

Samira Kleinschmidt

FAKES, DIE KEINE SIND¹

DIE MEDIALE ROLLE DER FOTOGRAFIE IN KÜNSTLERISCHEN PRAKTIKEN ZWISCHEN FAKT UND FIKTION

In den Medienberichten der letzten Jahre ist auffallend häufig von sogenannten „Fake-News“ die Rede, die als politisches Sprengmaterial die Autorität von Aussagen oder Ergebnissen zu untergraben suchen und, – wie im Fall von Kellyanne Conways „Alternative Facts“ – die Problematik hinsichtlich multipler Wahrheitsbehauptungen aufwerfen. Neben konservativen oder reaktionären Parteien und Politiker*innen wird auch im Kosmos der Selbstinszenierung in sozialen Medien abwertend von „Fakeness“ gesprochen, wenn Personen sich dort als nicht authentisch präsentieren und ihre Authentizität wird hier trotz aller Instagram-Filter oder Bildbearbeitung, die dort kursiert, als höchstes Gut eingestuft. In beiden Beispielen kommt *ex negativum* ein Ideal zum Ausdruck, das sich insbesondere durch eine angestrebte Wahrhaftigkeit auszeichnet.

Im Prinzip könnte man überlegen, ob „das Gute, Wahre, Schöne“, wie es Goethe als Formel für das ontologische, ästhetische und moralische Idealbild des ausgehenden 18. Jahrhunderts formulierte, sich in diesen beiden Beispielen in die Gegenwart hinübergerettet hat, obwohl sich seither das Denken über Wahrheit(en), Wissen und deren Absolutheit eklatant geändert hat. Doch darum geht es in diesem Artikel nicht. Stattdessen widme ich mich solchen Phänomenen, die in der Kunst genau diesem Idealbild einer ontologischen Wahrheit diametral gegenüberstehen. Eng verknüpft mit einem Wahrheitsbegriff, der das „Hyperreale“ zum Dreh- und Angelpunkt erhebt, konjugiert die Kunst verschiedenste Formen imaginierter Historizität aus.

Umberto Eco umschreibt die Schwierigkeiten des westlichen, insbesondere den US-amerikanischen, Wahrheitsbegriffs folgendermaßen:

„Mithin ist der Grund dieser unserer Reise ins Reich der Hyperrealität die Suche nach Fällen, in denen die amerikanische Einbildungskraft das Wahre und Echte haben will und, um es zu bekommen, das absolut Falsche erzeugen muß; womit dann die Grenzen

zwischen Spiel und Illusion verschwimmen, das Kunstmuseum wird von der Schaubude angesteckt, und man genießt die Lüge in einer Situation der ‚Fülle‘, des *Horror vacui*.“²

Eine derart ausgestaltete Kunst kann die unterschiedlichsten Formen annehmen und sich in ihrem Umgang mit dem Unwahren, das sie visuell erfahrbar zu machen vermag, variantenreicher Strategien der Wissenserzeugung und -vermittlung bedienen. Dies sind neben anderen der Fake³ und die Parafiktion⁴, die sich in ihrer Grundstruktur ihrerseits von Fälschungen, Kopien oder der Appropriation unterscheiden.

ASPEKTE DES FAKES IN DER KÜNSTLERISCHEN PRAXIS

Die Kulturtechniken des Fälschens, Kopierens und Nachahmens haben in der Kunst eine lange Tradition als künstlerische Handlungen bis in die 1960er Jahre als minderwertig betrachtet zu werden. Diese normative Implikation ist gekoppelt an das Prinzip einer Autorität, die durch die Schöpfung von etwas genuin Eigenen und Neuen legitimiert wird. Erst mit der Etablierung eines neuen Kunstbegriffs, der eine Entkopplung von Kunstwerk und Künstler*in und neue künstlerische Strategien zulässt, erhalten auch Fakes das Potential zur originären Kunstform zu werden.⁵

In der künstlerischen Praxis der Gegenwart gibt es neben dem institutions- und systemkritischen Appropriieren von spezifischen Vorbildern auch solche vermeintliche Fakes, die sich dadurch auszeichnen, dass sie ohne direktes Vorbild auskommen und trotzdem als unwahr deklariert werden. Sie erzeugen idiosynkratische Wahrheiten, die sich durch ihren eigentümlichen Status als Fake auszeichnen, obwohl ihnen kein Original vorausgeht, dessen Trugbild sie sein könnten. Diese Eigenschaft, genuin eigene Inhalte zu erzeugen, die sich aus ihrer angeblichen ‚Fakeness‘ erst speist, führt zur Annahme, den Dingen wohne ein über das Objekt selbst hinausgehendes epistemisches Potential inne. Wie dieses für verschiedene künstlerische Praktiken genutzt wird, soll in diesem Artikel schlaglichtartig an zwei Beispielen gezeigt werden: Damien Hirsts gigantomanisches Ausstellungsprojekt *Treasures From the Wreck of the Unbelievable* sowie Walid Raad und die Atlas Group bringen exemplarisch zwei verschiedene Ansätze der künstlerischen Strategie des Fake zum Ausdruck. Gemeinsam ist ihnen die Verwendung von fiktiven Objekten, die ihr jeweils spezifisches epistemisches Potential durch die Art der Inszenierung bzw. mediale Aufbereitung entfalten. Auf den ersten Blick scheinen die Künstler Artefakte oder

Dokumente zu fälschen, da die verwendeten Dinge aussehen, als seien sie Imitationen von etwas anderem. Insbesondere der Einsatz der Fotografie als Medium dieser Prozesse stellt einen Brennpunkt der künstlerischen Praktiken im Œuvre Damien Hirsts und Walid Raads dar.

FOTOGRAFIE ALS AUSGANGSPUNKT ZUM GESCHICHTE(N)ERZÄHLEN

Konzept- und Installationskünstler Walid Raad (*1967) beschäftigt sich in seinen verschiedenen Werkserien mit Repräsentation und deren strukturellen Mechanismen. Dabei geht es um Strategien der Dokumentation, die sich „wahrer“ sowie „fiktionaler“ Elemente bedienen, die in eine übergeordnete Narration eingebunden sind. Er verwendet meist die Fotografie als Ausgangspunkt für seine Werke und nutzt dabei Aspekte des Archivierens, Vermittelns und Dokumentierens dieses Mediums und der Beweiskraft des inszenierten Bildes aus. Es scheint der fotografische Blick auf die ursprünglichen Objekte, die seinen Montagen, Collagen, Videos und Installationen zugrunde liegen, spiegelt sich in der Form der „transformierten“ Objekte Raads wieder; die vermittelnde Rolle der Fotografie, ein dreidimensionales Objekt zweidimensional abzubilden, wird nicht selten zum formgebenden Akteur, der die Ausgestaltung des finalen Museumsobjekts mitbestimmt.

The Atlas Group ist laut Selbstbeschreibung auf der Website des Atlas Group Archivs ein Projekt, das die jüngere libanesische Geschichte und insbesondere die Zeit des Bürgerkriegs (1975-1990/91) dort thematisiert und wie ein Archiv funktioniert, zu dem mehrere Personen Dokumente beisteuern. Tatsächlich jedoch sind alle ‚Archivalien‘ von Raad produziert worden und er ist sowohl Gründer als auch einziges Mitglied. Das Material besteht hauptsächlich aus Fotografien, handgeschriebenen Briefen, Notizen sowie Videos. Der größte Unterschied zu herkömmlichen Archiven ist folglich, dass die Atlas Group große Teile ihres Bestandes selbst produziert und durch unsystematische Betitelung und wechselnde Datierung der einzelnen Archivalien weiter die institutionelle Praxis untergräbt. Eine der Hauptfragen, die Raad in der Anfangsphase der Atlas Group formulierte, ist: „Wie schreibt man eine Geschichte des ‚Libanesischen Bürgerkriegs‘?“⁶ Eng verbunden mit dieser Frage scheint das *mission statement* auf der Hauptseite des online Archivs der Atlas Group:

„The Atlas Group is a project established in 1999 to research and document the contemporary history of Lebanon. One of our aims with this project is to locate, preserve,

study and produce audio, visual, literary and other artifacts that shed light on the contemporary history of Lebanon. In this endeavor, we produced and found several objects. Moreover, we organized these works in an archive, The Atlas Group Archive. The project's public forms include mixed-media installations, single channel screenings, visual and literary essays and lectures/performances.”⁷

Hier wird neben den Zielen des Projekts auch deutlich, welcher Natur die Struktur des Archivs und die „Artefakte“ sind, von denen hier die Rede ist. *The Atlas Group* bewahrt die Bestände vorgeblich in New York und Beirut auf, doch auf ihrer Website findet man viele Dokumente als Digitalisate: „Regardless of medium, Raad processes and outputs all of his work digitally, thereby adding another layer of documentary intervention to his overarching fictional conceit.”⁸ Zeichenhaft verweisen die vermeintlichen Archivalien auf den Krieg, doch nie sind tatsächliche Gewalttaten zu sehen – allenfalls deren materielle Spuren. Auch bei einer Präsentation der Dokumente in einer Ausstellung, handelt es sich nie um die „Originale“. Notizbücher sind bspw. als vergrößerte Kopien und Fotocollagen als hochauflösende Abzüge zu sehen, in der Regel hinter Glas gerahmt. Die Materialität der Exponate weist einen hohen Ikonizitätsgrad auf, doch letztlich nicht die von tatsächlichen Artefakten. Walid Raad kommentiert diese Besonderheit: „I don't actually display the physical notebooks I make, because I don't want them to come across as some sort of archeological artifact.“⁹

Das archäologische Artefakt und das Kunstwerk haben nicht dasselbe Verhältnis zur „Wahrheit“ und zum materiellen Ursprung ihrer Form. Während das Artefakt als Spur¹⁰ begriffen wird, die auf etwas Ursprüngliches (in diesem Fall einer vorausgesetzten ontologischen Wahrheit) zurückführen kann, so wird das Kunstwerk von vornherein als vermittelnd begriffen. Selbst als *objet trouvé* behält es diesen Status, da es durch die künstlerische Neukontextualisierung in Distanz zur ursprünglichen Funktion gehalten wird. Das zum Kunstwerk erklärte Objekt ist damit aber noch nicht komplett losgelöst von dessen ursprünglichem Netzwerk¹¹, was auch auf seine spezifische, materielle Form zurückzuführen ist. Die Notizbücher als Quellenmaterial über narrative Strukturen/Texte und das Medium Fotografie zu vermitteln oder sie als Objekte selbst museal zu inszenieren führt zu verschiedenen Rezeptionsverhalten der Besucher*innen, die sie sehen. Die multiple mediale Vermittlung (Text, Fotografie, Audioguide, Wandtext, Rahmung etc.) schließt die bewusste Inszenierung nicht aus, doch ihre Einordnung als Fundstück wird

erschwert und stattdessen zugunsten einer Wahrnehmung als Dokument beeinflusst. Der Status des Originals wird infragegestellt und durch die mediale Vermittlung auch auf der Rezeptionsebene zum möglichen Gegenstand der Überlegungen. Das wirft die Frage auf, ob es diese „Originale“ überhaupt gibt und, viel wichtiger, ob es dieser überhaupt bedarf.

Raad betont, er starte für seine Werke immer mit Fotografien, die er selbst macht oder findet, erstellt sodann ein Notizbuch, das diese enthält, sowie selbsterstellte oder gefundene Texte.¹² Die entstandenen Notizbücher werden gescannt, digital bearbeitet, und mit einer Beschriftung versehen, die Teil des Abzuges ist, der ausgestellt wird.¹³ *Better Be Watching the Clouds* (2000/2017) ist eine der Arbeiten, die mithilfe dieses Prozesses entstanden sind (Abb.1).

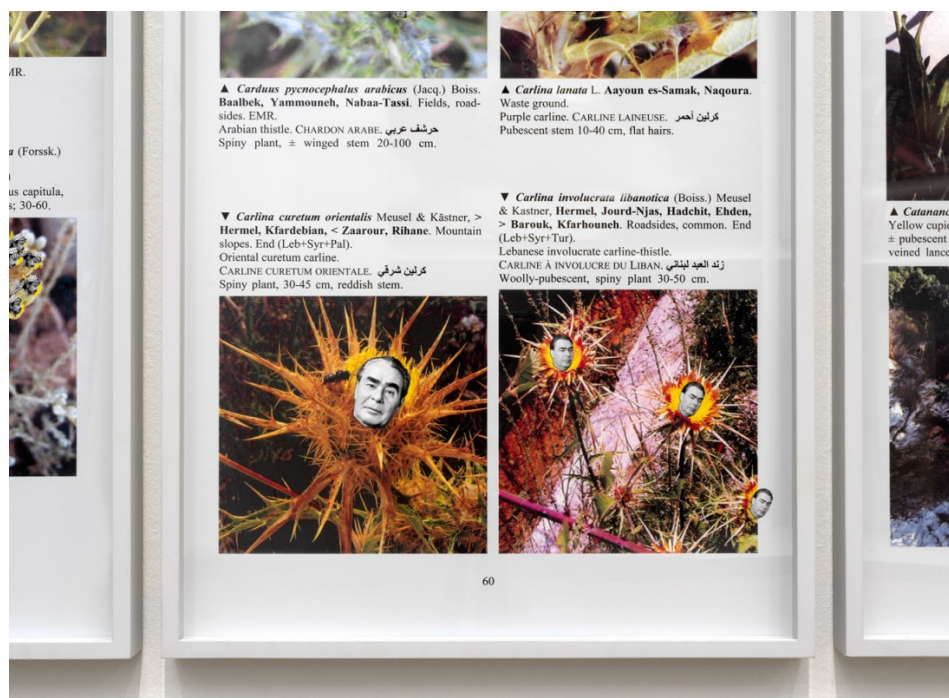


Abb. 1:
Ausstellungsansicht
„Let’s be honest, the
Weather helped” im
Stedelijk Museum
Amsterdam, 2019;
Walid Raad: *Better be
watching the Clouds*,
2000/17 (Detail),
Gerahmte Inkjet
Drucke, Wandtext.

Foto: Gert Jan van
Rooij, 2019.

Im Katalog einer großen Retrospektive, die Raads Arbeiten 2015 im Museum of Modern Art in New York gezeigt hat, heißt es, die Blätter seien im Jahr 2000 der Atlas Group anonym gespendet worden, und hätten sich in einer Box mit der Aufschrift „Comrade leader, Comrade leader, you’d be better be watching the clouds“ befunden haben.¹⁴ Auf jeder Tafel sieht man farbige Fotografien von Pflanzen, die wie in einem botanischen Bestimmungsbuch mit lateinischen, englischen, französischen und arabischen Bildunterschriften versehen sind. Folgt man den Angaben,

handelt es sich um Flora des Nahen Ostens (vor allem des Libanon, Israels und Syriens); die Ortsangaben zum Vorkommen der Pflanzen sowie ihre Namen sind passend zu den Abbildungen. Das einzige Element, das nicht in das visuelle Bild herkömmlicher Taxonomie von Botanik passt, sind die schwarz-weißen Abbildungen von Politiker*innen, die auf die Pflanzenfotos gesetzt sind: Es sind digitale Kopien der Köpfe, die direkt oder indirekt am Libanesischen Bürgerkrieg beteiligt waren, lokale wie global agierende Personen. Jeder der abgebildeten Pflanzen ist einer Person zugeordnet, die, dem Wuchs der Pflanze folgend, mehrfach auf Blüten oder Früchten erscheint. Angeblich handle es sich bei den Abzügen um Aufzeichnungen einer Frau, die beim Libanesischen Geheimdienst gearbeitet hat und für die Codenamen der gezeigten Politiker*innen zuständig war: Fadwa Hassoun. Da sie Botanikerin gewesen sein soll, lag es nahe Pflanzennamen zu verwenden (Abb. 2 und 3).



Abb. 2: Walid Raad: *Better be watching the clouds*_Plate 0094, 1992/2017, Inkjet Druck, 76,2 x 50,8 cm.

Foto: Gert Jan van Rooij, 2019.

Abb. 3: Walid Raad: *Better be watching the Clouds*, 2000/17 (Detail), Foto: Gert Jan van Rooij, 2019.

Walid Raads Verfahren ist hier der Collage nicht unähnlich. Er fertigt Montagen flächiger Materialien auf einer Ebene und verschränkt verschiedene Bildwelten aus unterschiedlichen Quellen miteinander, um ein kohärentes Neues zu schaffen. Die politische Sprengkraft dieser Collagen erinnert an die Arbeiten von Hanna Höch und John Heartfield. Die Rolle Fadwa Hassouns jedoch entfernt den Entwurf vom eigentlichen Künstler und die Tafeln treten zweifach in eine vermittelnde Position.

Text und Bild sind durch eine übergeordnete Systematik verbunden, die einerseits lokal-botanische Erkenntnisse vermittelt und andererseits dieses Wissen mit Personen des Weltgeschehens verknüpft. Die subjektivierte Wahrnehmung spielt hier eine große Rolle. So wird beispielsweise die visuelle Verschränkung eines Politikers mit einer giftig klassifizierten oder einer Pflanze, die unterirdische Stängel aufweist, von den Betrachter*innen potentiell so interpretiert, als seien die Pflanzeigenschaften – im übertragenen Sinn – auch die der Personen. Dafür muss man nicht einmal die Person erkennen, die der jeweiligen Pflanze zugeordnet wird. Auch botanische Kenntnisse sind nachrangig. Zudem legt die Erzählung um Fadwa Hassoun nahe, sie – und nicht etwa Walid Raad – habe in ihrem professionalisierten Wissen (in beiderseits Politik und Biologie) diejenigen Namen ausgewählt, die sich für die jeweiligen Personen eignen würden.

Die Dokumente, die Walid Raad im Namen der und für die Atlas Group hergestellt hat, sind meist autoritären Personen zugeschrieben und bedienen sich so des „Weißer-Kittel-Phänomens“¹⁵: das Narrativ, in das das Dokument eingebettet ist, erscheint glaubwürdiger. Gleichzeitig ist die Natur der Dokumente derart anders als das, was man von einer Person dieser Stellung erwarten würde, dass sie die Autorität untergraben, die ihnen qua Berufsbezeichnung zugetragen wurde.

“[B]y creating the notebooks, the physical notebooks, I am also indirectly creating their fictional authors, the people who made this book. So, in this case [Better be watching the Clouds], it would be the woman who I say created these pages, the woman I call Fadwa Hassoun. And most of my authors – if you know this – tend to be very serious, very professional people: a historian, an intelligence analyst, a scientist. These are people who for some reason, decided to keep strange notes, odd drawings, something they would have a hard time including in their professional work, but that nonetheless always existed along their professional work.”¹⁶

In ihrer Doppelstruktur können die Objekte gleichzeitig selbst und die sie umgebende Struktur infrage gestellt werden, mitsamt der Elemente, die zuvor zu ihrer Plausibilität¹⁷ geführt haben. Somit erfüllen sie die von Martin Doll aufgestellte Bedingung, die Fakes als Diskursphänomene auszeichnet: die Dokumente der Atlas Group bieten Potential zur Infragestellung derjenigen institutionellen Strukturen, die erst zu ihrer Präsentation als historische Objekte geführt haben. Doch anders als die Fakes, die Doll in seiner Monographie beschreibt, hinterlassen die Dokumente der Atlas Group einen unauflösbaren Rest, der nicht zuletzt auf ihr

epistemisches Potential zurückzuführen ist und die Dokumente zu imaginierten Zeugnissen macht. Ihr Status kann nicht mehr als eindeutig fiktiv und eindeutig wahr kategorisiert werden, da sie auf ein Dazwischen anspielen, das Elemente von beidem enthält. Regina Gödecke betont diese Eigenschaft als Grundmerkmal der jungen Beirut Kunstproduktion, die

„einen Raum zwischen fiktionaler und dokumentarischer Ästhetik etabliert, der die strikte Trennung beider Ausdrucksformen nivelliert. [...] Sie mit den Begriffen Fiktion und Dokumentation begreifen zu wollen hieße, sich auf eine essentialistische Konzeption beider zurückzuziehen, die den performativen Moment im Akt der Repräsentation leugnet.“¹⁸

Wenn von imaginierten Zeugnissen die Rede ist, so bietet *The Atlas Group* hunderte Dokumente, die zwar in dieser Form zuvor nicht existiert haben, jedoch potentiell als solche vorgestellt werden können. Paradoxerweise werden sie in ihrer materiellen Präsenz sowie durch die Diskussionen, die sie anregen, Dokumente eines durch Walid Raad vermittelten Blicks auf Ereignisse, die sie tatsächlich nicht dokumentiert haben. Gleichzeitig legen sie uns nahe, das dominante Narrativ eines historischen Ereignisses zu hinterfragen und auch Erinnerungsstücke und -praktiken zuzulassen, die darin traditionellerweise unterrepräsentiert sind.

Im Gegensatz zu den Dokumenten der Atlas Group, sind die Objekte seiner Werkreihe *Scratching on Things I could disavow* (ab 2007) sehr abhängig von einem externen Narrativ, das sie, darin eingebettet, scheinbar plausibel macht. Anstelle der offensichtlichen Thematisierung des Dokumentarischen in der Archivstruktur der Atlas Group, steht diesmal eine andere Form der Repräsentation im Fokus seiner Arbeit: der museale Raum.

In seinem jüngsten Werkkomplex widmet sich Raad der kulturellen Landschaft des Nahen Ostens und ihren materiellen sowie immateriellen Implikationen. Diese Region befindet sich gerade in einer Phase der Historisierung von moderner und zeitgenössischer Kunst; es werden Fragen nach eigener Identität und Geschichte verhandelt und in Form von Museumsdisplays und Ausstellungen materialisiert. Vor diesem Hintergrund ist *Scratching on Things I could disavow* eine Möglichkeit, institutionsreflexiv Fragen nach einer arabischen Kunstgeschichte zu stellen: „You see it’s [the Arab World] in the middle of trying to identify the very objects, the very figures that will enter this history. We’re trying to organize them, periodize them,

tell stories about them.”¹⁹ In diesen zwei Sätzen wird die Rolle Raads bei diesem Unterfangen deutlich: Einerseits agiert hier die „arabische Welt“, andererseits das auktoriale „Wir“, das den Künstler inkludiert, der sowohl inner- als auch außerhalb dieses Prozesses²⁰ steht. Mit seiner Stellung beiderseits dieses Diskurses um die arabische Kunstgeschichte, stellt Walid Raad hier grundlegende Fragen an die strukturellen Mechanismen, die in der Vergangenheit, jetzt und in Zukunft die Stellung der Kunst im Nahen Osten vorgeben. Anstelle analog zur Atlas Group zu überlegen, wie man eine arabische Kunstgeschichte schreibt, beleuchtet Raad vielmehr die Verstrickungen, in denen diese produziert wird und wurde.

Er stellt dazu Installationen, Videos und Fotos zusammen, die das Jetzt, die Vergangenheit und die Zukunft in der arabischen Kunstwelt nachzeichnen bzw. auf sie vorausweisen. Dabei lassen sich die einzelnen Zeitabschnitte nicht gänzlich voneinander lösen und bilden so Verflechtungen ab, die die kulturelle Landschaft dieser Region beeinflussen. Die verschiedenen Werkreihen sind unsystematisch und selbstreferenziell betitelt; die Werke entziehen sich aus deshalb einer genauen Zuordnung, da sie sich direkt aufeinander beziehen.

Statt eines klassischen Katalogs wählt Walid Raad für die Dokumentation seiner Projekte in Ausstellungen meist Formate, die ihrerseits parafiktionale Qualitäten aufweisen. Ein eindrückliches Beispiel ist die Mappe *Préface à la Troisième Édition* (2013). Sie enthält 28 Tafeln, die Objekte aus der Sektion Islamischer Kunst des Louvre nach einem „Gesichtswechsel“, wie er für mehrere Objekte aus der Serie *Scratching on Things I could disavow* beschrieben wurde, zeigen.²¹ Als hochwertige Drucke bilden die Tafeln ein eigenständiges Medium, das parallel zur Ausstellung und den Objekten für sich selbst steht (Abb. 4)

Die Darreichungsform als erschwingliche Künstleredition ist zwar als Geste der Kommerzialisierung und vielfachen Verbreitung der Tafeln lesbar, doch knüpft auch an demokratisierende Prozesse an, die durch Mappen mit hochwertigen Kunstdrucken ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert einer breiteren Bevölkerung Kunst nahebrachte.

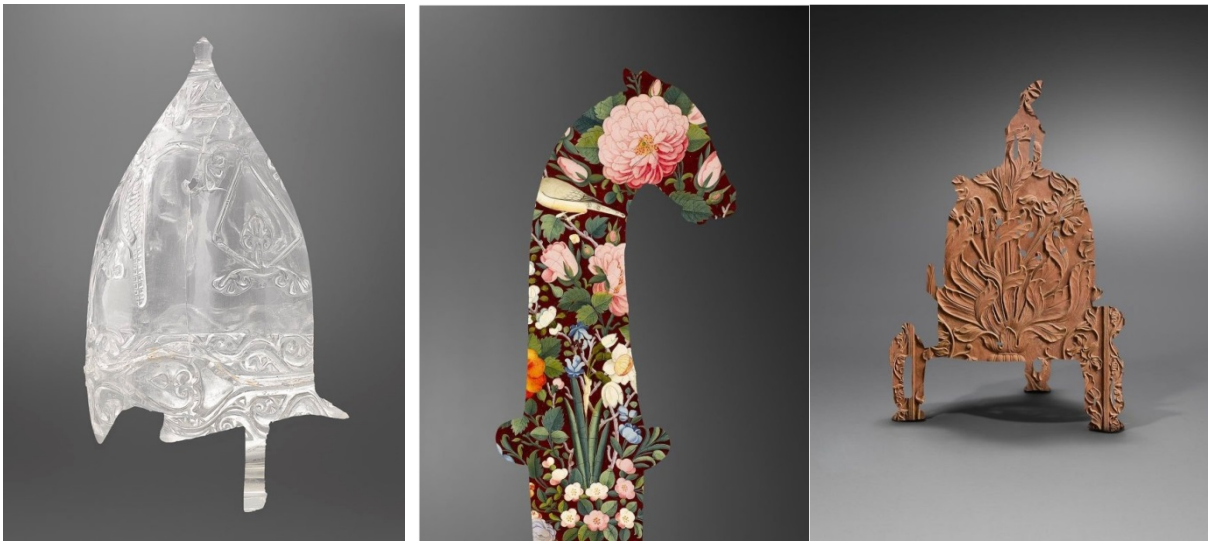


Abb 4 a–c: Drei Tafeln aus dem Mappenwerk Walid Raad: *Préface à la Troisième Édition*, 2013, Inkjet Druck auf Papier, je 20 x 27 cm.

Die Basis für jene Fotomontagen liefern die Fotografien Hughes Dubois‘ für die Datenbank des Louvre²², die Raad überblendet. Allerdings tritt Raad als Urheber der Fotomontagen nicht in Erscheinung; stattdessen werden sie einer Künstlerin aus der Zukunft zugeschrieben.²³ Es ist ein antizipierter, imaginiertes Zugriff auf historische Artefakte. Gleichzeitig handelt es sich um eine Umkehrung des Topos‘ um die avantgardistische Position der Künstler*innen der Moderne, die auch „ihrer Zeit voraus“ waren und so in einen Dialog mit Künstler*innen treten, die nach ihnen kamen.²⁴ Der anachronistische Verweis auf noch zu erwartende künstlerische Interventionen, die sich der Objekte bedienen, legt eine Leerstelle offen. Die Absenz des „Jetzt“ in den Arbeiten Raads ist augenfällig. Sie kann als Versuch gesehen werden, das Paradoxon dokumentarischer Praktiken in den Blick zu nehmen: Je näher ein Dokument an der Realität ist, umso unschärfer erscheint diese.²⁵ Dieser Unschärferelation des modernen Dokumentarismus‘ bedient sich Raad, indem er von vornherein das Fiktive in den Arbeiten seiner multimedialen Serie *Scratching on Things I could disavow* hervorhebt. Die Arbeiten der Serie bilden oft nur im Zusammenhang miteinander eine gewisse Kohärenz. So sind die Objekte aus *Preface to the third edition* (Abb. 5), zwar zeitlich vor den Videos *Les Louvres* (Abb. 6) entstanden, doch zeigen das Ergebnis der in einem der Videos heraufbeschworenen

„Gesichtswechsel“, die auch in der Publikation *Préface à la Troisième Édition* als bereits abgeschlossen fotografisch abgebildet werden.



Abb. 5:
Ausstellungsansicht „Let’s be honest, the Weather helped“ im Stedelijk Museum Amsterdam, 2019; Walid Raad: *Preface to the third edition: Aiguïère, Tile, Element III*, 2012, Holz, Acrylfarbe, HDF (High Density Foam), Wandtext.

Foto: Gert Jan van Rooij. 2019.



Abb. 6:
Ausstellungsansicht „Let’s be honest, the Weather helped“ im Stedelijk Museum Amsterdam, 2019; Walid Raad: *Les Louvres: Sections 7, 11, 17, hier Section 11* (2018), 1-Kanal-Farbvideo mit Ton, Videostill.

Foto der Autorin, 9. September 2019.

Raad erklärt die „Gesichtswechsel“ der Objekte nicht nur durch eine fabelähnliche Erzählung, sondern legt auch offen, was dazu geführt hat, die Objekte in der dargestellten Art zu verändern:

„It’s as though it’s a photograph that itself has become three dimensionalized. So when I spent two years in the Louvre, especially looking at their collection of Islamic art, I was trying to think of how I related to the objects. Am I able to see them? Am I able to use them to produce an artwork? It’s that experience with these objects, with these lines, colors, shapes, and forms, that shape the story that emerged.“²⁶

Dieses Narrativ ist durch seine Erzählstruktur und fabelhafte Anmutung nicht glaubwürdig, doch trotz allem kann man die Installationen darüber hinaus als materialisierte Objekte einer reflektierten Überlegung sehen, die Repräsentationsmechanismen im Museumsraum hinterfragt. Das übergeordnete Narrativ hilft paradoxerweise dabei; durch seine offensichtliche Fiktivität erst werden die Elemente offensichtlich, die wahr sein *könnten*. Es verweist zwar nur indirekt auf die Mechanismen, die die Objekte durch ihren „Gesichtswechsel“ bekämpfen, doch nichtsdestotrotz liegt hierin das Potential der Betrachter*innen über diese nachzudenken.

Auch wenn sich die Zugänge zu den beiden vorgestellten Werkgruppen an einigen Stellen ähneln, so liegt in ihrer formalen Struktur ein Unterschied, der nicht unkommentiert bleiben soll. In Anlehnung an Foucaults *Archäologie des Wissens* kann man Dokumente historisch oder archäologisch behandeln²⁷; während eine historische Betrachtung es als Spur sieht und als negativer Abdruck eines verloren gegangenen Ereignisses interpretiert, begreift der archäologische Zugang das Dokument als Baustein positiver Wissensarchitekturen, die kontextuelle Verortung als auch imaginäre Entortung ermöglichen.²⁸

Raads Werkgruppen betonen die von Foucault als historisch und archäologisch bezeichneten Zugänge zu Dokumenten, wenngleich er in den Arbeiten der Atlas Group noch auf die Verwendung materieller „Originale“ verzichtet, weil er sie nicht als archäologische Artefakte²⁹ inszenieren möchte. Das dokumentarische Bild unterliegt anderen Regeln als juristische oder journalistische Dokumente, die auf mehreren, voneinander unabhängigen Quellen beruhen und/oder durch wissenschaftliche Untersuchungen bestätigt werden müssen.³⁰ Stattdessen gewinnt es an Autorität durch Evidenz und den Mythos technischer Objektivität³¹, also der indexikalischen fotografischen Beziehung zwischen Gegenstand und Abbild. In seinem Verzicht auf die Inszenierung der tatsächlichen Notizbücher stärkt Raad bei den Dokumenten der Atlas Group diese heraufbeschworene Evidenz und legt gleichzeitig den Grundstein zum potenziellen Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Bilder, die tatsächlich (digital als auch in einer Ausstellung) präsentiert werden.

Das fotografische Abbild spielt stets eine konstitutive Rolle in Raads Untersuchung. Es ist der Ausgangspunkt seiner materiellen Experimente, die sich als Installationen verschiedenartig auf Repräsentationsmechanismen musealer Präsentationsformen beziehen. Mit den institutionellen Mechanismen, derer Waïld Raad sich bedient, wird demnach die potenzielle Offenlegung von Repräsentationsstrategien zum Gegenstand kritischer Betrachtung.

MULTIMEDIALE MATERIALITÄTSFETISCHISIERUNG, ODER AUCH: HIRSTORIZITÄT

Die zweite Künstlerposition, die in besonderer Weise die Repräsentationsstrukturen musealer Ausstellungen thematisiert, ist ein Werkkomplex des britischen Künstlers Damien Hirst (*1965). Anders als dessen *Dot* oder *Spin Paintings*, Plastiken und Skulpturen, ist *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2007-2017) eine langjährige Unternehmung Hirsts, das als multimediales Großprojekt bezeichnet werden kann. Im Fokus steht hier die gleichnamige Ausstellung, die an zwei Standorten der Pinault Collection in Venedig, der Punta della Dogana und dem Palazzo Grassi, parallel zur Kunst Biennale von April bis Dezember 2017 zu sehen war.

Folgt man den Ausführungen aus dem Ausstellungsführer, dem -katalog und den Websites der beiden Museen, sind alle Objekte aus der Ausstellung Teil der Sammlung eines antiken Sammlers, Cif Amotan II: Dieser wollte seine Schätze in einen Tempel bringen lassen und ließ deshalb ein enorm großes Schiff bauen, die *Apistos* (griechisch: die Unglaubliche), die jedoch auf dem Weg dorthin Schiffbruch erleidet.³² Knapp 2000 Jahre später findet man Überreste an der Küste vor Sansibar und Hirst tritt als Financier der daraufhin anstehenden Grabungen auf die Bühne. Die Exponate werden den Besucher*innen als Artefakte dargeboten, die seinerzeit mit der *Apistos* im Meer versunken sind. Teils mit Korallen bewachsen, teils gereinigt, in Vitrinen oder auf Sockeln – alle Stücke werden aufwendig in Szene gesetzt.

Betritt man die Eingangshalle des Palazzo Grassi, der die Architektur des ausgehenden 18. Jahrhunderts beibehält, ist man im Zentrum des Raumes mit einer monumentalen Plastik konfrontiert, die nur durch ihre Kopflösigkeit nicht die Glasdecke des Palazzo sprengt (Abb. 7) und von allen Ebenen aus sichtbar ist.

Die Größe der Figur macht die Betrachter*innen zunächst stutzig, doch die Erklärung, dass es sich hierbei um ein Blowup für die Ausstellung handelt³³, klingt plausibel. Einige Meter weiter, in einer Vorhalle, die sich an den ursprünglichen Eingang vom Kanal her anschließt, ist einerseits der mutmaßliche Kopf (ebenfalls als Blowup (Abb. 8)) ausgestellt, andererseits eine schwarz/weiß Fotografie zu sehen.



Abb. 7: Ausstellungsansicht „Treasures from the Wreck of the Unbelievable“, Atrium des Palazzo Grassi, 2017; Damien Hirst: *Demon with Bowl* (Exhibition Enlargement), 2014, Bemaltes Kunstharz, 1822 x 789 x 1144 cm.



Abb. 8: Ausstellungsansicht „Treasures from the Wreck of the Unbelievable“, Atrium des Palazzo Grassi, 2017; Damien Hirst: *Head of a Demon, Excavated 1932* (Exhibition Enlargement), 2015, Bronze, 194,5 x 230 x 268 cm.

Diese Fotografie³⁴ gibt sich den Anschein ein historisches Dokument der im Text genannten Ausgrabung 1932 zu sein: man erkennt einen Mann in beiger Reisekleidung, der sich halb kniend in eine Sandkuhle hinabbeugt, in der ein Kopf liegt, der der Beschreibung des mutmaßlichen *Pazuzu*-Kopfes entspricht und eine kleinere Version des Exponats in der Vorhalle ist. Auch diese Zusammenstellung wirkt auf den ersten Blick plausibel und lässt die drei bisherigen Exponate als Teil einer Ausstellung lesen, die aus Nachbildern von archäologischen Funden besteht. Auch die institutionelle Rahmung, die durch die Informationen im Begleittext zur 18 Meter großen Figur verstärkt wird, trägt zur Plausibilisierung bei.

Auf die programmatischen Mechanismen, auf die *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* aufbaut, werden in diesem Begleittext vorausgewiesen: Es handelt sich um eine narrative Struktur, die sich vorrangig mythologischer statt wissenschaftlicher Plausibilisierung bedient. Die Objekte sind darin eingebunden und werden einerseits in ihrer materiellen Beschaffenheit hervorgehoben und sind andererseits als Hybride imaginiertes und bekannter Bildwelten offengelegt. Auch die institutionelle Rahmung wird angegeben, Kulturbetrieb und Kunstmarkt sind gleichermaßen zu nennen. Letztlich finden sich in der Beschreibung der Figur von Cif Amotan³⁵ Hinweise auf all diese Aspekte; Cif Amotan II ist ein Anagramm und kann zu „I am fiction“ umgestellt werden. Die tatsächlichen Exponate wirken wie eine willkürliche und selbstbezügliche Zusammenstellung von Artefakten, die aus einem Rundumschlag verschiedener Kulturen stammen. In Bronze, Marmor, Silber, Gold, Kristall, Granit, Jade, Achat und Edelsteinen präsentieren sich Multiples als Schätze aus dem versunkenen Schiff. Die Motive reichen von mythologischen Figuren über kunsthistorische Zitate bis hin zu, tatsächlich, Disneyfiguren – oftmals in einer Gemengelage zu einer Mischung aus allen dreien zusammengesetzt. Um es mit den Worten eines Kritikers der Ausstellung zu umschreiben: „Das Ganze ist weniger Hollywood als Hitradio-FM: Das Beste der Tausender vor Christi, der Nullerjahre und von heute!“³⁶ Unter den Vorzeichen der Fiktion ist dieses Projekt also zu sehen, doch welche Erkenntnisse erzeugen die einzelnen Exponate darüber hinaus und welche Rolle spielt das Medium der Fotografie dabei?

Für *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* bildet die Fotografie in verschiedenster Anwendung einen konstitutiven Beitrag zur Plausibilisierung des Narrativs um eine im Kern fiktive Entstehungsgeschichte. An mehreren Stellen schreibt sich Hirst selbst darin ein; unter anderem als Gönner, Held, Sammler und, nicht zuletzt, als Schöpfer.

Hirsts Lightboxes, die an den Wänden der Ausstellungshäuser platziert sind, dienen der Erhöhung der Plausibilität des Narrativs um die Exponate. Insbesondere gilt dies für die Verwendung von Fotografien, die den Anschein erwecken, historische Dokumente zu sein. In zweifacher Weise werden die Objekte so historisch eingeordnet. An einigen Stellen in der Ausstellung sind Lightboxes mit großformatigen Unterwasserfotografien von Christoph Gerigk (der in den

Werktexten nicht als Urheber genannt wird) angebracht, die die unmittelbare Vergangenheit abbilden: die Hebung aus dem Meer. Die Objekte sind ja tatsächlich zuvor im Meer versenkt worden, um sie dann wiederum aus dem Wasser zu heben. Auch die menschliche Intervention bei diesem Prozess (zumindest der Bergung) wird in diesen Fotografien nicht verborgen, sondern durch die Taucher*innen auf den Bildern in das Narrativ eingeschrieben. Natürlich sind die Fotos gestellt, doch als Teil der Ausstellung dienen sie gar nicht wirklich dazu, einen Einblick in die Bergungsarbeiten der „Schätze“ zu geben, sondern lediglich den Anschein zu erwecken, sie seien dazu da, diesen Einblick hinter die Kulissen zu geben. Ihre Funktion liegt primär darin, das Narrativ mit „Beweisen“ anzureichern: Die Fotografien beweisen, dass die „Schätze“ – für wie lang auch immer – am Grund des Meeres gelegen haben, daraufhin aus dem Wasser gefischt wurden und ins Museum gekommen sind. Weiter machen sie plausibel, wieso manche Ausstellungsstücke aussehen, als seien sie mit Korallen bewachsen, da diese bekanntermaßen unter Wasser wachsen. Viele der Exponate sehen auf den Unterwasseraufnahmen exakt so aus wie man sie im Ausstellungsraum antreffen kann. Die Beweiskraft des Visuellen erscheint zudem die des Textes auszubooten und bietet hier eine völlig andere Überzeugungskraft. Fotografien stehen hier in einem besonderen Spannungsfeld, das sich anhand dokumentarischer Praktiken entfaltet.³⁷

Neben diesen gibt es noch einige weitere Fotografien in der Ausstellung, die als vorgeblich historische Dokumente die Vergangenheit ausgewählter Ausstellungsstücke zeigen. Über die vermeintlich historische Aufnahme des *Pazuzu*-Kopfes in der Vorhalle des Palazzo Grassi hinaus, die weder im Ausstellungsplan noch später im Katalog auftaucht, gibt es noch zwei weitere Fotografien dieser Art. Eine davon zeigt eine vorgebliche Ausstellungsansicht der Internationalen Surrealismus Ausstellung 1936 in London. In der rechten Bildhälfte dieser ‚historischen Aufnahme‘ steht ein länglicher Sockel, auf dem fünf weibliche Bronzetorsi sich vor einer Wand mit Gemälden abzeichnen (Abb. 9). Angeblich handelt es sich hierbei um Repliken der unweit entfernt stehenden Torsi aus rosa Marmor (Abb. 10).



Abb. 9: Damien Hirst: *Five Antique Torsos in Surrealist Exhibition, 2016*, Aluminum, bedrucktes Polyester und Acryl Lightbox, 122,3 x 183,3 x 10 cm.



Abb. 10: Ausstellungsansicht „*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*“, Punta della Dogana, 2017; Damien Hirst: *Five Antique Torsos* (vorn), *Five Grecian Nudes* (links), *Grecian Nude* (hinten, drei versch. Fassungen).



Abb. 11: Detailaufnahme Damien Hirst: *Grecian Nude*(rosa Marmor).

Foto der Autorin, 10. November 2017.

Die International Surrealist Exhibition 1936, von der in der dazugehörigen Beschreibung in Katalog und Ausstellung die Rede ist, hat wirklich stattgefunden – die Skulpturen jedoch sind in das Foto retuschiert worden. Tatsächlich handelt es sich bei dem Torso nicht um eine antike Skulptur, sondern einer Barbiepuppe ohne Kopf, Arme und Unterschenkel, die der formalen Abstraktion der Venus von Milo folgt. Nicht nur die übermäßig idealisierten Proportionen entlarven sie als Fake, sondern auch der Stempel auf dem Steiß, der sie als Produkt von Mattel und „Made in China“ eindeutig dem Vor-Bild der Barbie zuordnet (Abb. 11).

Wie es möglich sein soll, dass von den rund 2000 Jahre alten Exemplaren am Grund des Meeres (wenn man der Geschichte Glauben schenkt) Repliken existieren können, wird nur angedeutet: „The freedman’s [i.e. Cif Amotan] one hundred fabled treasures – commissions, copies, fakes, purchases and plunder“ umreißt die Natur der Objekte, die in Cif Amotans Sammlung gewesen sein sollen. Interessanterweise spielt der Text auf die Fetischisierung des Originals an, die in Hirsts Projekt zwar heraufbeschworen, aber im selben Moment negiert wird: Es gibt kein Original, dessen direkte Kopie die Exponate sind, trotzdem greift hier Stefan Römers Definition des Fake, in der das „Original zum Phänomen der Reproduktion“ wird.³⁸

Im Gegensatz zu den selben Fotografien, die im 3 kg schweren Ausstellungskatalog jedoch zu einer Showpiece Ästhetik beitragen und, wie die Verwendung großer Vitrinen im Ausstellungsraum, die Warenförmigkeit der Objekte betonen, ist der dekonstruierender Charakter der in der Ausstellung gezeigten Fotografien ambivalent. Mit ihnen wird zwar eine historische Kontextualisierung suggeriert, letztlich aber nicht erfüllt. Sie werfen mehr Fragen auf als sie beantworten und bringen mitunter das übergeordnete Narrativ um Schiffbruch und Sensationsfund, in das sie eingebunden sind, noch mehr ins Wanken als die Exponate es von sich aus täten – vor allem wenn sie im Museumsraum in Bezug zueinander inszeniert werden.

FOTOGRAFISCHE HISTORIZITÄT ALS MÖGLICHKEITSRAUM

Anhand der beiden schlaglichtartig dargelegten Künstlerpositionen wird deutlich, wie der Fake als künstlerische Strategie eingesetzt werden kann, um plurale Wirklichkeiten zu erzeugen. Die ästhetische Erfahrung der Rezipient*innen ist erheblich von ihrem situieren Wissen abhängig und verändert Erkenntnisgewinn als auch die Möglichkeit zum reflektierten Umgang mit den materiellen und immateriellen

Objekten, die ihnen als vermeintliche Archivalien, antike Schätze, historische Dokumente etc. dargeboten werden. Sowohl Damien Hirsts *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* als auch die ausgewählten Arbeiten Walid Raads verdanken ihre Plausibilität in besonderer Weise der institutionellen Strukturen und dokumentarischen Praktiken, derer sich beide Künstler bedienen. Diese ähneln sich zwar, doch erzeugen höchst verschiedenartige Erkenntnispotentiale. Das ist nicht zuletzt auf ihren Einsatz des Mediums der Fotografie zurückzuführen.

Die Betonung dessen, was die Objekte nicht sind, jedoch zu sein vorgeben, ist ein entscheidender Aspekt der Offenlegung von epistemischen Fehlstellen durch die beiden Künstler. Das gilt gleichermaßen für Raad und Hirst, wenngleich letzterer in einem postmodernen Gestus die Unwahrheit zum Dreh- und Angelpunkt dieses Prozesses erhebt. Die nicht-menschlichen Akteure sind in Damien Hirsts *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* zwar als dekonstruierende Elemente lesbar, doch ihre Funktion bleibt dem Hauptnarrativ verhaftet, um das sich seine Arbeit dreht. Damit bleibt das epistemische Potential seines multimedialen Projektes nicht nur vom situierten Wissen ihrer Rezipient*innen abhängig, sondern zudem selbstreferenziell.

Walid Raad hingegen spielt auf das Dazwischen an und setzt damit die von Berger und Luckmann postulierte intersubjektive Konstruiertheit von Wirklichkeit³⁹ künstlerisch um. In den Werkserien Raads werden die Repräsentationsräume von Archiv und Museum anhand der Objekte, durch die sie abgebildet werden, als auch durch die dispersen Besuchergruppen gleichermaßen betont. Die Netzwerke, in die sie jeweils eingebettet sind, werden fruchtbar gemacht. Sie ermöglichen plurale Erkenntnisse, die außerhalb der institutionellen Rahmung, in der sie präsentiert werden, auch als Dokumente einer Geschichtsschreibung abseits des offiziellen Kanons lesbar sind.

Hirsts Objekte bieten dagegen ein anderes Erkenntnispotential: Ihre institutions-reflexiven Eigenschaften, so selbstreferenziell sie auch sein mögen, machen sie zu Abbildern einer kulturellen Praxis des Spektakels. Die Betonung des Affektiven erfolgt auf Kosten des epistemischen Potentials der Dinge. Die populären Vor-Bilder, derer sich Hirst bedient und die sich selbst untergrabenden Legitimationsstrategien, booten sich in den verschiedenen Medien gegenseitig aus.

Dabei werden der interne und der externe Gehalt, den sie zu übermitteln fähig sind, gegeneinander ausgespielt; ein Nullsummenspiel.

Das von Umberto Eco umrissene „the real thing“ als höchstes Ideal der westlichen Gesellschaft⁴⁰ wird durch die künstlerische Strategie des Fake infrage gestellt und insbesondere durch den Einsatz der Fotografie als konstituierendes Medium zum Prüfstein subjektiver Wahrheitsbildung. In einer als plural aufgefassten Wirklichkeit bilden diese „Fakes, die keine sind“ ein Weltbild ab, das als epistemologischer Möglichkeitsraum verstanden werden kann.

¹ Dieser Artikel fußt auf Erkenntnissen und enthält Auszüge aus der unveröffentlichten Masterarbeit der Autorin, Samira Kleinschmidt: *Fakes, die keine sind. Zum epistemischen Potential des Unwahren in der Gegenwartskunst*. Ruhr-Universität Bochum: November 2019.

² Eco, Umberto: *Reise ins Reich der Hyperrealität*, In: ders.: *Über Gott und die Welt*. Wien/München: 1985. Hier: S. 49.

³ Zur Definition des Begriffs „Fake“ liegen hier die Ausführungen Stefan Römers und Martin Dolls zugrunde, vgl. Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: 2012 sowie Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln: 2001.

In Anlehnung an Foucault begreift Medienwissenschaftler Martin Doll Fälschungen und Fakes als Diskursphänomene und untersucht diese nicht in Hinblick auf die Frage, was „wahr“ und „unwahr“ an ihnen sei, sondern die diskursiven Bedingungen, unter denen sie als solche gelten, während Römer den Vorzug des künstlerischen Originals und das Prinzip der Autorschaft thematisiert und neu denkt. Römer beschreibt den Fake wie folgt (bzw. das Fake, wie er schreibt): „So wird das Fake zu einer gleichzeitig mit dem Original wahrgenommenen Kunstpraxis, die sich nicht in ein hierarchisches Verhältnis zum Original stellen lässt. Das Fake ist nicht mehr als Derivat des Originals zu denken, sondern als eigenständige Kategorie. Letztlich wird das Original zum Phänomen der Reproduktion.“ In: Römer, S. 85.

⁴ Im Gegensatz zu Dolls Definition des Fake ist die Parafiktion nach Lambert-Beatty weniger ein Phänomen, das die komplette Wandlung einer plausiblen Wahrheit in eine unplausible Unwahrheit beschreibt, sondern eine ambivalente Struktur, die plausible Wahrheiten und Unwahrheiten zulässt. Je nach Kenntnisstand der Betrachter*innen und mit unterschiedlicher (zeitlicher und räumlicher) Distanz, abhängig also davon, ob man als In- oder Outsider*in in Bezug zu dieser positioniert wird, erscheint eine Parafiktion mitunter auch dann noch plausibel, wenn sich ihr Status von „wahr“ zu „unwahr“ geändert hat. Das wäre bei einem Fake, wie ihn Doll definiert, nicht der Fall. Es empfiehlt sich die Lektüre von Lambert-Beatty, Carrie: *Make-Believe: Parafiction and Plausibility*. In: *OCTOBER* 129, Massachusetts: 2009. S. 51-84.

⁵ Künstler*innen wie Sturtevant erschaffen Nachbilder kunsthistorischer Ikonen ihrer eigenen Gegenwart. Als Appropriation Art werden detailgetreue Nachbildungen der *Fontaine Marcel Duchamps* oder die *Black Paintings* von Frank Stella zum Mittel der Autorschafts- und Institutionskritik. Die Setzung als künstlerische Strategie enthebt sie der betrügerischen Absicht, die Fälskaten gemeinhin zugeordnet wird.

⁶ Britta Schmitz zitiert eine Stellungnahme der Atlas Group bzw. Walid Raads in: Schmitz, Britta: *Nicht auf der Suche nach Wahrheit*. In: Kat. Ausst.: Nakas/Schmitz (Hg.): *The Atlas Group (1989-2004)*, Nationalgalerie Hamburger Bahnhof Staatl. Museen zu Berlin. Köln: 2006. S. 13.

⁷ Website des Atlas Group Archives: <http://www.theatlasgroup.org/> (10.09.19)

⁸ Gilbert, Alan: *Walid Raads Spectral Archive. Part I: Historiography as Process*. In: *e-flux Journal* #69 (Januar 2016), unter: <https://www.e-flux.com/journal/69/60594/walid-raad-s-spectral-archive-part-i-historiography-as-process/> (14.09.19)

⁹ Walid Raad im Audioguide der Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam, 2019.

¹⁰ Im Sinne Foucaults (s. hierzu: Foucault, Michel: *Archäologie der Wissenschaft*, S. 14 f).

- ¹¹ „Netzwerk“ im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie.
- ¹² Wie Anm. 9.
- ¹³ Ebd.
- ¹⁴ Respini, Eva/Flood, Finbarr Barry/Raad, Walid: Kat. Ausst. *Walid Raad*, Museum of Modern Art. New York: 2015. S. 106.
- ¹⁵ Das „Weißer-Kittel-Phänomen“ ist ein Terminus der Soziologie und subsumiert verschiedene Effekte, bei der eine Person als glaubwürdiger eingestuft wird, aufgrund ihres visuellen Eindrucks von Professionalität. Dieser ist primär mit autoritativen Berufen wie bspw. Arzt/Ärztin oder Wissenschaftler*innen, deren Berufskleidung einen weißen Kittel erfordert, oder aber Uniformen assoziiert. Ein Beispiel für die Effekte dieses Phänomens sind die Milgram-Experimente. S. hierzu: Milgram, Stanley: *Obedience to Authority. An Experimental View*. New York: 1974.
- ¹⁶ Wie Anm. 9.
- ¹⁷ „Plausibilität“ und „plausibel“ seien hier und im weiteren Verlauf des Textes im Sinne Lambert-Beattys zu verstehen. Vgl. Anm. 4.
- ¹⁸ Gödecke, Regina: *Zweifelhafte Dokumente. Zeitgenössische arabische Kunst, Walid Raad und die Frage der Re-Präsentation*, in dies. und Karentzos, Alexandra (Hg.): *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*, Bielefeld: 2006, S. 185- 203. Hier: S. 194.
- ¹⁹ Wie Anm. 9.
- ²⁰ Zu dieser Doppelstellung hat Regina Gödecke in Bezug auf die Atlas Group herausgestellt: „Wenn aber sowohl die westliche Darstellung des arabischen Anderen als auch die (inner-)libanesische Konstruktion einer kohärenten Autonarration von dieser Ambivalenz gekennzeichnet sind, dann wird eine individuelle künstlerische Praxis, die beide Prozesse zu dekonstruieren sucht, nicht frei von derselben sein.“ In: Gödecke (wie Anm. 18), S. 194. Ersetzt man hier die „(inner-)libanesische“ um eine „inner-arabische“ Konstruktion, so lässt sich diese Aussage auch auf diese Werkreihe übertragen. Zudem ist Raad wohl ebenso gut mit der westlichen Kunstwelt vernetzt wie mit der des Nahen Ostens, was ihm eine weitere Doppelstellung außer- und innerhalb dieser Diskurse einbringt.
- ²¹ Im Audioguide zur Retrospektive in Amsterdam erzählt Raad eine fabelhaft anmutende Geschichte, in der die Objekte aus seiner Werkserie „das Gesicht wechseln“: „Now this work also tells a story. And the story is about certain art objects, certain artworks that travel from the Paris Louvre to the Abu Dhabi Louvre. And that on their way to Abu Dhabi the objects sense, they sense that there are dangers lying ahead. And in this strange creative self-defensive gesture, they decide, the objects decide to ‘trade faces’ with each other.“ (Vgl. Anm. 9).
- ²² Raad, Walid: *Préface à la Troisième Édition*, Paris: 2013. o.P.
- ²³ Ebd. In der Beschreibung auf der Innenlasche heißt es, die Mappe enthielte “enclosed 28 photographs produced by an artist during her Emirati-sponsored visit to the museum in 2026”.
- ²⁴ Wenn überhaupt, so wäre Raad der Künstler, der in Dialog mit der Zukunft tritt und sich so in die avantgardistische Position stellt.
- ²⁵ Vgl. Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: 2008.
- ²⁶ Walid Raad im Audioguides zur Ausstellung im MoMA, unter: <https://www.moma.org/audio/playlist/280/3653> (16.10.19)
- ²⁷ Foucault, Michel: *Archäologie der Wissenschaft*, Frankfurt am Main: 1981 [1973]. S. 15 f.
- ²⁸ Steyerl (wie Anm. 25), S. 25ff.
- ²⁹ Vgl. seine Aussage bzgl. der Notizbücher, Anm. 9.
- ³⁰ Steyerl (wie Anm. 25), S. 114.
- ³¹ Ebd.
- ³² Vgl. Ausstellungsführer (Corry, Amie/Pinault Collection: *Exhibition Guide*, 2017), S. 3.
- ³³ Die Beschreibung ist am Sockel der Figur angebracht sowie auf S. 36 des Ausstellungsführers nachzulesen. Die Beschilderung der Exponate und die Texte im Ausstellungsplan sind bis auf wenige Ausnahmen identisch. Auch in der Werkliste, im hinteren Teil des Katalogs, tauchen die Texte noch einmal auf.
- ³⁴ Diese Fotografie findet sich weder im Ausstellungsführer noch im Katalog wieder. Sie war auf der gegenüberliegenden Seite der Unterwasserfotografie angebracht, die sich rechts von dem „vergrößerten“ Pazuzu-Kopf befand.
- ³⁵ Der Ausstellungsführer beginnt mit einem Shakespeare Zitat und geht sodann in die vermeintliche Vorgeschichte der Ausstellung über, in der Cif Amotan die zentrale Rolle zu spielen scheint.
- ³⁶ Frenzel, Sebastian: *Damien Hirst in Venedig. Urlaub fürs Gehirn*, in: Monopol vom 13.08.2017, unter: <https://www.monopol-magazin.de/damien-hirst-venedig-biennale-palazzo-grassi-punta-della-dogana> (10.09.19)
- ³⁷ Man muss brechen mit der Annahme, es gäbe eine fotografische Objektivität, die auf eine evidente Wahrheit rekurriere. Doch, so hat es Hito Steyerl in Bezug auf von Colin Powell 2003 in Umlauf

gebrachte Fotografien aus dem Irak Krieg ausgedrückt, „[a]uf der Ebene der Form erweist sich die Wahrheit dieser Bilder. [...] Ihr Inhalt kann mit der Realität übereinstimmen oder auch nicht – der Zweifel daran wird niemals völlig auszuräumen sein. Seine Form wird aber unweigerlich die Wahrheit sagen.“ Was Steyerl damit meint, ist die widersprüchliche Beschaffenheit dokumentarischer Bilder, die ihre Bezweiflung nicht in Unglaubwürdigkeit umschwingen lässt, sondern ihren Wahrheitsanspruch stärkt. Sie wirken dadurch affektierend und fördern eine intensive emotionale Reaktion zutage, statt Erkenntnisse zu vermitteln. Vgl. Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: 2008.

³⁸ Vgl. Anm. 3.

³⁹ Hierbei beziehe ich mich auf die Form von Wissenskonstruktion die Berger und Luckmann in ihren sozialkonstruktivistischen Schriften definieren, vgl. Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a. M.: 2003.

⁴⁰ Wie Anm. 2.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 bis 3: Erhalten mit freundlicher Genehmigung des Stedelijk Museum Amsterdam, Foto: Gert Jan van Rooij, 2019.

Abb. 4 a–c: Raad, Walid: *Préface à la Troisième Édition*, Paris: 2013. o.P.

Abb. 5: Erhalten mit freundlicher Genehmigung des Stedelijk Museum Amsterdam, Foto: Gert Jan van Rooij, 2019.

Abb. 6: Foto der Autorin, 9. September 2019.

Abb. 7 bis 10: Corry, Amie et. al.: Kat. Ausst. *Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, London: 2017. S. 382; 380; 46; 346.

Abb. 11: Foto der Autorin, 10. November 2017.