



queens of kunstvermittlung

Von Nanna Lüth

A wie Authentizität

Der Begriff der Authentizität begegnet mir in verschiedenen Arbeits- und Lebensbereichen, die sich häufig überschneiden: als Fotografin, als Feministin, als Künstlerin. In all diesen Zusammenhängen wehre ich mich gegen seinen essentialistischen Beigeschmack: in der Fotografie etwa in Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Wahrheitsgehalt des Mediums an sich¹, in Geschlechterfragen in Opposition zu einer Gleichsetzung von männlich = eigentlich und weiblich = uneigentlich² und in der Kunst mit Zweifeln an der genialen Sequenz Leben-Autor-Werk³.

Die etymologische Herleitung vom lateinischen "authenticus", der Bezeichnung für "Herr", "Gewalthaber" und vom griechischen "authentēs" in der Bedeutung von "Mörder/Selbstmörder"⁴ wirkt ebenfalls kaum beruhigend.

Ich möchte in diesem Beitrag den Begriff, ausgehend von einigen meiner Projekte bei Kunstcoop© reflektieren, dekonstruieren und einen Gegenvorschlag machen.

Die Ausstellungen in der NGBK, zu denen ich kunstvermittlerische Projekte durchführte, präsentierten künstlerische Arbeiten, die vor allem gesellschaftspolitische Themen bearbeiteten. Ausstellungen, die sich zum Beispiel mit Videoaktivismus (Hybrid Video Tracks), mit Kunst und Aids (Unterbrochene Karrieren - Partnerschaften) und mit engagierter Medienkunst (Angewandte (Un)Sicherheit) beschäftigten, brachten sichtbar andere Interessen in den Ausstellungsraum. Politische Inhalte und gesellschaftliche Anliegen waren Bestandteile der künstlerischen und kuratorischen Konzepte, die bei der Vermittlung der gezeigten Kunst berücksichtigt werden mussten.

Aktivismus und
Authentizität

¹ Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen, 1991, S. 14

"Dieser scheinbar unsymbolische, objektive Charakter der technischen Bilder führt den Betrachter dazu, sie nicht als Bilder, sondern als Fenster anzusehen. Er traut ihnen wie seinen eigenen Augen....Diese Kritiklosigkeit den technischen Bildern gegenüber muss sich als gefährlich herausstellen in einer Lage, wo die technischen Bilder daran sind, die Texte zu verdrängen."

² Irigaray, Luce: Speculum, Frankfurt/M., 1980, S. 169

"Jede bisherige Theorie des Subjekts hat dem "Männlichen" entsprochen....Wo es als Spiegel für das Männliche herhalten muss, das in sich selbst befangen ist, kann das Weibliche nur als sein Negativ oder sein Objekt erscheinen, nicht aber als etwas anderes."

³ Vgl. die "Sequenz Leben-Autor-Text" bei Opitz, Alfred: Authentizität - Referentialität - Kontext, Anmerkungen zur aktuellen Theorieebatte, Lissabon 1999

Quelle: <http://www.ilch.uminho.pt/apeg/opitz.htm>

⁴ Noetzel, Thomas: Authentizität als politisches Problem, Berlin, 1999, S. 18

Besonders bei diesen Ausstellungen mit aktivistischen Ansätzen⁵ schien in den Augen von AusstellungsmacherInnen eine authentische in Abgrenzung zu didaktischer Kunstvermittlung angemessener zu sein.

In diesem Sinne äußerte sich zum Beispiel ein Teil der Arbeitsgruppe von "Hybrid Video Tracks"⁶ kritisch zu einer Kunstcoop©-Aktion in ihrer Ausstellung. Die in ihren Augen zu präzise, didaktische Anleitung der BesucherInnen entsprach nicht dem Wunsch nach ungesteuerter, spontaner Aktion und Auseinandersetzung, die den Geist einer Ausstellung zur Ästhetik und Organisation politischer Gegenberichterstattung adäquat transportiert hätte. Kunstvermittlung hätte sich hier also idealerweise mit den Aktionsformen politischen Widerstands identifiziert und so authentifiziert.

Die oben beispielhaft genannten Ausstellungen hätten ohne den Idealismus und die ehrenamtliche Arbeit der beteiligten Arbeitsgruppen nicht realisiert werden können. Deren hohe Identifikation mit den künstlerischen Positionen und politischen Inhalten der Ausstellungsprojekte erhöhte den Identifikationsdruck auf die KunstvermittlerInnen. Demnach sollten die authentischen Anliegen der AusstellungsmacherInnen durch die Kunstvermittlerin-als-Megaphone einer breiteren Masse zugänglich gemacht, also verstärkt, aber unverfälscht weitergegeben werden.

Authentizität
bezogen auf
Kunstvermittlung

Angesichts dieses Anspruchs stellte ich mir die Frage: Was könnte Authentizität im Kontext Kunstvermittlung bedeuten? Wie könnte Authentizität auf den drei beteiligten Seiten - Publikum, Kunst, VermittlerIn - gleichzeitig herstellbar sein? Lasse ich mich auf die Forderung nach authentischer Vermittlung ein?

Pädagogik

Authentizität wird in der Pädagogik oft als Einheit von Schein und Sein des/r PädagogIn verstanden und positiv bewertet. Dieses "Mit sich eins sein" und dessen verlustfreie Übersetzung in ein glaubwürdiges Image qualifiziert "wahre" Menschen dazu, andere zu Authentizität zu erziehen. Laut dem Politologen Thomas Noetzel sind authentische PädagogInnen spontan, gehen zwanglos mit ihrem Gegenüber um, um

⁵ Mehr zur neueren Geschichte aktivistischer Kunst s. Röllig, Stella: Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts in Dieselbe/Sturm, Eva: Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien 2002

⁶ "Hybrid Video Tracks" reflektierte vom 1.9.-7.10.2001 in der NGBK die Geschichte einer alternativen, linken Videoarbeit und bot gegenwärtigen Video- und Medienprojekten ein Forum, ihre aktuellen Arbeitsansätze zu präsentieren. Die Arbeitsgruppe bestand aus aktiven politisch motivierten VideoproduzentInnen: Sandrina Andjic, Carsten Does, Andrea Keiz, Gabi

so Situationen des freiwilligen Lernens entstehen zu lassen, in der das lernende Individuum dann endlich alles aus sich selbst schafft!⁷ Auch als Künstlerin bin ich gemäß Mythos dazu prädestiniert, Kreativität spontan zu entwickeln, Lernprozesse in Gang zu bringen und alles aus mir selbst zu schaffen.

Die Beschränkung des Blicks auf die individuelle Befindlichkeit und Spontaneität ohne Reflexion der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen blendet soziale Strukturen und Vor-Urteile aus, die die Außenwahrnehmung des/r sich um Authentizität bemühenden PädagogenIn in nicht geringem Maße beeinflussen. Zwischen Sein, Wahrnehmung von Innen, und Schein, Wahrnehmung von Außen, tritt der Moment der Darstellung, der Übersetzung als ein entscheidender Faktor zwischenmenschlicher Kommunikation⁸.



Bill Masuch bei der Aktion "Familienstudio Kotti" anlässlich der Ausstellung "Familienbild"

So wie ich die Sequenz Leben–Autor–Text⁹ als Legitimation für die Einmaligkeit eines Kunstwerkes skeptisch als Naturalisierungs- oder Ontologisierungsverfahren bezeichnen würde, wird durch die Forderung nach einer authentischen Kunstvermittlung eine Konsistenz von Biografie, individueller Überzeugung und dem kunstvermittlerischen "Werk" beansprucht, die den Moment der Darstellung von Authentizität außer Acht lässt.

⁷ Noetzel, Thomas: aaO., S. 24ff.

⁸ Siehe Vorwürfe der Unglaubwürdigkeit im aktuellen Wahlkampfduell Schröder-Stoiber und der Versuch der Messung von Authentizität qua ZuschauerInnenstimmungsbarometer. Ich danke Ulrike Stutz für die Anregungen zu Sein und Schein und deren tagespolitischen Bezügen.

⁹ Siehe Fußnote 3

Authentizität als Darstellung

Das Graduierten-Kolleg "Authentizität als Darstellung" der Uni Hildesheim definiert auf seiner Website Authentizität als etwas, das immer dargestellt, also nie unmittelbar erfahrbar sei. Authentizität präsentiert immer nur eine Ansicht, einen Aspekt von vielen, der sich durch "Fähigkeiten und Interessen der Darstellenden... unterscheidet"¹⁰. Es stellt sich die Frage, ob das Authentische nur Ergebnis einer besonders sorgfältigen Inszenierung ist¹¹.

Dabei gerät die Organisation des Alltags durch Rituale ins Blickfeld. Auch kunstvermittelnde Situationen funktionieren auf der Basis von Ritualen. Das Ritual des Über-die-Galerieszchwelle-Tretens, des andächtigen Schweigens angesichts der Kunst, des Künstlergesprächs, der Schulklassenführung, der Vernissage, der Pressekonferenz sind Beispiele für inszenierte Räume, in denen Zugang, Rollenverteilung, Verhalten, Sprache etc. genau festgelegt sind.



Nanna Lüth und die Akteurinnen der Iris-Scan-Aktion anlässlich der RealismusStudio-Ausstellung "Angewandte (Un)Sicherheit"

Ich bewege mich als Vermittlerin also in einem klar abgesteckten Rahmen von regulierten Räumen, un/zulässigen Handlungen und Aussagen, der den TeilnehmerInnen und mir Gehorsam, mir außerdem Verdeutlichung der Regeln abverlangt.

Ein Kind, das in der Ausstellung von Piotr Nathan / Matt. Ranger¹² den Sicherheitsabstand nicht einhielt, sich an die Wand lehnte und sich

¹⁰ Siehe Definition des GK "Authentizität als Darstellung" der Uni Hildesheim Quelle: <http://www.uni-hildesheim.de/gk/>

¹¹ vgl. Götz, Eva Maria: Kultur ist Inszenierung. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (SFB Performativ) überprüft den Kulturbegriff im DeutschlandRadio am 18.Juli 2002, 20.10-21.00 Uhr
Homepage des SFB Performativ: http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.html

¹² Die letzte von drei Ausstellungen in der Reihe "Unterbrochene Karrieren-Partnerschaften", die 2001/2002 in der NGBK stattfanden.

daran entlangschob, verwischte Nathans Kohlefrottage "Souvenir". Die Kohle war mühsam von Hand auf die Wand aufgetupft worden. Unfixiert stand das Wandbild für Vergänglichkeit und forderte vorsichtiges Herantreten und Berührungslosigkeit von seinem Publikum. Die materielle Vergänglichkeit –der Schaden– realisierte sich in der Begegnung mit dem ungeübten Gast, dem Kind, das seinen authentischen Bedürfnissen nachgab.

Ein Zuviel an Authentizität kann auch von Seiten der Vermittlerin zum Problem werden, wenn sie zum Beispiel in Momenten des Lampenfiebers die Unsicherheit an ihr Gegenüber abzugeben versucht. Ein solches Weitergeben individueller Befindlichkeit kann zu einer Überforderung des Publikums führen, indem an ein Mitgefühl appelliert wird, das der Rollen- und Aufgabenverteilung in diesem Setting nicht gerecht wird. Die Distanzlosigkeit, die in einem solchen Fall entsteht, wirkt weniger enthierarchisierend oder kommunikationsfördernd als vielmehr bedrückend und einengend.

Insofern man die Veränderung der Publikumswahrnehmung durch Kunstvermittlung als Beeinflussung des Werkcharakters versteht, bin ich als Vermittlerin auch von der Frage nach werksseitiger Authentizität bedingt betroffen. Viele AusstellungsbesucherInnen messen "echte" Werke noch an den Maßstäben biografischer Wahrheit, Originalität und handwerklicher Könnerschaft.

In einer harschen Diskussion mit einer schwulen Lehrergruppe in einer Ausstellung mit Werken von Wolfgang Tillmans und Jochen Klein¹³ erkannten diese zwar die Echtheit von Wolfgang Tillmans' Fotografien als biografisch-authentisch an, sprachen den Gemälden von Jochen Klein jedoch die Authentizität, und damit auch den künstlerischen Wert, ab. Dies geschah sowohl aus Sujetgründen - die Wahl von Frauen als softpornografisches Bildmotiv machte den schwulen Maler für die schwulen Lehrer unglaublich -, wie aus der Diagnose (vermeintlichen) malerischen Unvermögens. Carmen Mörsch begegnete diesen Argumenten mit Hinweisen auf den Kitsch in Jochen Kleins Bildern als Auseinandersetzung mit einer anerkannt homosexuellen ästhetischen Praxis. Sie nahm so das Bedürfnis der Gruppe nach Authentizität ernst und wies gleichzeitig auf die Inszenierungen hin, die Tillmans' Fotografien erst so aus dem Leben gegriffen wirken(!) ließen¹⁴.

Echte Kunst

¹³ aus der Reihe "Unterbrochene Karrieren-Partnerschaften", die in diesem Beitrag noch besprochen wird

¹⁴ Wolfgang Tillmans im Gespräch mit Martin Pesch: "Authentisch ist immer eine Frage des Standpunkts" in Kunstforum Bd. 133, Ruppichteroth 1996

Zitat: W.T.: Für mich sind meine Bilder authentisch, da sie "authentisch" meine Fiktion dieses Moments wiedergeben, für den Betrachter können es immer nur Vorschläge sein, das Dargestellte so zu sehen.

Freiwilligkeit

Als Kunstvermittlerin in der NGBK vergrößere ich durch die Akquise neuer BesucherInnen bewusst den Publikumskreis des Kunstvereins.



Ana Bilankov bei der "significans"-Aktion am Bahnhof Zoo

Nebenbei begegnet Kunstcoop© der Vorwurf, wir brächten BesucherInnen unfreiwillig in den Ausstellungsraum. Authentisches Publikum käme freiwillig, aus einem eigenen Interesse heraus. Freiwilligkeit als Qualitätskriterium für das authentische Publikum steht jeder offensiven Einladungspolitik (an Schulen, Jugendzentren, Seniorenheimen oder anderen Institutionen/Initiativen) entgegen. Die Arbeit von Kunstcoop©, deren erklärtes Ziel die Schaffung von Zugängen zu aktueller Kunst für eine breitere Öffentlichkeit ist, und die verschiedenste Menschen in Prozesse der Auseinandersetzung und Aneignung verwickeln will, wird damit grundsätzlich in Frage gestellt. Kunstcoop© verpflichtet oder zwingt niemanden zur Teilnahme, und auch im Verlauf von Projekten ist die Möglichkeit des Ausstiegs oder abweichender Meinungen und Handlungen immer gegeben. Der Vorentwurf eines authentischen Publikums produziert Ausschlüsse.

A wie Ausschluss

Wer besucht schon freiwillig Galerien? Die Forderung nach freiwilligem Kunstgenuss baut eine Schwelle auf, die zu überschreiten nur ein exklusiver Kreis gelernt hat. So bedient die Vorstellung von authentischen AusstellungsbesucherInnen die Distinktionsmaschine, die die Waren Hochkultur und Massenkultur verschiedenen gesellschaftlichen Klassen zuordnet. Auch Pierre Bourdieu beschreibt den Gegensatz von

"Echtem" und "Imitiertem" als Basis von Mechanismen des Ausschlusses und der symbolischen Wertschöpfung¹⁵.

Kunstcoop© stellt mit ihrer Arbeit die Behauptung auf, dass Leute, die diese Maschine nach draußen ordnet und Ausstellungen von Gegenwartskunst gegenseitig voneinander profitieren können.

Dieser Ansatz ist ein guter Grund, um den Maßstab Publikums-authentizität zu vernachlässigen und weiterhin ein möglichst breites Publikum zur unfreiwilligen Teilnahme an Kunst zu bewegen.

Medium meiner Vermittlungen ist die Sprache. Judith Butler folgend, begreife ich diesen Sprechakt performativ, als Akt, der durch Beschreibung beziehungsweise Zuweisung eine veränderte soziale Situation nicht nur darstellt, sondern herstellt. Dieses Verständnis von Performativität ist für die Aktivitäten von Kunstcoop© durch ihre Bezüge zu aktueller Theorie künstlerischer Performance¹⁶ wie zu Gendertheorien¹⁷ wichtig.

Performative Akte¹⁸ sind - laut Hubert Sowa, Performancekünstler und Theoretiker - "Handlungen, die etwas in einer Situation ‚verführen‘, ‚bewirken‘ und ‚leisten‘, Handlungen, deren essentielle Wirklichkeit in ihrem hier und jetzt wirksamen Vollzug liegt (performare = durchkneten, durchformen)".

Ähnlich legt Judith Butler in ihrer Untersuchung über verletzendes Sprechen (hate speech) den Fokus auf die performativen Qualitäten von Sprechakten und deren Wirkung. Sie geht von einem Vollzug der Tat im Ereignis des Sagens aus, sodass im Fall rassistischen oder pornografischen Sprechens zum Beispiel nicht nur die Minderwertigkeit der anderen Rasse, des anderen Geschlechts behauptet, sondern gleichzeitig die Unterwerfung des anderen bewirkt werde.¹⁹

Die physische Kraft dieser sprachlichen Äußerungen, ihre Möglichkeit, körperliche Verletzungen zuzufügen, beruht nach Butler auf der Beschwörung von Konventionen, Ritualen und Zeremonien²⁰.

Die Macht, die dem Sprechen als Handlungsakt dabei eingeräumt wird, ermächtigt KunstvermittlerInnen in ihrer Rolle der Für-die-Kunst-Sprechenden und nimmt sie gleichzeitig in die Verantwortung.

Performativität und
Macht

¹⁵ Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Frankfurt/M 1987, S.389

¹⁶ vgl. Performativität im Beitrag von Ulrike Stutz

¹⁷ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M 1991, S. 202/3
über Gender Performance: "Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität enaturalisiert werden, und zwar mittels einer Performanz, die die Unterschiedenheit dieser Kategorien eingesteht und die kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenden Einheit auf die Bühne bringt."

¹⁸ Sowa, Hubert: Performance – Szene – Lernsituation, Kunstpädagogik und Praxisparadigma
Quelle: <http://www.uni-leipzig.de/~studart/Aktion/ag2.htm>.

¹⁹ Butler, Judith: Hass spricht, Berlin, 1998, S. 105/6.

²⁰ Butler, Judith, Ebd. S.11ff.

Zur Beurteilung performativer Handlungen muss ich mich auf den Zeitpunkt der Darstellung konzentrieren und möchte anstelle von Authentizität die Verwendung des Begriffs Realness vorschlagen. Realness wird ursprünglich in der Dragqueen²¹-Szene verwendet und bezeichnet dort die glaubwürdige Darstellung von stereotyper Weiblichkeit.

Hier konzentriere ich mich auf die Verwendung des Begriffs als Beurteilungskriterium bei Drag-Contests (-Wettbewerben)²² und beziehe mich speziell auf Drag im Sinne einer Geschlechter-Parodie²³, die sich mit dem Original (zum Beispiel der Konstruktion "Mann") aktiv disidentifiziert, um es weiter zu bearbeiten.

Drag thematisiert neben normativen Geschlechterrollen auch Klassen-zugehörigkeit und Ethnie²⁴. Der Journalist Peter Ackroyd stellt schon im viktorianischen London des 19. Jahrhunderts spöttische Überschreitungen von gesellschaftlichen Grenzen durch Transvestismus anhand von historischen Beispielen fest. Er beschreibt hier etwa, wie im "Swan Pub" in London ein Kellner als "Lady Godiva" und ein Schmied als "Herzogin von Devonshire" auftreten²⁵. In Auftritten von Dragkings wie Dréd Gerestad werden heute bewusst Posen und Rituale beispielsweise von "black upperclass males" persifliert²⁶. Gelungene widerständige²⁷ Bearbeitungen von vorfabrizierten Role Models erzeugen Realness und negieren dabei die Existenz unhintergebar Originalen.

Realness setzt eine aktive Auseinandersetzung mit Rollenzuschreibungen voraus und ist Resultat eines Verfahrens der visuellen und gestischen Aneignung. Im Fall von Dragqueens und -kings bedeutet das, sich in der Maskerade mit Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit auseinander zu setzen.

²¹ Drag ist eine Bezeichnung für einen Transvestismus, der über das Tragen von Kleidern des anderen Geschlechts hinaus "männliches"/"weibliches" Rollenverhalten imitiert. Dragqueens sind (biologische) Männer Inter- oder Transsexuelle, die "Weiblichkeit" darstellen. Dragkings: (biologische) Frauen, Inter- oder Transsexuelle stellen "Männlichkeit" dar.

²² Der Film "Paris is burning" von Jennie Livingston dokumentiert die Drag-Bälle einer lateinamerikanischen und schwarzen New Yorker Subkultur. Butler bespricht anhand dieses Films die Ambivalenz von drag. Butler, Judith: Körper von Gewicht, Berlin 1995, S. 169ff.

²³ Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 203ff.

²⁴ Schon 1972 stellt die Anthropologin Esther Newton in ihrer Studie über Dragqueens fest:

"Drag has come to have a broader referent: any clothing that signifies a social role, f.e. a fireman's suit or farmer's overalls. The concept of drag is embodied in a complex homosexual attitude toward social roles."

in Newton, Mother Camp: Female Impersonators in America, Englewood Cliffs 1972, S. 3, Fußnote 7.

Mehr zu "race performance" unter: yellowperil77, Some thoughts on race and Realness

Quelle: <http://www.geocities.com/yellowperil77/raceperformance.html>.

²⁵ Ackroyd, Peter: Dressing up - Transvestism and Drag: The History of an Obsession, S.61/64, Norwich, 1979

²⁶ wie im Film VenusBoyz von Gabriel Bauer, Schweiz, 2001, zu sehen.

²⁷ Dréd Gerestads Homepage: <http://www.dredking.com>.

²⁷ Ein Widerstand, der durch Unvollständigkeit der Maskerade nicht perfekte Nachahmung der Stereotypen, sondern deren Störung beabsichtigt. Siehe zur Störung der Illusion auch Newton, aaO. S.100/101.



Susanne Bosch und Ulrike Stutz im Pausengespräch

Im Fall von Kunstcoop© geht es um die Auseinandersetzung mit den durch AuftraggeberInnen und Publikum hergestellten Antizipationen von Kunstvermittlung und ihren AgentInnen²⁸. Den beleidigenden Stereotypen (B-KünstlerInnen, DienstleisterInnen, Parasiten, Mäuschen) kann meiner Ansicht nach nicht mit cooler Ignoranz begegnet werden, sie bedürfen einer offensiven Antwort durch kunstvermittlerische Selbstinszenierung.

Ich möchte - weiter in Bezug auf die Praxen des Drag - eine eigensinnige Nichterfüllung von Erwartungen durch das Transparentmachen der Mechanismen des Kunstsystems und experimentelle Rollenwechsel aller Beteiligten vorschlagen.

An einigen Beispielen aus der Praxis von Kunstcoop© werde ich Momente von Realness beschreiben.

Realness: Praxis

Vortrag zu sieht

Die von der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität organisierte Tagung "Multiple Existenzen" beschäftigte sich mit der zunehmenden Vermischung von Kunst und Kunstvermittlung und den damit verbundenen Rollenwechseln und -überschneidungen. "Was machen KünstlerInnen in der Kunstvermittlung?" war die Frage, die wir uns vor einem Publikum aus KunstpädagogInnen und VermittlerInnen in einem überfüllten kleinen Raum stellten²⁹. Die physische Nähe zu unseren ZuhörerInnen und die Verteilung im Raum ermöglichte einen Vortrag

²⁸ Siehe auch die Beiträge von Carmen Mörsch und Ana Bilankov in diesem Buch.

²⁹ "Multiple Existenzen", ACC-Galerie, Weimar, Dezember 1999, Konzeption Inka Janssen.

aus verschiedenen Richtungen, der alle Anwesenden einschloss und bewegte.

Um die Verschiedenheit unserer Arbeitsweisen zu artikulieren, bestand dieser Vortrag aus sieben differenten Teilen, Stimmen und Vortragsarten. Meine Rolle war die eines Papageis, wofür ich mit einem Gummischnabel, einem schwarzen Herrenjacket und verstellter Stimme gerüstet war. Der Papagei stand am Rand des Geschehens und störte durch spontane Zwischenrufe die anderen Vortragspartien, indem er jeweils ein Wort oder eine Wortfolge der Sprechenden laut wiederholte. Es ging mir darum, ein (geschlechts) neutrales Mensch-Tier-Wesen zu schaffen, das unangenehm penetrant Worte nachplapperte und so Methoden des Zitierens, des inflationären Verbrauchs von Begriffen laut und deutlich parodierte. Repetition verstand ich hier im Sinn absurder³⁰ Wiederholung, die "das Neue begründet"³¹ und so Komplexitätsüberschüsse erzeugt.



Papagei beim "Vortrag zu siebt", ACC-Galerie Weimar, 1999

Wichtig für den Vortrag in Weimar war der Kontext, das Publikum und dessen Einsicht in die multiplen Existenzformen von KunstvermittlerInnen. Die Wahrnehmung von Ironie basiert immer auf einem Wissensvorsprung, der den Widerspruch zwischen Inhalt und Äußerung vorwegnimmt und ausgleicht.

Das Wissen um Dynamiken in Ausstellungsführungen und um Vorwürfe des Nachplapperns war notwendig für das Verständnis der ironischen Störung.

Realness ereignete sich im Moment des Lachens über die Rufe des Vogels. Die spürbare, aktive Anteilnahme des Fachpublikums an der fantastischen, deutlich konstruierten Figur erkannte die schräge Imitation eines "uneigentlichen"³² Vorbilds an.

Zur Wiederholung der Performance bei der Berliner "Langen Nacht der Museen" 2001 in der NGBK erschien ein sehr gemischtes Publikum. Der Veranstaltungsrahmen und die klare räumliche Trennung zwischen ZuschauerInnen auf der einen und Kunstcoop@-Bühne auf der anderen Seite ergaben eine problematische Situation: Sie riefen die Erwartung einer Kunstperformance hervor.

³⁰ Deleuze, Gilles über Kierkegaard in: L'image-mouvement, Paris 1983, S. 184f (Eigene Übersetzung).

"Kierkegaard schon setzte der fesselnden, entwertenden Wiederholung des Vergangenen eine Wiederholung des Glaubens entgegen, die sich der Zukunft zuwendet und die uns alles mit einer Kraft zurückgibt, die nicht die des Guten, sondern die des Absurden ist."

³¹ Maset, Pierangelo über Deleuzes "Bewegungs-Bild" in Ästhetische Bildung der Differenz - Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stuttgart, 1995, S. 152 ff.

³² Zu Ironie als "uneigentlichem" Sprechen s. Baake, Dieter: Bewegungen beweglich machen - Oder: Plädoyer für mehr Ironie in Derselbe/Frank/Frese/Nonne: Am Ende - postmodern? Next Wave in der Pädagogik, München 1985, S. 207.

Die bewusst brüchige Theatralik der Darbietung in Kombination mit der nur mittelbar von Fragen der Kunstvermittlung betroffenen KunstkonsumentInnen enttäuschte die Erwartungen sowohl an ein visuell attraktives Kunststück, wie an einen allgemeinverständlichen Vortrag. Selbstreflexive Gedankengänge von sieben Kunstvermittlerinnen lieferten hier zudem wenig Identifikationspotential. Die enttäuschte Stimmung schwappte über auf die Bühnenseite. No Realness realized.

ArtForum-Limousinenshuttle

"Hybrid Video Tracks" reflektierte vom 1.9.-7.10.2001 in der NGBK die Geschichte einer alternativen, linken Videoarbeit und bot gegenwärtigen Video- und Medienprojekten ein Forum, ihre aktuellen Arbeitsansätze zu präsentieren. Über die klassisch-dokumentarischen Einsatzformen hinaus sollte das Medium Video in seiner ambivalenten Position zwischen privatem und öffentlichem Einsatz untersucht werden.



Beate Jorek beim Empfang der ArtForum-Limousine anlässlich der Ausstellung "Hybrid Video Tracks"

Am Donnerstag, den 4. Oktober 2001 bot Kunstcoop© im Zwei-Stunden-Takt einen Limousinen-Shuttleservice von der Kunstmesse ArtForum in die Oranienstrasse zur NGBK an.

Bei der Ankunft in der Oranienstraße wurden die Gäste vom Kunstcoop©-Fernsehteam empfangen, freundlich dreisprachig begrüßt und in die Galerie geleitet. Der Limousinen-Shuttle und die medial begleitete, inszenierte Ankunft in Kreuzberg schufen eine temporäre, soziale Realität, die seriöse KuratorInnen-Shuttles kopierte und in der die TeilnehmerInnen also die Rollen von Very Important Persons einnahmen.

Im Ausstellungsraum angekommen, verteilte Kunstcoop© nach einem fliegenden Rollenwechsel Videokameras und regte die Aufnahme von persönlichen Stellungnahmen zur Ausstellung und ihren Inhalten durch die Gäste an. Drei der "Hybrid Video Tracks"-AusstellungsmacherInnen standen für Rückfragen zur Ausstellung zur Verfügung. Die BesucherInnen sollten die Ausstellung mit den Augen von Berichterstatte(r)Innen sehen. Aus einer dieser Reportagen ergab sich eine Diskussion über die Ausstellung und ihre Vermittlungsaktion, die für die Gäste kaum trennbar waren. Sehr deutlich wurde der Wechsel vom Luxus der Limousinenfahrt mit bequemen Sitzen, informativen Audioguides und einer Getränkebar zur anstrengenden Phase der Videoproduktion wahrgenommen. Dem Bedürfnis der Teilnehmenden, doch bitte in der NGBK weiter verwöhnt zu werden, kamen wir am Ende des jeweiligen Besuchs mit einem Screening der selbstgefilmten Videospots im Wohnzimmer von "Hybrid Video Tracks" nach.

Das Potenzial liegt hier wie in anderen "Tun wir so, als ob"-Aktionen³³ im kritischen Test von Handlungs- und Rollenvarianten durch die Beteiligten. Dies betrifft nicht nur die TeilnehmerInnen, sondern auch Kunstcoop© selbst und weitere RezipientInnen (PassantInnen, LeserInnen).

Im Moment eines Rollentauschs geschieht hier Re-Kontextualisierung beziehungsweise Re-Signifizierung³⁴ von Erlebnis- und Sichtweisen, von Bedeutungen - wie es bei der Limousinenaktion im Moment des Wechsels vom passiven in den aktiven Zustand geschah. Die TeilnehmerInnen ließen sich auf die Aktion nacheinander als Stargäste und als investigative JournalistInnen ein, stimmten so einer schillernden Simulation von Wichtigkeiten und Kompetenzen zu, anerkannten sie und produzierten mit Kunstcoop© Realness.

Schreibwerkstatt "Unterbrochene Karrieren"

"Unterbrochene Karrieren-Partnerschaften" (November 2001 bis März 2002) war eine Ausstellungsreihe mit Arbeiten von drei schwulen Künstlerpaaren, von denen je ein Partner an den Folgen von Aids starb. Die Ausstellungen der Paare Tom Burr/Ull Hohn, Wolfgang Tillmans/Jochen Klein und Piotr Nathan/Matt. Ranger thematisierten das

³³ Abgeleitet von Alices "Tun wir doch so, als ob"-Spielen.

"Und ich wollte, ich könnte euch auch nur die Hälfte von dem erzählen, was bei Alice mit den Worten anfang ‚Tun wir doch so, als ob‘. Erst gestern hatte sie sich mit ihrer Schwester verzankt, weil sie gesagt hatte: ‚Tun wir doch so, als ob wir Könige und Königinnen wären!‘ Aber die Schwester, die immer alles sehr genau nahm, hatte eingewandt, das könnten sie nicht, weil sie nur zu zweit seien, und da blieb Alice schließlich keine andere Antwort mehr als: ‚Gut, dann bist du eben nur einer davon und ich alle übrigen!‘" aus Carol, Lewis: Alice hinter den Spiegeln, Frankfurt/M. 1963, S. 19.

³⁴ Siehe auch Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 203. Zum praktischen Einsatz des "Re-", siehe Maset, aaO., S. 218.

aktuelle Verhältnis "Kunst und Aids", und hier besonders den Umgang des Überlebenden mit dem Tod des Partners und dessen Arbeiten.

Dem Wunsch der Arbeitsgruppe nach größtmöglicher Übereinstimmung mit ihrem kuratorischen Konzept folgend³⁵, luden Carmen Mörsch und ich Aids-AktivistInnen und SchwulLesBische Initiativen zu Ausstellungsgesprächen und einer anschließenden Schreibwerkstatt ein. Von diesem identitätspolitischen Standpunkt gesehen also waren ich als "lesbische Frau" und Carmen als "bisexuelle Frau" für die Vermittlung dieser Ausstellung immerhin geeignet³⁶?



Carmen Mörsch und TeilnehmerInnen der Schreibwerkstatt HIV+ Frauen in der Ausstellung Tillmans/Klein aus der Reihe "Unterbrochene Karrieren - Partnerschaften"

In den Begegnungen mit Gruppen von TeilnehmerInnen, die sich aktiv im Kampf gegen Aids engagieren und/oder, die selbst HIV-positiv sind, erkannten wir die Grenzen unserer Erfahrungshorizonte.

Die TeilnehmerInnen und wir vermittelten uns abwechselnd jeweils anderes Wissen.

Zu Anfang jedes Ausstellungsbesuchs ließen wir die eingeladenen Gruppen alleine und unvermittelt los auf die Kunst. Anschließend trafen wir uns zu einem Austausch der ersten Eindrücke über Arbeiten, den Raum, die Partnerschaft der Künstler und der Gegenüberstellungen mit eigenen Erfahrungen.

Die Herstellung von Sprachzeit/-raum für die TeilnehmerInnen, die wir

³⁵ Siehe den Beitrag von Carmen Mörsch in diesem Band, der ich hier für die intensive Auseinandersetzung im und über unser Projekt danken möchte.

³⁶ Identitätspolitik basiert auf dem Gedanken, dass Subjekte aufgrund ihrer sexuellen, kulturellen oder geschlechtlichen Identität für ihresgleichen sprechen und Politik betreiben sollen, können, dürfen.

damit quasi-rituell betrieben, erleichterte die allmähliche Aneignung der heiligen Hallen. Kunst-, Alltags- und Eigenwahrnehmung standen für jeweils zwanzig Minuten gleichberechtigt nebeneinander und bereicherten sich aneinander.

In den Ausstellungsgesprächen machte der ironische Umgang mit didaktischen Elementen³⁷ wie Schreibspielen und Hausaufgaben, die wir den Gruppen zumuteten, das Sich-Einlassen erst möglich. Skepsis gegenüber schulischen Verfahren schlug in die Lust am (Titel)-Dichten und (Bilder)-Raten um. Die Frage nach möglichen Gründen für die Superstarkkarriere von Tillmans zum Beispiel schickte die TeilnehmerInnen ohne weitere Vorgaben auf eine Suche nach eigenen Kriterien zur Beurteilung von Gegenwartskunst und den Funktionsmechanismen des Kunstmarktes.



Titelbild der Publikation der Schreibwerkstatt zur Ausstellungsreihe "Unterbrochene Karrieren - Partnerschaften"

Im Anschluss an die intensive Auseinandersetzung mit den Ausstellungen formierten sich einzelne InteressentInnen zu einer Schreibwerkstatt, die sich in die Produktion eigener Texte und Bilder vertiefte. Neben der öffentlichkeitswirksamen Äußerung einer sehr persönlichen, differenzierten Rezeption der drei Ausstellungen³⁸ vollzog sich auch hier ein Rollentausch: TeilnehmerInnen betrieben Bedeutungsproduktion und eigneten sich Definitionsmacht an.

Das Titelbild, das wir schließlich einstimmig für unsere Publikation wählten, steht beispielhaft für diese Sprech- und Handlungsfähigkeit. Die Fotografie von Thomas Beier funktioniert als Kopie der Kopie der Kopie einer bis zur Unkenntnis recycelten Bildquelle ("I Want You for U.S. Army", das Rekrutierungsplakat mit Uncle Sam von 1917). Die souverän aggressive Selbstinszenierung eines sogenannten Betroffenen dekonstruiert Betroffenheit, indem sie die Rollen der von HIV oder Aids Betroffenen und jener, die betroffen sind vom Schicksal der anderen, verwirrt. Seine Geste weist den BetrachterInnen Plätze zu in der Diskussion um Safer Sex und Aids.

Die Publikation "Nimm ein Kondom, du Arschloch" beteiligt sich modellhaft an Prozessen der Meinungsbildung. Die normative Grenze zwischen

³⁷ Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Begriff der Didaktik, siehe Beitrag von Ulrike Stutz.

³⁸ Siehe die Beiträge von Thomas Beier, Waltraud Beukert, Fabian Kress, Wilfried Laule und Jörg Leidig in Nimm ein Kondom, du Arschloch, Berlin 2002. Das Heft ist zu erhalten über info@kunstcoop.de

Publikum, künstlerischer Produktion und Kunstkritik wird angetastet. Realness entsteht manchmal im Moment der beunruhigenden Betrachtung einer gestischen Platzanweisung.

Devianz

Wichtig bleibt für alle Produktionsweisen von Realness in der Kunstvermittlung, die Kompetenzen des Publikums zu erkennen und zu respektieren, gemeinsame Kommunikationsformen zu finden und ein Bewusstsein für Rollen- und Machtverteilung als Voraussetzung für deren Bearbeitung zu schaffen.

Kunstcoop© betreibt auf Inszenierungen basierende handlungsorientierte Rollenspiele. Ähnlich Dragqueens, stellen wir und alle an der Inszenierung Beteiligten in der Aufführung von Kunstvermittlung mögliche Varianten von Rollen dar und her und erweitern so das Rollen-Spektrum.

Die Produktion und Anwendung von Realness dekonstruiert den Anspruch auf Authentizität. Strategien und Verfahren, die Realness erzeugen, scheinen mir ein geeignetes Mittel, um von genormten Wegen der Kunstvermittlung abzuweichen und die BesucherInnen auf dem Weg zu ihren fest zugewiesenen Plätzen im Kunstbetrieb in die Irre - und zu anderen Plätzen - zu führen. Ein solches abweichendes Verhalten wird in der Soziologie als Devianz bezeichnet.

Angelehnt an die "Ästhetische Bildung von Differenz" von Pierangelo Maset³⁹ und übertragen auf die Praxen von Kunstcoop©, würde ich also für eine "Ästhetische Bildung von Devianz" plädieren, als einer Abweichung vom geraden, echten, wahren Weg.

Ziel dieser devianten Praxis von Kunstvermittlung ist die Entwicklung und Übung von Analyse- und Handlungskompetenzen für eine hochgradig inauthentische und medialisierte soziale Wirklichkeit.

Quellen

Bücher

Ackroyd, Peter: Dressing up - Transvestism and Drag: The History of an Obsession, Thames and Hudson, Norwich, 1979

³⁹ Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz - Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stuttgart, 1995.

Baake, Dieter: Bewegungen beweglich machen - Oder: Plädoyer für mehr Ironie in Derselbe/Frank/Frese/Nonne: Am Ende - postmodern? Next Wave in der Pädagogik, Juventa, München, 1985.

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1987

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991, Übersetzung: Kathrina Menke.

Butler, Judith: Körper von Gewicht, Berlin Verlag, Berlin, 1995, Übersetzung: Karin Würdemann.

Butler, Judith: Hass spricht - Zur Politik des Performativen, Berlin Verlag, Berlin, 1998, Übersetzung: Kathrina Menke, Markus Krist.

Caroll, Lewis: Alice hinter den Spiegeln, Insel Taschenbuch, Frankfurt/M., 1963, Übersetzung: Christian Enzensberger.

Deleuze, Gilles: L'«image-mouvement», Editions de minuit, Paris, 1983.

Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, European Photography, Göttingen, 1991, S. 14.

Götz, Eva Maria: "Kultur ist Inszenierung" Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (SFB Performativ) überprüft den Kulturbegriff im DeutschlandRadio am 18. Juli 2002, 20.10-21.00 Uhr

Irigaray, Luce: Speculum, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1980, Übersetzung: Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter, Regine Othmer

Maset, Pierangelo über Deleuze in Ästhetische Bildung der Differenz - Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Radius Verlag, Stuttgart, 1995.

Newton, Mother Camp: Female Impersonators in America, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1972.

Noetzel, Thomas: Authentizität als politisches Problem, Akademie Verlag, Berlin, 1999.

Opitz, Alfred: Authentizität - Referentialität - Kontext, Anmerkungen zur aktuellen Theoriebatte, Lissabon 1999

Quelle: <http://www.ilch.uminho.pt/apeg/opitz.htm>.

Pesch, Martin: "Authentisch ist immer eine Frage des Standpunkts" in Kunstforum Bd. 133, Ruppichteroth 1996

Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hrsg.): Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Turia + Kant, Wien, 2002.

Sowa, Hubert: Performance - Szene - Lernsituation, Kunstpädagogik und Praxisparadigma
Quelle: <http://www.uni-leipzig.de/~studart/Aktion/ag2.htm>.

Filme

VenusBoyz von Gabriel Bauer, Schweiz, 2001.

Paris is burning von Jennie Livingston.

Netz (Stand November 2002)

Homepage des GK "Authentizität als Darstellung" der Uni Hildesheim:

<http://www.uni-hildesheim.de/gk/>

Homepage des SFB Performativ: http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.html

Dred Gerestads Homepage: <http://www.dredking.com>.

yellowperil77 s Homepage: <http://www.geocities.com/yellowperil77/raceperformance.html>.