

Szenische Medien

Elisabeth Fritz: Authentizität – Partizipation – Spektakel: Mediale Experimente mit „echten Menschen“ in der zeitgenössischen Kunst

Köln: Böhlau 2014, 336 S., ISBN 9783412221645, EUR 49,90
(Zugl. Dissertation an der Universität Graz, 2012)

Elisabeth Fritz unternimmt eine sehr umfangreiche Untersuchung zeitgenössischer Kunstwerke, die sich in partizipativer Form mit Authentizität und Spektakel beschäftigen. Da es heute schwer denkbar ist, auf die Debord'sche Prägung der beiden Kernbegriffe ‚Authentizität‘ und ‚Spektakel‘ zurückzugreifen, bemerkt die Autorin in der Einleitung, dass zeitgenössische Werke von einer nicht-essentialistischen Auffassung der Authentizität ausgehen. Authentizität gehe nämlich mit „Beglaubigungsprozessen“ (S.19) unserer Realität und Normen einher; zudem sei sie im Rahmen eines Kunst-Dispositivs stets mit „Künstlichkeit, Spiel oder Inszenierung“ (S.19) zu denken. Somit hängt der Rekurs auf Authentizität in der Kunst unmittelbar mit Überlegungen zu unserer Medialität und Spektakularität zusammen.

Der Untertitel des Bandes gibt Aufschluss über das eigentliche Spektrum der betrachteten Werke: partizipative Arbeiten, die „echte Menschen“ medial in Szene setzen, und zwar mit Hilfe von Kameras und nicht allein mittels Fotografien.

Bei aller Einschränkung bleibt das untersuchte Feld beachtlich, und die Verfasserin ordnet es in vier Kategorien ein, die unterschiedlichen Ansätzen

folgen: Partizipationskunst, wie man sie gemeinhin versteht; experimentelle Anordnungen, welche es Teilnehmer_innen ermöglichen, zugleich ein Experiment und eine Erfahrung zu machen; dokumentarisches Filmen, das zur Selbstreflexivität und einer anderen Sicht des ‚Realen‘ beiträgt; und schließlich Experimente mit der Kamera, die sowohl spektakulär als antispektakulär sind.

Zu Beginn eines Kapitel rückt Fritz zunächst die historische Entwicklung des Kunstfeldes in den Fokus und gewährt so einen Einblick in einige für das Feld grundlegende Kunstwerke sowie eine äußerst prägnante Einsicht in die jeweiligen Fragestellungen. Im ersten Kapitel setzt sich die Autorin sowohl mit Nicolas Bourriauds Thesen der *Esthétique relationnelle* (Paris: Les Presses du Réel, 1998), als auch ausführlich mit Claire Bishops Kritik derselben in *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012) auseinander, bevor sie zur Analyse von Danica Dakics *Isola Bella* (2007), Rineke Dijkstras *the buzzclub* (1996-1997) und Aernout Miks *Communitas* (2010) übergeht. Zu *Communitas* untermauert Fritz ihre Untersuchung mit zahlreichen Vergleichen und Verweisen:

Tiravanijas Schnellküche in *Untitled* (1992–1995), Victor Turners Darlegung der Communitas (*From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Michigan: Performing Arts Journal, 1982) sowie philosophischen Abhandlungen zur Gemeinschaft. Ebenso prägnant sind ihre Studien zum Verhältnis von Kunst und Experiment, wobei sie nicht nur auf Walter Benjamins Versuchsanordnung zurückkommt (*Der Autor als Produzent* [1934]), sondern zahlreiche Kunstwerke von den ersten *closed-circuit*-Installationen an berücksichtigt. Hinsichtlich des neuen Kunstparadigmas des Labors ist dann vor allem Arthur Zmijewskis Gefängnis-Experiment in *Repetition* (2005) aufschlussreich. Auffallend ist in diesem und den nächsten Kapiteln die Wechselwirkung der Kunstwerke mit Fernsehformaten: Ist Allen Funts *Candid Camera* (1948–1992) Auslöser vieler Kunstexperimente gewesen, so konnten umgekehrt Andy Warhols *factory* (1963–1966) oder Gillian Wearings *confess all on video* (1994) dem Fernsehen den Weg zu Reality-Sendungen vorzeichnen. Diese Verzahnung der Kunst- und Fernsehgeschichte erlaubt es nicht mehr, Kunst in der Opposition oder auch nur in der Differenz zu den Unterhaltungsmedien zu betrachten. Zu den ambivalentesten Arbeiten gehören somit jene, die gezielt auf Spektakel setzen – deswegen werden im letzten Kapitel mehrere Revisionen des Begriffs vorgenommen. Die Arbeiten, die mit dem Reality-Konzept spielen und auf die Ernsthaftigkeit des dokumentarischen Theaters verzichten, sind auch leicht postpartizipatorisch, weil sie besonders schillernd und subversiv mit Authentizitätskonzepten

umgehen. Christoph Schlingensiefs *Freakstars 3000* (2003) und Phil Collins' *they shoot horses* (2004) rückt Fritz somit in die Nähe des Postspektakulären (vgl. Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld: transcript, 2009), „da sie die Möglichkeit einer unvermittelten authentischen Erfahrung als Gegenteil des Spektakels an sich infrage stellen und diesen daher überwinden“ (S.266). Gerade in diesem Punkt jedoch hätte man sich eine noch differenziertere Auseinandersetzung mit den Werken und Begriffen gewünscht, ist doch die von ihnen geleitete Kritik durch spektakuläre Erfahrung begrenzt postspektakulär, da sie die Mittelbarkeit der Erfahrungen zwar spektakulär reflektiert, aber kaum subvertiert. Derselbe Kurzschluss sowie die mangelnden Hinweise (z.B. auf Shannon Jacksons *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* [London: Routledge, 2011] und Kai van Eikels *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie* [München: Wilhelm Fink, 2013]) sind allerdings bei solch einer umfangreichen Studie schwer zu vermeiden.

Fritz stellt eine stimulierende Synthese her, die Brücken zwischen allzu oft noch disziplinär voneinander getrennten Feldern und Werken schlägt und sich sowohl für Kunst- als für Theater- und Medien-Interessierte sehr lohnend erweist. Die Verknüpfungen von Labor und Kunst oder von Spannung und Zerstreuung, Kritik und Spektakel wurden bislang noch allzu selten untersucht.

Eliane Beaufigs (Paris)