

# Übergänge vom Realismus zur Authentizität in der Gegenwartskunst. Jeff Wall, Gillian Wearing, Santiago Sierra, Paweł Althamer

Wolfgang Brückle

Wer mit dem Lesen und Verfassen kunst- und kulturkritischer Schriften beschäftigt ist, wagt «Präsenz», «Realität», «Sein» und verwandte Begriffe aus dem Umfeld der Beschwörung von Authentizität schon lange kaum mehr in den Mund zu nehmen, es sei denn im Dienst kritisch dekonstruierender Absicht. Die Möglichkeit der Erscheinung einer Sache als authentisch oder unmittelbar gegeben gilt, wo überhaupt noch davon gehandelt wird, weithin als blosses Wunschbild; eine vermeintlich besondere auf diese Erscheinung bezogene Erfahrung wird es dementsprechend mit dem Vorwurf zu tun bekommen, dass ihr nur ein übersteigertes Selbsterlebnis zugrunde liegt. Hans Ulrich Gumbrecht beklagt nicht ohne Anlass, dass, wer an besagten Vorstellungen festhält, schlechten intellektuellen Geschmacks verdächtigt werde.<sup>1</sup> Er selbst hat sich zwar in seinen Schriften wiederholt daran versucht, Präzenzerfahrungen zu neuem Glanz zu verhelfen, jedoch ohne dass er dem Dekonstruktivismus damit viel am Zeug zu flicken in der Lage gewesen wäre. Keine ursprüngliche, vollständige, erfüllt lebendige Präsenz ist erfahrbar, heisst es seit 1967 immer wieder.<sup>2</sup> Immerhin haben Fragen nach Performativität und Ereignis als Ursache besonderer ästhetischer Erfahrung die Theaterwissenschaft und Performance Studies weiterhin beschäftigt, und auch wo Jacques Derrida in ihnen die Richtung angegeben hat, wurde diese Erfahrung zu ergründen versucht. Das Folgende soll einen Beitrag zu derselben Debatte liefern, wenn auch nicht durch grundsätzliche Arbeit am Begriff. Eine Bestimmung von Präsenz – und der zumindest teilweise mit ihr deckungsgleichen Erfahrung von Authentizität – wird hier nicht versucht. Eine Grundannahme soll aber vorangestellt werden: Der Vorstellungsinhalt von Authentizität löst

sich nicht einfach auf, sobald Kritik an der ideologischen Verbrämung von eigentlichem Dasein oder reiner Ursprünglichkeit oder unverbrüchlicher Wahrhaftigkeit von Dingen und Menschen als stichhaltig anerkannt wird. Er kann im Versuch, künstlerische Wirkungen adäquat zu beschreiben und künstlerische Tendenzen in ihrer Bedeutung zu erfassen, eine nützliche Krücke bilden. In diesem Sinn geht es im vorliegenden Beitrag um die Beschreibung von Versuchen, einen authentischen Wirklichkeitseindruck herzustellen. Vier Arbeiten von vier Kunstschaffenden, die Atelier und Galerieraum als eine Bühne für die Einfuhr von Wirklichkeit nutzen, liefern dafür den Stoff. Darin treten Personen auf, die allesamt angeheuert wurden, um sich selbst zu repräsentieren, wenn auch unter jeweils unterschiedlichen Bedingungen: Struktur und Stossrichtung der im vorliegenden Text besprochenen Kunstwerke unterscheiden sich, aber durchweg dient die Arbeit mit Darstellerinnen und Darstellern dazu, die in der Kunst üblicherweise vorausgesetzte Grenze zwischen Repräsentation und Wirklichkeit zu verschieben, zu verunklären, aufzuheben. Als Anstoss dazu wird jeweils die tatsächliche Gegenwart alltäglicher Lebenszusammenhänge sei es vor den Augen der Betrachterinnen und Betrachter, sei es vor denen der aufzeichnenden Apparatur beansprucht. Im einen wie im anderen Fall kann die Art Erfahrung, um die es hier geht, hervorgebracht werden. Denn was wir als authentisch oder wirklich präsent wahrzunehmen geneigt sind, ist ohnehin immer nur als eine Spur des Realen, um Derrida aufzugreifen, und nur in Bezug auf die Beschränkungen eines gegebenen Erscheinungszusammenhangs als Bestandteil der Wirklichkeit zu fassen. Und was wir als authentisch bezeichnen, hat keinen anderen Ort als den der Verhandlung über ebendiese Authentizität. Sie ist, so sehr das nach einem Paradox klingt, nicht unmittelbar gegeben. Sie wird durch einen Diskurs hergestellt; sie ist Ergebnis einer den Menschen oder den von ihnen hergestellten Gegenständen und ihrer Handlungsweise verliehenen Autorität.<sup>3</sup> Es geht im Folgenden um Kunstwerke, die sich als Bestandteile dieses Diskurses verstehen lassen, indem sie das Ineinander von Realität, Realismus und Dokumentarismus und die unterschiedlichen Ansprüche auf die Einsetzung oder Erfahrung von ästhetischer Authentizität, die mit beiden Haltungen einhergehen, auszuloten helfen.

Der Fotokünstler Jeff Wall hat sich in Nutzung verschiedener Erscheinungsformen der Fotografie über Jahrzehnte hinweg an einer Wiederbelebung von Realismus versucht. Fast sein gesamtes Werk stellt das Medium in den Dienst einer Wiedergabe des «modernen» Lebens, wie eine oft auf sein

Werk angewendete, ursprünglich von Charles Baudelaire eingeführte Beschreibung von damals neuartigen Repräsentationsansprüchen lautet.<sup>4</sup> Nach dem Ausklingen einer die Inszenierung von absurd oder allegorisch wirkenden Szenen bevorzugenden Frühphase entstanden mehrheitlich grossformatig angelegte Fotografien, die allesamt der Absicht folgen, einen Eindruck von Wahrscheinlichkeit hervorzubringen. Solche Ansprüche lassen sich im Bereich der Fotografie natürlich überhaupt nur mit gestellten Bildern sinnvoll verbinden. Tatsächlich ist nicht nur in polemischer Absicht auf die Vergleichbarkeit mit Ernest Meissoniers Bildauffassung verwiesen worden; auch Wall selbst sieht die erzählende Malerei vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts als ein wichtiges Bezugsfeld für seine Arbeit an.<sup>5</sup> Wie viele Geschichts- und Genremaler jener Zeit folgt er dem Ehrgeiz, ein verlässliches Bild der Welt zu schaffen, jedoch unter fast ausschliesslicher Beschäftigung mit zeitgenössischen Alltagserfahrungen und zugleich unter Umgehung der einfachsten Möglichkeiten, die ihm gerade die Fotografie dabei zur Verfügung stellen würde. Er schreckt nicht vor langwierigen Vorbereitungen zurück, um für die auf seinen Bildern dargestellten Handlungsträger eine wie deren Lebensraum wirkende, aber mit ihm doch nicht wirklich in eins fallende Bühne zu schaffen. Zugleich verleugnen seine Werke fast nie, dass die Kunst- und Mediengeschichte ebenso wie die Aussenwelt selbst ihre Bezugsgrösse darstellt. Die Rolle der von Wall bemühten Vorbilder aus verschiedenen Epochen der Malerei bezieht sich allerdings mehrheitlich nicht so sehr auf stilistisch-kompositorische Herausforderungen als vielmehr auf den Bereich der Ikonografie. Neben der Salonmalerei mit ihrer Fülle dramatischer Gesten und den Szenen, die insbesondere mit Edouard Manet und im Impressionismus das zeitgenössische städtische Leben zu zeigen begannen, bietet sich angesichts dieser Vorgehensweise vor allem der Spielfilm für Vergleiche an. Wall denkt sogar selbst vor allem ans Kino, indem er «neorealistic» Eigenschaften seiner Werke hervorhebt. Allerdings ist dabei nicht ganz deutlich, ob er damit die Erfüllung eines Medienprogramms, also die angemessene Nutzung der Kamera, oder Themenwahl und erzählerische Aufgabenstellung oder die Anwendung bestimmter Mittel und Kniffe in den Vordergrund seiner Selbstverortung stellen will.<sup>6</sup> Er spricht nur vom Reportagehaften und dem «Aussehen» seiner Bilder. Damit kann das moderne Leben als Gegenstand oder die an Filmbilder erinnernde Erscheinungsweise dieses modernen Lebens auf seinen Fotografien gemeint sein. Aber was unterscheidet das eine vom anderen, und wäre mit dem Hinweis auf das Paradigma Neorealismus

schon alles gesagt? Es muss vor allem darum gehen zu bestimmen, inwiefern eine Fotografie aussehen kann wie das doch ebenfalls fotografisch hergestellte Filmbild, ohne dass sich darin schon eine Tautologie auftut.

Der filmische Neorealismus der 1940er und 1950er Jahre hatte sich die Steigerung unmittelbarer Wirklichkeitseindrücke auf die Fahnen geschrieben. Man bevorzugte Erzählvorwürfe, die dem zeitgenössischen Alltagsleben entstammten, zog ungelernete Darsteller heran und benutzte Drehorte, die ausserhalb der Filmateliers lagen. Bühnenbauten wurden auf dieser Grundlage oft ganz unnötig. Nun bezieht sich Wall zwar vorwiegend deshalb vergleichsweise auf den Film, weil seine aufwendigen, unter Heranziehung vieler Mitwirkender entstehenden Bauten an das Schwestermedium erinnern. Der Neorealismus, mit dem er liebäugelt, bietet sich insofern eigentlich gar nicht zum Vergleich an. Wall beruft sich im Übrigen auf die Filme der Nouvelle Vague und mit John Hustons *FAT CITY* und Ulu Grosbards *STRAIGHT TIME* auf zwei nach 1970 entstandene Vorbilder, die sich dieser Strömung allesamt nur noch mittelbar zuordnen lassen.<sup>7</sup> Aber in einem einzelnen Fall ist es doch ergiebig, den Neorealismus zu bemühen, und er ist in unserem Zusammenhang bedeutsam. Denn in der Vorbereitung der Fotografie *A View from an Apartment* von 2004–2005 wird eine auf blosser Wirklichkeitsähnlichkeit der Erscheinungen oder Wahrscheinlichkeit der Ereignisse beruhende Vorstellung von Realismus auszuhebeln versucht. (Abb. 1) Den Bildträger gibt ein zweieinhalb Meter breites Diapositiv, und es hängt in einem Leuchtkasten. Auf den ersten Blick ist insofern alles wie bei dem Künstler gewohnt. Wir sehen eine Szene aus dem häuslichen Leben zweier junger Frauen. Zumindest deren eine ist in der Wohnung zuhause. Darauf schliessen wir aus der Selbstverständlichkeit, mit der sie sich geschäftig im Raum bewegt, und man meint, dass die Einfachheit der Raumausstattung und die etwas zufällige Kombination der Gegenstände auf den in dem Milieu, dem man beide Personen mit Rücksicht auf ihre Erscheinung zuordnen möchte, üblichen Umgang mit Inneneinrichtungen schliessen lässt. Leichte Unordnung zeugt von der täglichen Nutzung der Wohnung, deren Fenster einen weiten Blick auf den Hafen von Vancouver gestatten. Ein paar Bücher, ein Fernseher, Blumen hier und da, an den Wänden zeitgenössische Kunst, auf dem Tisch eine Teekanne und Tassen. Auf dem Fensterbrett liegt eine Schere, auf dem Boden eine heruntergefallene Karte. Die offenbar mit Bügelarbeiten beschäftigte Bewohnerin nähert sich eben dem Korb, aus dem sie wahrscheinlich mit anderen Wäschestücken auch ein Tuch, das sie gerade zusammenlegt,

entnommen hat. Weitere, sorgfältig gefaltete Tücher sind auf einem Esstisch im hinteren Bereich des Raums auszumachen. Wohin der Blick der Frau sich richtet, ist nicht genau zu sehen; Michael Fried hat sogar von einem «abstrakten» Blick gesprochen.<sup>8</sup> Die zweite anwesende, etwa gleichaltrige Frau hat auf dem Sofa Platz genommen und blättert in einer Kultur- oder Kunstzeitschrift. In Griffweite liegen weitere Zeitschriftenhefte, darunter eine Ausgabe des Modemagazins *I-D* von 2003. Kurz gesagt: Es handelt sich um die Wiedergabe einer Alltagsszene ohne Anzeichen irgendeiner weiterreichenden Bedeutung. Wall hat zur Unterscheidung von verschiedenen Vorgehensweisen in der Bildgestaltung die Bezeichnung «nahezu dokumentarisch» eingeführt, und man würde dieses Bild damit für angemessen beschrieben halten, wenn vor allem der Wirklichkeitseindruck zur Debatte stünde. Aber Wall weist es in einem 2005 gedruckten Werkkatalog gerade nicht als dokumentarisch, sondern in einer eigenwilligen Wortschöpfung als «kinematografisch» aus.<sup>9</sup> Er nimmt dabei offensichtlich auf den Umfang der Eingriffe Rücksicht. Als nahezu dokumentarisch will er diejenigen seiner Bilder bezeichnet wissen, die eine Alltagserfahrung oder -wahrnehmung zum Ausgangspunkt haben und sie abbilden oder nötigenfalls mit etwas Nachhilfe des Künstlers so wiederherstellen, wie sie sich ungefähr zugetragen haben könnte. Im Grunde ist damit zunächst eine einfache Neuauflage des traditionellen künstlerischen Verständnisses von Realismus gegeben, in Übertragung auf die Fotografie freilich aus medientechnischen Gründen um die Forderung erweitert, dass die gestalterischen Eingriffe des Künstlers möglichst gering zu halten seien: Wall strebt in vielen seiner Werke die Wiedergabe einer Gegebenheit oder eines Ereignisses «unter dem Aspekt seiner Übereinstimmung mit unserer Erfahrung» an.<sup>10</sup> Er hat selbst zuweilen betont, dass ihm die eigene Erinnerung an Gesehenes dabei hilft.

Weil Wall aber diese programmatische Forderung nicht streng anwendet und auch in Bildern, die er «nahezu dokumentarisch» nennt, vor digitaler Montage nicht immer zurückschreckt, lohnt es sich, die besondere Stellung von *A View from an Apartment* in seinem Werk genauer zu betrachten. Einerseits zählt die Innenraumszene nicht zu den denjenigen Arbeiten, die den künstlerischen Gestaltungswillen erkennbar in den Vordergrund stellen. Andererseits bediente Wall sich zur Vorbereitung dieses Bildes einer Vorgehensweise, von der sich behaupten lässt, dass sie den dokumentarischen Anspruch gewissermassen ins Kinematografische zurückübersetzt: Er suchte eine passende Wohnung und eine Studentin, die bereit war, darin für ein Jahr



Abb. 1 Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004–2005,  
Dia in Leuchtkasten, 167 × 244 cm, Tate Gallery, London

zu leben, stellte ihr finanzielle Mittel für die Zusammenstellung von Hausrat zur Verfügung und beobachtete, als die Wohnung eingerichtet war, über eine lange Zeit hinweg regelmässig ihr Alltagsleben. Dabei folgte er offenkundig dem Vorsatz, ein Bild zu schaffen, wie es seine Apparatur sonst kaum zugelassen hätte, nämlich als Wiedergabe eines ganz zufällig wirkenden Blicks auf eine scheinbar ohne Regieeingriff zustande gekommene Szene; vermutlich mit Rücksicht auf diese Herausforderung von Zufall kann er, wie es sonst Kunstschaffende eigentlich nicht oft, Fotografinnen und Fotografen aber sehr wohl tun, dieses eine Bild bedenkenlos als «seine beste Aufnahme» bezeichnen.<sup>11</sup> Das Arrangement der Gegenstände im Raum folgte keinem vorgefassten narrativen Konzept, und die Mieterin musste sich nicht weiter in eine Rolle hineinbegeben, als wir das mit Erving Goffmans Bestimmung aller gesellschaftsbezogenen Handlungen als Rollenspiel ohnehin für gegeben anzunehmen haben.<sup>12</sup> Jedenfalls hoffte Wall darauf, dass der Gewöhnungseffekt auch in seiner Gegenwart zu natürlichem Verhalten führen würde. Ausserdem hatte er die Studentin gebeten, mithilfe einer Videokamera über Monate hinweg eine Dokumentation ihres Lebens in der Wohnung anzufertigen,

offenbar weil kein Augenblick, der sich als besonders geeignet für eine Aufnahme herausstellen könnte, unbemerkt bleiben sollte. Dieses Vorgehen ist bemerkenswert. Wall nötigte damit seinem Modell eine Art visuelles Tagebuch auf, als dessen ästhetisch ausgereifere Wiederholung er offenbar das Bild zu gestalten hoffte. Insofern haben wir es natürlich nicht mit einem bloßen Schnappschuss zu tun. Noch dazu räumt Wall ein, dass er das Bild am Ende aus mehreren Aufnahmen zusammengesetzt hat, wenn auch wohl vornehmlich, um ein geeignetes Verhältnis von Innenraumlicht und ungetrübter Zeichnung der Hafensansicht jenseits des Fensterrahmens zu ermöglichen. Zugleich gab er jedoch dem Zufall eine Chance, indem er sein Modell inmitten ihres Alltags so oft fotografierte, bis ihn die Szene zufriedenstellte.<sup>13</sup> Insofern ist die Bezeichnung des Ergebnisses als «kinematografisch» gleichermaßen nachvollziehbar wie irreführend. Wir haben eine Szene vor uns, die der Art nach an hergebrachte, Gattungsregeln mehr oder weniger deutlich verpflichtete Alltagsschilderungen etwa von Jean-Baptiste-Siméon Chardin erinnern mag, aber auch eine fotografische Augenblicksaufnahme. Die Wirkung, zu der unser am Dokumentarischen ausgerichtetes Medienverständnis ein Übriges tut, ist dementsprechend. Man sucht auf dem Bild Anzeichen für Wirklichkeit, sei es in den augenblicklichen Verhaltensweisen der Figuren oder in den Spuren vergangener Stunden und Tage. Dabei kann man sich nicht sicher sein, wo die Inszenierung aufhört und wo das wirkliche Leben beginnt; Fried findet in der Haltung einer der abgebildeten Personen einen Rest von Unverständlichkeit, wie sie ihm zufolge oft den Augenblicken der Wirklichkeit anhaftet.<sup>14</sup> Mit Rücksicht auf die herumliegenden Gegenstände wäre, wenn sie eigens ausgelegt oder sogar nachträglich hineinmontiert wären, am besten von Hilfsmitteln zur Erzeugung von Roland Barthes' «Realitätseffekt» zu sprechen. Sie würden also tatsächlichen Lebensvollzug erzählerisch beschwören, welchen Umstand Fried in einer Auslegung, die aus dem Bild eine Darstellung von Martin Heideggers Theorem der «Sorge» macht, dankbar aufgegriffen hat.<sup>15</sup> Das Bild böte demnach die Darstellung von Dasein eher als authentisches Dasein, es böte bloße Repräsentation, es würde zur Allegorie. Aber vielleicht lagen die Gegenstände tatsächlich einfach nur zufällig herum, wenn auch nicht unbedingt alle zugleich. Mir widerstrebt es davon abzusehen, dass wir eine welthaltige Aufzeichnung vor uns haben könnten, ein Palimpsest vielleicht aus mehreren versprengten Wirklichkeitspartikeln, aber eben doch ein wirkliches Heim mit einer Person, die nur sich selbst verkörpert. Zwar soll Wall einer Besucherin in der zur Bühne gemach-

ten Wohnung gesagt haben, dass sie nichts anfassen dürfe.<sup>16</sup> Aber damit hat er wohl weniger eine fertige Installation als mehr den Grundgedanken eines vollständig von den alltäglichen Verrichtungen der Bewohnerin bestimmten Erscheinungsbilds schützen wollen. Anhand dieses Unterschieds lässt sich der Unterschied zwischen den Ansprüchen auf Realismus und Authentizität gut fassen: Barthes' Realitätseffekt soll eigentlich einer erfundenen Handlung oder der vermeintlichen Zeugenschaft des Geschichtsschreibers Autorität verleihen. Hier verleiht eher umgekehrt die Existenz von Walls Modell ihrer Umgebung den Anflug von Alltagsauthentizität.

Oben war schon die Rede vom filmischen Neorealismus als einem vom Künstler selbst, wenn auch nicht im Zusammenhang mit *A View from an Apartment* aufgebrachten Paradigma. Durch die Hinzuziehung von Laiendarstellern sollte in den Werken dieser Strömung bekanntlich der Floskelhaftigkeit einer angelernten Rhetorik von Mimik und Gesten entgegengewirkt werden.<sup>17</sup> Aber nicht nur das: Im Bestfall ergab sich, dass die Aufgebotenen ihrer Alltagserfahrung weitgehend entsprechende Rollen übernahmen. Sie spielten also sich selbst oder jedenfalls Vertreter ihrer eigenen Lebenswirklichkeit. Und wenn sie sich selbst spielten, so glaubte man, konnten sie auch im Spiel gar nichts Unechtes hervorbringen. Bereits im sowjetischen und deutschen Kino der Stummfilmzeit, dann aber vor allem in Italien finden sich Beispiele für diese in André Bazins Augen «aussergewöhnliche» Vermittlung von Wirklichkeitseindrücken, etwa indem die tatsächlichen Bewohner des Mietshauses, das 1945 den Haupthandlungsort von Roberto Rossellinis *ROMA CITTÀ APERTA* abgab, auch im Film als Bewohner in Erscheinung traten. Man könnte viele ähnliche Beispiele nennen, sei es aus *LA NAVE BIANCA* oder *PAISÀ*, aus *LADRI DI BICICLETTA* oder *LA TERRA TREMA*. (Abb. 2) Bazin sieht sogar die «Wahrheit» selbst als Ergebnis dieses Verfahrens an. In der Erfüllung des Anspruchs auf Selbstvertretung der dargestellten Menschen waren die Filme allerdings nicht durchweg ganz verlässlich, und Bazins Begriff ist, kaum anders als die eingangs aufgelisteten Bezeichnungen aus dem semantischen Feld der Authentizität, inzwischen nicht mehr ohne Vorbehalt brauchbar. Bill Nichols spricht denn auch etwas vorsichtiger von einem «unbestimmten Raum» zwischen Fiktion und Wirklichkeitstreue, als er seinerseits die Besonderheiten der Arbeit mit Laiendarstellern im Film hervorhebt.<sup>18</sup> Mit eben dieser Unsicherheit haben wir es auch bei *A View from an Apartment* zu tun. Zwar ist in Walls üblichem Vorgehen zunächst eine Fortsetzung hergebrachter, den Anspruch auf getreue Widerspiegelung zugrunde



Abb. 2 LA TERRA TREMA, IT 1948,  
Regie: Roberto Rossellini, Einzelkader

legende Realismusvorstellungen zu erkennen. Aber im hier untersuchten Fall, der dem Vorgehen nach in seinem Werk bisher fast allein dasteht, lässt sich über die bloße Erzeugung von Wahrscheinlichkeit hinaus Wahrhaftigkeit als das Ziel von Wall beschreiben. In einem Gespräch mit Jean-Max Colard hat er bedauert, dass er nicht ein eben aus der von ihm in Augenschein genommenen Wohnung ausziehendes Paar fotografieren konnte.<sup>19</sup> Allem Anschein nach dachte er dabei an die ihm entgangene Möglichkeit, auf tatsächlich gegebene Lebensbedingungen Bezug zu nehmen, und er versuchte den Verlust wettzumachen, indem er der von ihm als neue Bewohnerin eingestellten Frau eine genau ihrem üblichen Einkommen entsprechende Geldsumme zur Verfügung stellte. Von einer blossen Kulisse lässt sich insofern nicht gut sprechen. Zwar hat Wall nicht nur einmal mit Laiendarstellern gearbeitet. Aber nur dieses eine Mal ergibt sich durch die Auflösung von Probe und Inszenierung im alltäglichen Lebensvollzug die Möglichkeit eines Einbruchs von Wirklichkeit jenseits der Effekte, die sich erzählerisch und beschreibend hervorbringen lassen würden. Wall mag das Bild als kinematografisch bezeichnet haben. Trotzdem bringt es der Einsatz einer nur sich selbst verkörpernden Person und die damit bezweckte Vermischung von Leben und Kunst den Ansprüchen dokumentarischer Aufzeichnung von etwas Gegebenem näher als fast alle anderen von ihm geschaffenen Werke. Für den Dokumentarismus stand und steht zuweilen noch immer die Frage im Vordergrund, in welchem Mass die Aussenwelt beeinflusst werden oder eine darzustellende

Person sich selbst im Bewusstsein der Anwesenheit eines Dokumentaristen inszenieren darf, ohne dass dabei der Wahrheitsanspruch der Darstellung beschnitten würde. Eine authentische Darstellung bedarf in diesem Zusammenhang authentischer Subjekte. Sie braucht Selbstdarsteller, die mit sich identisch bleiben, idealerweise ohne sich dieser Aufgabe überhaupt bewusst zu werden. Streng genommen wäre sogar nur im letzteren Fall vernünftigerweise von Authentizität zu sprechen. Und auch das gilt natürlich nur insoweit, als wir grundsätzlich diese Möglichkeit einräumen wollen: Dass die gesamte Identität der Darsteller aus einer Konstruktion hervorgeht und als das immer neu erzeugte Ergebnis eines mehr oder minder selbstbestimmten, in jedem Fall in Auseinandersetzung mit der Umwelt vollzogenen Rollenspiels anzusehen ist, streitet heute niemand mehr ab. Noch dazu hat sich inzwischen die Einsicht durchgesetzt, dass jeder dokumentarische Akt die Wirklichkeit, die er festzuhalten behauptet, erst erzeugt. Aber die Untersuchung von *A View from an Apartment* scheint zu zeigen, dass es sich trotzdem lohnt, Unterschiede zu machen. Wall hat sich an einer Anordnung versucht, mit deren Hilfe eine das Gefüge von Repräsentationen unterlaufende Erfahrung der Welt ermöglicht werden könnte, und wenn man sich an dem Bild nicht leicht satt sieht, so auf der Suche nach einer Einlösung dieses Versprechens.

Gillian Wearing hat einen anderen Versuch in derselben Sache gemacht, jedenfalls insofern sich das Verhältnis von Ereignis und Repräsentation dem von Zufall und Inszenierung vergleichen lässt. In vielen ihrer Arbeiten erforscht sie das schwer eingrenzbar Gebiet zwischen Rollenspiel und Wahrhaftigkeit in der Selbstdarstellung von Subjekten, mit denen sie in unmittelbarem Austausch tritt. Sie nimmt dabei vorzugsweise die Rolle einer Ethnografin oder Therapeutin ein; üblicherweise erreicht sie durch den Einsatz von Synchronisation, Masken, Spielraum für die Subjekte eine Verfremdung der so erhobenen Daten und eine Verdeutlichung des Aushandlungsprozesses, der den darauf gegründeten Werken zugrunde liegt.<sup>20</sup> Einmal aber hat sie auf das alles verzichtet. In den Jahren 1997 bis 1999 baute sie zu den Mitgliedern einer Gruppe Londoner Obdachloser eine Vertrauensbeziehung auf, lud sie in ihr Atelier ein und liess sie, nicht ohne jeweils Alkohol bereitzustellen, vor einer weissen Leinwand frei agieren, während sie selbst den Ablauf der Szenen auf Videofilmen festhielt. Das dabei nach und nach entstandene und von der Künstlerin geschnittene Band bildete das Kunstwerk und erhielt den Titel *Drunk*. Drei grosse, nebeneinander geschaltete Projektionsflächen präsentieren uns die Verhaltens- und Handlungsweisen

der Gruppenmitglieder in unzusammenhängenden Bilderfolgen. Zwar posieren einmal drei Männer mit Bierdosen für eine Art Porträtaufnahme. Aber fast alle Szenen zeugen von einem anscheinend vollständigen Desinteresse der Subjekte am Aufzeichnungsprozess. Ein Mann nestelt an seinem Hemd herum und zieht es schliesslich aus. Es kommt zu einem Streit zwischen zwei Personen, eine dritte greift ein, aber der Streit eskaliert; eine Bierflasche zerschellt am Boden. (Abb. 3) Ein Betrunkener, kaum zu aufrechtem Gang in der Lage, stolpert durchs Bild. Er fällt auf die Knie, schliesslich verschwindet er. Zwei Männer umarmen einander. Einer pinkelt gegen die Wand. In einem Winkel sitzt ein Mann; langsam sinkt er zu Boden; er schläft ein, seine Brust hebt und senkt sich; von draussen hört man eine Polizeisirene. (Abb. 4) Die Installation macht einerseits den Eindruck, als sei sie im Interesse unbestechlich sachlicher Dokumentation einer wenn auch von der Künstlerin zuvor erst hergestellten Wirklichkeit entstanden. Mit der Präsentation auf drei riesigen Leinwänden übernimmt Wearing jedoch zugleich eine Pathosformel aus dem Repertoire abendländischer Kunstüberlieferung, wenn auch ohne dass leicht einzusehen wäre, was sie mit der Zerteilung des Bildraums erreichen will.<sup>21</sup> Überhaupt ist sie darum bemüht, die sinnstiftende Repräsentationsleistung ihrer Arbeit in den Vordergrund zu rücken. Die weisse Leinwand hat sie statt des eigentlichen Lebensumfelds der Subjekte als Hintergrund gewählt, um, wie sie sagt, nicht «die Einzelheiten ihrer Lebensumstände» zeigen zu müssen. In dieser Hinsicht könnte der Unterschied zu Walls Vorgehensweise nicht deutlicher sein: Wearing geht es nicht um eine durch die Flut von Realien authentifizierte, von Betrachterinnen und Betrachtern auch als ihre eigene erkennbare Alltagswirklichkeit. Sie zielt auf etwas «Zeitloseres» und «Allgemeingültigeres» ab, wie sie selbst bekräftigt, und erläutert: «Das Endergebnis gibt uns reich beobachtete Charakterstudien.» Wie Charakterstudien und Allgemeingültigkeit zugleich erreicht werden können, wird nicht ganz klar. Aber vielleicht ist ohnehin bedeutsamer, dass Wearing davon spricht, die Szenen seien «reich», also unter Berücksichtigung der Kleinigkeiten beobachtet. Denn diesen Reichtum erreicht sie gerade nicht, wie das Paradigma dokumentarischer Fotografie erwarten liesse, durch die Verdichtung von Kontextinformationen, sondern durch deren Beseitigung sowie wohl vor allem durch die geduldige Durchführung einer ausreichenden Zahl von Sitzungen, deren Ergebnisse sie zusammengeschnitten hat. Wearing führt des weiteren aus, dass sie eine Mustersammlung verschiedener Gefühle, durch die Betrunkene gehen, her-

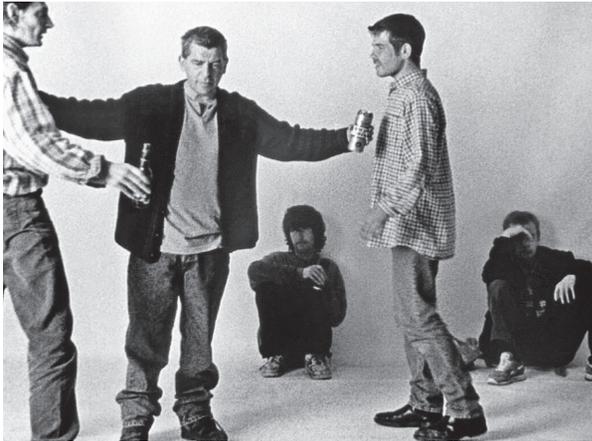


Abb. 3 Gillian Wearing, Mittelteil von *Drunk*, 1997–1999, Dreikanal-Video, 28'35", Schwarz-Weiss, Ton, verschiedene Masse, The Museum of Modern Art, New York



Abb. 4 Gillian Wearing, *Drunk*, 1997–1999, Dreikanal-Video, 28'35", Schwarz-Weiss, Ton, verschiedene Masse, The Museum of Modern Art, New York

ausarbeiten wolle. Sie nennt sogar die Bilder Pieter Bruegels d. Ä. als Vorbild. Das ist leicht nachvollziehbar, wenn man der Einschätzung ihres Verweises die weit verbreitete Vorstellung von Bruegel als einem realistisch gesinnten Beobachter feiernder Bauern zugrunde legt.<sup>22</sup> Andere Vergleiche hätten aber vielleicht doch näher gelegen. Man denke nur an William Hogarth, dessen Typologie von Betrunknen bereits im 18. Jahrhundert ein *Low Life: or, One Half of the World, Knows Not How the Other Half Lives* betiteltes Werk angeregt hatte und zwar von Frederick Antal als «wahrhaft dokumentarisch» bezeichnet wurde, aber doch nicht weniger als andere Werke desselben Künstlers auf Grundlage ikonografischer Entleihungen bei Kollegen, darunter Bruegel, zustande kam.<sup>23</sup> (Abb. 5) So rückt das Werk

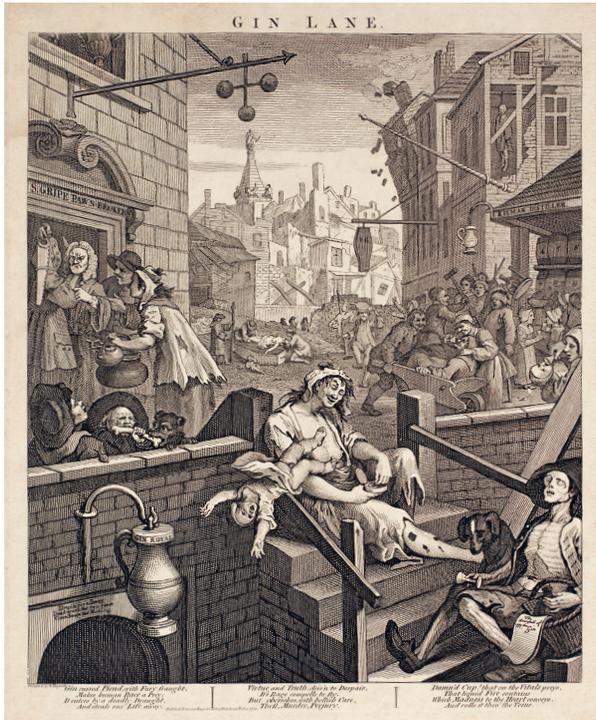


Abb. 5 William Hogarth, *Gin Lane*, 1751, Kupferstich und Radierung, 35,7 × 30,5 cm (Plattenrand), Tate Gallery, London

nahe an die aus der hergebrachten künstlerischen Bedeutungsproduktion ge-  
läufigen Verallgemeinerungsbestrebungen heran.

Sehen wir also in Wearings Atelierraum beispielhafte Vertreter einer Gruppe und deren typisches Suchtverhalten? Wenn wir diese Frage bejahen, müssen wir uns noch dazu Klarheit darüber verschaffen, was damit eigentlich gewonnen wäre. Noch in Unkenntnis von *Drunk* hat Julian Stallabrass von einem Wiederaufleben der Schäferidyllen des 18. Jahrhunderts in der zeitgenössischen englischen Kunst gesprochen und die darin vorherrschende, die dargestellten Mitglieder von Randgruppen als die Anderen ausgrenzende Geste verurteilt.<sup>24</sup> Wearings Darstellung der Obdachlosen lässt sich demselben Vorwurf aussetzen. Sie stellte selbst her, was sie ihnen offenbar als natürlich oder charakteristisch zuschrieb. Darin kann man den Ansatz zu einer allegorischen Überhöhung der gegebenen Wirklichkeit erkennen. 1855 war in einer Deutung von Gustave Courbets *L'Atelier du peintre* vermutet wor-

den, es sei als eine «reale Allegorie» anzusehen, weil darin die Kunstfreunde aus des Malers eigenem Umkreis die Wirklichkeit und die Vertreter niederer Schichten, deren Elend den Maler anziehe, das Allegorische bildeten.<sup>25</sup> Wearing hat also, indem sie den Gesten der Anderen allgemeine Bedeutung zuschreibt, ein schon in der Realismus-Theorie des 19. Jahrhunderts aufgebrachtes Klischee wiederbelebt. Aber eine Kritik der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse, eines scheiternden Sozialstaats, der Gefährdung menschlicher Würde im Rausch oder dergleichen lässt sich in Heranziehung von Wearings Typologie von Mikroprozessen und Gesten wohl nicht glaubwürdig erstellen; in dieser Hinsicht nutzte Hogarth seine Mittel wirkungsvoller. Auch die Verhaltensforschung wird dem Werk kaum viele Erkenntnisse abgewinnen können, der Nachahmung eines wissenschaftlichen Versuchsaufbaus zum Trotz. Andererseits kann ich auch nicht bestätigt finden, dass, wie ein Kritiker behauptete, das Werk von einer schwerfälligen Darstellung überchoreografierter Bewegung gezeichnet sei.<sup>26</sup> Im Gegenteil wird uns ein fortschreitender Zerfall von Inszenierung vorgeführt. Das Verhalten der Beteiligten ist bald kaum noch von der Fähigkeit zu einer auf den Aufzeichnungsprozess abgestellten Selbstdarstellung getragen. Allem Anschein nach empfand Wearing sogar den besonderen Reiz der Möglichkeit, in der mit Trunkenheit einhergehenden Aussetzung von Bewusstsein und Selbstkontrolle eine Selbstentblössung der Personen, also eine vom Spiel für die Kamera befreite Interaktion zu erreichen. Sonst hätte sie wohl nicht völlig auf den Austausch mit ihnen verzichtet. Die Grenzen bewusster Verkörperung des Selbst sind selbstverständlich fließend, und wir Betrachter des Werks werden mit der Frage danach, ob Wearings Rechnung aufging, nicht zu Ende kommen können. Aber ohne Zweifel ist die Beklemmung, die das Werk auslösen kann, darauf zurückzuführen, dass wir im Vertrauen auf die dokumentarische Anlage des Films wirklichen Subjekten gegenüberstehen und dass die von der Künstlerin herbeigeführte Bühnenschau aus nichts anderem besteht als aus einer sich vor unseren Augen vollziehenden ungesteuerten Handlungsfolge. Die Teilnehmer wurden im Atelier empfangen, der Bildraum wurde hergerichtet, die Kamera repräsentiert einen interessegeleiteten Blick, der Film wurde geschnitten und montiert. Das alles ist unleugbar und gut sichtbar. Deshalb wirkt die in einem Ausstellungskatalog zu findende Behauptung, dass Wearing die Leute so porträtierte, wie sie sie vorgefunden habe, ein bisschen dreist.<sup>27</sup> Aber die Anziehungskraft der Bilder beruht eben nicht darauf, dass Beobachtungen nach dem Leben festgehalten worden wären wie in

akademischen Zeichnungen der frühen Neuzeit, wie im hergebrachten Realismus und wie auf den Fotografien, die Wall als nahezu dokumentarisch beschreibt. Sie beruht auf der Unberechenbarkeit, die wir als Voraussetzung für den Einbruch von etwas Wirklichem ansehen und die auch Wall schaffen wollte, als er an *A View from an Apartment* arbeitete.

Dass Walls und Wearings Ziele verwandt sind, ist den Werken nicht gleich anzusehen. Zu unterschiedlich scheinen sie im Umgang mit Medium und Komposition. Die Ähnlichkeit besteht tatsächlich nur in dem Versuch, ein von Referenz und Inszenierung nicht vollständig überlagertes Ereignis zum Gegenstand der Aufzeichnung zu machen und auf diese Weise den Realismus über eine bloße Stilerscheinung und Repräsentationsleistung hinaus zum Gefäß für Spuren der Wirklichkeit zu machen oder, mit Derrida gesprochen, zu einer Sprechweise, in der sich «etwas ereignen» kann.<sup>28</sup> In den Spuren ist, wenn man die Arbeiten für geglückt hält, ein Rest von Authentizität auszumachen. Damit ist weder eine Eigenschaft der Dargestellten noch des Künstlers oder der Künstlerin selbst gemeint. Der Begriff soll nur dafür erhalten, eine nicht mit Barthes' realismusbeschreibendem Realitätseffekt gleichsetzbare ästhetische Wirkung zu beschreiben. Unter denselben Vorbehalten lässt er sich auch auf eine wiederum ganz anders gelagerte künstlerische Arbeit beziehen. Im Jahr 2000 zeigten die Kunstwerke Berlin eine Installation Santiago Sierras unter dem auskunftsfreudigen Titel *Workers Who Cannot be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*, nachdem der Künstler schon mehrfach seit 1996 ähnliche Arbeiten in Guatemala, Kuba und den USA verwirklicht hatte. Die Besucher sahen sich in der grossen Halle sechs notdürftig zusammengeflückten Kisten gegenüber. (Abb. 6) Die Kisten waren verschlossen; nur für die Luftzufuhr war gesorgt. In den Kisten sassens tschetschenische Asylbewerber, die Sierra angeworben hatte, wegen des in Deutschland geltenden Aufenthalts- und Arbeitsrechts aber nicht für ihr täglich vierstündiges Verbleiben in den Kisten bezahlen durfte. Darauf bezieht sich der Titel, der im Übrigen eine sachliche Beschreibung des Werks mitsamt einem Hinweis auf die nicht gleich sichtbaren Kisteninsassen gibt. Wenn es still war, hörte man sie atmen, husten oder gelegentlich mit den Füßen scharren. Wer nahe herantrat, konnte durch Ritzen sogar Blickkontakt mit den Insassen aufnehmen. Bei vielen Besuchern erzeugte die so erfolgte Bestätigung der Präsenz von Menschen in den Kisten Beklemmung. In der *Berliner Zeitung* heisst es ausserdem von einem Besucher, dass er sich gar nicht in die Halle hineinbegeben habe, weil er das Gefühl hatte, er störe



Abb. 6 Santiago Sierra, *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*, Kunst-Werke Berlin, 2000

sonst die Intimsphäre der Insassen. Andere sollen versucht haben, mit den Menschen in den Kisten ins Gespräch zu kommen.<sup>29</sup> Es gab anscheinend auch einige Empörung über die ökonomische Ausbeutung der angeblich unbezahlten – stillschweigend aber doch entlohnnten – Selbstdarsteller. Sierra wird solche Regungen mit Zufriedenheit aufgenommen haben. Denn sie beruhen auf ethischen und politischen Erwägungen, wie sie hervorzurufen Ziel des Künstlers und die zu erreichen nur mithilfe von physischer Präsenz der im Titel beschriebenen Menschen möglich war. Zwar hing es von einem Willensakt der Besucher und von willkürlich oder unwillkürlich hervorgebrachten Geräuschen der Kisteninsassen ab, ob diese Präsenz sinnlich wahrnehmbar wurde. Zu Recht wurde ausserdem schon mehrfach betont, dass es Sierra nicht um die individuellen mitwirkenden Personen zu tun gewesen sei. Sogar in einem Aufsatz über Wall wird Sierras Gleichgültigkeit gegenüber der Erfahrung der von ihm angeheuerten Werkbeteiligten betont, wenn auch nicht unter Hinweis auf das Berliner Werk und nur, um Walls angeblich einfühlsame Beschäftigung mit seinen Laiendarstellern vom Vorgehen des

spanischen Kollegen abzuheben.<sup>30</sup> Aber der womöglich tatsächlich unterschiedliche Umgang der beiden Künstler mit ihren Mitarbeitenden ist für die hier verhandelte Frage eigentlich nicht von Bedeutung. Vergleichbar ist die Schlüsselstellung von Menschen, die als jeweils sie selbst in den Werken auftreten. Auf dieser Grundlage fördert auch Sierra die Erfahrung von etwas, das als Präsenz oder auch Authentizität bezeichnet werden kann. Denn die Wirkung von *Workers Who Cannot be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* wäre ohne das Bewusstsein der Besucher von deren Anwesenheit sehr geschwächt. Dieses Bewusstsein ist sogar geradezu ihr Inhalt; die Arbeit verwirklicht sich überhaupt nur im Zusammenhang mit der Vorstellung, dass in den Kisten ein Gegenüber, mit dem in Austausch zu treten eigentlich möglich wäre, ausharrt.

Nehmen wir an, Sierra hätte statt der wirklichen Insassen leere Kisten oder in diesen Kisten Tonkonserven mit dem von ihnen vermeintlich verursachten Geräuschen ausgestellt. Der eine oder andere Kritiker hätte das Werk vielleicht dennoch als aussagekräftig, als politisch bedeutsam beschrieben, und Claire Bishop könnte in Sierras Werkfolge weiterhin eine «Metapher» für die gesellschaftliche Unsichtbarkeit der Angehörigen bestimmter Schichten sehen.<sup>31</sup> Indem diese Werkfolge über den gegenwärtigen Fall hinaus gegebene Zustände ins Bewusstsein ruft, ist ihr das Metaphorische, Symbolische, Allegorische tatsächlich nicht abzusprechen. Dafür sorgen wie bei Wearing der Ausstellungsraum und der Diskurs, an dem sich Sierra selbst beredt beteiligt, indem er seine Arbeit als einen Finger in den vom Kapitalismus geschlagenen Wunden beschreibt.<sup>32</sup> Bei Sierra ist der allegorische Prozess sogar viel deutlicher gegeben als in *Wearings Drunk*, indem der Titel des Werks bereits von gesellschaftlichen Abhängigkeitsverhältnissen spricht. Aber es war ihm offenbar nicht allein um die lesbare Abbildungsleistung zu tun. Hermeneutik reicht als Untersuchungswerkzeug nicht aus, wo die Leistung der leibhaftigen Präsenz der Kisteninsassen zu verdeutlichen ist. Diese Präsenz ist, wie Gumbrecht zu betonen nicht müde geworden ist, «diesseits» von aller Hermeneutik angesiedelt.<sup>33</sup> Wir kennen aus Debatten über den lebendigen Körper in der Performance-Kunst die Argumente, die dessen besondere Stellung zum Werk, in das er nie voll eingehen kann, beschreiben. Meistens geht es dabei um exemplarische Handlungen und um die schiere Erfahrung der Aufführung als Ereignis sowie um die Feststellung, zu lesen beispielsweise bei Chantal Pontbriand, dass Präsenz ein Hier-und-Jetzt, das keine andere Bezugsgrösse hat als bloss sich selbst, erscheinen lasse. Erika

Fischer-Lichte spricht in diesem Sinne von der Unverfügbarkeit des Körpers. Das scheint nicht ganz hierher zu passen, selbst wenn man von der abgebildeten ökonomischen Zwangslage der Niedriglohnempfänger absieht. Denn Fischer-Lichte denkt Präsenz im Zusammenhang mit Performanz, also eine auf der Bühne sich entfaltende und ständige Veränderung hervorrufende Handlungsfolge.<sup>34</sup> Die Tschetschenen in Sierras Kisten sind für die Dauer ihrer Mitarbeit zur fast vollständigen Bewegungslosigkeit verurteilt und sind noch nicht einmal wirklich sichtbar. Aber das Wissen um ihre Anwesenheit verwandelt die Unsichtbarkeit in Verdrängung, die Stille in Schweigen. Der oben erwähnte Zeitungsbericht über das Verhalten der Besucher macht deutlich genug, als wie eindringlich diese ins Negative versetzte Präsenz empfunden wurde. Nicht völlig überzeugend wirkt angesichts dieser Zeugnisse Grant H. Kesters Annahme, dass Betrachterinnen und Betrachter sich zu den Menschen in Kisten in keine andere Beziehung setzen würden als zu beliebigen Passanten auf der Strasse. Vielmehr bestätigt sich, was ihm Simon Grennan entgegenhält: Die Betrachter haben zu Sierras Werk eine der Art nach grundsätzlich andere Beziehung als zu einem Bild an der Wand. Fischer-Lichte hat eine derartige Wirkung von Präsenz als «radikal» bezeichnet.<sup>35</sup> Im vorliegenden Zusammenhang ist vor allem festzuhalten wichtig, dass hier politische Wirklichkeiten nicht bloss anhand von Zeichen vermittelt werden, sondern selbst präsent sind. Fischer-Lichtes Wort wäre zur Beschreibung dieser Sachlage fast noch geeigneter als für die Beschreibung des von ihr selbst betonten Aspekts. Aber ein anderer Begriff ist nicht weniger hilfreich, zumal er das Ineinandergreifen von Präsenz und Repräsentation besser fasst. Indem die Asylbewerber ihres eigenen von Ökonomie und Politik bestimmten Schicksals wegen angeworben wurden, können wir sagen, dass wir – in einem Sinn, den Champfleury sich noch nicht hätte träumen lassen – eine reale Allegorie vor uns haben. Der allegorische Prozess lässt sich nicht abschliessen; das Wirkliche geht nicht ganz in Bedeutung auf.

Die drei beschriebenen Werke versprechen oder bieten Zugang zum Realen auf eine jeweils unterschiedliche Weise; das Verhältnis von Repräsentation und Präsenz fällt immer unterschiedlich aus. Paweł Althamer hat es auf eine noch einmal andere Weise in Szene zu setzen oder, je nach Auslegung, zum Ereignis zu machen versucht. Wall gibt einer Darstellerin Gelegenheit, mittels des unwillkürlichen Niederschlags von Alltagsleben eine Spur von Wirklichkeit ins Bild einzubringen; Wearing steigert, indem sie die Befähigung ihrer Probanden zur Repräsentation ihrer selbst vermindert,

deren schiere Präsenz; Sierra macht die Ausstellung von Menschen zu einem Ereignis, in dem die Kunst in Wirklichkeit übergeht. Althamer ist wie Sierra an dieser Rückführung von Repräsentation in Präsenz interessiert, geht aber insofern vor wie Wall, als er eine Wirklichkeit ausserhalb von Atelier und Museum zum Schauplatz macht. Im November 2007 zeigten Londoner Kinos im Vorprogramm die Werbung für einen Film, der in einer Hauptrolle Jude Law zu bringen versprach. Über die Handlung liess sich aus der von Jason Martin gedrehten Vorschau nichts Bestimmtes entnehmen; wir beobachteten darin Law bei einem Gang über den Borough Market in Südlondon und in Betrachtung seiner Umgebung. Ein Mann mustert seinen Stadtplan; eine Orange kullert vom Obststand herab und ein Passant hebt sie auf; ein Zug fährt vorbei; eine Frau fotografiert einen für uns unsichtbar bleibenden Gegenstand; ein kleiner Junge leert sein Getränk; Satzketzen aus einem Mobilfunkgespräch dringen zu Law und uns herüber. (Abb. 7) Alles das hat Anteil an einer Erfahrung des Augenblicks, dessen Kraft Law in einem Monolog, den uns ein Voiceover gibt, begeistert anpreist, nicht ohne hinzuzufügen, dass er angesichts der Schönheit des Alltags augenblicklich die Welt als «leben-dige Präsenz» erfahren habe. Am Ende kauft er einen Fisch und geht weg. Der kleine Film scheint einer ästhetischen Epiphanie-Erfahrung im Sinne von James Joyce Ausdruck geben zu wollen und streift, woran Laws etwas phrasenhafter Text die Hauptschuld trägt, die Grenze zum Kitsch. Nun haben wir es dabei nur mit einer Vorschau zu tun. Sie warb für einen *Realtime Movie*, an dem teilzunehmen das Kinopublikum unter Angabe von Zeit und Ort eingeladen wurde. Althamer hatte zuvor schon ähnliche Performance-Stücke aufführen lassen, aber die Ausgangsbedingungen waren anders gewesen. 1992 hatte er anlässlich der Einführung des *Observer* in Warschau Obdachlose angeheuert; sie trugen auf seine Anweisung hin ein Schildchen mit dem Namenszug der neuen Tageszeitung und führten im Übrigen ihr Dasein als Zaungäste des öffentlichen Lebens weiter, halb Betrachter und halb Betrachtete: Der Unterschied zu Wearings Arbeit mit der gleichen Bevölkerungsgruppe ist denkbar gross, die Verschiedenheit der jeweils hervorgerufenen Erfahrbarkeit von Authentizität oder Präsenz desgleichen. (Abb. 8) Im Jahr 2001 war Althamer mit einer kleinen Betrachtergruppe durch Warschaus Strassen gelaufen und hatte es deren Mitgliedern überlassen, in den dabei angetroffenen Personen das Personal eines Echtzeitfilms zu erkennen. Man hat darin einen Versuch, das Alltagsleben «in seiner ganzen Reichhaltigkeit» nachzubilden, erkannt.<sup>36</sup> Aber vielleicht sprechen wir statt von der

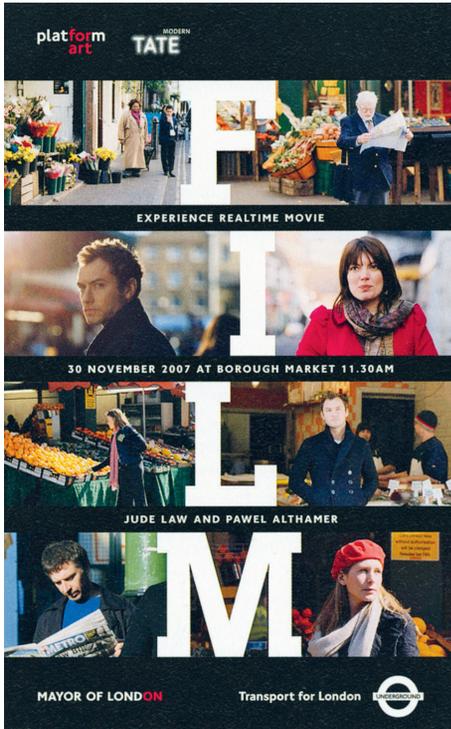


Abb. 7 Paweł Althamer, *Realtime Movie*, 2007, Werbeplakat



Abb. 8 Paweł Althamer, *Observator*, Warschau, 2001, fotografische Dokumentation der Performance

an Wearings Berufung auf «reiche» Charakterstudien erinnernden Reichhaltigkeit besser von der Unüberschaubarkeit der Zusammenhänge, in denen sich Alltag zu betrachten gibt. Das Publikum war angehalten, die umstehenden Leute auf mögliche Handlungszusammenhänge hin anzusehen und irgendeinen Sinn damit zu verbinden. Aufgrund des Verzichts auf eine folgerichtige Erzählung kam es offenbar zu einigen Verwechslungen. Unbeteiligte wurden daraufhin befragt, ob sie vom Künstler angeheuert worden seien, während das Publikum tatsächliche Mitwirkende unbehelligt, weil unerkannt passieren liess. So ungefähr muss Althamer sich auch die Interessen und Rückmeldungen des Londoner Publikums vorgestellt haben. Die Verwischung der Grenze zwischen Schein und Sein oder von inszeniertem und tatsächlichem Alltag, das Rätselraten über die Kunstanteile am vermeintlich echten Leben war auch hier sein Ziel.

Althamer liess nach einem genau festgelegten Plan mehrere Darsteller auftreten, die jedoch als solche nicht identifizierbar waren. Law ging wie in der Vorschau noch einmal über den Borough Market, kaufte noch einmal Fisch und verliess danach wieder den Markt, diesmal jedoch unter den Augen der erwartungsvollen Anwesenden. Vermutlich war nicht allen erschienenen Leuten die künstlerische Zielsetzung begreiflich. Viele scheinen vor allem gekommen zu sein, um den Schauspieler Law sehen. In Erwartung seiner Person hatte sich eine grosse Menge vor und in einer schmalen Halle zusammengedrängt. Kameras wurden gezückt, ein paar junge Mädchen gerieten in Verzückung, und Law musste, flankiert von offenbar zu seinem Schutz bestellten Begleitern, durch ein regelrechtes Spalier von Schaulustigen zum Fischstand laufen.<sup>37</sup> (Abb. 9) Dieses Spalier machte die Vermischung von Alltagsleben und Repräsentation, von Welt und Kunst schon halb zunichte. Für Law gab es auf dieser Grundlage keine Möglichkeit eines Eintauchens in einen Alltag, der Präsenz oder gar «Sorge» in sein Bewusstsein oder das der Umstehenden zu heben ermöglicht hätte. Ohnehin war er selbst nur Hauptdarsteller in einer Wiederaufführung des Films, den er als deren Ankündigung zu drehen geholfen hatte. Die Aufführung war Zitat, indem sie sich offensichtlich auf einen Vorläufer bezog. Ein performatives, das Theatralische hinter sich lassendes Ereignis war sie am ehesten gerade für die Zuschauerinnen und Zuschauer, die gar nicht um das Werk als solches, sondern nur um den Schauspieler zu sehen gekommen waren. Dass einige von ihnen Fotoapparate herauszogen und Laws Gang durch die Menge in Bilder und Filme zurückverwandelten, war eigentlich folgerichtig. Sie haben nur getan, was die Tate



Abb. 9 Zuschauer von Paweł Althamers *Realtime Movie* vor dem Londoner Borough Market, 1. Dezember 2007, Einzelkader aus dem Making Of, Tate Modern

Gallery auch getan hatte, als sie Law für den Film auftreten liess. Aber was ist dabei geschehen? Wer in Betrachtung der Aufzeichnung von Laws zweitem Gang zum Fischhändler die begeisterten Fans ins Auge fasst, wird unfreiwillige Komik bemerken und ein gescheitertes Werk vermuten. Man könnte sagen, dass all die bei der Gelegenheit entstandenen Bilder aus Alltagsbewegungen erst eine Performance machen, also erst Bedeutung in die absichtsvoll belanglos gehaltene Szene bringen.<sup>38</sup> Allerdings wird man aus der Sache nicht leicht klug. Denn eigentlich haben gerade die Zuschauer, die nicht das Kunstwerk gesehen haben, den Auftritt von Law als Ereignis wahrgenommen. Sicher, sie haben die leibhaftige Präsenz des Schauspielers als Gegenstand eines voyeuristischen Spektakels genossen, aber wann wäre Präsenz ein solches Spektakel nicht? Wer hier die eine Erfahrung als authentischer denn die andere hinstellen will, muss zu Floskeln Zuflucht nehmen, wie sie im oben erwähnten Voiceover der Vorschau an Epiphanien denken lassen. Gumbrecht mag sich in der Beschwörung von Präsenz auf solche Erfahrungen beziehen. Aber für klare Unterscheidungen reicht das nicht aus.

Hier wurden vier Versuche, Vorstellungen von Authentizität zur Grundlage eines neuen Realismus zu machen, einander gegenübergestellt. Viele offensichtliche Unterschiede der Werke sind dabei unter den Tisch gefallen. Es ging mir darum, nachzuvollziehen, welche Besonderheiten in allen vier

Fällen eine Rede von Authentizität hilfreich erscheinen lassen könnten. Zur Debatte steht jeweils nicht eine Authentizität der Künstlerpersönlichkeit als Befähigung zu uneingeschränktem Selbstaussdruck, sondern eine besondere Erscheinungsweise von Realismus. In ihm gibt sich Authentizität in keinem Fall eindeutig greifbar, und das scheint auch gar nicht möglich. Als Anlass oder Bestandteil ästhetischer Erfahrung tritt sie immer im Widerstreit mit Mediatisierung, Repräsentationsleistungen, bedeutungsverdichtenden Zeichenprozessen auf, und sie droht immer dahinter zurückzutreten. Es ist mit dieser Authentizität oder Präsenz insofern wie mit den Worten, die John Langshaw Austin als *Trouser Words* – darunter das Wort «wirklich» – bezeichnet. Sie ergeben überhaupt nur insofern Sinn, als ihre Verneinung eine Vorstellung hervorruft.<sup>39</sup> In der Kunst heisst das: Die mit Authentizitätseindrücken verbundene Erfahrung bleibt immer zweifelhaft und prekär. Bei den obigen Beispielen war das immer dort offensichtlich, wo sich von Allegorisierungsprozessen sprechen liess. Bei *Wearing* liegt der Verdacht nahe, dass sie in den Obdachlosen ein wirklicheres, weil unverstellteres Leben vertreten sieht: Man erinnert sich daran, dass in Tom McCarthys Roman *Remainder* von 2005 ein sich selbst als völlig unauthentisch wahrnehmender Londoner Ich-Erzähler auf eine Gruppe Obdachloser stösst und in ihnen wahrhaft-echte Menschen zu erkennen meint.<sup>40</sup> Immerhin scheint es mir nicht passend, unter Verweis auf Hans Holbeins 1521 entstandenes, wiederholt auf *Drunk* bezogenes Basler Gemälde von Christi Leichnam im Grab den starken Eindruck von der Präsenz sich vor der Kamera auslebender, zunächst nur auf sich selbst verweisender Menschen zu schwächen. Man könnte mit kaum weniger Recht in der jungen Frau, die Wall für *A View from an Apartment* in seltsam wirkender Bewegung aufgenommen hat, ein fernes Echo der Flora auf Sandro Botticellis *Primavera* aus den 1480er Jahren erkennen. Ein Teil der Sperrigkeit, die von der Bewegung ausgeht und die Szene umso wirklicher in unseren Augen macht, ginge damit verloren, was eigentlich nicht in Walls Sinn gewesen sein kann. Oder doch? Mir war Frieds Bemerkung über die wirklichkeitsgesättigte Haltung der fotografierten Frau immer als einleuchtend erschienen, auch noch während der vorliegende Text entstand. Aber dann stiess ich auf etwas entlegen veröffentlichte Fotografien von Walls Arbeit an seinem Bild. Man sieht auf ihnen die Frau wiederholt dieselbe Haltung einnehmen, um Wall Gelegenheit zum Abgleich verschiedener Belichtungsversuche zu geben.<sup>41</sup> Die Möglichkeit, dass etwas Unwillkürliches, Zufälliges auf die Fotografie gekommen sein könnte, schrumpft damit be-

trächtlich. Immerhin hat in allen hier besprochenen vier Fällen die bloße Möglichkeit, etwas Wirklichem jenseits der Repräsentation zu begegnen, Einfluss auf das Verhalten der Betrachterinnen und Betrachter vor dem Werk erhalten. Unnötig scheint mir in diesem Zusammenhang die Frage nach der Existenz von Authentizität oder der Brauchbarkeit des Begriffs, sofern sie ein für allemal und allgemein gestellt wird. Authentizität teilt mit dem Begriff der Wahrheit, dass sie jeweils bewiesen, und mit der Wirklichkeit, dass sie erfahren werden muss. Ob Authentizität sinnvoll mit Inhalt zu verbinden ist, muss jeweils neu überprüft werden. Nur vor dem Hintergrund des Zweifels hat diese Überprüfung ihren Zweck, sie hat ihn aber vielleicht in der bildenden Kunst mehr als anderswo. Die Kunst kann einen besonderen Beitrag zur Produktion von Authentizitätseffekten leisten, weil sie immer schon als ein Bereich von Ersatzwirklichkeit und Repräsentation verstanden wird. Sie trägt aber so noch nicht zur Befriedigung von Sehnsüchten bei, die sich ausserhalb ihrer mit wertbelasteten Authentizitätskonzepten verbinden mögen. Sie macht so noch nicht zwangsweise Aussagen über eine irgendwie geartete Authentizität der Wirklichkeit oder gar der beteiligten Personen selbst.

- 1 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 72.
- 2 Ich paraphasiere Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (1967), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 324.
- 3 Vgl. Hans Ulrich Reck, *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München: Fink, 2003, S. 496. Ähnliche Beobachtungen finden sich wiederholt in der jüngeren Forschungsliteratur, vgl. z. B. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 246), Heidelberg: Winter, 2007, S. 173.
- 4 Vgl. Jeff Wall und Jean-François Chevrier, «A painter of Modern Life» (1998), in: *Jeff Wall. Figures and Places. Selected Works from 1978–2000*, hrsg. von Rolf Lauter, Ausst.-Kat. Museum für moderne Kunst, Frankfurt a. M., 28.9.2001–3.3.2002, München: Prestel, 2001, S. 168–185, S. 176, und Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne» (1863), in: Ders., *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), hrsg. von Claude Pichois, 2 Bde., Paris: Gallimard, 1975–1976, Bd. 2, S. 683–724, bes. S. 697.
- 5 Rosalind Krauss, ««And Then Turn Away?» An Essay on James Coleman», in: *October*, Nr. 81, 1997, S. 5–33, S. 28, sowie Martin Schwander und Jeff Wall [Gespräch], in: *Jeff Wall. Restoration*, publ. anl. der Fertigstellung von *Restoration* und der Ausst. in der Kunsthalle Düsseldorf, 7.5.–19.6.1994, hrsg. vom Kunstmuseum Luzern und der Kunsthalle Düsseldorf, 1994, S. 10–19, S. 10, und Wall/Chevrier 1998 (wie Anm. 4), S. 174.
- 6 Vgl. James Rondeau, «In Dialogue With Jeff Wall», in: *Jeff Wall*, hrsg. von Peter Galassi und Neal Benezra, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 25.2.–14.5.2007;

- The Art Institute of Chicago, 30.6.–23.9.2007; San Francisco Museum of Modern Art, 27.10.2007–27.1.2008, S. 151–157, S. 152, sowie Jeff Wall und Mike Figgis, «Conversation», in: *Contemporary*, Nr. 65, 2004, S. 24–33, S. 26. Schon André Bazin hatte keinen Weg gefunden, das realistische Medienprogramm der Kamera sinnvoll mit dem Stil des neorealistischen Films zu verbinden; siehe dazu Guido Kirsten, *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren, 2013, S. 56 und S. 95.
- 7 Vgl. Wall / Chevrier 1998 (wie Anm. 4), S. 173 und S. 175.
- 8 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven: Yale University Press, 2008, S. 57.
- 9 Vgl. Katrin Grögel, Stephan E. Hauser und Heidi Naef, «Catalogue Raisonné», in: *Jeff Wall. Catalogue raisonné 1978–2004*, hrsg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Publ. anl. der Ausst. Schaulager Basel, Münchenstein, 30.4.–25.9.2005; Tate Modern, London, 21.10.2005–8.1.2006, Göttingen: Steidl, 2005, S. 269–431, S. 431, Kat. 120. Im Werkverzeichnis des Künstlers finden sich mehrere dokumentarische Aufnahmen von der Arbeit an den Bühnenräumen und ausserhalb des Ateliers gelegenen Aufnahmeorten. Eine Bestimmung des «nahezu dokumentarischen» Ansatzes gibt Wall in Robert Enright, «The Consolation of Plausibility. An Interview with Jeff Wall», in: *Border Crossings*, 19 (2002), Nr. 73, S. 38–51, S. 50; siehe ausserdem Wolfgang Brückle, «Almost Merovingian. On Jeff Wall's Relation to Nearly Everything», in: *Art History*, 32 (2009), S. 977–995, S. 981.
- 10 Siehe Klaus Herding, «Mimesis and Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst», in: *Zeichen und Realität* (Aktien des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V.), Hamburg 1981, hrsg. von Klaus Oehler, 3 Bde., Tübingen: Stauffenburg, 1984, Bd. 1, S. 83–113, S. 87.
- 11 Andrew Pulver, «Jeff Wall's Best Shot» [Gespräch], in: *The Guardian*, 5.5.2010, S. 23.
- 12 Vgl. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City: Doubleday, 1959, S. 252.
- 13 Gewissermassen erzeugt er so ein Mittelding zwischen dem «fruchtbaren» und dem «entscheidenden» Augenblick, wie sie von Gotthold Ephraim Lessing und von Henri Cartier-Bresson als Ergebnis mediengerechten Erzählens dort für Skulptur und Malerei, hier für die Fotografie bestimmt worden sind. Siehe Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedner Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil*, Berlin: Voss, 1766, S. 24, und – mit unbefriedigender Übersetzung des französischen «moment décisif» – Henri Cartier-Bresson, «Der rechte Augenblick» (1952), in: Ders., *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen an Freunde*, Berlin / München: Edition Pixis, 1998, S. 11–29, S. 16 und S. 20.
- 14 Fried 2008 (wie Anm. 8), S. 57. Die Freundin der Bewohnerin hat angeblich gar nicht bemerkt, dass Wall sie fotografierte; vgl. Pulver 2010 (wie Anm. 11), S. 23.
- 15 Vgl. Roland Barthes, «L'effet de réel», in: *Communications*, Nr. 11, 1968, S. 84–89, S. 88, und Fried 2008 (wie Anm. 8), S. 57. Heidegger bezeichnet als «Sorge» unseren immer schon gegebenen praktischen Umgang mit der Welt. Siehe auch Wolfgang Brückle, «Absorption Revisited», in: *Art History*, 33 (2010), S. 731–734, bes. S. 732, mit Einwänden gegen Frieds Deutungsansatz.
- 16 Sheena Wagstaff, «Jeff Wall. A View from an Apartment», in: *Singular Images. Essays on Remarkable Photographs*, hrsg. von Sophie Howarth, London: Tate, 2005, S. 119–123, S. 119.
- 17 Vgl. André Bazin, «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération», in: *Esprit*, 16 (1948), S. 58–83, S. 65, sowie die Andeutungen bei Georges Sadoul, «Un grand réalisateur italien. Rossellini», in: *L'Écran français*, Nr. 72, 1946, S. 17, und bei Roberto Rossellini und Mario Verdone, «Colloquio sul neorealismo», in: *Bianco e nero*, 13 (1952), Nr. 2, S. 7–16, S. 10; siehe

- auch Christopher Wagstaff, *Italian Neorealist Cinema. An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press, 2007, S. 31. Die Grundlagen der oben umrissenen Vorstellung in Schauspieltheorie und Filmpraxis der Vorkriegszeit müssen hier nicht nachgezeichnet werden; eine zusammenhängende Erörterung scheint zu fehlen. Marc Mancini, «Real People», in: *Film Comment*, 22 (1986), Nr. 2, S. 23–30, erwähnt den Neorealismus nur nebenbei auf S. 24.
- 18 Bazin 1948 (wie Anm. 17), S. 66, und Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, S. 5.
- 19 Jean-Max Colard, «Dans l'Apartment de Jeff Wall», in: *Les Inrockuptibles*, Nr. 522, 2005, S. 72–77, S. 75.
- 20 Siehe Dominic Molon, «Observing the Masses», in: *Gillian Wearing. Mass Observation*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago, 19.10.2002–19.1.2003; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 3.9.–14.12.2003, S. 11–25, bes. S. 12, und Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel. Mediale Experimente mit «echten Menschen» in der zeitgenössischen Kunst* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 3), Köln et al.: Böhlau, 2014, S. 197–202.
- 21 Ich spreche oben von einer «Pathosformel» in Anlehnung an Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg: Winter, 1959, S. 13, dessen Herleitung der postreligiösen Verwendungen dreiteiliger Bildensembles von Aby Warburg angeregt ist.
- 22 Vgl. Wearings Äusserung in «Gillian Wearing in Conversation with Carl Freedman», in: *Gillian Wearing*, hrsg. von Lisa G. Corrin, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London, 16.9.–29.10.2000, o. S., und Herding 1984 (wie Anm. 10), S. 90. Vgl. auch Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München: Fink, 1999, S. 12, mit einem Hinweis auf Versuche der Begründung von Bruegels Wahrhaftigkeit aus dessen vermeintlich bäuerlicher Herkunft.
- 23 Frederick Antal, «The Moral Purpose of Hogarth's Art», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15 (1952), S. 169–197, S. 181, spricht allen Ernstes vom «dokumentarischen» Anstrich der Kupferstiche. Einen Hinweis auf die oben als von Hogarth angeregt erwähnte Schrift gibt Austin Dobson, *William Hogarth*, New York: Dodd & Mead, 1891, S. 159. Das ohne Verfasserangabe zuerst 1752 gedruckte Werk zeigt auf dem Frontispiz einer kurz darauf erschienenen Neuausgabe eine Gruppe von trinkenden und streitenden Handwerksleuten beiderlei Geschlechts in einem Pub; vgl. die Abbildung bei Edgar Royston Pike, *Human Documents of Adam Smith's Time*, London: Allen & Unwin, 1974, S. 34. Übernahmen aus Bruegel entdeckt schon John Nichols, *Biographical Anecdotes of William Hogarth and a Catalogue of his Works Chronologically Arranged, with Occasional Remarks*, London: Nichols, 1781, S. 115. Vgl. auch Berthold Hinz, *William Hogarth. Beer Street and Gine Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1984, S. 40 und S. 57.
- 24 Vgl. Julian Stallabrass, *High Art Lite. British Art in the 1990s*, London: Verso, 1999, S. 239.
- 25 Vgl. Jules Champfleury, «Du réalisme», in: *L'Artiste*, Serie 5, 16 (1855), S. 1–5, S. 4. Auch David Hopkins, ««Out of it». Drunkenness and Ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing», in: *Art History*, 26 (2003), S. 340–363, S. 360, spricht von einem allegorischen Prozess bei Wearing. Er bezieht sich dabei allerdings auf deren angebliche Sehnsucht nach gesellschaftlicher Versöhnung.
- 26 Richard Shone, «London. Gillian Wearing», in: *The Burlington Magazine*, 142 (2000), S. 715–716, S. 716. Die Anklänge an einen Versuchsaufbau betont Molon 2002 (wie Anm. 20), S. 23.
- 27 Vgl. Mark Beasley, «Drunk», in: *Gillian Wearing. A Trilogy*, hrsg. von Daina Augaitis, Ausst.-Kat. Vancouver Art Gallery, 13.7.–27.10.2002, S. 7–9, S. 8, wo nur einschränkend auf die abschliessende Überarbeitung hingewiesen wird. Jean-Charles Masséra, «If I were you, but you're not. Critique de la décontextualisation», in: *Gillian Wearing. Sous influence*, Ausst.-Kat. Musée d'art

- moderne de la Ville de Paris, 10.3.–6.5.2001, S. 27–46, S. 28, wirft zwar die Frage auf, ob wir es mit einer Verhaltensstudie oder einem Schauspiel zu tun haben, aber er gibt keine eindeutige Antwort darauf. Cathérine Bernard, «Deller, Wallinger, Wearing. Towards an Ethics of Visual Interpellation», in: *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Arts*, hrsg. von Michel Gatteau und Christine Reynier, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2015, S. 265–276, S. 273, erkennt einen weitestmöglichen Rückzug der Künstlerin aus allen die bloss «Präsenz» der Obdachlosen und das unvorhersehbare Ereignis behindernden gestalterischen Eingriffen.
- 28 Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* [2001], Berlin: Merve, 2003, S. 24.
- 29 So berichtet Claudia Fuchs, «Die Fremden», in: *Berliner Zeitung*, 20.11.2000, S. 30.
- 30 Vgl. Camiel van Winkel, «Traumarbeit», in: *Jeff Wall. Tableaux, Pictures, Photographs, 1996–2013*, hrsg. von Yilmaz Dziewior und Hripsimé Visser, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1.3.–3.8.2014; Kunsthaus Bregenz, 18.10.2014–11.1.2015; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 6.2.–31.5.2015, Köln: König, 2014, S. 18–26, S. 22, und Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «On and Beyond the Colour Line. Afterimages of Old and New Slavery in Contemporary Art Since 1990», in: *Slavery in Art and Literature. Approaches to Trauma, Memory and Visuality*, hrsg. von Birgit Haehnel und Melanie Ulz, Berlin: Frank & Timme, 2010, S. 59–91, S. 85. Aus Sierras gleichgültigem Umgang mit der Individualität der von ihm angeheuerten Leute ergibt sich freilich nicht zwingend, dass eine sozialethische Teilnahme des Publikums am Leben der Anderen aus seiner Sicht unerwünscht wäre. Vgl. auch Claudette Lauzon, *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, Toronto: University of Toronto Press, 2017, S. 96.
- 31 Vgl. Claire Bishop, «Delegated Performance. Outsourcing Authenticity», in: *October*, Nr. 140, 2012, S. 91–112, S. 94. Sie hat die erste, in Guatemala verwirklichte Fassung vor Augen.
- 32 Dahin geht seine Äusserung in Teresa Margolles, «Santiago Sierra», in: *Bomb*, Nr. 86, 2003/2004, S. 62–69, S. 65.
- 33 Gumbrecht 2004 (wie Anm. 1), S. 33.
- 34 Vgl. Chantal Pontbriand, ««The eye finds no fixed point on which to rest...»», in: *Modern Drama*, 25 (1982), S. 154–162, S. 157, und Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 158.
- 35 Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press, 2011, S. 166, sowie Fischer-Lichte 2004 (wie Anm. 34), S. 171, und Simon Grennan, «Competence in Your Own Enactment. Subjectivity and the Theorization of Participatory Art», in: *Real Lives, Celebrity Stories. Narratives of Ordinary and Extraordinary People Across Media*, hrsg. von Bronwen Thomas und Julia Round, London: Bloomsbury, 2014, S. 79–93, S. 89. Grennan ist von Goffman angeregt.
- 36 Vgl. Massimiliano Gioni, «Der Held mit den tausend Gesichtern», in: *Parkett*, Nr. 82, 2008, S. 96–101, S. 99; sein Gedankengang ist bedauerlicherweise sehr unklar gehalten. Für *Observer* siehe Pawel Althamer *zachęca*, hrsg. von Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Ausst.-Kat. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warschau, 25.2.–28.3.2005, S. 59. Im Jahr 2000 liess Althamer während der Manifesta in Ljubljana bezahlte Beteiligte verschiedene alltägliche Handlungen im öffentlichen Raum ausführen; damals benutzte er die Bezeichnung *Motion Picture*. Am Ende des an Szenen aus einem «Echtzeitfilm» vorbeiführenden und bereits *Real-time Movie* genannten Warschauer Spaziergangs erhielten die Teilnehmenden Strassenkarten, auf denen die gestellten Szenen eingezeichnet waren. In Pittsburgh liess er mit Peter Fonda 2004 erstmals einen allseits bekannten Schauspieler an einer ähnlichen Aktion teilnehmen; vgl. Harry Schwalb, «Pittsburgh Fonda Peter», in: *Art News*, 103 (2004), Nr. 9, S. 48, mit Erwäh-

- nung des als im Reenactment verwirklichte «halbe Stunde Alltag» beschriebenen Werks. 2005 wiederholte Althamer die Aktion in Warschau mit Mirosław Baka und Agnieszka Grochowska.
- 37 Eindrücke von dem Ereignis gibt eine kleine Dokumentation, die auf der Netzseite der Tate Gallery abrufbar ist: <http://channel.tate.org.uk/media/34401682001>, Stand 1.2. 2018. Dass die Veranstalter sich verkalkuliert hatten, geht aus der im vorab verfassten Drehbuch erhofften Unsicherheit der Schaulustigen über die Präsenz von Schauspielern recht deutlich hervor; vgl. Jessica Morgan, «The world as a Stage», in: *The World as a Stage*, hrsg. von Jessica Morgan und Catherine Wood, Ausst.-Kat. Tate Modern, London, 24.10.2007–1.1.2008, S. 7–11, S. 11. Bishop 2012 (wie Anm. 31), S. 126, geht nicht auf den Unterschied von Planung und Durchführung ein.
- 38 Vgl. die anhand anderer Beispiele gemachten Beobachtungen in Philip Auslander, «The Performativity of Performance Documentation», in: *PAJ. A Journal of Performance and Art*, 28 (2006), Nr. 3, S. 1–10, S. 5.
- 39 John Langshaw Austin, *Sense and Sensibilia*, Oxford: Clarendon Press, 1962, S. 70 und passim.
- 40 Tom McCarthy, *Remainder* (2005), Richmond: Alma, 2006, S. 51.
- 41 Vgl. die Bilder von Walls Atelierraum in Colard 2005 (wie Anm. 19), S. 74 und S. 75. In Brückle 2010 (wie Anm. 15), S. 732, musste ich noch ohne die oben erwähnte Einsicht auskommen.