

Perform Yourself! Experimentelle Authentizitäts- produktion bei Rineke Dijkstra

Elisabeth Fritz

Die niederländische Künstlerin Rineke Dijkstra ist vor allem für ihr fotografisches Werk seit den 1990er Jahren bekannt. Im Zentrum ihrer Arbeiten stehen emotional stark aufgeladene Momente der persönlichen Veränderung, in denen sich Menschen in besonderer Anspannung, in Ausnahme- und Übergangssituationen oder unmittelbar nach einer bedeutsamen oder bedrohlichen Erfahrung befinden. Ihre Fotografien zeigen zum Beispiel Ganzkörperaufnahmen von nackten Frauen kurz nach der Entbindung mit ihren eng am Körper gehaltenen Neugeborenen, Halbfigurenporträts von portugiesischen Matadoren nach dem Stierkampf in blutbespritzter Kleidung oder junge israelische Soldatinnen und Soldaten nach ihrem Eintritt in die Armee, einmal in Uniform und einmal in Zivilkleidung.¹ Dabei isoliert Dijkstra die Gezeigten aus einem grösseren Zusammenhang, indem sie diese meist vor einen weissen oder einfarbigen Hintergrund mit relativ neutraler Mimik frontal vor die Kamera stellt.² In der von 1992 bis 1996 aufgenommenen grossformatigen Fotoserie *Beaches* sieht man Jugendliche in Badekleidung vor dem Meereshorizont an Stränden in Polen, Grossbritannien, Kroatien, der Ukraine oder den USA. Mit dem Thema der Pubertät und dem Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein hat Dijkstra wiederum eine zentrale Schwellenphase im Leben gewählt, die allerdings nicht an einem bestimmten Zeitpunkt festgemacht werden kann. Die Peinlichkeit bei der Selbstpräsentation in dem ungewohnten Augenblick der frontalen Beobachtung ist den Jugendlichen in kleinen Details in Gesicht, Gestik und Körperhaltung eingeschrieben. Dabei sind es genau diese Unsicherheit und Befangenheit beim Posieren, die Unbeholfenheit beziehungsweise das Scheitern beim Versuch, aus Medienbildern bekannte Körperhaltungen³ zu übernehmen, die für das Jugendalter charakteristisch sind und somit als authentisch wahrgenommen werden. Die Rolle

der Kamera, die mit einem mechanisch-unerbittlichen Blick alle Details aufzeichnet und die Individuen direkt konfrontiert, ist in diesem Zusammenhang entscheidend.

Das Medium Video wird von Dijkstra nicht so häufig wie die Fotografie eingesetzt, in Bezug auf ihr Interesse an der Aufführung von Authentizität unter medialer Beobachtung stellt es jedoch eine wichtige Ergänzung zu ihren fotografischen Porträts dar.⁴ Für die Videoinstallation *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL* (im Folgenden mit dem abgekürzten Titel *The Buzzclub* angeführt) von 1996 bis 1997 arbeitete die Künstlerin wieder mit Jugendlichen zusammen und zwar vor Ort in den im Titel genannten Diskotheken in Liverpool und Zaandam. Dijkstra sprach dort junge Menschen an und bat sie, in einem Nebenraum vor einer auf einem Stativ aufgestellten Videokamera und einer weissen Hintergrundfläche das zu tun, was sie gerade in den Räumlichkeiten der Diskothek nebenan gemacht hatten (Abb. 1).⁵

Die meisten der gefilmten Jugendlichen werden alleine, einige zu zweit beziehungsweise als Paar gezeigt. Sie wirken zunächst unsicher, wie sie sich verhalten sollen, schweigen, blicken immer wieder direkt in die Kamera oder um sich herum, so als ob sie nach einem Anhaltspunkt, einer Anweisung oder einer Bestätigung suchen würden. Zum Teil lächeln sie verlegen, ziehen Grimassen, wirken angespannt, ernst, konzentriert, gelangweilt oder verärgert in Bezug auf die Situation des Gefilmtwerdens. Im Hintergrund hört man die Musik und Stimmen von der nebenan gelegenen Tanzfläche. Die jungen Menschen tanzen mehr oder weniger schnell und enthemmt, stehen einfach nur da, rauchen eine Zigarette, küssen sich oder nippen an einer Bierflasche. Einige scheinen den selbstdarstellerischen Moment sehr zu geniessen und auszukosten, andere wirken eher unbeholfen und unsicher bei ihrer «Performance». Manche schliessen die Augen oder schauen zu Boden, um sich dem direkten Kamerablick zu entziehen. Die Teenager waren bis zu 15 Minuten der Beobachtung ausgesetzt. Sie beendeten die Dauer ihres Auftritts zum Teil selbst oder die Künstlerin beschloss die Aufzeichnung zu stoppen.⁶

Die zwei Videospuren von *The Buzzclub* werden in der Ausstellungspräsentation in einer grossformatigen, synchronisiert geschnittenen Doppelprojektion mit einer Gesamtdauer von 26 Minuten gezeigt (Abb. 2–3). Die Echtzeit-Sequenzen erscheinen abwechselnd und asynchron mit kurzen Ausblendungen, zum Teil als aneinandergereihte kurze Clips oder auch als Zeitlupenaufnahmen. Während Dijkstras grossformatige C-Print-Hochglanz-



Abb. 1 Rineke Dijkstra, *The Buzzclub, Liverpool, UK / Mysteryworld, Zaandam, NL*, 1996–1997, synchronisierte 2-Kanal-Videoinstallation, ca. 26', Farbe, Ton (Videostandbild)

fotografien eher kühl und distanziert anmuten, wirkt die Videoprojektion in ihrer amateurhaften Qualität sowie durch die laute, schnelle und rhythmische Musik belebend und involvierend.

Wie bei den fotografischen Serien hat Dijkstra für die Videoinstallation die Strategie gewählt, die Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus ihrem sozialen Umfeld herauszulösen, um sie der Sicherheit des bekannten Kontextes zu berauben: «[...] herausgelöst auch aus dem eigentlichen Ort der Inszenierung erscheinen die vorgeführten Verhaltensweisen, die innerhalb der <Peer-group> Anerkennung und Bewunderung ernten, hier un gelenk, zuweilen aufgesetzt und unbeholfen.»⁷ Obwohl das Hinterzimmer mit wenigen anwesenden Personen im Gegensatz zur Öffentlichkeit der Tanzfläche eigentlich den privateren und intimeren Rahmen für die Selbstdarstellung bietet, führt die Isolierung von den Gleichgesinnten, die Anonymität und Künstlichkeit der weissen Wand, vor allem aber die Kamera mit ihrem Potenzial zur

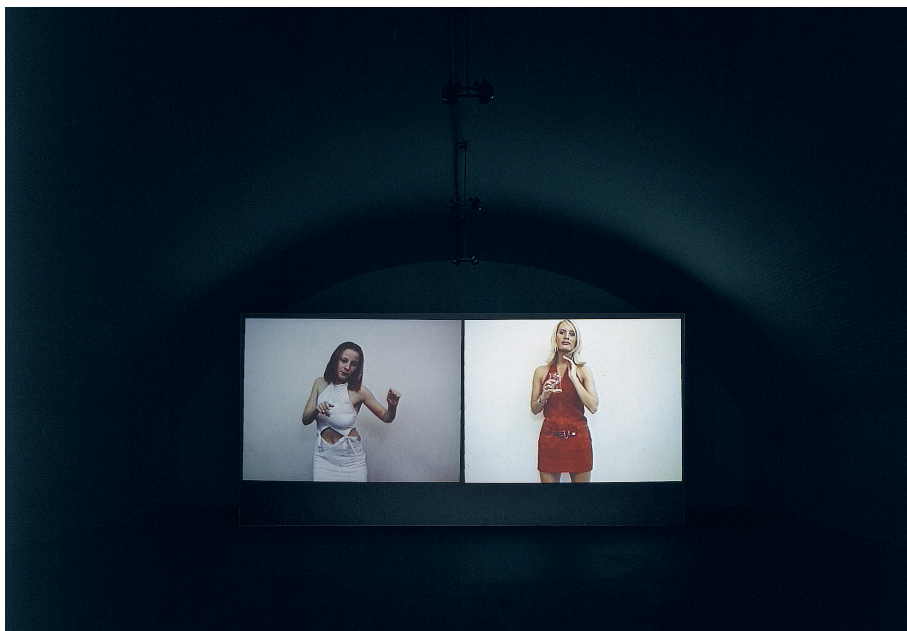


Abb. 2–3 Rineke Dijkstra, *The Buzzclub, Liverpool, UK / Mysteryworld, Zaandam, NL*, 1996–1997, synchronisierte 2-Kanal-Videoinstallation, ca. 26', Farbe, Ton (Ausstellungsansicht Galerie Max Hetzler, S-Bahnbogen 48, Berlin, 2001)

unendlichen Wiedergabe an eine grosse Zahl zukünftiger Betrachtender zur Betonung der Unnatürlichkeit der Situation.

«Echt» ist jedoch eben diese bewusst erzeugte, unangenehme Beobachtungssituation und der daraus resultierende, von der besonderen Erfahrung geprägte Bewusstseinszustand der gezeigten Personen, wie es die Künstlerin selbst ausführt: «These pictures are taken in a real situation, but I did isolate these people. So to a certain extent they are <staged>, and this is important as I try to go beyond what you actually see, for me it is about the state of mind of these people.»⁸ Im Gegensatz zu den Fotografien Dijkstras, welche das Narrativ eines Ereignisses in einem einzelnen Moment festhalten, sind hier die Dauer der Beobachtung mit der Videokamera und die Aufzeichnung einer zeitlichen Entwicklung von Bedeutung. Dabei geht es jedoch nicht um ein allmähliches Vergessen oder eine Einübung dieser künstlichen Situation, die letztlich ins «natürliche» Verhalten übergehen soll, sondern gerade die Paradoxie und Problematik des generierten Spannungszustandes werden von der Künstlerin für die aktive und experimentelle Konstruktion von Authentizitätsansprüchen genutzt.

Diese Verknüpfung von Performativität und Authentizität in künstlich erzeugten und experimentellen Anordnungen zur Beobachtung von «echten Menschen» soll im Folgenden anhand von Dijkstras *The Buzzclub* näher untersucht werden. Authentizität dient dabei nicht als normativer Begriff zur Bewertung und Einordnung von Kunst, wie er im Kontext der Diskussion um traditionelle kunsthistorische Kategorien wie Autorschaft, Originalität, Stil oder Werk von Bedeutung ist. Vielmehr wird mit dem vorgestellten Beispiel ein künstlerischer Ansatz präsentiert, in dem Strategien der Inszenierung, aber auch Dekonstruktion von Authentizitätsansprüchen in medialen und künstlerischen Darstellungsformen selbst zum Gegenstand der Kunst werden.⁹ Authentizität wird in diesem Zusammenhang als ein diskursives Konzept verstanden, das in einem dynamischen Prozess durch die Behauptung von «Echtheit» auf der einen Seite und deren Beglaubigung durch eine aussenstehende Instanz auf der anderen Seite, also innerhalb einer sozialen Konstellation generiert wird.¹⁰ Der selbstreflexive Charakter des Begriffs durch dessen Bindung an eine negative Bestimmung und Abgrenzung von jeweiligen Gegenbegriffen – also als etwas, das nicht gespielt, nicht falsch oder nicht inszeniert ist – verweist dabei auf sein diskurseröffnendes und -produzierendes Potenzial. Versuche einer Definition von «Echtheit» durch solche Differenzierungen von einem «Anderen» setzen nicht nur historisch bedingte Mechanismen

des Ein- und Ausschlusses voraus, sie zeigen auch an, dass die Frage nach Authentizität eigentlich erst dann relevant wird, wenn man diese anzweifelt und die Möglichkeit unterstellt, dass ein Objekt oder eine Person eben nicht authentisch sein könnte. Ausgehend von dieser Verankerung einer bestimmten Situation in einem Beglaubigungskontext der impliziten oder expliziten Behauptung von Authentizität können Prozesse der Authentifizierung als performative Akte verstanden werden. So lässt sich, der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Knaller folgend, zusammenfassen,

dass Authentizität etwas mit Erfahrung und Darstellung, mit der Konstruktion von Selbst und Wirklichkeit zu tun hat, dass der inszenatorische Charakter dieses interaktiven Vorgangs der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung eng mit der Authentifizierung der konstruierten Wirklichkeit verknüpft ist [...].¹¹

Ein Verständnis von Authentizitätskonstruktion als einem performativen und situationellen Darstellungshandeln ermöglicht eine Reflexion und Betonung der eingesetzten medialen Verfahren ebenso wie eine Revision der dadurch implizierten Auffassung des Subjekts, das sich in seinem der Beobachtung exponierten Handeln nicht nur selbst erfährt, sondern dadurch überhaupt erst als solches konstituieren kann.

I. Situative und experimentelle Performativität

Der Ablauf, der Dijkstras Videoinstallation *The Buzzclub* zugrunde liegt, erinnert an die Versuchsanordnung und Inszenierung eines sozialen Experiments. Das Authentische ist dabei das Ergebnis einer eigens geschaffenen, laborhaften und performativ wirkenden Situation. Das epistemologische Dispositiv des wissenschaftlichen Labors, in dem eine räumlich geschlossene, künstlich erzeugte und von äusseren Einflüssen bereinigte Situation der aktiven Produktion von Aussagen über die Wirklichkeit dient, wird im sozialen Experiment zur Bestimmung, Stimulation und Manipulation von menschlichem Verhalten angewandt, das ansonsten in dieser Form als gar nicht beobachtbar gilt. Künstlichkeit, Inszenierung, Setting und Rollenspiel sind dabei nicht das Gegenteil von Authentizität, sondern werden zur Grundlage eines raumzeitlichen ebenso wie emotionalen Bedingungsgefüges, um das

Hervortreten von «Echtheit» zu ermöglichen beziehungsweise um auch über die alltägliche Realität hinauszugehen.

Wie es in sozialen Experimenten üblich ist, gab Dijkstra bei Bedarf auch kleinere Handlungsanweisungen und Szenarien vor. So sollten sich die Jugendlichen etwa vorstellen, sie stünden am Rand der Tanzfläche und würden nach einem geeigneten Partner Ausschau halten oder sie seien eben angekommen und warteten auf ihre Freunde.¹² Grundsätzlich liess sie die Mitwirkenden aber frei und ohne Vorgaben das machen, was sie gerade wollten. Die Künstlerin betont dabei den offenen Ausgang und die Kontingenz des Endergebnisses ihrer medialen Aufzeichnungen, die eben erst durch die spezifische Situation zustande kommen und die Dijkstra nur zum Teil mitgestalten kann: «When I go somewhere, I never know precisely how the image is going to look afterwards. I let myself be guided by what I encounter. Sometimes when I film or photograph someone, people do things that I myself could never have imagined».¹³ Als «Versuchsleiterin» legt sie lediglich die Determinanten der Situation fest, wodurch auch die eigene Autorität als erschaffende Künstlerin relativiert und zurückgenommen wird.

Die Spezifik des Ortes und die Atmosphäre der Situation bleiben in Dijkstras Experiment im Hinterzimmer der Diskotheken räumlich und zeitlich noch so nahe, dass die gezeigten «Versuchspersonen» sich in die damit verbundene Stimmung versetzen können. So gibt die Künstlerin auch an, dass die Aufnahmen nicht am nächsten Tag oder in einem Studio hätten stattfinden können.¹⁴ Wer die Videos betrachtet, wird auf diesen Originalkontext durch die detaillierte und protokollhafte Nennung der Aufzeichnungsorte im Titel der Arbeit hingewiesen, wie es für die Künstlerin generell typisch ist. Werden bei ihren Fotografien zum Teil auch die Namen der Gezeigten und die genauen Daten der Bilder genannt, so sind es hier nur die Schauplätze der medialen Inszenierung, die explizit als Referenz ausgewiesen werden. Ausser den Namen der Lokale und der Orte bleiben beim Betrachten der Videos nur die im Hintergrund zu hörende Technomusik und die Kleidung der gezeigten Club-Besucherinnen und -Besucher als Hinweise auf den soziokulturellen Kontext erhalten.

Die Diskothek als entgrenzende Heterotopie und Ort der Flucht aus dem Alltag ist in diesem Zusammenhang paradigmatisch und steht ebenso für eine Sehnsucht nach authentischer Erfahrung und sozialer Interaktion wie für die unhintergehbare Künstlichkeit bei der Selbstinszenierung vor anderen. Die Künstlerin bezieht sich dabei auch kritisch auf das Tanzen als

idealtypischen Topos, der in der Partizipationskunst immer wieder zu finden ist. Dieses Motiv gilt in der Moderne als ein «letzte[s] Residuum authentischer Erfahrung [...] innerhalb eines Natur / Kultur-Dualismus»,¹⁵ das mit aktiver und unmittelbarer Beteiligung, einem Bezug zu kultureller Tradition und Geschichte sowie kollektiver, körperlich-sinnlicher Entgrenzung verbunden wird. Dieses rituelle und mystifizierende Moment wird bei Dijkstra jedoch nicht als eine für jeden Menschen gleiche und existenzielle Form körperlichen Ausdrucks verstanden, sondern vielmehr im Sinne eines kulturell spezifischen Codes, den man durch Sozialisierung in einem bestimmten Kontext erlernt und als symbolisch aufgeladenes, kulturelles Kapital zu Repräsentations- und Selbstdarstellungszwecken einsetzen kann.¹⁶

In *The Buzzclub* geht es weniger darum, Wirklichkeit als eine bereits vor der Aufzeichnung existierende «soziale Realität» dokumentarisch aufzuzeichnen, sondern vielmehr um die Erschaffung eines Handlungsspielraums für die «Echtheit» von performativen Akten, «[...] als das Handeln *in einer Situation*, mit einem legitimierenden Akt, als dem Verankern in der Situation *in einem Beglaubigungskontext* [...]»¹⁷ Dieser Authentifizierungskontext mit seiner spezifischen «Intensität» oder «Spannung»¹⁸ wird durch die Künstlerin und ihr mediales Verfahren nicht einfach aufgezeigt oder wiedergegeben, sondern ein solcher wird eben erst von ihr hergestellt.

2. Die Performativität des Subjekts

Das laborhafte Isolieren der «Untersuchungsgegenstände», die Reduktion auf deren Kernmerkmale und die «Bereinigung» von äusseren Umständen weist die vermeintlich individuellen Merkmale in Habitus oder Kleidung von Dijkstras Jugendlichen nur umso stärker als stereotype Codes und repetitive Uniformität aus. Jene im englischen Buzzclub sind dabei für das Ausgehen in diesem Alter typisch gekleidet: die Mädchen tragen auffällige, kurze Kleider, viel Make-up und Accessoires, die Jungen schlichte und sportliche Hosen, T-Shirts und Jacken (vgl. Abb. 2). Die Holländerinnen und Holländer in der Mysteryworld entstammen hingegen einer bestimmten subkulturellen Szene: Als Gabber, Anhänger einer Variante von Hardcore-Techno-Musik mit tiefen Bassklängen, tragen sie bunte Trainingsanzüge und Sportschuhe sowie kurz oder kahl geschorenes Haar, wodurch den Jungen wie den Mädchen ein geschlechtsneutrales Äusseres verliehen wird (vgl. Abb. 3). Dijkstra stellt in der

Doppelprojektion immer wieder formal gleichartige Aufnahmen – durch die Ähnlichkeit im Schnitt oder gleiche Farbe eines Outfits beziehungsweise einer Frisur – einander gegenüber. Die Jugendlichen werden somit zwar als einzigartige Personen in einem bestimmten Kontext präsentiert, sie stehen gleichzeitig aber auch wie Prototypen für eine breite Masse ähnlicher Menschen, die man ebenso als Partizipierende für das Projekt hätte auswählen können und die wohl auch relativ ähnliche Ergebnisse produziert hätten.¹⁹

Im Gegensatz zu den kontrollierbaren, stereotypen Merkmalen der Selbstpräsentation wirken umgekehrt gerade die Momente der unkontrollierten Bewegungen, die Ticks und holprigen Gesten als individueller Stil der Gezeigten: «The effort of trying consciously to <be yourself> lends itself inevitably to another kind of truth-telling: facts slip from behind the representation, whether that truth is sociological [...] or psychological [...].»²⁰ Statt authentischem Ausdruck oder selbstbewusster Identität wird eher der Mangel an Souveränität bei der ambivalenten und problematischen Suche danach gezeigt. Die Kamera wird dadurch als Möglichkeit der Selbsterfahrung und das mediale Sichpräsentieren als Prozess der Selbsterzeugung bestimmt. John Corner beschreibt dieses performative Moment der Hervorbringung des Subjekts durch seine Präsentation vor anderen mit dem Begriff «selving»: «[...] the central process whereby <true selves> are seen to emerge (and develop) from underneath and, indeed, through the <performed selves> [...].»²¹ Das an sich schon paradoxe und brüchige Verhältnis zwischen Selbst-Sein, Rollenspiel und Verkörperung des Subjekts in sozialer Interaktion erfährt durch eine mediale Bühne eine Steigerung. Dadurch, dass das Handeln immer wieder betrachtet und von anderen ausgewertet werden kann, wird ihm zum Teil sogar ein «realerer» Status zugeschrieben als dem unbewussten, momenthaften und flüchtigen Handeln im Alltag. Die Kamera wird zum Imaginationort für die zukünftigen und potenziell unzähligen kommunikativen Gegenüber, ihr Blick somit auch begehrt und genossen.

Neben der Differenz zwischen Anspruch und Darstellung von Authentizität beim Tanzen wird in Dijkstras Projekt zudem der idealisierte Topos der Jugendlichkeit als Sehnsuchts- und Projektionsfigur der Unverbraucht-heit, Einmaligkeit und Freiheit zur Disposition gestellt. Die Ambivalenz der Situation zwischen «echt» und «unecht» spiegelt sich auch in diesem Motiv eines Stadiums der Offenheit und Unvollständigkeit, in dem die Prägung durch Vorbilder bei der Herausbildung eines eigenen und als authentisch empfundenen Wertesystems von Bedeutung ist.²² Der abstrakte Charakter

des Stadiums der Jugend kommt dem Bestreben der Künstlerin, generelle Aussagen über das Subjekt in seiner medialen Selbstdarstellung treffen zu können, entgegen: «Due to the fact that teenagers have not fully developed yet, they seem more abstract and more general.»²³

Das Vorgehen der Isolierung aus dem ursprünglichen Kontext und der ästhetischen Reproduktion entspricht einer Entspezifizierung, Entsubjektivierung und Verobjektivierung, wie Jacques Rancière es in seinen Überlegungen zum «nachdenklichen Bild» ausgeführt hat.²⁴ Rancière entwickelt seine Thesen zur Ästhetik der Fotografie und anderer Reproduktionsmedien sowie zu ihren Charakteristika bei der medialen Beobachtung von «echten Menschen» mit unmittelbarem Bezug auf Dijkstras oben vorgestellte *Beach*-Serie. Er beschreibt, wie in realistischen Programmen die Verortung von individueller Authentizität stets mit einer existenziellen und ästhetischen Dimension des allgemeinen «Mensch-Seins» verbunden ist. Gesellschaftliche Charakterisierungen würden durch die «Entpersonalisierungsarbeit» der Kunst immer auch zur Herausarbeitung von ästhetisch-formalen Qualitäten der gezeigten Subjekte führen, wodurch ein Übergang vom repräsentativen zum ästhetischen Regime markiert werde.²⁵ So ist ein Bild niemals nur transparente Repräsentation, also die abbildhafte Darstellung eines Individuums, sondern immer auch eine performative künstlerische Operation und sinnliche Präsenz. Reproduktionsmedien wie Fotografie oder Film lösen nach Rancière durch ihre stilistische «Unpersönlichkeit» eine Bewegung aus, durch die sich die «gewöhnlichen», «beliebigen» oder «echten» Menschen «ästhetische Fähigkeiten aneignen, mit deren Hilfe sie sich der Festlegung auf soziale Rollen entziehen.»²⁶ Durch die Verweigerung der unmittelbaren Referenz auf eine historisch und sozial konkret verortete Person in Strategien der Neutralisierung und Entdifferenzierung der Individuen werde die Illusion eines transparenten Präsenzverhältnisses der Medien zur Wirklichkeit von vornherein ausgeschlossen. Eine Unbestimmtheit und Unerreichbarkeit der Gezeigten würde vielmehr der Ästhetisierungsarbeit selbst gerecht, die nicht einfach Tatsachen reproduziert oder einer narrativen Logik folgt, sondern eben wortwörtlich gleich-gültige, mehrdeutige und unfixierte Inhalte erzeugt.

Dijkstras «Verobjektivierung» von Menschen im Sinne Rancières, die nicht als eine das Individuum mindernde Reduktion, sondern als produktive Funktion medialer Beobachtungsanordnungen und Ermächtigung der darin gezeigten Personen verstanden werden kann, stellt sich so der Subjektivierung als inhaltlich bestimmter Festschreibung von gewissen Rollen entgegen.

Dass die Künstlerin selbst an dem von Rancière beschriebenen Vorgang der «Entpersonalisierung» durch mediale Anordnungen und dadurch geschaffenen sozialen Konstellationen interessiert ist, geht aus ihren eigenen Aussagen hervor. So führt sie an, dass es ihr nicht um die jeweils spezifischen Personen geht, sondern um den Charakter menschlicher Begegnung und Selbstpräsentation im Allgemeinen: «My pictures are not really about these specific persons but about a psychological encounter in more general sense.»²⁷ Durch den Anspruch auf die Darstellung von Erfahrungen, die jeder Mensch kennt und teilt, wird gemäss Rancière in *The Buzzclub* Authentizität somit nicht aufgrund der Ähnlichkeit mit einem «wirkliche[n] Wesen [erzeugt], mit dem wir das Bild vergleichen könnten. [...] Sie ist die jedes beliebigen Menschen, dessen Identität ohne Wichtigkeit ist, und der seine Gedanken nicht preisgibt, wenn er sein Gesicht anbietet».²⁸ Solche Darstellungen kommen typischerweise ohne oder mit einer möglichst reduzierten narrativen oder sprachlichen Ebene aus. Sie betonen stattdessen die körperlich-skulpturale Präsenz der Gezeigten, die sich performativ unter dem Blick der medialen Beobachtung formt. Die dabei erzeugte Spannung zwischen dem Sichausstellen und dem gleichzeitig spürbaren Sich-entziehen-Wollen hat dabei nicht zuletzt ein medienreflexives Ziel, da es nicht mehr darum geht, etwas «über die Gründe, [...] sich auszustellen, auszusagen», sondern vielmehr etwas «über die Fähigkeit, den Körper dem Fotoapparat [oder der Videokamera] auszusetzen, ohne ihm jedoch die Gedanken und Gefühle auszuliefern, die den Körper bewohnen.»²⁹ In dieser performativen Fähigkeit des Subjekts beziehungsweise in seiner Verweigerung einer endgültigen Preisgabe des Selbst als eines Authentischen zeigt Dijkstra die psychosozialen Bedingungen und Paradoxien auf, sich als Mensch in der eigenen, verobjektivierenden und medialen Darstellung echt zu fühlen («how it feels to be real»³⁰) sowie in einer solchen als authentisch wahrgenommen zu werden. Der Kamera kommt dabei die bedeutende Rolle zu, diesen Moment der Selbstsuche mithervorzubringen und in eine ästhetische Anordnung umzuwandeln.

3. Performative Observation

Die Videokamera fungiert in *The Buzzclub* nicht einfach als Apparatur der registrativen Dokumentation eines vorgängig und unabhängig davon stattfindenden Ereignisses, welche Authentizität im – grundsätzlich unerfüllba-

ren – Anspruch einer transparenten Vermittlung der Wirklichkeit als eines «Davor» oder «Da-draussen» verorten würde. Dijkstra setzt die Kamera zwar im Stil der medialen Observation ein, also im Sinne einer vollständigen und dauerhaften Aufzeichnung mit unbewegter und frontaler Einstellung,³¹ diese bestimmt das Beobachtete jedoch konstitutiv. Ein solches performatives Verständnis von Medialität streicht die Präsenz der Kamera bewusst als Mehrwert der Situation heraus und geht davon aus, dass gerade durch die Aufzeichnung und das Bewusstsein über die eigene Darstellung für ein Publikum neue und ganz spezifische Zugänge zur Wirklichkeit der beteiligten Subjekte ermöglicht werden können. Die zentrale Bedeutung des Medialisierungsprozesses wird zudem in den kleinen Brüchen, Verzerrungen und Bearbeitungen des Materials durch die Künstlerin – im Gegensatz zu einer 1:1-Wiedergabe, welche Linearität, Kontinuität oder Vollständigkeit suggerieren würde – deutlich, so zum Beispiel in den Zeitlupenaufnahmen, dem rhythmischen Ein- und Ausblenden einzelner Sequenzen sowie der teilweise auftretenden, paradox anmutenden Gegenüberstellung der gleichen Person in beiden Videospuren der Doppelprojektion.

Rineke Dijkstras Einsatz einer performativ-observatorischen Kamera steht dabei in der Tradition von Andy Warhols *Screen Tests* (1964–1966). Für diese wurden verschiedene Besucherinnen und Besucher der Factory auf einen mit einer grellen Lampe angeleuchteten Stuhl gesetzt und von der frontal davor auf einem Stativ stehende Filmkamera für die gesamte Dauer einer 16mm Filmrolle, also ca. 3 Minuten lang, aufgezeichnet.³² Ähnlich wie bei Dijkstra bewegt sich der Aktionsrahmen der von Warhol gezeigten Akteurinnen und Akteure zwischen bewusstem Aufführen oder Selbstvergesessenheit beziehungsweise zwischen gezielter Herausforderung des Kamerablicks und der Bestrebung, sich demselben zu entziehen. Im mehrdeutigen Begriff «exposure», welcher sich im Englischen einerseits als technischer Fachterminus auf die Belichtungszeit und Aufnahme mit der Kamera bezieht, im übertragenen Sinn aber auch «Entlarvung», «Blossstellung» oder «Ausgesetztsein» bedeutet, wird das performative Potenzial einer «rein» beobachtenden Kamera besonders deutlich.³³

Durch die Betonung der Performativität der Aufzeichnung zeigt sich bei Warhol ebenso wie bei Dijkstra, dass das Bewusstsein, durch eine äussere Instanz wahrgenommen und beobachtet zu werden, für jede Form der Selbstdarstellung und Aufführung von Authentizität des Subjekts von wesentlicher Bedeutung ist. Die eigene mediale Darstellung wird zum Schlüssel für soziale

Identifikation und Selbstverwirklichung im Umgang mit anderen, wie Brigitte Weingart es treffend in Bezug auf die medialen Experimente von Warhol beschrieben hat:

Die unhintergebar performative Dimension jeder vermeintlich «bloßen» Aufzeichnung und jeder «bloßen» Transkription einer Aufzeichnung wird nicht unterschlagen, sondern im Gegenteil zur Methode erhoben. Die Ununterscheidbarkeit von Performance und Authentizität verweist dabei [...] nicht nur auf deren gegenseitliche Verwechselbarkeit, sondern sehr viel grundsätzlicher auf die Anwesenheit eines Anderen im Moment der «Livehaftigkeit» selbst.³⁴

Authentische Subjektivität wird bei der performativen Observation mit der Kamera somit nicht als medienfreie Selbstpräsenz im Sinne eines primären Kerns – im Gegensatz zu Verstellung und Künstlichkeit, die erst später dazu kommen – verstanden. Das Subjekt kann überhaupt erst in seiner konstitutiven Medialität «livehaft» beziehungsweise leibhaft präsent werden, unter dem Blick eines «anderen» sich selbst gestalten und sich so als ein medial vermitteltes Wesen reflektieren.

Fazit

Versteht man Performativität entlang der beiden semantischen Hauptachsen, die diesen Begriff bestimmen – das Aufführen und das Ausführen³⁵ –, so muss letztlich auch jede Interpretation von Kunst durch die Rezipierenden, wie die Kunsthistorikerin oder den Kunsthistoriker, als eine performative Handlung verstanden werden.³⁶ Das zeigt sich besonders deutlich am Authentizitätsbegriff, der an eine Beglaubigung durch eine wahrnehmende und beobachtende Instanz von aussen gebunden ist. Durch die Aufmerksamkeitslenkung auf die problematischen Bedingungen und Unmöglichkeiten der Selbstdarstellung lässt sich bei der Betrachtung von *The Buzzclub* nicht endgültig entscheiden, welchen Echtheitsgehalt man dem Gesehenen zumessen kann: «[...] whether we are seeing the «real» people emerge over time or they are just playing themselves, or playing somebody else.»³⁷ Der Konflikt zwischen dem Wissen, dass die Situation vermittelt und künstlich ist, bei einem

gleichzeitigen Begehren, «echte Menschen» zu sehen, markiert Authentizitätserfahrung dabei auch aufseiten der Rezeption am Übergang zur Inszeniertheit und nicht in Opposition dazu. Schliesslich sind die beschriebenen performativen Dimensionen der Authentizitätsproduktion zur Beglaubigung oder Hinterfragung an aussenstehende Betrachtende gerichtet.

Der experimentelle, quasi wissenschaftlich-nüchterne Zugang der Künstlerin, bei dem der Rahmen der Aufzeichnung nicht verborgen wird, sondern im Ergebnis sichtbar bleibt, ist nicht zuletzt ein Versuch, die mehrdimensionale Bedingtheit und Fragmentarität von «echter» Subjektivität sowie von deren Darstellung und Erfahrung «authentisch» wiederzugeben: nämlich jenseits der Mystifikation und des Phantasmas der Möglichkeit einer unvermittelten Vermittlung und unter Berücksichtigung und Betonung der darin enthaltenen paradoxalen Implikationen.³⁸ Diese Strategie steht traditionellen künstlerischen Modellen der Partizipation ebenso wie medialen Konzepten der Dokumentation entgegen. Avantgardistische Ziele der Darstellung von oder einer Versöhnung mit dem «echten Leben» – welche mit sozialen Funktionen im Sinne von politischem Engagement, Emanzipation und demokratischer Beteiligung verbunden waren und den neuen Medien ebenso wie partizipatorischen Ansätzen in der Kunst zugeschrieben wurden – solche «ernsthaften» Ziele werden dabei von der «Un-Ernsthaftigkeit»³⁹ abgelöst, die man eher mit spektakulären und populärkulturellen Unterhaltungspraktiken verbindet und wodurch die Distanz zwischen Partizipierenden und Rezipierenden eher betont als überbrückt wird. Aufseiten der Rezipierenden bleibt nicht zuletzt ein Gefühl der Ambivalenz und Unentschiedenheit über den Authentizitätsgrad des Gesehenen zurück, das durch eine Spannung zwischen Wissenwollen und Schaulust, Erkenntnis und Affekt, distanzierter Kritik und identifikatorischer Empathie gekennzeichnet ist. Es fordert dazu auf, sich mit dem empfundenen Bedürfnis, den «echten Menschen» zu sehen, auseinanderzusetzen sowie die Performativität bei der Produktion von Authentizität beim Betrachten und Interpretieren von Kunst zu reflektieren.

Die vorliegenden Ausführungen sind in meine Dissertation (Karl-Franzens-Universität Graz, 2012) eingegangen: Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten Menschen» in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014.

- 1 Für eine Übersicht zu Rineke Dijkstras fotografischem Werk vgl.: *Rineke Dijkstra. Portraits*, Ausst.-Kat. The Institute of Contemporary Art, Boston, 17.4.–1.7.2001, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001; *Rineke Dijkstra. Portraits*, Ausst.-Kat. Galerie Nationale de Jeu de Paume, Paris, 14.12.2004–20.2.2005; Fotomuseum Winterthur, 12.03.–22.5.2005; Fundació La Caixa, Barcelona, 4.06.–21.08.2005; Stedelijk Museum, Amsterdam, 4.11.2005–6.2.2006, München: Schirmer Mosel, 2004; *Rineke Dijkstra. A retrospective*, Ausst.-Kat. San Francisco Museum of Modern Art, 18.2.–28.5.2012; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 29.6.–3.10.2012, New York: Guggenheim Publ., 2012.
- 2 Dijkstra verwendet eine 4 × 5 Zoll Grossformatkamera mit Aufhellblitz auf einem Stativ. Ihre Technik der frontalen Aufnahme erinnert an die anthropometrische und administrative Fotografie des 19. Jahrhunderts. In der Literatur werden meist historische Bezüge zum soziologisch geprägten Projekt von August Sander sowie zu Diane Arbus, Cindy Sherman oder Richard Avedon hergestellt. In ihren schriftlichen Äusserungen und Interviews bezieht sich die Künstlerin selbst explizit auf diese Vorbilder. Vgl. Jessica Morgan, Rineke Dijkstra, «Interview», in: Boston 2001 (wie Anm. 1), S. 74–81, hier S. 74.
- 3 Hripsimé Visser verweist diesbezüglich auch auf visuelle Vorbilder aus der Kunstgeschichte, wie etwa Botticellis *Geburt der Venus* (um 1485), die das kulturelle Gedächtnis in Bezug auf die für Ganzkörperporträts typischen Posen prägen. Hripsimé Visser, «Der Soldat, das Discogirl, die Mutter und die polnische Venus», in: Paris et al. 2004–2006 (wie Anm. 1), S. 6–15.
- 4 Neben der in diesem Beitrag analysierten Videoinstallation *The Buzzclub* ist die Arbeit *Annemiek* (1997) zu erwähnen, die das im Titel genannte Mädchen vier Minuten lang beim Singen eines Songs ihrer Lieblingsband zeigt. Dijkstra hat sich in jüngster Zeit wieder verstärkt dem Medium Video zugewandt, womit zuletzt *I See a Woman Crying* (*Weeping Woman*) und *Ruth Drawing Picasso* (2009–2010) entstanden sind, welche Kinder beim Studium von Gemälden in Museen zeigen. Aus dem Projekt *The Buzzclub* ist umgekehrt auch eine eigene Serie von Fotografien hervorgegangen. Die für die Manifesta 2014 in Sankt Petersburg entstandene Videoarbeit *Marianna* (*The Fairy Doll*) ist der Beobachtung einer Balletttänzerin bei den Proben für ein Vortanzen an der russischen Vaganova Akademie gewidmet.
- 5 Vgl. Morgan / Dijkstra 2001 (wie Anm. 2), S. 75. Die Personen wurden nach subjektiven Aspekten wie Sympathie oder persönlichem Interesse von der Künstlerin ausgewählt.
- 6 Ebd., S. 77. Dijkstra beschreibt in Bezug auf einen der Teilnehmer, wie grausam es ihr vorkam, diesen über eine längere Dauer hinweg zu filmen: «[...] I was really a monster, I let him stand for fifteen minutes – which feels like really a long time – and I felt like he was looking at me and asking for it to end.»
- 7 Anke Hoffmann, «Rineke Dijkstra», in: *fast forward. Media Art Sammlung Goetz*, hrsg. von Ingvild Goetz und Stephan Urbaschek, Ausst.-Kat. ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 11.10.2003–29.2.2004, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, S. 130–135, hier S. 134.
- 8 Claire Bishop, Rineke Dijkstra, «Rineke Dijkstra. The Naked Immediacy of Photography» (Interview), in: *Flash Art*, 31 (1998), Nr. 203, S. 86–89, hier S. 88.
- 9 In meiner Dissertation (Karl-Franzens-Universität Graz, 2012) habe ich in diesem Zusammenhang auch Werke von Phil Collins, Danica Dakić, Omer Fast, Aernout Mik, Adrian Piper, Christoph Schlingensiefel,

- Andy Warhol, Gillian Wearing und Artur Żmijewski untersucht. Vgl. Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten Menschen» in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014.
- 10 Vgl. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007, S. 21.
- 11 Ebd., S. 26.
- 12 Vgl. Morgan / Dijkstra 2001 (wie Anm. 2), S. 77.
- 13 Rineke Dijkstra, «Portraits», in: *Photo-Work(s) in Progress / Constructing Identity*, hrsg. von Linda Roodenburg, Ausst.-Kat. The Netherlands Foto Instituut, Rotterdam, o. D., Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, S. 24. Vgl. auch Bishop / Dijkstra 1998 (wie Anm. 8), S. 89: «I never have a fixed plan before I go somewhere.»
- 14 Morgan / Dijkstra 2001 (wie Anm. 2), S. 75.
- 15 Vgl. Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Fink, 2000, S. 9. Baxmann zeigt, wie in der Moderne mit dem Aufkommen der neuen Medien und dem mit diesen verbundenen Phänomen der Masse der Tanz durch die Verknüpfung von alltagsbezogenen, politischen und künstlerischen Diskursen den Wunsch nach sinnbezogener Gemeinschaft mit einer neuen Kultur der Wahrnehmung vereinigt hat.
- 16 Mit dem Tanz als soziokulturellem Phänomen haben sich u. a. auch die Künstlerinnen und Künstler Hans Weigand (*Disco Boys*, 1977), Dan Graham (*Rock My Religion*, 1982–1984), Adrian Piper (*Funk Lessons*, 1982–1984), Andrea Bowers (*Democracy's Body – Dance Dance Revolution*, 2001), Danica Dakić (*Tauber Tanz*, 2003) oder Mathias Poledna (*Version*, 2004) auseinandergesetzt. Vgl. dazu Cosima Rainer, «Let's Dance», in: *See this Sound. Versprechungen in Bild und Ton*, hrsg. von ders. et al., Ausst.-Kat. Lentos Museum, Linz, 28.8.2009–10.1.2010, Köln: König, 2009, S. 180.
- 17 Gerhard Neumann, «Erzähltheater. Inszenierte Authentizität in Brechts kleiner Prosa», in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen / Basel: Francke, 2000, S. 93–108, hier S. 95 (Hervorhebungen im Orig.).
- 18 Rineke Dijkstra, o. T., 1995, in: *Prospect 96. Photographie in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle und Frankfurter Kunstverein im Steinernen Haus, Frankfurt a. M., 9.3.–12.5.1996, Kilchberg / Zürich: Edition Stemmler, 1996, S. 104.
- 19 Diese affirmierende bzw. falsifizierende Wiederholung des Experiments zu einem späteren Zeitpunkt hat die Künstlerin auch tatsächlich durchgeführt. 2009–2010 ist sie für die Videoinstallation *The Crazyhouse* nach Liverpool zurückgekehrt, um erneut Aufnahmen von Jugendlichen im gleichen Setting wie bei *The Buzzclub* zu machen.
- 20 Katy Siegel, «Real People», in: Boston 2001 (wie Anm. 1), S. 9–21, hier S. 12. Siegel zieht diesen Schluss in Bezug auf Dijkstras generelle künstlerische Herangehensweise und nicht zu *The Buzzclub* im Speziellen. Die Gesichter und Bewegungen der Jugendlichen lassen zudem deren Alkohol- oder Drogenkonsum erahnen. Dijkstra gibt diesbezüglich an, dass ihr ein gewisser Kontrollverlust durch den Konsum von Suchtmitteln gar nicht ungelegen kam, wobei der Betäubungszustand einen gewissen Grad nicht überschreiten sollte: «They [...] were a little bit drunk. I don't like it when they are completely out of control. I like it when they are in the middle, when they try to keep their pose but they can't quite keep everything under control.» Vgl. Bishop / Dijkstra 1998 (wie Anm. 8), S. 89.
- 21 John Corner, «Performing the Real: Documentary Diversions», in: *Television and New Media*, 3 (2002), Nr. 3, S. 255–269, hier S. 261.
- 22 Vgl. Thomas Weski, «Platz, sich selbst zu entfalten», in: *Über die Welt / About the World. Rineke Dijkstra. The Buzzclub, Liverpool, UK / Mystery World, Zaandam, NL, 1996–1997*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, 20.5.–23.8.1998, o. S.

- 23 Dijkstra zit. nach Siegel 2001 (wie Anm. 20), S. 19–20.
- 24 Vgl. Jacques Rancière, «Das nachdenkliche Bild», in: Ders., *Der emanzipierte Zuschauer* (Passagen Forum), Wien: Passagen, 2009, S. 125–151; ders., «Anmerkungen zum photographischen Bild», in: Beate Fricke et al. (Hrsg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie* (eikones), München: Fink, 2011, S. 440–465.
- 25 Rancière 2009 (wie Anm. 24), S. 137.
- 26 Rancière 2011 (wie Anm. 24), S. 455.
- 27 Bishop/Dijkstra 1998 (wie Anm. 8), S. 89.
- 28 Rancière 2009 (wie Anm. 24), S. 134–135.
- 29 Rancière 2011 (wie Anm. 24), S. 449. Rancière spielt im französischen Originaltext mit dem mehrdeutigen Begriff «exposition».
- 30 Siegel 2001 (wie Anm. 20), S. 20.
- 31 Zu einer Übersicht zu verschiedenen Modi dokumentarischen Filmens vgl. Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, S. 32–75.
- 32 Zu Warhols *Screen Tests* vgl. Callie Angell (Hrsg.), *Andy Warhol. Screen Tests* (The Films of Andy Warhol. Catalogue raisonné, 1), New York: Abrams, 2006.
- 33 Auf die treffende Charakterisierung von Warhols filmischer Methode mit diesem Begriff hat Douglas Crimp mit Bezug auf ein Zitat von Stefan Brecht hingewiesen: «Der Trick war die *exposure*. Hier machte sich Warhols wahres Genie der Abstraktion wieder bezahlt: Er fand eine Kameratechnik, die nichts als *exposure* war.» Vgl. Douglas Crimp, «Schäm dich, Mario Montez!», in: Jörg Huber (Hrsg.), *Kultur-Analysen* (Interventionen, 10), Zürich: Ed. Voldemeyer, 2001, S. 261–278, hier S. 265. Crimp führt in diesem Zusammenhang zudem an, dass Warhol die 1979 erschienene Publikation seiner fotografischen Arbeiten *Andy Warhol's Exposures* betitelt hat. Auch Jacques Rancière betont diese Doppeldeutigkeit im französischen «exposition» (vgl. Anm. 29).
- 34 Brigitte Weingart, «Being recorded – Der Warhol-Komplex», in: Gisela Fehrmann et al. (Hrsg.), *Originalkopie – Praktiken des Sekundären* (Mediologie, 11), Köln: DuMont, 2004, S. 173–190, hier S. 175.
- 35 Vgl. Manfred Pfister, «Performance / Performativität», in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart / Weimar: Metzler, 4., aktualisierte und erw. Aufl., 2008, S. 562–564, hier S. 562.
- 36 Philip Ursprung spricht in diesem Zusammenhang von einer Performativität der Kunstgeschichte und vom Wandel des Kunsthistorikers zu einem teilnehmenden Beobachter, der durch seine eigene Präsenz, seine Interessen und Motivationen selbst auf den künstlerischen Produktionsprozess und dessen Entwicklung Einfluss nimmt. Vgl. Philip Ursprung, «Performative Kunstgeschichte», in: Verena Krieger (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln et al.: Böhlau, 2008, S. 213–226.
- 37 Siegel 2001 (wie Anm. 20), S. 18.
- 38 Die Künstlerin beschreibt ihren Zugang daher als einen besonders ehrlichen, empathischen und identifikatorischen: «Often people find my images merciless or pitiless, while in fact I'm trying to achieve just the opposite, the feeling that as a viewer you can almost get inside someone's skin, and that you can identify with them. Without mystification.» Dijkstra 1997 (wie Anm. 13), S. 24.
- 39 Mit dieser Gegenüberstellung von «Ernsthaftigkeit» und «Unernsthaftigkeit» charakterisiert der Medienwissenschaftler John Corner den Unterschied von traditionellen dokumentarischen Filmformaten und den von ihm als «postdokumentarisch» bezeichneten Fernsehformaten des Reality-TV. Vgl. Corner 2002 (wie Anm. 21); Fritz 2014 (wie Anm. 9), S. 226–229.