandes beiträgt
– und in diesem Sinne politisch ist –
oder zur Dekonstruktion
oder Kritik derselben beiträgt.
Jede Kunst hat eine politische Dimension.“[144]

Das Wort „Krise“ scheint jedenfalls treffend die Atmosphäre zu beschreiben, in der wir uns seit ein paar Jahren befinden.[145] Es kriselt auf mehreren Ebenen: Ökonomisch sind wir offenkundig noch immer im Sog der Weltwirtschaftskrise von 2007 gefangen, während die Schere zwischen Arm und Reich immer weiter auseinander klafft; Ökologisch gesehen scheint nicht nur das Konzept des Anthropozäns gerechtfertigt, sondern vielmehr das Zusteuern auf eine globale Umweltkatastrophe unaufhaltsam zu sein; das soziale Gefüge bebt, da die Angst vor dem Verlust des individuellen Status quo umgeht und die Phase des sozialen Abstiegs nun unumkehrbar begonnen hat. Diese Phänomene einer postideologischen Gesellschaft aus Individuen, die realistisch und pragmatisch handeln wollen, schlagen sich in Wertefreiheit und Populismus nieder, während jegliche Information als durch zumeist verborgene Interessen motiviert hinterfragt wird und folglich als unsicher gilt. Auch die Politik wirkt wie aus der Balance geraten, ihre Institutionen angeschlagen, ihre Protagonisten unglaubwürdig. In westlichen Demokratien wird gar Skepsis gegenüber der Staatsform der Demokratie als dem geringsten Übel laut, und die Sehnsucht nach starken Männern und Frauen, aber auch nach Spiritualität und Esoterik wächst. Wechselwirkungen zwischen all diesen

[144] „One cannot make a distinction between political art and non-political art, because every form of artistic practice either contributes to the reproduction of the given common sense – and in that sense is political – or contributes to the deconstruction or critique of it. Every form of art has a political dimension.“ Chantal Mouffe.
Mouffe, Chantal, *Every Form of Art Has a Political Dimension*, interviewed by Rosalyn Deutsche, Brandew W. Joseph und Thomas Keenan, New York, 2000.

[145] Im heutigen Sprachgebrauch umschreibt das Wort Krise laut Duden eine schwierige Lage, Situation oder Zeit, die den Höhe- und Wendepunkt einer gefährlichen Entwicklung darstellt, eine Schwierigkeit oder kritische Situation bzw. eine Zeit der Gefährdung oder des Gefährdetseins.

und weiteren Bereichen, in denen es brodelt, kommen zum Tragen, was zu weiteren Spannungen führt. Nicht nur die Gesellschaft im Allgemeinen ist davon betroffen, sondern auch das Individuum, das sich einem stetig steigenden Druck ausgesetzt sieht: Auch die Psyche befindet sich in einer Situation ständiger Bedrängnis, in einem Ausnahmezustand.[146] *Warum kehren die Künstler immer wieder dorthin zurück, wo es Schmerzen gibt?* Eine flüchtige Beschreibung des Zustands des modernen Menschen, eines Gefangenen zwischen Vergangenheit und Zukunft, würde die folgenden Elemente enthalten: Fragmente von Hoffnung, Blick auf das Verlangen, Spuren von Liebe, Ruinen. Einen möglichen Ausweg offerieren Arbeiten, die eine Reise der Wiederentdeckung der persönlichen Freiheit und des kollektiven Gedächtnisses anbieten und zwischen und über Schmerz und Liebe hinweggehen. Kunst ist endlich ein Ort, an dem die Zeit und die Dinge still stehen, und Angst und Unsicherheit sich nicht durchsetzen können. Am Anfang der visuellen künstlerischen Praxis steht eine anthropozentrische Beobachtung, deren Ziel es ist, das Problem anzusprechen und die wesentliche Bedeutung von Koexistenz und Diversität sowie die Schwächen der menschlichen Natur auszuleuchten, ohne dass die persönliche Sichtweise verloren geht. Es gibt keine Kunst ohne politisches Bewusstsein. Ebenso wenig ist ein Künstler vorstellbar, der nicht bewusst politisch ist, auch wenn er sich für eine abstrakte und symbolische Ausdrucksform entscheidet.

Griechenlands aktuelles wirtschaftliches Dilemma hat eine kollektive Introspektion über die historischen Wurzeln der Krise ausgelöst und langsam und stetig Raum für die öffentliche Diskussion von Zeiten und Themen geschaffen, die noch vor wenigen Jahren als Tabu angesehen wurden. Die Wunden der Vergangenheit sind nicht verheilt. Tatsächlich werden alte Trennungen zwischen rechts und links akzentuiert. Widersprüchliche Erinnerungen an die jüngste Vergangenheit eröffnen mit besonderer Intensität eine öffentliche Diskussion.[147] Menschliche Stille herrscht vor - genau in diesem Moment entsteht die Möglichkeit einer Geschichte als kollektives, vernetztes und unausgesprochenes Trauma.[148] Die Analyse der griechischen Kunstpraxis zu Zeiten des Regierungswechsels und der Krise lässt den Schluss zu, dass gegenwärtig eine Kategorisierung der politischen Kunst stattfindet, was in

[146] Dünser, Severin, *Gespräch über Kunst und Politik*, Dezember 2017.
[147] Antoniou, Dimitris, *Crisis, History, Complicity*, in: *Archive Crisis; Shaking up the shelves of history*, Tsivopoulos, Stefanos, Jap Sam Books, 2015, S. 9-19.
[148] Wir stehen zwischen Wissen und Nicht-Wissen, in demselben dunklen Raum, in dem das Trauma wohnt.

weiterer Folge zu einer Geringschätzung der bisherigen politischen Kunst führen wird. Die Zeit des Regierungswechsels wird als eine langsame und langwierige Phase empfunden, auf die die Krise gefolgt ist. Die Krise wird hierbei natürlich als ein globales Phänomen und als Resultat nicht greifbarer Prozesse betrachtet. Der Versuch, die politische Kunst zu kategorisieren und abzugrenzen, führt, so ist zu befürchten, häufig zu falschen Schlüssen. Etwas, das in einer konkreten und absoluten Form auftritt, kann in Wirklichkeit eine ganz andere Form aufweisen, die sich am Ende mit der herrschenden Ideologie des Ästhetischen deckt, die genau dieser Kategorisierung des Politischen zuwiderläuft. Nicht auszuschließen ist, dass sich auf diese Weise eine unterschwellige Geringschätzung der bisherigen politischen Kunst durchsetzt. Die Rezeption der Kunst durch das Publikum hat sich in den letzten Jahren radikal geändert. Das geht sogar so weit, dass ein und dasselbe Kunstwerk im Laufe der Jahre völlig gegensätzlich interpretiert wird. Die Menschen haben, so ist zu hoffen, die Sinnlosigkeit erkannt, der materialistischen Welt hinterherzulaufen, und ein großer Teil des Publikums ist gegenwärtig mehr daran interessiert, der Transformation des Materials durch die Kunst ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Es gibt also einen ehrlicheren Umgang mit der Realität.

„Die Wahl ist politisch.
Wenn die Wahl künstlerisch ausgedrückt wird,
entsteht Kunst.
Also Kunst ist politisch.“

7. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Babias, Marius, *Kunst in der Arena der Politik: Subjektproduktion, Kunstpraxis, Transkulturalität*, Walther König, 2008.

Babias, Marius, *Ware Subjektivität: eine Theorie-Novelle*, Silke Schreiber Verlag, München, 2003.

Baerentzen, Lars, Iatrides, John O., Smith, Ole L., *Studies in the history of the Greek Civil War, 1945-1949*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1987.

Carabott Philip, Sfikas, Thanasis D., *The Greek Civil War: essays on a conflict of exceptionalism and silences*, Aldershot: Ashgate, 2004.

Clogg, Richard, *Parties and Elections in Greece: The Search for Legitimacy*, Durham, NC: Duke University Press, 1987.

Close, David H., *The Greek civil war 1943–1950: Studies of Polarization*, Routledge, 1993.

Dalakoglou Dimitris, Angelopoulos Yorgos, *Critical Times in Greece, Anthropological Engagements with the Crisis*, Routledge, 2018.

Dalakoglou Dimitris, Vradis Antonis, *Revolt and Crisis in Greece*; *Between a Present Yet to Pass and a Future Still to Come,* Ak Press, Occupied London, London, 2011.

Gkotzaridis, Evi, *A Pacifist's Life and Death. Grigoris Lamprakis and Greece Under the Shadow of the Civil War*, Cambridge Scholars, Cambridge, 2016.

Groys, Boris*, Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008.

Mazower Mark, *After the War Was Over Reconstructing the Family, Nation, and State in Greece, 1943-1960*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

Le symptôma grec, Lignes, Paris, 2014.

Mesch, Claudia, *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*, I.B. Tauris & Co., London, New York, 2013.

Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon., Hrsg. Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015.

Nachmani, Amikam, *International Intervention in the Greek Civil War. The United Nations Special Committee on the Balkans, 1947-1952*, Praeger' New York, 1990.

Pappas Takis, *Populism and Crisis Politics in Greece*, Basingstoke: Palgrave, 2014.

Triandafyllidou Anna, Gropas Ruby, and Kouki Chara, *The Greek Crisis and European Modernity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, Verlag Polis, 2.Auflage, 2016.

Aufsätze

Belting, Hans, Was heißt „contemporary“?, in: www.zeit.de/2010/21/Global-Art/komplettansicht, 20. Mai 2010.

Dünser, Severin, *Gespräch über Kunst und Politik*, Dezember 2017.

Femfert, Daminao, in*:* http://thebreedersystem.com/artists/andreas-lolis/.

Fokidis, Marina, *Art and Politics, Political Art, Art or Politics?*, Athens, August 2012.

Kalpaktsoglou, Xenia - Curator, co-founder of Athens Biennial, *21st century relics*, April 2012.

Mannheim, Karl, *Das Problem der Generationen (1928)*, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, © Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S. 81-119.

Momin, Shamim - Director and Curator at LAND, Los Angeles, co-curator of the 2004 and 2008 Whitney Biennale, 2013 in: http://thebreedersystem.com/assets/LOLIS.pdf.

Mudde Cas, Galanopoulos Antonis, *Populism and Liberal Democracy: Is Greece the Exception or the Future of Europe?*, in: Open Democracy, 29 April 2015.

Oikonomopoulos, Vasilis, in: neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/09/city-project-leaflet.pdf.

Paraskevaidou, Pavlina, *In Present Tense*, London, August 2012.

Tzirtzilakis, Giorgos*, Pasa dynamis adynamia*, in: http://southasastateofmind.com/south-remembers-pasa-dynamis-adynamia-yorgos-tzirtzilakis/, 10. November 2014.

Schroeder, Katja in: http://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/05/Description-Yorgos-Sapountzis-Venice-Biennale-2017-2.pdf.

Aufsätze in Sammelwerken

Alivizatos, Nikolaos, *Oi politikoi thesmoi se krisi 1922 - 1974: opseis tis elllnikis empeirias*, Verlag Themelio, Athens, 1986.

Antoniou, Dimitris, *Crisis, History, Complicity*, in: *Archive Crisis; Shaking up the shelves of history*, Tsivopoulos, Stefanos, Jap Sam Books, 2015, S. 9-19.

Babias, Marius, *The longing of the East: „Undemocratic“ democracy and the dilemma of political emancipation in post communism*, in: *Project Europa: Imagining the (Im)Possible*, University Press of Florida, 2010.

Benetton, Luciano, *The Greece within us*, in: *Greece: traces of today: contemporary artists from Greece*, Imago Mundi. Luciano Benetton Collection, Fabrica, 2015.

Christopoulos, Dimitris, *Einai «to Syntagma ena synolo ypochreotikon kanonon» i «den einai tipote»; i «kapou anamesa»; ,* in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Manos Avgeridis, Efi Gazi, Kostis Kornetis, Verlag Themelio, 2015.

Dalakoglou, Dimitris, *From the 'Bottom of the Aegean Sea' to Golden Dawn*, in: *Studies on Ethnicity and Nationalism*, Vol. 13, no. 3, 2013, p. 514-522.

Groys, Boris, *Contemporary Art: Excessive Democracy*, in: *Project Europa: Imagining the (Im)Possible*, University Press of Florida, 2010.

Hering, Gunnar, *Die Auseinandersetzungen über die Neugriechische Schriftsprache*, in: *Sprachen und Nationen im Balkanraum. Die historischen Bewegungen der Entstehung derzeitigen Nationalsprachen*, Hannick, Christian, Köln-Wien, 1982, p. 125-194.

Mouffe, Chantal, *Every Form of Art Has a Political Dimension*, interviewed by Rosalyn Deutsche, Brandew W. Joseph und Thomas Keenan, New York, 2000.

Mpampilis, Tryfon, *Ouiski se Afthonia - metapolitefsi, diethnis kapitalismos,kai ethnografikes ptyches tis neoterikotitas stin Ellada*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015.

Mpotsiou, Konstantina*, N.D. kai PASOK, 1974 -1985: I «Europi» os politiki kai os tautothta*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015.

Nikolakopoulos, Ilias, *Synexeies kai rixeis: O amfisimos oros Metapolitefsi*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015.

Preziosi, Donald, *Globalisation and its Discontents, Introduction*, in: *The Art of Art History : A Critical Anthology*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

Panagiotopoulos, Panagis, *Apo tin prostatevomeni stin anasfali dimokratia*, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Manos Avgeridis, Efi Gazi, Kostis Kornetis, Verlag Themelio, 2015.

Smith, Kerry Oliver, *Europe: The nexus of possibility*, in: *Project Europa: Imagining the (Im)Possible*, University Press of Florida, 2010.
Skoulariki, Athina, *O dimosios logos gia to ethnosme aformi to Makedoniko (1991-1995): plaisio, anaparastaseis kai MME*, in: *Taftotita kai MME sti synchroni Ellada*, Demertzis, Nikos, Athen, Papazisis Verlag, 2007, S. 61-103.
Tsoukalas, Konstantinos, *I Metallaxi tis* Dimokratias, in: *Metapolitefsi. I Ellada sto metaichmio dyo aionon.* Avgeridis Manos, Gazi Efi, Kornetis Kostis, Verlag Themelio, 2015.

Ausstellungskatalogen

Argyropoulou, Nadia & Tzirtzilakis, Giorgos, *Hell as Pavillion: a contemporary Greek peripeteia*, exhibited at the Palais de Tokyo, Paris, 2013.
Instructions for Happiness, Ausstellungskatalog, Hrsg. Stella Rollig, Severin Dünser, Olympia Tzortzi, Belvedere 21, 2017.
Liebe ist kälter als das Kapital, Ausstellungskatalog, Hrsg. Kunsthaus Bregenz, Yilmaz Dziewior, April 2013.

Internetseiten

A. Antonopoulou Art: http://www.aaart.gr/artist.asp?catid=873
Art in America Magazine: http://www.artinamericamagazine.com/reviews/yorgos-sapountzis/
Artforum: https://www.artforum.com/picks/id=72892
BBC News: http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/7770086.stm
Cultured: http://www.culturedmag.com/rallou-panagiotou/
Deutsche Welle: http://www.dw.com/de/griechenland-haushalt-verabschiedet/a-18115295
Deste Foundation: https://deste.gr/wp-content/uploads/2014/03/2011_DP_PRESS-RELEASE_WINNER_eng.pdf
Ibid Gallery: http://ibidgallery.com/wp-content/uploads/2016/12/Rallou-Panagiotou-Biography-1.pdf
KlowdenMann Gallery: http://klowdenmann.com/exhibition-artfair-entry/anastasia-douka-shana-hoehn/
Le Monde: http://monde-diplomatique.de/artikel/!380066

Mousse Magazine: http://moussemagazine.it/private-public-intimate-political-kostis-velonis/
Neon Foundation: http://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/09/NEON_CITY-PROJECT-2017_PRESS-RELEASE.pdf;
http://neon.org.gr/wp-content/uploads/2017/05/Description-Yorgos-Sapountzis-Venice-Biennale-2017-2.pdf
Radio Papesse: http://radiopapesse.org/en/archive/interviews/yorgos-sapountzis-sculptures-can-not-eat
Stefania Strouza: http://www.stefaniastrouza.com/condition.html
Sternberg Press Verlag: http://www.sternberg-press.com/index.php?pageId=1378
The Breeder Gallery: thebreedersystem.com/artists/socratis-socratous-artist-page/
Werft 5, Raum für Kunst: https://werft5.de/2017/08/11/ausstellung-10-30-09-2017-anastasia-douka-animalier-with-no-taste-for-the-sublime/

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-3: Dokumentation der Ausstellung *ANIMALIER* WITH NO TASTE FOR THE SUBLIME* in Werft 5 - Raum für Kunst, Köln, 05.09.17 - 10.10.2017.
Abb. 4-7: http://thebreedersystem.com/artists/andreas-lolis/.
Abb. 8-9: http://ibidgallery.com/artists-2/rallou-panagiotou/.
Abb. 10: http://www.bernier-eliades.gr/artists/gallery-artists/artists/rallou-panagiotou/selection-of-works.html.
Abb. 11-12: http://neon.org.gr/en/exhibition/sculptures-cannot-eat/.
Abb. 13: Privates Archiv Olympia Tzortzi, Juli 2017.
Abb. 14-15: https://www.21erhaus.at/instructions_for_happiness
Abb. 16-17 & 19: Privates Archiv Stefania Strouza, September 2017.
Abb. 18: https://www.stefaniastrouza.com/#/theconditionofimpossibility/
Abb. 20-23: https://www.instagram.com/kostisvelonis/

9. Anhang

No. 1 Vergleichsstatistiken Griechenland/Irland

TABLE 1

Comparative macroeconomic aggregates of Greece and Ireland

Index	1998	2000	2003	2006
Percentage change of GDP (based on previous year)				
Greece	3.4	4.5	5.0	4.2
Ireland	8.0	9.4	4.5	5.7
GDP per capita in PPS (EU-27=100)				
Greece	83.5	84.3	92.21	97.2
Ireland	121.6	131	140.8	145.3
Public Debt (% GDP)				
Greece	105.8	103.2	97.9	95.3
Ireland	53.5	37.9	31.1	25.1
Government deficit (% GDP)				
Greece	NA	NA	-5.6	-2.6
Ireland	2.4	4.7	0.4	3.0
Inflation (annual change of Harmonised Consumer Price Index- HICP)				
Greece	4.5	2.9	3.4	3.3
Ireland	2.1	5.3	4.0	2.7
Gross domestic expenditure on research and development (% GDP)				
Greece	NA	NA	0,57	0.57
Ireland	1.24	1.12	1.17	1.32
High-tech exports (% of total exports)				
Greece	5.47*	7.46	7.52	5.70
Ireland	39.4*	40.54	29.91	29.01

* 1999.

Source: Eurostat.

TABLE 2

Value added, employment and productivity, comparative indicators of Greece and Ireland

α/α	Indices	Greece	Ireland	EU-25
1	Primary value added sector (% of value added total), 2004	5.6	2.5	2.0
2	Employment in primary sector (% of total employment), 2004	13.8	6.3	5.0
3	Secondary value added sector- industry (% of value added total), 2004	13.2	28.5	20.5
4	Employment in secondary sector- industry (% of total employment), 2004	15.2	16.0	18.2
5	Tertiary Value added sector – commerce, transportation, communication, 2004	30.5	18.0	21.6
6	Employment in tertiary sector – commerce, transportation, communication (% of total employment), 2004	27.0	26.3	25.5
7	Annual productivity per employee (EU-25=100), (GDP per employee in equivalent purchasing power), 2003	97.8	129.2	100
8	Overall economic productivity (EU-25=100)	87.3	121.1	100

Source: Ministry of Development of Greece, National Council of competitiveness and development, Annual report on competitiveness 2005.

TABLE 3

Comparative social indicators of Greece and Ireland

Indices	Greece			Ireland		
	1997	2002	2006	1997	2002	2006
Employment (annual change % of work force)	-0.5	2.0	2.5	5.6	1.8	4.3
Minimum salary (euro / month)	NA	552	668	NA	1,009	1,293
Long-term unemployment (% of economically active population)	5.3	5.3	4.8	5.6	1.3	1.4
Work productivity/employee (EU-27=100)	93.2	100.4	103.8	125.4	133.4	134.8
Poverty risk (% of population), before social spending	23	24*	23	32	31*	33
Poverty risk (% of population), after social spending	21	21*	21	19	20*	18
Income inequality (20% with high income / 20% with low income)	6.6	6.4*	6.1	5.0	5.0*	4.9
Total expenditure on social protection (% GDP)	23.3	26.2	26**	16.4	16	17**

* 2003, **2004.

Source: Eurostat.

No. 2 *Metapoliteusi* – Alle Wahlen

Ministerpräsident	Ministerpräsidentschaft	Partei	Regierung
Konstantinos G. Karamanlis	24. Juli 1974 – 21. November 1974	Regierung von Mitgliedern der vordiktatorischen Parteien (ERE, *Ethniki Rizospastiki Enosis – Nationalradikale Union* und Enosi Kentrou – Zentrumsunion) und einigen Führungskräften des antidiktatorischen Kampfes.	Regierung nationaler Einheit 1974 und Referendum 1974
Konstantinos G. Karamanlis	21. November 1974 – 28. November 1977	Neue Demokratie	Regierung unter Konstantinos G. Karamanli 1974 und griechische Parlamentswahlen 1974
Konstantinos G. Karamanlis	28. November 1977 – 10. Mai 1980	Neue Demokratie	Regierung unter Konstantinos G. Karamanlis 1977
Giorgos Rallis	10. Mai 1980 – 21. Oktober 1981	Neue Demokratie	Regierung unter Georgios Rallis 1980
Andreas Papandreou	21. Oktober 1981 – 5. Juni 1985	Panhellenische Sozialistische Bewegung	Regierung unter Andreas Papandreou 1981 und griechische Parlamentswahlen 1981
Andreas Papandreou	5. Juni 1985 – 2. Juli 1989	Panhellenische Sozialistische Bewegung	Regierung unter Andreas Papandreou 1985 und griechische Parlamentswahlen 1985
Tzanis Tzanetakis	2. Juli 1989 – 11. Oktober 1989	Neue Demokratie SYN	Regierung unter Tzanis Tzanetakis 1989 und griechische Parlamentswahlen im Juni 1989
Ioannis Grivas	11. Oktober 1989 – 23. November 1989	Vorsitzender des Obersten Gerichtshofes	Interimsregierung unter Ioannis Grivas 1989

Xenofon Zolotas	23. November 1989 – 11. April 1990	Akademiker, herausragender Wirtschaftswissenschaftler	Allparteienregierung unter Xenofon Zolotas 1989 und griechische Parlamentswahlen im November 1989

Konstantinos Mitsotakis	11. April 1990 – 13. Oktober 1993	Neue Demokratie	Regierung unter Konstantinos Mitsotakis 1990 und griechische Parlamentswahlen im Juni 1990
Andreas Papandreou	13. Oktober – 22. Januar 1996	Panhellenische Sozialistische Bewegung	Regierung unter Andreas Papandreou 1993
Konstantinos Simitis	22. Januar 1996 – 25. September 1996	Panhellenische Sozialistische Bewegung	Verzichtserklärung von Andreas Papandreou im Januar 1996, Direktwahl von Konstantinos Simitis von der Fraktion von PASOK im Januar 1996
Konstantinos Simitis	25. September 1996 – 13. April 2000	Panhellenische Sozialistische Bewegung	Regierung unter Konstantinos Simitis im September 1996 und griechische Parlamentswahlen 1996
Konstantinos Simitis	13. April 2000 – 10. März 2004	Panhellenische Sozialistische Bewegung	Regierung unter Konstantinos Simitis 2000 und griechische Parlamentswahlen 2000
Konstantinos A. Karamanlis	10. März 2004 – 17. September 2007	Neue Demokratie	Regierung unter Konstantinos A. Karamanlis 2004 und griechische Parlamentswahlen 2004

Konstantinos A. Karamanlis	19. September 2007 – 5. Oktober 2009	Neue Demokratie	Regierung unter Konstantinos A. Karamanlis 2007 und griechische Parlamentswahlen 2007
Giorgos A. Papandreou	6. Oktober 2009 – 20. Juni 2012	Panhellenische Sozialistische Bewegung	Regierung unter Giorgos A. Papandreou 2009 und griechische Parlamentswahlen 2009

No. 3 KKE, SYN und das Wiedererstarken der extremen Rechte ab 1990 bis zum Beginn der Krise

KKE

Nach der Regierungsbeteiligung mit der ND und ihrem Austritt aus der SYN war es notwendig geworden, die Gründe für das Scheitern und die Auflösungserscheinungen zu hinterfragen. Die Folge davon war ein Wandel sowohl im theoretischen, historischen als auch im strategischen Bereich der Parteistruktur. Vor dem Hintergrund des Weltgeschehens nahm die KKE eine radikale antikapitalistische und die Globalisierung ablehnende Position ein. Innenpolitisch verfolgte die KKE eine ähnliche Richtung, nämlich eine Opposition zu allen Parteien, die in ihren Augen mit dem Kapital oder mit der Europäischen Union kollaborierten. Die Politik der ND und der PASOK wurde als gegenseitig austauschbar empfunden. Das politische Verhalten der KKE gegenüber der SYN bzw. später gegenüber der SYRIZA war von Distanz und Ignoranz geprägt.[149] Die KKE verfolgte eine eigene politische Position und Richtung, die von der öffentlichen Meinung wahrgenommen und anerkannt wurde. Trotzdem gewann die KKE bei den Wählern und ganz allgemein in der Gesellschaft nicht an Einfluss, nicht einmal während der Fortdauer der Krise, obwohl man das Gegenteil hätte annehmen können.

SYN – SYRIZA

Der Werdegang der SYN als einheitliche Partei änderte sich nach dem Jahr 1991 radikal. Bis zum Jahr 1993 blieb Maria Damanaki Parteivorsitzende und wurde dann von Nikos Konstantopoulos abgelöst. Im Jahr 2004 wurde Alekos Alavanos zum Vorsitzenden gewählt,

[149] Im Rahmen dieser Politik der Kritik gründete die KKE im April 1999 eine eigene Gewerkschaftsorganisation unter die Name PAME, Panergatiko Agonistiko Metopo - Militante Arbeiterfront.
Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 327.

und die SYN rückte weiter nach links. Im März 2007 wurde die SYRIZA gegründet, die bis 2010 Teil der SYN blieb. Im Jahr 2008 wurde die Haltung der SYRIZA zu den Geschehnissen vom Dezember 2008 in der öffentlichen Meinung entweder als hilflos oder sogar als Ermutigung zu Gewalt und zu Ausschreitungen wahrgenommen. Im Juni 2010 wurde ein Teil der SYRIZA autonom, und so bildete sich die neue Partei DIMAR, *Dimokratiki Aristera – Demokratische Linke*. Vom Zerfall des sowjetischen Kommunismus an bis zum Ausbruch der Krise hatte die SYN/SYRIZA ihre Identität fertig ausgebildet bzw. sogar einige Male gewechselt. Von einer Partei, die versuchte, eine neue linke Identität aufzubauen, wurde sie zu einer Partei, die entsprechend der politischen Rahmenbedingungen unter der KKE agierte, und schließlich zu einer Partei, die als eine Mischung aus neokommunistischer und neoradikaler Linke gilt.[150] Die Wähler der PASOK verstanden die SYRIZA als einen politischen Raum, den sie betreten konnten ohne ihre grundlegende Ideologie verlassen zu müssen. Die neuen Parteivorsitzenden, Alekos Alavanos und Alexis Tsipras, vermittelten ein Bild der Hoffnung, während ihre Opponenten aus dem Zweiparteiensystem abgenutzt erschienen. Im Januar 2015 stellte sich wieder einmal heraus, dass sich die Geschichte stets wiederholt.

Die extreme Rechte

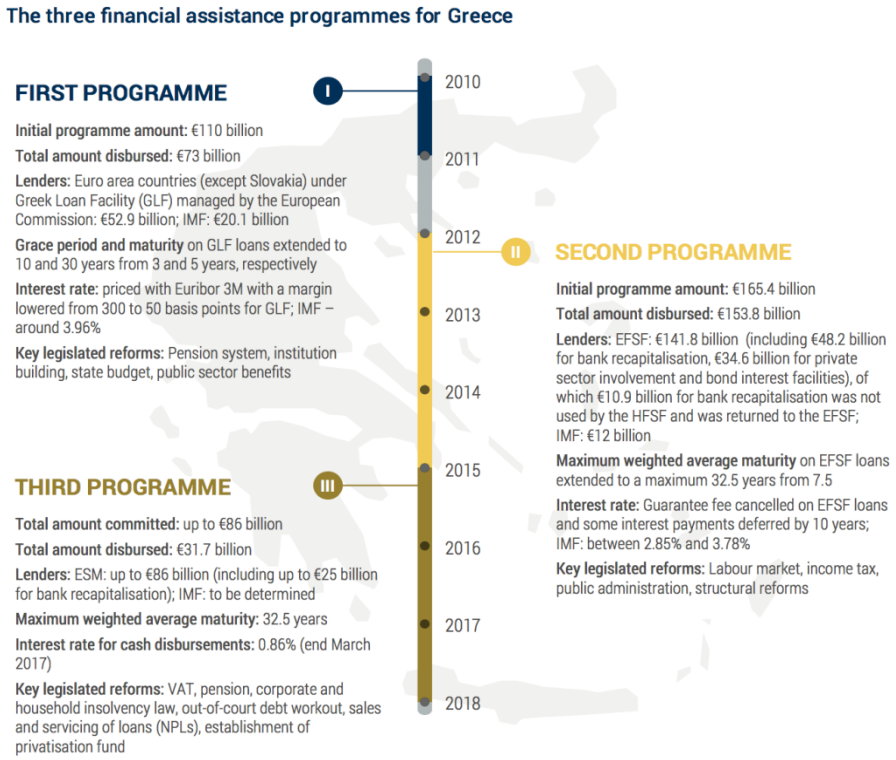
Die Gründung der LAOS am 14. September 2000 kennzeichnet das Entstehen und die Etablierung des sogenannten dritten Kreises der extremen Rechten in Griechenland. Während der *Metapolitefsi* in Griechenland überlebte die extreme Rechte nur knapp am Rande des politischen Systems. Sie war hauptsächlich in kleinen Gruppen organisiert und erzielte keine großen Wahlerfolge. Zumeist verfehlte sie die prozentuelle Hürde, die für den Einzug ins Parlament notwendig war. Es gab nur zwei Ausnahmen. Bei den Wahlen im Jahr 1977 erhielt die EP, *Ethniki Parataxi – Nationale Ausrichtung,* 6,82% der Stimmen. Die EP war eine Partei der traditionellen, extremen Rechten, die aus konservativen, monarchistischen Wählern bestand, die über die von der ND und Karamanlis eingenommene Haltung verstimmt waren. Bei den Europawahlen im Jahr 1984 erhielt die EPEN – *Ethiniki Politiki Enosi, Nationale Politische Union* – 2,29% der Stimmen und durfte somit einen Europaabgeordneten stellen. Die EPEN war eine Partei, die eng mit der Diktatur verbunden war. Die EP hatte einen starken Bezug zur Monarchie, die EPEN hingegen zur Diktatur. Beide erlebten während der Zeit des griechischen Systems der *Metapolitefsi* einen gewissen Aufschwung.[151] Zu erwähnen ist auch noch die Partei Politiki Anoixi – Politischer Frühling. Diese Partei wurde im Juni 1993 vom ehemaligen Außenminister und späteren Premierminister Antonis Samaras gegründet und war nationalistisch ausgerichtet. Samaras verlor sein Amt in der Regierung Mitsotakis wegen seiner nationalistischen Haltung im Streit

[150] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 330.
[151] Voulgaris, Giannis, *I Metapoliteftiki Ellada 1974 – 2009*, S. 332-333.

um die mazedonische Frage. Zudem hatte er die Partei Nea Dimokratia verlassen, und diese Abspaltung führte zum Ende der Regierung Mitsotakis.

Die X.A. – *Chrysi Avgi, Goldene Morgenröte* – wurde in den 1980er Jahren von Nikolaos Michaloliakos als Organisation gegründet und erst im Jahr 1993 offiziell als politische Partei registriert. Wissenschaftler und Medien beschreiben sie als neonazistisch und faschistisch. In akademischen Kreisen gilt die Gruppe ebenfalls als rassistisch und fremdenfeindlich, und ihr Parteiführer hat sie gar offen als nationalistisch und rassistisch identifiziert. Viele Gruppen und politische Parteien befürworten, dass die griechische Regierung die Goldene Morgenröte auflösen sollte. Bis zum Beginn der Krise und den Wahlen von 2012 spielte die „Goldene Morgenröte" im Parlament keine Rolle.[152]

No.4 Infografik zu den drei Hilfspaketen Griechenlands



[152] „Das Entstehen eines rechtsextremen Populismus in Europa wird üblicherweise auf den Anfang der 1980er Jahre datiert. Seitdem sind über 30 Jahre vergangen, doch wurde seitdem keine präzise und empirisch nutzbare Definition dieser politischen Kategorie erarbeitet. Was sich genau hinter Sammelbegriffen wie „die extreme Rechte" oder „der Populismus" verbirgt, sollte deshalb sehr differenziert untersucht werden."... „Auch in Ost- und Südosteuropa tritt die extreme Rechte heute auf der Stelle. Sieht man von der Goldenen Morgenröte in Griechenland oder von Jobbik in Ungarn ab, stellt sie 2014 in der Gesamtregion nur eine kleine Minderheit dar."
http://monde-diplomatique.de/artikel/!380066

No. 5 Zypern; Geschichtlicher Abriss: 1955-2004

Im Jahr 1955 begann die EOKA (*Ethniki Organosi Kyprion Agoniston, Nationale Organisation zypriotischer Kämpfer*), eine bewaffnete Auseinandersetzung mit den britischen Kolonisatoren, in der Hoffnung auf eine Vereinigung (*Enosis*) mit Griechenland. Die türkischen Zyprioten lehnten indes die Enosis ab und wandten sich in der Folge der Taksim-Bewegung (die Bestrebungen mancher Zyperntürken zur Teilung Zyperns) zu, deren Ziele sie teilten und bildeten in Zusammenarbeit mit der Sonderkriegseinheit der Türkei ihre eigenen bewaffneten Widerstandsgruppen, VOLKAN (*Vulkan*) und TMT (*Tērk Mukavemet Teshkilati, Türkische Widerstandsorganisation*.[153] Im Schatten der britischen Herrschaft begann sich nun allmählich eine Spannung zwischen den beiden Gemeinschaften aufzubauen.

Die ersten kommunalen Unruhen brachen aus, als vor dem türkischen Informationsbüro in Nikosia eine Bombe explodierte, die, wie später Rauf Denktash, der ehemalige türkisch-zypriotischen Führer, öffentlich eingestand, von Türken gelegt worden war, um Gewalt zu schüren. Noch in der gleichen Nacht gingen in Istanbul zweihunderttausend Menschen auf die Straße, um für die Teilung zu demonstrieren. Im Anschluss an diese Ereignissen wurden die beiden Gemeinden in Nikosia im Jahr 1958 erstmalig getrennt, und von nun an riegelte Stacheldraht den türkischen vom griechischen Sektor ab, der damals "Mason-Dixon-Linie" genannt wurde.[154] Zypern wurde nach den Abkommen von Zürich und London widerstrebend seine Unabhängigkeit gewährt. 1960 wurde die Republik Zypern gegründet, wobei Griechenland, die Türkei und Großbritannien als Garanten dienten.

Eine Verfassung kam ohne Beteiligung der Zyprioten zustande und wurde ohne Referendum auf der Grundlage von drei Garantieverträgen, die die Gewährung von Hoheitsrechten an Großbritannien beinhalteten, erlassen. Erzbischof Makarios, das Oberhaupt der orthodoxen Kirche auf Zypern, wurde zum Präsidenten der Republik und der türkisch-zypriotische Arzt Fazil Kuçuk zum Vizepräsidenten ernannt, wie in der Verfassung vorgesehen. Als Makarios dreizehn Verfassungsänderungen forderte, die sich als nicht durchführbar herausstellten, kam es im Dezember 1963 in der Altstadt von Nikosia zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen den Gemeinden, die sich schnell auf den übrigen Teilen der Insel ausbreiteten. Allmählich zogen sich große Teile der türkisch-zypriotischen

[153] Navaro Yashin, Yael, *Confinement and the Imagination: Sovereignty and Subjectivity in a Quasi-State*, in *Sovereign Bodies: Citizens, migrants and States in the Post-colonial World*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2005, S. 105.
[154] Weston Markides, Diana, *Cyprus 1957-1963: From Colonial Conflict to Constitutional Crisis – The key role of the Municipal Issue*, Minnesota Mediterranean and East European Monographs, no 8, 2001, S. 20-22.

Bevölkerung in Enklaven in den großen Städten zurück. Von 1964 bis 1968 waren diese Enklaven abgekapselt, niemand durfte hinein oder hinaus. Türkische Zyprioten flohen aus ihren Dörfern und machten sich auf den Weg in die Enklaven, wo sie in überfüllten Unterkünften lebten, in denen es oft am Notwendigsten mangelte. Die Grüne Linie wurde einige Tage nach dem ersten Ausbruch der Gewalt festgelegt.[155]

In der Zwischenzeit führte die neu gegründete extreme griechisch-zypriotische Nationalistengruppe EOKA B eine Terrorkampagne durch und beteiligte sich im Juli 1974, unterstützt von der Junta-Regierung in Griechenland, an einem Staatsstreich gegen Makarios. Paramilitärische Einheiten übernahmen für sechs Tage die Kontrolle, und dies veranlasste die Türkei am 20. Juli zu einer Invasion unter Berufung auf den Garantievertrag, der ihr ein einseitiges Recht einräumte, im Namen der Sicherheit ihrer ethnischen und religiösen Minderheit einzugreifen. Trotz der umstrittenen Auslegung des Vertrags und während sich in Genf noch Verhandlungen abzeichneten, leitete die Türkei am 14. August eine zweite Invasion ein, die zur Teilung der Insel führte. 180.000 griechische Zyprioten flohen in den Süden, während 40.000 türkische Zyprioten sich später im Norden niederlassen mussten. Ein Waffenstillstand wurde vereinbart, und die Grüne Linie erstreckte sich erstmals von Ost nach West.[156]

Im Jahr 1983 erklärte die türkisch-zypriotische Regierung die "Türkische Republik Nordzypern", einen Staat, der nur von der Türkei anerkannt wird. Im Jahr 2003 wurden die Einschränkungen der Bewegungsfreiheit über die Grüne Linie hinaus teilweise aufgehoben, und Tausende von Menschen auf beiden Seiten drängten nun zum ersten Mal seit 29 Jahren in den bisher für sie nicht zugänglichen Landesteil. Es handelte sich also um eine partielle Aufhebung der Restriktionen in der Pufferzone, welche die Insel seit 1974 geteilt hatte. Im Jahr 2004 kam es zu Simultanabstimmungen über den vorgeschlagenen Annan–Plan, der die Wiedervereinigung der beiden Inselteile vorsah. Der Annan-Plan wurde von 76% der griechischen Zyprioten abgelehnt, während 65% der türkischen Zyprioten ihn akzeptierten. Zypern wurde eine Woche nach dem Referendum Vollmitglied der EU.

Der Text basiert auf dem Aufsatz „In Present Tense“ von Pavlina Paraskevaidou, London, August 2012.

[155] Der Begriff geht auf die Farbe des Bleistifts zurück, den General Young von den britischen Streitkräften verwendete, und bezeichnet die souveränen Stützpunkte, die nach den Unruhen zunächst eingerichtet wurden.
[156] Bis 2012 befanden sich 37% der Insel unter türkischer Besatzung. Ungefähr 40.000 türkische Soldaten waren dort stationiert.

No. 6 Interviews mit den Künstlern
Andreas Lolis
Salzburg, August 2017

Olympia Tzortzi: Kunst ist im Allgemeinen auch politisch. Eine politische Interpretation der Kunst ist aber nicht notwendig und kann unabsichtlich entstehen. Neulich sieht man immer mehr Künstler, die behaupten, sie machen politische Kunst

Andreas Lolis: Das hängt davon ab, was jeder von uns unter dem Begriff politische Kunst versteht. Meiner Meinung nach ist eine einfache Darstellung der Tatsachen keine politische Kunst. Demgegenüber muss man das Wissen haben, wenn man sich eine Meinung über etwas bilden will, denn zu jedem Ding gibt es auch das Gegenteil. Dies besagt die Dialektik. Es gibt keinen Tag ohne Nacht, es gibt kein Ja ohne das Nein. Wenn man sich also mit Politik oder allgemein mit einer Situation befasst, muss man auch das andere „Ende" kennen, sowie seine Bedeutung. Nur so kann man eine umfassende Ansicht haben. Dieses Phänomen stößt mich ziemlich ab. Besonders in letzter Zeit wegen der Einwanderung, als viele Künstler eine Darstellung der Dinge aufgeführt haben. Das hat nichts mit Kunst zu tun, wenn darin keine Wahrheit steckt. Die Kunst ist ein Gleichgewicht von Ereignissen, die, außer mit Raum und Zeit, auch damit zu tun haben, inwiefern jeder von uns, und in diesem besonderen Fall der Künstler, vorbereitet ist, dieses Gleichgewicht hervorzuheben. Findet man das Gleichgewicht, so kann man Kunst erschaffen und das, was er erzeugt, wird seins. Das Gefühl, das ich von dem Geschehen bekommen habe, war für mich ein Weg dazu, um in dem Geschehen zu existieren, und Diskurse anzufangen.

O.T.: So scheint auch das Kunstwerk nicht ein fremder Körper zu sein, sondern man versteht es als Endergebnis eines Verfahrens.

A.L.: Diese Wahrheit ist das essentielle Element für das Zustandekommen der Kunst. Was ich jetzt mache ist eine Vereinfachung, es stammt aus der klassischen Bildhauerei mit Marmor, aber ihre Vervollständigung macht sie zu einer Art besonders modernen Kunst. Ich versuche, das, was wir schon über die Bildhauerei wissen, zu balancieren. Ich ziele auf ein Ergebnis, das davon, was wir schon wissen, relativ unangetastet bleibt und der anthropozentrischen, konnotationsschweren und komplizierten Idee entgegensteht und was keine komplizierte Thematologie hat. Ich versuche in diesem "Unangetasteten" das Gleichgewicht zu finden.

O.T.: Das Element, das du erwähnt hast, umfasst doch alles andere, was ja auch das Ganze

beträchtlich und besonders macht. Marmor ist ja ein besonderes Material, man muss handwerklich gut ausgestattet sein, da steckt viel Technik drin. Die scheinbare Vereinfachung in deiner Arbeit ist alles andere als Vereinfachung.

A.L.: Es hat viel damit zu tun, wie ich meine Rolle als Künstler wahrnehme. Es ist echt schwierig, durch sehr einfache Dinge zu viele Elemente einzubeziehen, ohne deskriptiv zu sein. Die Art, wie ich meine Kunstwerke aufstelle, beruht auf einer Logik und wird bis zu einem Höhepunkt aufgebaut, was gefährlich sein kann, da die Bestandteile niemals genau positioniert sind, vernachlässigt sind sie allerdings auch nicht. Darin liegt mein Interesse, im Raum. Ich denke, der Raum ist in der Bildhauerei alles. Wenn ich eine Arbeit in einem Raum präsentiere bzw. aufstelle, wird diese Arbeit ein Teil davon. Stellt man ein Objekt in einem Raum auf, so verliert das Objekt automatisch seine Autonomie. Raum ist kräftiger - der Raum, den eine Arbeit aufnimmt oder die Arbeit selbst. Ich habe ein starkes Interesse für den entstehenden negativen Raum, er ist mir sehr wichtig.

O.T.: Dieses Gefühl von leer und nicht leer und die Grenzsituation dazwischen. Also wie der Raum, die Aktion und Reaktion in etwas Existierendem oder nicht Existierendem agiert, wie man sich selbst hinstellt. Meiner Meinung nach steckt da eine kritische Ansicht des Geschehens, ob es um die jeweilige Gesellschaft geht oder eine politische Situation oder sonst etwas. Meine Annäherung an die Kunst hat nichts mit zweckloser Opposition zu tun.

A.L: Eine sozialpolitische Tatsache ist, was mich betrifft, wenn man ein Stück Müll in einem sehr klaren Raum hinterlässt, das nenne ich ist sozialpolitisch. Es muss keine sehr lange Geschichte als Hintergrund geben, es geht einfach darum, wie die Dinge im Raum sich ausspielen lassen und wie man diese ganze Sache wahrnimmt, und da spielt es eine sehr wichtige Rolle, was wir früher erwähnt haben - möglicherweise historische Wahrheiten. Wir wissen von der Wahrheit, die Wahrheiten sind sieben. Und wenn man sitzt und darüber schreibt, weiß man genau, wovon man spricht. Die Wahrheit ist auf eine subjektive Weise objektiv. Die Art wie ich blicke und durch was ich dringen kann, das ist eine Skulptur.

Die SCHACHTEL hat als Element mit Angst zu tun, und das war möglicherweise das ursprüngliche Ziel, mit dem ich angefangen habe. Die Schachtel ist meine Angst geworden. Man weiß nicht mehr was passiert, du bekommst eine Schachtel und es verändert dein ganzes Leben entweder zum Guten oder zum Schlechten. Dann wird sie in Raum umgewandelt, in Obdach. An diesem Punkt nimmt die Arbeit von sich selbst eine andere Dimension an, ohne dass dies mein Selbstzweck sei. Sie wird dann vollendet, sie wird zu einem Shelter, zu einem eigentlichen Dach.

Als Bildhauer möchte ich während dieser ganzen Präsentation auch das plastische Element miteinbeziehen, damit sie nicht zu einer einfachen Darstellung wird. Ich versuche eine Kommunikation zwischen all diesen Elementen aufzubauen. Ein biegsames Element zeichnet die Bewegung eines harten Elements auf, wenn es darauf fällt. Es werden Falten erzeugt, weil darunter dieser Bogen steckt, weil es diesen Winkel gibt. Wie konnte ich in diese Logik eindringen, um eine organisierte Skulptur zu schaffen, die nicht nur einfach eine Einrichtung ist, sondern vielmehr ein lebendiges Objekt? Es ist dann, dass meine Rolle als Künstler entsteht, wenn ich in diesem ganzen Ding diese eher zarten Elemente finde. Elemente, die ich in mir spüre und die aus meinen Kenntnissen entspringen - bis zum Zeitpunkt der Erschaffung. Es hat mit all dem zu tun, was ich schon weiß, was ich schon gelesen habe, was ich schon geschaffen habe. All das will ich ins Gleichgewicht bringen. Es ist genau dann, dass ich meine Existenz als Künstler erreiche - ansonsten wäre es wie in der römischen Zeit: die Form war hervorragend, aber es gab kein Herz. Meine Bildhauerei ist eine Bildhauerei ohne Grundlage, man kann mit der Skulptur alles machen, was man will, und die Idee bleibt intakt. Eine Art von Bildhauerei auf Marmor, die man ohne eine Grundlage aufstellt, man kann das Werk umdrehen und es bleibt noch dasselbe. Die Idee hinter dem Objekt ändert sich nicht, man könnte es anders aufstellen und andere Sachen sehen, aber das Grundprinzip ändert sich nicht. Das finde ich sehr interessant.

O.T.: Es ist tatsächlich interessant, aber noch spannender finde ich die Selbstkritik an dem Mittel der Marmorbildhauerei selbst, die deine Arbeit hat/übt/verbirgt, angesichts der Tatsache, dass Marmor als Bildhauermaterial in Griechenland eine große Tradition hat. Für mich ist das vielleicht am wichtigsten. Dadurch kann die Befreiung des Marmors stattfinden, von sich selbst als Material und von den Stereotypen, die damit verbunden sind.

A.L.: Was ich mache, ist ein Manifest. Ich benutze das Material nicht als Material, sondern seine Eigenarten und seine Elemente. Was ich in diesem Fall aufnehme, ist die Farbe und nicht das Material bzw. würde ich die Schachtel in einer schwarzen oder grünen oder sonst einer Farbe malen, so würde es keinen Sinn machen, weil es dann etwas anderes wäre. Ich vermittle die Emotion - was ich davon als Sensibilität empfinde und nicht das Material. Das Gute dran ist, es entsteht ein Diskurs, ein Dialog und die bösartige Kritik fällt aus. Ich kann nicht tun, was ich will, man weiß nicht, wo dieser Dialog hinführt.

O.T.: Es geht hier um einen seltsamen Respekt vor der Natur des Materials im Wesentlichen.

A.L.: Deswegen sage ich auch nie - vielleicht klingt es komisch - ich gehe zur Arbeit, sondern ich sage, ich werde Sex mit meiner Arbeit haben, man muss sich nämlich die Sache so liebesvoll ansehen, möchte man alle anderen Elemente ausschließen. Dann ist es kein Marmor mehr, sondern man setzt einfach die Diskussion fort, die man gestern hatte. So entsteht auch das zeitliche Element. Das hat unmittelbar mit Zeit zu tun, die Zeit, die reagiert. Eigentlich geht es hier um einen Alltag, und ich bin ein Teil davon.

O.T.: Apropos Griechenland, denn du lebst auch in der griechischen Realität, obwohl du viel reist und im Ausland arbeitest, meinst du also, dass deine Beziehung zu deiner Arbeit wegen der Umständen geändert worden ist? Genau deswegen, weil dein Alltag dich begleitet, also es gibt unterschiedliche Reize jeden Tag, entweder besser oder schlechter. Kann man klare Auswirkungen der Situation auf deine Arbeit erkennen?

A.L.: Selbstverständlich. Vorausgesetzt, man muss die drei Grundelemente haben, es hat selbstverständlich eine Auswirkung auf die Art und Weise, wie man die Realität wahrnimmt bzw. wie die Realität in dem Werk interpretiert wird. Wir verändern uns selbst und wenn eins dieser Elemente verschwindet, wird der Prozess automatisiert, was die schlimmsten Folgen für die Kreativität mit sich bringt. Wenn ein automatischer Prozess bei der Erschaffung auftritt, geht Kunst verloren.

Ich merke es sehr deutlich an meiner Arbeit, ich bin nicht diejenige Person, die ich vor fünfzehn oder zwanzig Jahren war. Guckt man ein bisschen weiter zurück, vor der Krise, hat selbstverständlich das, was ich damals getan habe, nichts mit meiner heutigen Arbeit zu tun. Heute ist es anders. Wenn ich zurück schaue, muss ich darüber nachdenken, alles was ich gemacht habe, die Art und Weise, wie ich die Dinge wahrgenommen habe, wer ich nun bin – und ich kann doch eine Kontinuität sehen. Fange ich mit einem Projekt an und es kann ein Teil des Alltags sein. Ich versuche, solche Denkprozesse durchzuführen, damit es einen Grund hat. Es gibt nichts, was grundlos ist, überhaupt nichts. Man geht, weil man irgendwo ankommen möchte, man möchte etwas tun, was einen Grund hat. Es hat mit einer Ansammlung von Dingen, Taten und mehreren Versuchen zu tun. Lass uns nicht vergessen, dass die Bildhauerei ein zeitaufwändiger Prozess ist, was eventuell bedeutet, man verliert durch diesen Abstand das Gefühl des Zeitraums. Ich versuche an meiner Tätigkeit immer neue Elemente zu finden. Es ist eine andauernde Nachforschung, die niemals endet. Und wenn sie zu Ende kommt, bedeutet das, dass der Reiz nun nicht mehr vorhanden ist, und dann muss etwas anderes beginnen. Und diese ganze Denkweise, die als Anfang die Schachteln hatte, ist mit den Felizol und dann mit den Paletten weitergelaufen und wurde

danach durch das Permanent Residency vollendet, durch die Müllsäcke wird sie zu etwas anderem. Der Müllsack wird dann zu einer Masse aus all dem, der führt auch irgendwo anders hin. Dann wird das Element der Abnutzung eingeführt, was in dieser Situation von dem Schuldgefühl völlig befreit ist und das ganze wird zu einem Zimmer. Es gibt eine Kontinuität in allem und es ist mir unbekannt, wo ich demnächst hingeführt werde, aber ich suche immer neue Dinge.

O.T.: Hat sich deiner Meinung nach die Annahme der Kunst seitens des griechischen Publikums geändert?

A.L.: Ich denke schon, ich sehe das auch an der neuen Generation von Künstlern, aber auch allgemein. Allerdings habe ich nicht erwartet, dass meine Arbeit so eine Resonanz haben würde. Dies bedeutet teilweise, die Leute könnten auch das Hässliche akzeptieren. Eine Schachtel würde man nicht so einfach in seine Wohnung mitnehmen. Man sieht es also als etwas anderes. Wichtig ist, dass die Leute sich darum kümmern.

O.T.: Es ist dir gelungen, die Unempfindlichkeit des Künstlers zu entmythisieren. Du bringst dich nämlich in eine angreifbare Lage, und du lässt den Besucher Teil des Projekts sein.

A.L.: Weil es ein Teil von jedem ist, es ist ein Element, womit jeder sich befasst, es gibt keinen Menschen, der keine Schachtel weggeschmissen hat. Es ist fast sein eigenes Element, aber es spielt eine Rolle, auf welche Art und Weise er es sich aneignet. Ich sehe eine Wahrheit in der ganzen Geschichte. Es liegt vielleicht daran, dass die Sachen wuchtiger und einheitlicher sind als zuvor, bzw. sie haben größere Wirkung. Wenn die Sache schlimm wird, dann erscheint sie auch klarer, und jeder fühlt sich ihr näher.

O.T.: Nützlichkeit der Kunst bzw. der Bildhauerei. Nützlichkeit und Kunst stehen als Konzepte gegeneinander, allerdings sind sie in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren nicht so weit voneinander entfernt.

A.L.: Kunst hat in vielen Dingen einen anderen Charakter angenommen, ich denke, sie trägt sehr zu der Gestaltung der öffentlichen Meinung bei. Bei der Kunst würde man eine alternative Art und Weise finden, Dinge zu erzählen. Aus diesem Grund hätte ein Kunstwerk viel größeres Überzeugungspotential als die Rede eines Staatsoberhauptes. Kunst ist nützlich, so zeigten schon früher verschiedene Bewegungen, zum Beispiel die Arte Povera, welchen Einfluss auf eine ganze Gesellschaft das hatte. Dies geschieht natürlich nicht zufällig, es muss einen Hintergrund für all das geben.

Rallou Panagiotou
Wien, Juli 2017

Olympia Tzortzi: Aus dem Erforschen der Kunstpraxis in Griechenland während des Regierungswechsels und weiterhin der Krise schließe ich, dass wir eine Kategorisierung der politischen Kunst durchleben und im weiteren Sinne eine Geringschätzung der bisherigen politischen Kunst. Wir gehen dabei immer davon aus, dass die Kunst im Allgemeinen auch politisch sei.

Rallou Panagiotou: Ich würde die Zeit des Regierungswechsels als eine langsame und langwierige Zeit bezeichnen, der die Krise nachgefolgt ist. Die Krise wird hierbei natürlich als ein globales Phänomen und als Äußerung höherer Prozesse betrachtet. Die politische Dimension stellt deutlich ein Element meiner künstlichen Praxis dar. Viele sind der Meinung, dass die Kunst zielgerichtet sein und ein Manifest haben solle. Dieser Ansicht schließe ich mich nicht vollkommen an. Vielleicht hat das damit zu tun, dass meine Arbeit einen besonderen Charakter hat und sie direkten Bezug auf genau diese im Allgemeinen politische Dimension der Kunst nimmt. Diese verbindet mehrere Punkte miteinander, wie zum Beispiel die Distribution der Materialien, wie du mit einer Situation als Künstler umgehst, die Materialien und deren Semiologie und auf jeden Fall eine Thematik, die als Anfangspunkt dient. In Bezug auf den Versuch, die politische Kunst zu kategorisieren und abzugrenzen, glaube ich persönlich, dass dies oft zu einer falschen Feststellung/Dokumentation führt. Etwas, das in einer konkreten und absoluten Form auftritt, kann oft in Wirklichkeit eine andere Form haben, die sich am Ende mit einer herrschenden Ideologie des Ästhetischen deckt, die genau dieser Kategorisierung des Politischen entgegenblickt. Es kann sein, dass durch dieses Verfahren sich eine informelle Geringschätzung der bisherigen politischen Kunst, wovon du früher geredet hast, ergibt. Natürlich, wenn wir von der griechischen Szene reden, reden wir dabei nicht von einer Gemeinschaft, in der es Einheitlichkeit unter den Methoden gibt, wir können einfach nicht von einer kollektiven Bewegung reden. Leider gibt es keinen Rahmen, der eine Form von Geschichtsschreibung erschaffen kann, eine Aufzeichnung davon, was passiert, und eine gedruckte Kritik. Größtenteils gibt es keinen Platz für Kritik, insofern, als wenn man ein Werk erschafft, entweder als Kurator oder als Künstler, man einfach nur eine abstrakte Reaktion erhält. Die Institutionen in Griechenland sind wie Festungen, das heißt, die Leute dürfen weder rein noch raus. Eine moderne Szene gibt es dennoch in Griechenland, aber sie befindet sich nicht innerhalb eines Rahmens. Es gibt kein Netzwerk hier, sondern eine große Lücke zwischen den Dingen.

O.T.: Was für eine Nützlichkeit haben Kunst und Bildhauerei in der modernen Realität Griechenlands? Kann man überhaupt von Nützlichkeit, Notwendigkeit und sozialem Charakter reden, also im weiteren Sinne von einer politischen Dimension der Bildhauerei?

R.P.: Bildhauerei ist nicht so zeitaufwändig und deswegen besonders demokratisch. Sie ist auch inhärent politisch, weil die Art und Weise, wie sie sich manifestieren lässt, besonders davon abhängig ist, wie sie hergestellt worden ist. Es hat nicht nur mit dem Blick zu tun, sondern es erinnert an das Hindernis, was man überwinden kann oder nicht, und daran, was man anfassen kann oder nicht, was die Materialität durchdringt und was un-durch-dring-lich bleibt, was verbleibt oder nicht, was sie einschließt und was nicht, was dich selbst umfasst und was nicht. Durch diese schematischen Konzepte, wie z.B. des Haufens, des Hindernisses, der Überbrückung, der Abdeckung, wird innerhalb der Bildhauerei eine unvermeidliche Korrelation mit den Konzepten der Vernetzung und Isolation gebildet. Und das auf eine einzigartigen Art und Weise. Meine Skulpturen bilde ich hauptsächlich im Sinne eines Hindernisses, eines negativen Raums, allerdings nicht im Sinne des Negativen, sondern im Sinne von dem, was meine Formen nicht sind. Sie reden von anderen Objekten oder Körpern und der miteinander entstehenden Beziehung. Die Objekte und ihre Beziehung können alles über jede sozialpolitische Realität offenbar machen. Das Potenzial des Objekts, das Potenzial und der Fall, die Macht und der Fall der Objekte können eine Menge aussagen. Die Wahrnehmung des Zeitablaufs kann meiner Meinung nach deutlich besser durch die Objekte erfolgen, selbst der Staub auf einem Objekt ist der flüchtigen Realität ein Gegengewicht. Objekte sind nicht von Natur aus politisch, ihre Existenz ist natürlich kein politischer Akt an sich. Allerdings besteht in Objekten, die ausagieren, bzw. in einem Objekt, das handelt, eine politische Tat. Erkennt man die Dinge, die so agieren, ist das in sich eine politische Übung.

O.T.: Hat sich die Rezeption der Kunst seitens des Publikums in den letzten Jahren geändert? Kann man im Laufe der Jahre von einer unterschiedlichen Interpretation des gleichen Kunstwerks reden?

R.P.: Es gibt eine Polarisierung. Die Rezeption des Zuschauers hat sich verändert, aber gleichzeitig verbleibt eine Spaltung, ein schizoider Zustand, der von vielen verschiedenen einnehmenden Gruppen mit unterschiedlichen Zielen begünstigt wird. Persönlich interpretiere ich was vor mir steht automatisch auf eine bestimmte Weise, die dann sehr schwer zu ändern ist, aber gleichzeitig, weil die Eigenschaften des Objekts mir bekannt sind, bin ich den Objekten gegenüber am Anfang sehr misstrauisch. Ich meine, ein Objekt kann sich sehr davon unterscheiden, wie es aussieht.

O.T.: Hat sich die Art, wie du arbeitest, deine Ansichten oder eventuell auch deine Arbeit selbst verändert während der letzten Jahre, die du in Glasgow verbracht hast?

R.P.: Die Kunst, die ich jetzt schaffe, hat genau den gleichen Kern wie beim ersten Mal, als ich eine Skulptur erschaffen habe. Und zu diesem Kern kehre ich immer wieder zurück, aber dabei unterscheiden sich die Ergebnisse immer voneinander. Die Theoretisierung und die Körperlichkeit gehören zu den Elementen, die ich immer wieder ändern muss. Ich füge neue Materialien hinzu oder kehre zu vorher benutzten Materialien zurück, die die Bedürfnisse in einer konkreten Situation ansprechen. Es ist, als ob ich einen Satz schreibe, ein Kapitel in einem großen Buch. Meine Werke sind in einer absoluten Art entworfen um alle zusammen zu sein, alle die ich früher erschaffen habe und alle, die ich in der Zukunft erschaffen werde, wenn auch so was praktischerweise nicht möglich wäre. Sie sind als voneinander losgesagte Teile entworfen worden.

Die “Source” meiner Arbeit ist immer dieselbe, jedoch ändern sich immer meine Analyse und meine Annäherung. Und dies gelang mir durch meine Filme, die wie ein Berührungspunkt für alle Skulpturen wirken, eine Art Zusammenfassung, bzw. eine Zusammenfassung und gleichzeitig ein “to be continued”. Der Film ist für mich eigentlich auch ein Objekt. Damit meine ich nicht die Struktur des Bildes, bzw. wie ich die Oberflächen, die Textilien, das Wasser, den Sand oder den Zement behandle. Ich sehe den Film wie ein Objekt im dem Sinn, dass er eine Vergäng-lich-keit hat, er ist ein Ereignis, eine erledigte Materialität. Mehrere meiner Arbeiten heißen ‘everything twice’, ‘twice solid’. It is about things double. Ich habe zwei gleich große Arbeitsflächen, zwei gleiche Werkzeuge, denn ich mag den Abstand, der zwischen den Paaren entsteht. Also, einerseits werde ich stark zu der Materialität Griechenlands hingezogen, jedoch halte ich den Abstand, den ich eingenommen habe, für positiv. Ansonsten müsste ich überwiegend mehr von meiner Arbeit herausschneiden, damit die emotionale Dimension nicht vorherrscht.

O.T.: Könntest du mir ein bisschen über die Rolle von Körperlichkeit in deiner Arbeit erzählen?

R.P.: Die Körperlichkeit in meiner Arbeit ist manchmal sehr offensichtlich und manchmal gar nicht. Es hat mit der Vermittlung der Materie zu tun, in manchen Werken gibt es eine Notwendigkeit dafür, in anderen gibt es keine. Ich interessiere mich für das Werk als ein sehr einfaches aber gleichzeitig kaleidoskopisches Ereignis. Ich mag das Wort *corruption*, im Sinne eines formellen wertvollen Materials, das *corrupted* wird oder in dem Sinn, dass das

formelle Material einen unschuldigen plastischen Gegenstand *corrupt* macht. Wenn ich einen großen Gegenstand aus Marmor erschaffe, geht es dabei für mich nicht so sehr um den Marmor oder die Körperlichkeit oder den Umfang. Vielmehr interessiert mich, was der Marmor eigentlich ist und was der Marmor als Material zu sagen hat. Als Material, das von dem Staat benutzt worden ist, als Material, das wie ein Luxusartikel benutzt worden ist, als Material, das in den Fassaden von institutionellen Bauten unterschiedlicher Regime angewendet worden ist, als Material in den meisten Museen im Sinne des *oldschool* Museums und gleichzeitig als Material in den Spülen der Gebäude der 30er Jahre. Der Marmor während des ganzen Verfahrens: die Produktion und das Aufstellen des Marmors, wo er auch anschließend sein mag.

Ich habe angefangen mit Marmor zu arbeiten im Jahre 2008. Während meine Arbeit meist figurativ ist, wollte ich nun mit diesem Material arbeiten, in einer durchwegs
nicht naturalistischen und nicht expressionistischen Art und gleichzeitig wollte ich, dass er von mehreren Händen bis zur Vollendung angefasst werden soll. Es freut mich immer, darüber nachzudenken, wie viele Menschen bei meinen Werken mitgemacht haben, wenn sie auch nur eine Schraube angezogen haben, manchmal können es auch 15 Leute sein. Gleichzeitig kann es um eine kollaborative, kollektive Arbeit gehen, oder um eine, die nichts davon ist. Die Leute, die mir dabei helfen, etwas Konkretes zu machen, sind echt viele, aber niemand weiß genau, was er macht und keiner weiß auch, was dabei herauskommen wird, wie alles das enden wird. Was ich besonders interessant an den Gegenstände finde, sind alle diese Dinge, die man sich nicht vorstellen kann, die Performativität, die in einem Gegenstand verbucht wird, die komischen und dramatischen Elemente, die dazu geführt haben.

Socratis Socratous
Athen, Juni 2017

Olympia Tzortzi: Was hältst du von der Nützlichkeit der Kunst und insbesondere der Bildhauerei? Kann man über Nützlichkeit und sozialen Charakter reden, und im weiteren Sinne über eine politische Dimension der Kunst?

Socratis Socratous: Ich werde über meine persönliche Erfahrung sprechen. Meiner Meinung nach stellt der Begriff Nützlichkeit, der in der modernen Kunst und in der Kunst allgemein nicht gebräuchlich war, ein Hauptanliegen dar. Nützlichkeit im Rahmen von Kunst könnte auf die bestehende sozialpolitische Situation auf globaler Ebene hinweisen. Im Rahmen also dieser globalen sozialpolitischen Situation kann die Kunst von Nutzen sein. In diesem Sinne

kann Nützlichkeit als ein anerkannter Begriff benutzt werden. Ich glaube und ich bin davon überzeugt, dass der Künstler selbst und seine Werke die Gesellschaft und die Politik, die sozialpolitische Dimension der jeweiligen Situation, beeinflussen. Unter den Ausdrucksformen stehen die Bildhauerkunst und die Performance – der Bildhauer wird zu einer Erweiterung, zu einer Reinkarnation der Skulptur. Der Bildhauer wird zum Raum – er hat einen aktiven politischen Charakter. Die Bildhauerkunst war und ist immer noch ein sehr starkes Ausdrucksmittel für den Künstler. Der Mensch braucht immer noch Objekte, Skulpturen, etwas, das man anfassen kann, das man sehen kann, dass man tragen kann. Die Bildhauerkunst bleibt also eine Kunst oder anders gesagt eine Ausdruckform, die uns unmittelbar beeinflussen kann. Zeitweise verändert sich die Kunst und eventuell fokussiert sie auf vorübergehende Formen verschiedener Ästhetiken. Hat man das über die Jahre als Künstler in seiner Arbeit, merkt an, wie wundervoll das ist – wie man lebt und existiert. Der Künstler weiß ganz genau für sich selbst, inwiefern seine Arbeit einen Einfluss haben kann, und ob und inwieweit dieser Einfluss wesentlich sein kann. Das ist vielleicht am wertvollsten. Der Künstler nimmt sein Werk sofort auch als Zuschauer wahr.

O.T.: In der letzten Zeit haben die Leute ein stärkeres Bedürfnis, zu betrachten, Reize aufzunehmen, in Kontakt mit der Kunstwelt zu treten, zumindest verstehe ich es so, sowohl im internationalen Umfeld als auch im Inland. Hat sich deiner Meinung nach die Einstellung der Leute verändert, was die Aufnahme und die Annäherung an die Kunst angeht?

S.S.: Definitiv hat sie sich verändert, das war auch gewünscht. Die Zuschauer werden nunmehr massiv von den Museen eingeladen, Teil der Aufstellungen zu werden, das Werk des jeweiligen Künstlers “anzufassen”. Früher war dies nicht der Fall, keiner hätte zum Beispiel daran gedacht, die Gäste würden ein Kunstwerk betreten. Langsam nimmt auch das breite Publikum wahr, wofür sich die Künstler einsetzen, unabhängig davon, ob die Leute damit einverstanden sind oder ob sie es völlig begreifen können. Lass uns aber nicht vergessen, dass es der Kunst über die Jahre und Jahrhunderte immer gelungen ist, ihren konzeptionellen Inhalt zu vermitteln. Deswegen gibt es auch hervorragende Bildhauer, die momentan als ein integraler Bestandteil der Kunstgeschichte gelten und die seit langem eine besondere Beziehung zum griechischen Publikum geschaffen haben. Das breite Publikum in Griechenland hat eine Besonderheit. Es ist nicht “geschult”, wie das Publikum eines anderen europäischen Landes und ist somit ein “offenes” Publikum, dafür aber auch ein echt besonderes. Als ich einmal nach Indien wegen einer Biennale gereist bin, habe ich ein entsprechendes Publikum getroffen, was auch toll war. Ebenfalls in der Palästina. Dort habe ich im Süden, in einer Kleinstadt mit 45.000 Einwohnern ausgestellt. Dort hatte bis dann nie eine Ausstellung stattgefunden, es gibt gar keine Museen und deswegen habe ich das

Museum in einer Höhle erschaffen. Die Leute, die ich während der Ausstellung erlebt habe, die Leute, die bei der Realisierung des Projekts mitgeholfen haben und später als Gäste gekommen sind, waren etwas Außergewöhnliches. Man konnte eine komplett „rohe“ Annäherung merken, frei von dem Nachdenken und der Analyse, eine rein instinktive Reaktion der Leute.

O.T.: Man konnte das sehen, was Otto Pächt auch gesagt hat, Kunst sei nämlich Aktion und Reaktion. Dein gesamtes Werk hat definitiv einen sozialpolitischen Charakter und eine kritische Stimmung den Ereignissen unserer Zeit gegenüber. Hat sich deine Arbeitsmethode hinsichtlich der globalen und griechischen Finanzkrise der letzten zehn Jahre geändert? Hat deine Thematik nun mehr mit dem griechischem Element zu tun?

S.S.: Ziel meines künstlerischen Ausdrucks ist, meine Gedanken und Problematiken zu äußern. Dies habe ich auch immer schon gemacht, sogar in den 90er Jahren, als es ein Tabu war, solche Referenzen in die Arbeit miteinzubeziehen. Aber das war meine Wahl. Oft erhalten meine eigenen Projekte eine performative Dimension, in dem Sinne, dass sie sich im Raum vervollständigen und realisieren lassen. Sie erhalten ihre Endform durch den Prozess der Installation. Völlig empirisch und unbewusst hat schon meine frühere Arbeit eine soziale Konnotation gehabt. Ich ziehe immer die griechische Problematik in meine Arbeit mit ein, die positive und die negative. Ich würde aber eher sagen, dass meine Arbeit nicht immer rein politisch gewesen ist. Das geschah auf eine magische Weise, als ich auf Zypern war und dann die andere Hälfte der Insel besucht habe. Ich bin auf einer Insel geboren, deren andere Hälfte ich nie gekannt hatte. So ist es aber, dies ist die Realität. Vielleicht bin ich kein Palästinenser, kein Mexikaner, kein Pakistani oder Inder, aber ich stamme aus einem Ort, der in der Mitte geteilt wurde. Ein seltsamer Ort. Ich hatte nichts von dem Rest gewusst, noch hatte ich das Recht, in die andere Hälfte zu reisen. 2000 bin ich dahin gegangen. Seitdem hat sich alles von allein geändert. Als Bildhauer ist das eines meiner Elemente. Lässt man das, was ich früher beschrieben habe, wie sich Objekte ergeben, beiseite, so setze ich jetzt eine Aktion, diese Sachen loszuwerden. Wie ich Dinge gemacht habe, wie ich angefangen habe, wie ich arbeite, was aus mir geworden ist. Dies entstand durch eine ganzheitliche Erfahrung, nicht eine ‘’bildhauerische’’ Erfahrung, in einer eher schwierigen Zeit, als man sich viel mehr auf ein spezifisches Thema konzentrieren musste. Aus Zufall komme ich auf Werke zurück, die ich als jüngere Person hergestellt habe und heute immer noch neu schaffe und das immer absichtslos. Das fand ich im Laufe der Zeit heraus. Es liegt in der Verantwortung des Künstlers, wie er sich entwickelt und fortschreitet.

O.T.: Gibt es in der letzten Zeit einen Trend für die Erschaffung politischer Kunst, abgesehen davon, dass die Kunst im Wesentlichen stets politisch ist?

S.S.: So ist der Fall in allen Ländern, allerdings ist das einer der Vorteile der Kunst. Es ist auch schön, wenn es diese Freiheit gibt, unabhängig vom Endergebnis, egal ob man das Endergebnis als gelungen oder misslungen, gut oder ausreichend beurteilt. Das ist die Freiheit in der Kunst, sie hat mit der Freiheit des Ausdrucks zu tun, selbst mit der Eigenschaft des Künstlers. Persönlich kann ich mir keinen Menschen vorstellen, egal ob Künstler oder nicht, der nichts von der heutigen Situation weiß, der die Unsicherheit des menschlichen Lebens, die Menschen, die im Meer ertrinken und den jeweiligen Krieg, der nebenbei stattfindet, ignoriert. Denn diese Menschen sind schon immer unter uns gewesen. Man kann es nicht ignorieren - man darf nicht. Unseren Alltag haben wir voll mit Ersatzmitteln gefüllt, damit wir uns wohl fühlen. Was aber ist das wahre Glück? Aus diesem Grund konzentriere ich mich nicht darauf, ob es ein Trend ist oder nicht, politische Kunst zu schaffen, sondern auf das Bedürfnis, das man hat, sich über das Zeitgeschehen kritisch zu äußern.

O.T.: Dies erkennt man auch an deinem gesamten Werk, das Individuum ist nämlich Teil einer Gemeinschaft und nicht eine Einheit. Leidet ein Teil der Gemeinschaft, so leidet die ganze Gesellschaft.

S.S.: Richtig. Wir werden eingeladen, unserer Existenz zu dienen und das so gut wie möglich zu tun und dabei so wenig wie möglich andere Leute zu verletzen. Wir sollten neue Wege und Möglichkeiten erst für uns und dann für andere schaffen.

O.T.: Unglaublich, wie sich jetzt in unserem Gespräch deine nächste Arbeit widerspiegelt, als ob sich alle Stücke magisch zusammenfügen würden.

S.S.: Wie du schon gut weißt, behandelt das Kunstwerk die Flüchtlingsfrage. Ich habe damit für die erste Ausstellung angefangen, und jetzt bin ich bei der zweiten, und es wird zu einem anderen Werk. Es ist etwas ganz anderes, dasselbe Kunstwerk ist das zweite Mal ganz anders. Ich stehe jetzt anderswo, was dieselbe Problematik angeht und das, was sie behandelt, es gibt ein anderes Gefühl, eine andere Struktur und eine andere Annäherung. Die Wut auf alle diese Ereignisse erfasst mich nicht mehr. Die Situation sieht ein bisschen besser aus. Allerdings wird versucht, das ganze Thema zu verschweigen, und die Geschichte hat eine andere Dimension bekommen, weil mehr Länder jetzt damit beschäftigt sind, wohin diese Leute hingehen werden und was ihnen passieren wird, ob sie gerettet

werden, wer dafür bezahlen wird. Früher habe ich vom wahren Glück geredet, was sei denn das wahre Glück. Als ich dieses Werk vollendete, sagte ich - es war wie ein Wunsch - wie schön wäre es, wenn es einige Leute retten könnte. Wenn ich es irgendwo aufgestellt hätte, hätte es jemand angreifen, sich daran anbinden oder sich daran festhalten können. Für mich wäre das das wahre Glück. Wenn so was von allein passieren könnte, magisch oder sonst wie, ich weiß nicht. Sogar zwischen den Flüchtlingen, die unterwegs sind, und es ist klar, sie haben diese Tasche oder diese Plastiktüte in der Hand, mit beiden Kindern und dem Ehemann und nichts anderem und sie haben keine Ahnung, wohin sie gehen, sogar dann siehst du manchmal diese Leute und sie sind glücklich… und deswegen wird das ganze prächtiger. Es gibt immer eine Hoffnung für alle.

Stefania Strouza
Athen, Juni 2017

Olympia Tzortzi: Worin besteht deiner Meinung nach die Nützlichkeit von Kunst und Bildhauerei in der modernen Realität Griechenlands? Können wir den Begriff Nützlichkeit im Rahmen von Kunst benutzen?

Stefania Strouza: Lassen wir uns zuerst von der Nützlichkeit im Rahmen von Kunst reden und dann im Rahmen der Bildhauerei. Es ist schwierig, den Begriff Nützlichkeit zu benutzen, in dem Sinne, dass er eine instrumentelle Rolle hat. Auf der anderen Seite kann ich doch merken, und auch in den künstlerischen Beispielen, denen ich folge, dass wir sagen könnten, Kunst sei das, was gewisse Daten dekodiert, wie die Beziehung zu der modernen Realität, und sie stellt diese in einen allgemeineren historischen Rahmen, während sie zugleich einige Punkte der Unklarheit erlaubt, worüber man eventuell sagen könnte, dass sie ein Einstellungsfenster für verschiedene Zuschauer, in verschiedenen Ausstellungsrahmen des Kunstwerks aufmachen. Was die Bildhauerkunst betrifft, spielt die Körperlichkeit, in der man das Kunstwerk aufnimmt, eine sehr große Rolle. Und hier könnte man auch schon wieder die unterschiedlichen Skalen des Begriffs Bildhauerei erwähnen; von dem kleinsten Objekt, das als ein Gegenstand der Bildhauerei gelten kann und das Bezug auf etwas Alltägliches, sogar Gegebenes nimmt, bis zu der Art, wie wir die Dinge lesen, und allmählich, beim Übergang zu einer größeren Skala, erkennt man die Bedeutung des öffentlichen Raums, die Bedeutung nicht nur der persönlichen Sicht, sondern die Bedeutung einer Kollektivität, das heißt wie einige Bildhauerkunstwerke von großem Format von einer Gesamtheit wahrgenommen werden.

O.T.: Also praktisch wechselt die Bildhauerkunst von dem Ausstellungsort und dem Raum, wo sich der Künstler und ein bestimmter Zuschauer befinden, zu einer sozialeren Dimension über?

S.S.: Ich sage, dass unter Berücksichtigung dessen, was ich studiert habe, nämlich Environmental Sculpture, nicht so viel den Gegenstand selbst betrifft, sondern die Umstände, die dieser Gegenstand im Raum erschafft. Also oft stellt das, was wir als Bildhauerkunst bezeichnen, einen immateriellen Eingriff oder einen eher architektonischen Blick in den Raum, in die Organisation des Raumes dar. Also es gibt diese Seite und es gibt auch die Seite, die den Gegenstand selbst und seine Eigenschaften betrifft.

O.T.: Dies ist die neue Form von Bildhauerkunst, mit unterschiedlichen Skalen und frei von der Statik der streng monumentalen Skulpturen. Wir haben schon vorher gesagt, dass die Skulpturen dieser Art eine soziale Ausdehnung haben, was selbstverständlich ist, da sie eine breitere Öffentlichkeit ansprechen, glaubst du aber, dass diese auch eine politische Dimension haben? Schaffen sie es, eine Form von Kritik auszuüben?

S.S.: Es ist schwer, das zu verallgemeinern. Zumal wir schon über verschiedene Skalen und Umgebungen gesprochen haben, nämlich die Galerie und den öffentlichen Raum oder irgendeinen dazwischen befindlichen Raum, ist es schwer zu sagen, dass ihnen immer auch eine politische Dimension innewohnt. Es hängt auch von dem Kunstwerk ab. Es könnte von Interesse sein, zu sagen, dass das, was dabei politisch ist, die Möglichkeit der Kunstwerke ist, sich auf alle diese Räume zu verteilen, also, dass man von Bildhauerkunst redet, die eine größere Mobilität und Veränderlichkeit aufweist. Vielleicht hört man dann damit auf, sich einen Gegenstand im Raum der Galerie vorzustellen, und der Gegenstand fängt an umher zu wandeln oder in verschiedenen Umgebungen herumzulaufen. Ich glaube, dass dieser Vorgang von selbst eine politische Dimension hat.

O.T.: Würdest du sagen, dass dein bisheriges Werk eine politische Dimension hat, sowohl im Sinne der Mobilität als auch der politischen und sozialen Dimension? Wir nehmen als Tatsache an, dass die Kunst im Allgemeinen auch politisch sein kann. Sofern die politische Dimension der Kunstwerke veränderlich ist, bedeutet das, dass sie potenziell in einigen davon inbegriffen ist.

S.S.: Ich glaube, dass meine Werke keine klare politische Aussage haben. Man könnte sagen, «Politik» sei die Involvierung der Geschichtlichkeit oder der Geographie oder die Integration kultureller Anspielungen, unabhängig davon, ob man dafür ist oder nicht, das

heißt eher eine Tendenz zur Dekonstruktion oder deren Verwicklung in andere Narrationen. Man könnte sagen, das hat eine soziale Dimension. Dass man moderne Bildhauerkunst macht, mit Bezug auf verschiedene Geschichtlichkeiten oder kulturelle Rahmen, ohne dass die Aussage klar ist. Es ist ebenfalls wichtig, dass wie z.B. in dem Projekt mit Mydeia und Le Corbusier, die Rezeption sich verändert, wenn man es in Österreich ausstellt und wenn man es in Griechenland während der Krise ausstellt.

O.T.: Das wäre jetzt meine nächste Frage. Ändert sich die Aufnahme der Projekte je nach dem Ort, wo du dein Werk ausstellst? Bist du der Meinung, dass sich die Rezeption im weiteren Sinne besonders in den letzten Jahren verändert hat? Nimmt der Zuschauer das gleiche Werk anders wahr?

S.S.: Sicher, besonders in Griechenland hat sich eine Szene herausgebildet, die einen kritischen Blick auf das europäische Phänomen der letzten Jahre wirft. Jetzt, am Beispiel der Documenta, hat man gesehen, dass es irgendwie alle diese Richtungen gibt, davon, was wir als politische Kunst betrachten, oder welche der Beispiele die wir gesehen haben, in Athen als provokativ gelten, und welche nicht. Also eben Beispiele von Bildhauerkunst, die sozial einnehmend waren, wurden als provokativ «gelesen» und wurden dann von anderen als ein passender Kommentar betrachtet, wie zum Beispiel die Marmorbühne auf der Akropolis, also die Rezeption hat sich sicher verändert. Von da an erschafft man ein Werk nicht auf dieser Basis, also das Interessante daran ist, wie diese Werke sich in zehn Jahren erweisen. Es gibt viele Instrumente, bloß verwandeln sich wohl seit den letzten acht Jahren einige Dinge, die politisch und sozial als eine gegebene Sprache galten, langsam in Instrumente, die in die Kunst hineingehen und dekonstruiert werden. Nämlich Norden, Westen, das Mittelmeer, verschiedene Systeme, all diese Beschäftigungen mit dem Begriff der Demokratie. Es hat auch damit zu tun, was du selber als Zuschauer suchst.

O.T.: Einige Werke, wie auch die kuratoriale Arbeit der letzten zehn Jahren und mehr haben plötzlich ein anderes Ansehen erworben wegen dieser geänderten Rezeption, sie haben nun einen mehr historischen, prophetischen Charakter (ein Beispiel wäre die erste Athener Bienniale mit dem Titel Destroy Athens). Welche von deinen Kunstwerken haben deiner Meinung nach eine politische Konnotation oder könnten diese Art von Zeitlosigkeit haben? Hat sich der Prozess der Gestaltung und Erstellung von Kunstwerken auf persönlicher Ebene aufgrund der spezifischen Umstände verändert?

S.S.: Es ist schwer, über meine eigenen Werke zu reden. Ich interessiere mich zum Beispiel für Fernand Braudels Geschichtskonzeption, die besagt, dass die historische Zeit aus der

geographischen, geologischen, gesellschaftlichen und individuellen Zeit besteht, und das setzt das, was wir Geschichte nennen, zusammen. Diese Idee beinhaltet eine politische Haltung, die als Subtext für meine Erklärung dazu funktioniert, wie ich arbeite. Sie ist die Grundidee und Basis meiner Forschung. Meine Arbeit kann nicht als politisch bezeichnet werden, weder auf den ersten noch den zweiten Blick. Ich glaube, meine Arbeiten weisen Zeitlosigkeit auf, und vielleicht liegt es daran, dass sie mit gesellschaftspolitischen Fragen umgehen, aber auf eine eher indirekte Weise, mit einer abstrakteren Methode. Es ist kein Zufall, dass das 2010 in Edinburgh entstandene Kunstwerk “The Condition of (Im)possibility” im Jahre 2017 auf der Biennale von Thessaloniki in der Ausstellung "Imaginäre Zentren" präsentiert wird. Ein Kunstwerk, das über das Gefühl von Einschränkung und Grenzen spricht. Interessanterweise wurde dasselbe Kunstwerk von einigen als ein sehr schönes Projekt und von anderen als ein gewaltsames und erstickendes Werk gelesen. Es gibt andere Arbeiten von mir, wie zum Beispiel ¨Midsummer Night’s Dream¨ von 2011, das absichtlich meine persönliche Ansicht über die Ereignisse der letzten Jahre widerspiegelt, es kann also in sehr spezifischem Kontext funktionieren, es weist nicht diese “Offenheit” auf. Ich merke schließlich doch, mein Interesse liegt darin, Werke zu erschaffen, die Kritikpunkte im weitesten Sinne des Wortes offen legen. Darüber hinaus, hätte man diese Kunstwerke zu Beginn der 90er Jahre ausgestellt, so hätte der Betrachter gedacht, sie wären die Darstellung einer fernen Welt. Daher behaupte ich auch, dass die Werke wegen der Ereignisse der letzten Jahre anders aufgenommen werden.

O.T.: Hat sich also in den letzten Jahren deine Ansicht zu deiner Arbeit und die politische Botschaft, die du vermitteln möchtest, verändert?

S.S.: Das stimmt, wenn man auch berücksichtigt, dass mein Standort einen Unterschied macht. Ich konnte nicht wissen, wie genau meine Arbeit aussehen würde, wäre ich all diese Jahre in Griechenland gewesen. Ich habe mich künstlerisch mit Griechenland vor und während der Krise befasst, mit allen Veränderungen, die so etwas herbeiführen kann, aber immer als ob ich ein äußerer Betrachter wäre. Mit der Leidenschaft, die man für die Heimat hat und zugleich einer Ignoranz der Situation. Befindlich in Mitteleuropa, mit all dieser Belastung von Mitteleuropa.

Als berichtet wurde, dass die Documenta in Griechenland stattfinden würde, habe ich im Ausland eine früher nicht gekannte Unterstützungswelle bemerkt. Da wo es scharfe Kritik gab, herrschte jetzt allgemein ein Sympathiegefühl. Mittlerweile ist mir seit meiner Rückkehr nach Griechenland aufgefallen, dass das “Politische” manchmal zwanghaft auf die Künstler

gewirkt hat. Dies ist keine Kritik an der Institution der Documenta, sondern ein Kommentar zum damals herrschenden Klima.

O.T.: Könnte deine Zeit in Griechenland einen Einfluss auf deine Arbeit haben? Kann es sein, dass du in diesem neuen Alltag mit Veränderungen in deiner Arbeit konfrontiert wirst?

S.S.: Was mein eigenes Werk angeht, war Griechenland und die im Land herrschende Dynamik über mehrere Jahre der Schwerpunkt. Nach diesem thematischen Zoom-in auf Griechenland ist nun natürlich die Notwendigkeit für ein Zoom-out entstanden. Um etwas zu begreifen muss man sich entweder annähern oder manchmal auch Abstand davon nehmen. Selbstverständlich ändert sich das Werk, wenn mein Forschungsthema sich verändert. Definitiv sind hier die Finanzbedingungen nicht behilflich, allerdings muss man in so einer Situation flexibel sein…

O.T.: Wo würdest du dich selbst als Bildhauer einordnen?

S.S.: Meine Kunstwerke bewegen sich im größeren Maßstab - deutlich unter dem Einfluss von Architektur und Szenografie - nun interessiere ich mich immer mehr für Objekte, die unabhängig von ihrem Maßstab Raum erstellen können. Allgemein finde ich den Begriff “Bildhauer” sehr problematisch. Eigentlich meine ich, wenn ich von meiner Bildhauerei spreche, die Erschaffung von Objektsystemen oder vermehrt die Organisation von räumlichen Beziehungen die auch als Installationen betrachtet werden könnten. Anderseits, befasst man sich nur mit dem Konzept des Objekts als autonome Skulptur, so verbleibt es meiner Meinung nach, etwas sehr Offenes und Hybrides, das zwar zur Bildhauerei gehört aber im Ungleichgewicht mit seiner Umgebung steht.

Kostis Velonis
Athen, August 2017

Kostis Velonis: Ich habe mich mehr oder weniger mit der Kunstgeschichte befasst, und da habe ich angefangen, unabhängig von meiner ursprünglichen Richtung, die Architektur und Kulturwissenschaften war. Mein Ziel war, ein Paar Bildungslücken aufzuholen. Danach besuchte ich eine Ausstellung von Beuys, und das war’s für mich. Ich hatte ein starkes Bedürfnis, Bilder zu analysieren und dadurch wurde mir klar, ich hatte eine besondere Beziehung zu der Kunstgeschichte und der Theorie, demgegenüber hatte ich nie das Bewusstsein eines Theoretikers. Ich habe alles getan, um meine eigene Perspektive und

Kenntnisse zu erweitern und mein Selbstbewusstsein zu heben. Als Künstler habe ich erst mit 33 Jahren angefangen.

Olympia Tzortzi: Worin besteht deiner Meinung nach die Nützlichkeit von Kunst, insbesondere der Bildhauerei in der modernen griechischen Realität? Kann man von Nützlichkeit und sozialem Charakter reden, also von einer politischen Dimension der Bildhauerei im weiteren Sinne?

K.V.: Ich werde spezifisch von der Bildhauerei reden. Ich denke, dass die Denkweise der Bildhauerei sowie auch der Grund, warum man sich dieser Kunst widmen will, sehr konkret sind. Die Bildhauerkunst bietet durch ihr dreidimensionales Wesen die Möglichkeit einer Interpretation der Realität an, die nicht so einfach zu einer immateriellen metaphysischen Richtung weggleiten kann. Die Bildhauerei bringt dich zur sozialen Realität zurück, obwohl sie ungeschickt und unregelmäßig und ohne einen symmetrischen Rahmen zu sein scheint. Sie ist von der Realität selbst aufnehmbar, und dies erlaubt andere Interpretationen von Dingen und Situationen. Aus diesem Grund bestehe ich auf diesem Medium, weil die Bildhauerei gebräuchlich ist und andere Interpretationsmöglichkeiten anbietet. Diese andere Interpretation macht uns zum sogenannten erfinderischen Odysseus. Eine Art von Wiederbestimmung, die darauf zielt, neue Lösungen zu finden, dort wo man normalerweise keine finden würde. Also ja, die Bildhauerei und im weiteren Sinne die Kunst ist nutzbar auch mit der eigentlichen Bedeutung des Begriffs Nütz-lich-keit.

O.T.: Deine Arbeit hat einen starken politischen Charakter und eine kritische Stimmung den Phänomenen der modernen Realität gegenüber. Wird dein Werk besser vom breiten Publikum begriffen, berücksichtigt man auch die in den letzten Jahren veränderte Aufnahme der Kunst durch das Publikum?

K.V.: Selbstverständlich. Allerdings gibt es Elemente, die ich immer wieder in meiner Arbeit miteinbeziehe, zum Beispiel Referenzen zur antiken Tragödie, das Plä-do-yer der Pnyx, verschiedene performative Skulpturen, die auf das Vortragen hinweisen, speakers callers, die jetzt teilweise auch durch die Documenta weitgehend vorgeführt worden sind. Damit fühle ich mich etwas unbehaglich, sieht man nämlich meine Arbeit 2017, könnte man den Eindruck bekommen, sie sei neulich entstanden und sie nehme Stellung genau dazu wie das Werk vieler anderer Künstler heutzutage. Damit will ich nicht sagen, dass ich etwas neu erfunden habe. Ich habe einfach so angefangen, mit diesem Ziel. Man merkt jetzt eine Banalisierung, was ich an mir selbst langweilig finde, genau weil es ein Trend ist. Betrachtet man mein Werk, so merkt man, dass ich nicht auf eine soziale Kunst für die Gesellschaft

ziele, sondern vielmehr von den Widersprüchen zwischen Gesellschaft und Individuum reden möchte. Wenn ich Stellung nehmen müsste, weil ich Anarchokapitalist bzw. anarcholiberal bin, dann würde ich sagen, ich hasse doch die Linke, im dem Sinn, dass die Linke als ganze mich abstößt, obwohl ich viel von Trotsky oder anderen Theoretikern der Minorität gelesen habe und modernen Theoretikern der Linke mit Interesse folge. Durch meine Arbeit ziele ich auf eine Kritik an der Linken anhand von Werkzeugen, die die Antiquität selbst und das antike Griechenland bzw. den Eifer der Demokratie betreffen. Glaubt man nun, es gebe einen nostalgischen Hinweis auf eine vergangene Utopie, die nicht erfüllt worden ist und somit sei ich nostalgisch sehnsüchtig nach einer Ideologie der Linken, dann bin ich selbst irgendwo gescheitert. Davon bin ich überzeugt, dass viele Leute von mir denken, ich sei ein Pseudointellektueller der Linken. Genug Leute glauben so was über mich. Einige meiner Kunstwerke interpretieren nämlich Pioniere der Moderne bzw. Künstler der kämpferischen Linke wie zum Beispiel Popova, Klutsis usw. und allein von der Auswahl dieser mit der Oktoberrevolution assoziierten Künstler, bekommt der Betrachter den ungünstigen Eindruck, der Künstler setze diese Tradition fort und erneuere sie.

O.T.: Dein visuelles und ästhetisches Ergebnis ist jedoch weit davon entfernt. Selbstverständlich ist die Referenz da, aber es wird doch eine Metaebene erreicht, und so ist der Gedanke an die Fortsetzung einer Tradition bzw. die Wiederholung des Üblichen ausgeschlossen. Eine wichtige Rolle spielt dabei das griechische Element, das du entleihst. Du nimmst etwas, das vertraut ist, jedoch kritisch dem Symbol selbst gegenüber, aber auch allgemein. Die Auswahl eines Symbols, das für das breite Publikum greifbar ist.

K.V.: Es ist immer schön, Dinge zu hören, die man selbst noch nicht über seine Arbeit gedacht hat und sich in den Überlegungen einer anderen Person befinden. Sagt mir jemand zum Beispiel, in meiner Arbeit tauche eine umgekehrte Reaktion auf, so könnte er eventuell richtig liegen. Man muss den Mut haben, auch die seltsamste Seite der Dinge zu akzeptieren. Ich könnte nicht verbergen, dass der einzige Grund, warum ich Kunst erschaffen kann, darin liegt, dass ich «desperate» bin, dass ich immer verliebt bin und dass ich versuche, die Verzweiflung zu vermeiden, indem ich mich schöpferisch betätige. Nur so bewahre ich die Illusion, ich hätte nicht unglücklich sein können. Die Gründe dafür sind rein persönlich. Meine Kreativität hat auch eine ontologische Nützlichkeit in dem Sinne, dass ich Dinge entdecke, die noch nicht geboren sind. Ich erschaffe Dinge, die meine eigene Existenz bestimmen; höre ich auf zu erschaffen, dann höre ich auf zu existieren. Das Erschaffen ist bei dem künstlerischen Erlebnis eine existentielle Voraussetzung. Diese Pathologie findet ihren Ausdruck in dem Werk selbst, durch die zerbrochene Oberfläche des Holzes, die Buntfarbigkeit, das schlecht Gestrichene, die unedlen Materialien. Du kennst diese

Pathologie, dass man etwas schafft, eine Neuerung, und trotzdem stellt man dann fest, man habe nichts geschafft.

O.T.: Wie hast du angefangen, mit Holz und diesen anderen Materialien zu arbeiten? Was war der Auslöser? Du lebst und kreierst in einem Land, wo die Materialien insbesondere für einen Bildhauer reichlich vorhanden sind, im Vergleich natürlich zu Mitteleuropa.

K.V.: Es mag sein, allerdings findet man wegen der Krise viel weniger davon, was man braucht. Ich erinnere mich daran, wie ich in den Straßen von Psirri alles finden konnte. Nach der Krise fand ich nichts mehr, alles wurde als Brennholz verwendet. Das ist dann wichtig, wenn sich die Produktion und der Schaffensprozess auf kostenlose Materialien stützen. Ich habe mich immer auf Materialien verlassen, die ich auf der Straße gefunden habe oder v-materials, die ich in Secondhandläden bekommen habe. Früher würde ich nur mit Fundobjekte arbeiten. Aber es hat auch mit der geografischen Verschiebung zu tun. Ich kann hier nicht die Materialien finden, die ich im Industriezentrum finden würde.

O.T.: Die Tatsache, dass du vollständig benutzte Materialien wiederverwendest, die du auf der Straße gefunden hast, hat doch mit dem Thema zu tun, das wir nun behandeln. Meiner Meinung nach geht es hier um eine Art sozialer Kritik und Kollektivität. Du bist beim Gehen, du findest etwas, jemand anders hat es da gelassen. Dann nimmst du es und du führst es weiter, du wandelst es in etwas Neues um.

K.V.: Genau, und das tue ich mit vollem Bewusstsein. Was mich interessiert, ist Zugang zu wiederverwendeten Materialien zu haben. Könnte ich dafür bezahlen, würde ich es auch tun, es hat also nichts damit zu tun, dass die gratis sind. Und auch diejenigen Materialien, die ich mir kaufe und in Werke umwandle, sind schon wiederverwendet – außer wenn es um irgendwelche ungewöhnliche Konstruktionen geht, die von einem Schreiner gemacht werden müssen. Ich arbeite einfach nur mit einer Handsäge, du kannst dir also vorstellen, wie lange ich dafür brauche.

O.T.: Was denkst du über den Ausdruck „Kunst der Krise“? Lass mich nun allmählich klären, dass meiner Meinung nach die moderne Kunst in Griechenland nicht wie von Zauberhand entstanden ist. Sie besteht schon seit mehreren Jahren, vielleicht wird sie jetzt einfach mehr vom breiten Publikum wahrgenommen, insbesondere auf globaler Ebene.

K.V.: Ich stimme dir voll und ganz zu. Es gab mehrere Opportunisten, die ihrer Meinung nach Kunst geschaffen haben, die unter den sozialpolitischen Umständen des Landes

erforderliche Kunst, nämlich politische Kunst. Ich glaube nicht, dass sich die Krise positiv auf die Kunstproduktion ausgewirkt hat. Man wird gezwungen, Kompromisse zu machen. Vielleicht gibt es jetzt wegen der Krise eine eher romantische und substantielle Einstellung gegenüber der Kunst, das kann doch sein. Ich weiß gar nicht, ob es für unsere Generation möglich wäre, an so eine Schilderung zu glauben, wie die von den Generationen vor und nach der Diktatur. Denn die schwierigen sozialpolitischen Umstände gewährleisteten schon so eine Form von europäischem Kosmopolitismus. In unserer Zeit gehört jedes Ding, das wir tun, zu einer ästhetischen Strömung. Damals ging es darum, ob man modern sein würde oder nicht. Heutzutage steht so was nicht zur Diskussion, mehr oder weniger sind doch alle modern. Unsere Zeit scheint vergänglich zu sein im Vergleich zur grausamen Ewigkeit. Man wird schon im Laufe der Zeit sehen, ob unser Jahrhundert einen Beitrag geleistet hat.

O.T.: Nun bekommt der Begriff des Modernen eine rein historische Form, die das aktuelle Zeitgeschehen und das der letzten Jahre andeutet.

K.V.: Ich tue nichts, um als modern zu gelten. Ich tue, was meine Inspiration darstellt. Das Ziel ist nun viel mehr einen Dialog zu führen, als sich durchzusetzen. Konkurrenzkriterien sollen nicht mehr existieren, und die gibt es auch nicht mehr. So ist es mit liberalen Gesellschaften, die die Verschiedenheit akzeptieren und tolerieren anstatt sie als entgegengesetztes Interesse zu betrachten. So gehört man gleichzeitig überall und nirgendwo hin.