

BOJANA PEJIC

EIN PORTRÄT DES KÜNSTLERS ALS UNBEKANNT.

Cabanne: "Haben Sie es nie bedauert?" Duchamp: "Was?"

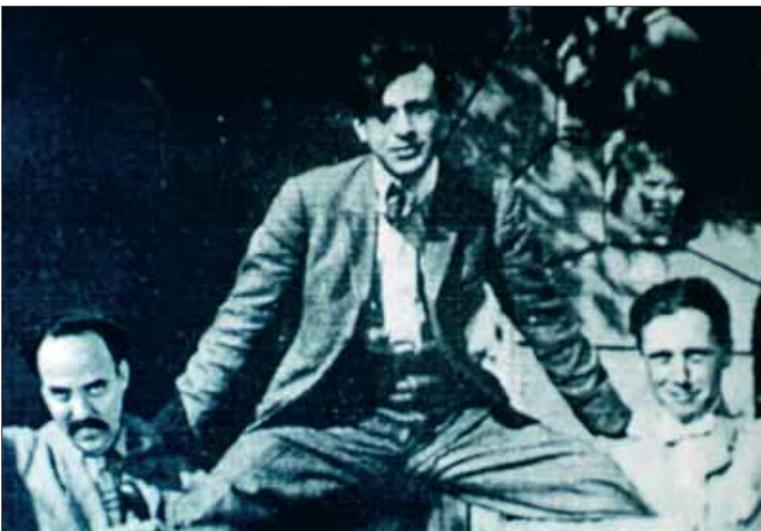
Cabanne: "Nicht bekannt zu sein." Duchamp: "Nein, überhaupt nicht. Nie."¹



Sussanah Campbell, Gerard, Metzger, Andy



Kacodylisches Neues Jahr Ankunft Feier, 1921



Schweizer Dadaisten



Von links nach rechts: Nico, Gerard, Maureen Tug, Stephen Shore, Andy, Lou Reed, nicht identifizierte

Das zwanzig dokumentarische Fotografien, aufgenommen an völlig unterschiedlichen ‚Stationen der Moderne‘, ein serielles Kunstwerk bilden können, ist nur dadurch möglich, daß jede von ihnen einen Eindringling zeigt - den Unbekannten Künstler. Auf jedem dieser Photos, die einen eingefrorenen Augenblick aus dem öffentlichen Leben bekannter Protagonisten und Mitglieder der Avantgarde und Neoavantgarde zeigen, hat er ein Gesicht durch sein eigenes ersetzt.

Seine Selbstprojektion in eine Vergangenheit, die sich als fotografisch aufgezeichnete Geschichte präsentiert, beruht auf einem paradoxen Spiel zwischen der Aufdeckung seiner ei-

genen Identität und dem listigen Verbergen seiner künstlerischen ‚Identität‘. In diesem Werkkomplex oder eher Projekt ‚Unknown Artist‘ benutzt er sein Gesicht als bildlichen Nachweis seiner ‚Identität‘ als Künstler und als Markenzeichen seiner künstlerischen ‚Subjektivität‘. Der Künstlernamen auf dem Werk ist jenes Parergon, das, wie Derrida sagt, sich weder äußerlich noch innerlich zum Werk verhält, sondern es wie ein passe-partout „einrahmt“. Indem er den Kult um den Namen des Künstlers und seine Signatur, die die Einmaligkeit des schöpferischen Duktus bezeugt, entmystifiziert, stellt er das Konzept der ‚künstlerischen Identität‘ und die darin verwobenen Begriffe Ori-



21

Cunningham Welttournee 1964: (oben, von links nach rechts) Carolyn Brown, Merce Cunningham, John Cage, nicht identifizierte Frau, David Tudor, nicht identifizierter Mann; (unten) Steve Paxton, Karlheinz Stockhausen, Robert Rauschenberg



n Tucker, Danny Williams, Sterling; zweite Reihe: zierterer Mann; ganz oben: John Cale

Yves Klein wirft 20 g Goldflitter in die Seine für die Immaterielle Zone der pikturalen Sensitivität 5, Januar 26, 1962. Der Käufer verbrennt seinen Scheck

ginalität, Authentizität und kreative Imagination in Frage. Diese Konzepte sind keine Erfindung einer modernistisch formulierten Kunst(geschichte), wie in unserer ‚Post‘-Moderne häufig behauptet wird, sondern sie sind als Konstruktionen tief verwurzelt in der Tradition des novum, die lange vor und nach dem Modernismus wirksam war. Im Kontext der klassischen Medien, insbesondere der Malerei, wo „die meisterhafte Faktur der Malerhand die bloße Materialität der malerischen Produktion vergeistigt, und wo die Hand zugleich zum Ersatz oder zur Zusammenfassung der identifizierenden Signatur wird (als Garantie der Authentizität), rechtfertigt sie den Tauschwert des Gemäldes und bewahrt seine Existenz als Ware.“²

Indem er als Neutrum spricht, spielt der Unbekannte Künstler hier auf die An oder Abwesenheit des Künstlernamens in der Institution Kunst an und arbeitet als ‚Künstler Anthropologe‘, der sich mit dem Status des Künstlers im kulturellen Netzwerk befaßt. Gerade weil er ein Rauschen in das auf berühmten Namen basierende System einbringt, tut der Unbekannte Künstler, wenn er sich selbst für ‚unbekannt‘ erklärt, etwas anderes, als es (aus unterschiedlichen Gründen) Bruno Gianinni Corradini, G. de Kostrowitsky, Emmanuel Rudnitsky, Gaston Duchamp, Alfred Otto Wolfgang Schulze oder Ralf Winkler, die unter anderen Namen bekannte Künstler waren (oder wurden), taten. Er hat auch kein Pseudonym formuliert, das im Kontext der Arbeit in und an der Kunst funktionierte, wie Rose Selavy, Marchand du Sel oder Belle Haleine. Weil er sich mit dem Status des (un)bekannten Künstlers befaßt, war ihm in diesem Fall die Strategie des Verbergens des eigenen Namens verwehrt, so daß er sich selbst als namenlos (anonym) definiert. Ein Künstler, der den subversiven Zustand der Anonymität wählt, will bewußt nicht identifiziert werden, umspinnt seine Identität mit Intrigen, einem Myste-

rium (oder gar Mythos) - er zeigt sein Gesicht nicht. Der Unbekannte Künstler setzt, wie Marcel Duchamp das oft getan hat, sein Gesicht ein; doch anders als Duchamp, der die Arbeiten, in denen er mit dem Pseudonym spielt, mit vollem Namen unterzeichnete, bringt dieser Künstler weder seinen Namen noch ein Pseudonym in das (Kunst)Spiel ein, sondern lediglich seinen selbsterklärten Status als Unbekannter.

In dieser sequentiellen Arbeit berührt der Unbekannte Künstler noch einen weiteren Aspekt künstlerischer ‚Identität‘, der konstruiert wird, sobald der Künstler sich entschließt (was in der Vergangenheit viele bekannte und weniger bekannte Künstler getan haben), sich seine eigene Repräsentation zu schaffen. Seit der Erfindung der Fotografie, dieses „Spiegels mit einem Gedächtnis“, wie Oliver Wendell Holmes die Daguerrotypie nannte³, war es möglich, die Realität viel schneller als mit dem Ölgemälde zu erfassen und dadurch rückwirkend an ihrer Konstruktion und Historisierung zu arbeiten: „Es ist nahezu unmöglich geworden, die Existenz von Kamerabildern von der normalen Beschreibung des Ereignisses, von alltäglichen Vorfällen und konsequenterweise vom eigenen Geschichtsbegriff zu unterscheiden.“⁴ Vor der Ära der Fotografie diente das Bild eines Menschen nicht als relevanter Identitätsnachweis, aus dem einfachen Grunde, weil Selbstporträt und Porträt in den klassischen Medien als ‚Expression‘ oder ‚Reflexion‘ betrachtet oder begriffen wurden, ohne die Glaubwürdigkeit, die die fotografische Technik mit der Wiedergabe in unnachahmlicher Treue angeblich garantiert. In offiziellen Dokumenten dient unser Foto als Nachweis dafür, wie wir aussehen.⁵ Dieses Dokument ist jedoch immer mit einer weiteren Angabe zu unserer Identität versehen, unserem Namen. Der Unbekannte Künstler spielt in seinem Projekt mit der



Die Japanische Gutai Gruppe



Eine Versammlung bei Lupe Marín's apartment in da, Jacqueline, André Breton, Lupe, Diego und Ly

Tatsache, daß Fotografien, die Gesichter von Künstlern zeigen, die ‚Wahrheit‘ über deren Identität auf zwei Arten dokumentieren. Sie zeigen zunächst, wie der Künstler aussieht, aber diesem bildlichen Beweis wird immer auch der verbale hinzugefügt, der in der Bildunterschrift genannte Künstlername.

Der ‚Umschlag‘ von Künstlerfotos hat immerhin zu der Bekanntheit (der Gesichter und Namen) von Künstlern beigetragen, die ‚wie die Untertitel vieler hier verwendeter Fotos beweisen, so bekannt sind, daß ihr Name gar nicht mehr erwähnt wird. Die Künstler selbst waren sich bewußt, wie zuträglich die Ubiquität des fotografischen Bildes der Konstruktion ihrer Berühmtheit ist, zunächst in den Massenmedien (denken wir an Warhol), dann auch in ‚Medien‘ wie dem Kunstbuch und den Katalogen von Einzel und Gruppenausstellungen (in denen man nur auf den ausdrücklichen Wunsch des Künstlers auf ein Foto von ihm verzichtet). Das fotografische Image des Künstlers, ob Selbstporträt oder Porträt, wird zum Bestandteil seiner öffentlichen persona, jenes konstruierten Künstlerimages, das ihn wiederum als gesellschaftlich, besonderen‘ konstruiert. Weil er diese Rolle ablehnt, ist Bruno Glatt zum Beispiel nicht mehr mit der Veröffentlichung seiner Fotos einverstanden, und selbst der Fotograf Henri Cartier-Bresson ließ sich nie fotografieren, weil er, wie Anni Leibovitz bezeugt, „in der Lage sein wollte, ungehindert durch die Straßen zu streifen und zu fotografieren, ohne erkannt zu werden.“⁶ Sie hat seinen Willen zur Anonymität bei der Berufsausübung als Notwendigkeit respektiert und ihn mit einem Hut über dem Gesicht fotografiert. Trotzdem hat Cartier-Bresson den Fotos, die er selbst aufnahm, seinen Namen gegeben, hat sie als Künstler gezeichnet.

Die Bekanntheitsindustrie, die Produktion von Künstlernamen, die einsetzt, sobald der Künstler im

romantischen/romantisierten Verständnis ‚entdeckt‘ wird, beruht auf einer nüchternen, intersubjektiven Arbeit an des Künstlers curriculum gloriae, bei der der Künstler jenes namensbegabte Subjekt in einem ganzen Netz von Faktoren ist, von denen das Œuvre als Element für den künstlerischen Bekanntheitsgrad entscheidend sein kann, aber nicht muß. Eine Nebenwirkung bei der Produktion von Bekanntheit sind freilich die Dokumentaraufnahmen aus dem ‚wirklichen Leben‘, die bei einem Künstler niemals in die Kategorie des ‚sentimentalen Realismus‘⁷ fallen; sie enden nicht im Familienalbum, sondern in der Geschichte, aber nicht in der Geschichte der Fotografie oder der Kunst, sondern in einer Geschichte über die Kunst.

UNBEKANNTE(R) KÜNSTLER

„Es lebten einmal zwei Maler weitab von Stadt und Dorf. Eines Tages jagte der König in ihrer Nähe und verlor seinen Hund. Er fand ihn im Garten eines der beiden Maler, sah dessen Gemälde und nahm ihn mit auf sein Schloß. Der Name dieses Malers war LEONARDO DA VINCI. Der Name des anderen Malers verschwand für immer aus dem menschlichen Gedächtnis.“

Braco Dimitrijevic, Status historicus, 1969

In der westlichen Tradition vollzog sich der Übergang von der ‚namenlosen Kunstgeschichte‘ der ‚Kunstgeschichte der bloßen Namen‘⁸ im Zeitalter des ‚liberalen‘ Humanismus, als der Mensch allmählich an Gottes Stelle trat. Die mittelalterlichen Baumeister, Ma-



nt in 1938; von links: nicht identifizierter Mann, Frieda Lyda Cardoza



Mitarbeiter der Review 391 in 1921



Nicht identifizierter Künstler, Installation Paris Bar, 1994



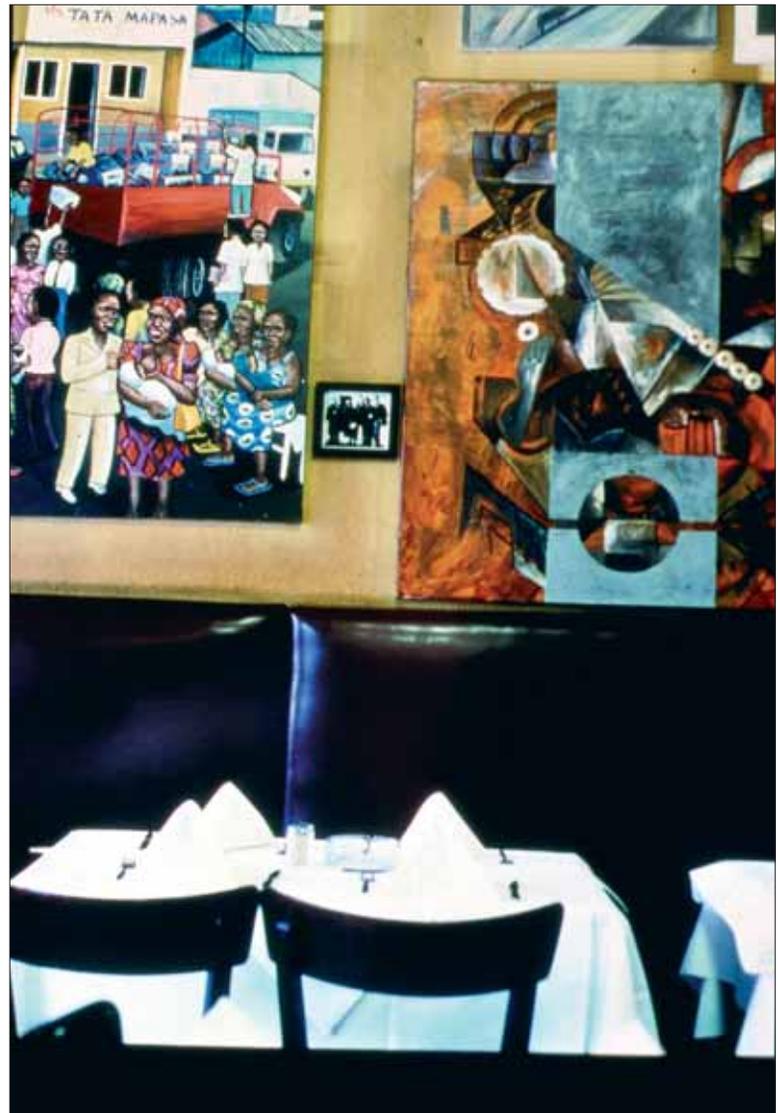
ler und Bildhauer waren Handwerker, die sich bemühten, die Normen ihrer Handelsorganisationen oder Gilden zu erfüllen, oder, wie im religiösen Kontext des östlichen Christentums, verpflichtet waren, Kirchen für das Volk zu errichten. Die Namen dieser ‚Meister‘, die ihre Arbeit nicht unterzeichneten, figurieren in der Geschichte anonym, während die Namen ihrer Auftraggeber oder Patrone, sei es die Kirche, ein Adelshaus oder ein Gutsbesitzer, bekannt wurden. Die Anonymität der Meister hängt zum Teil mit ihrer kollektiven Produktionsweise zusammen, die erst später als Kunst bezeichnet wurde, obwohl sie weder im Kontext des westlichen noch des östlichen Christentums darauf gerichtet war, eine rein ästhetische Funktion zu erfüllen. Das ‚finstere‘ Mittelalter mag uns heute sogar als eine paradisiische Zeit erscheinen, die wir aufgrund der Arbeiten des einzelnen Künstlers erforschen und bewerten; anhand dieser Arbeiten (nach denen der Künstler häufig auch seinen Namen erhielt) unterscheiden wir individuelle ‚Handschriften‘ und vergleichen Stile, Werkstätten oder ‚Schulen‘, denen sie zuzuordnen sind. Die Idee des künstlerischen Fortschritts, wie sie in der Renaissance formuliert wurde, bringt, so Gombrich, den Künstler in die Geschichte ein, der zum Ruhm seiner Zeit beitragen müsse: „Der Künstler mußte nicht nur an seinen Auftrag, sondern auch an seine Mission denken.“⁹⁹ Die Entstehung des Künstlers als Beruf, das heißt der Augenblick, von dem an er der Geschichte seinen Namen hinterläßt, geht zweifellos mit der allgemeinen Veränderung des gesellschaftlichen Gewebes in Richtung Individualismus einher. Die Mission, die die Renaissancegesellschaft von ihm erwartet, verändert weniger

seinen finanziellen Status (oft verdiente der Handwerker weiterhin mehr als der Künstler) als vielmehr seine Funktion im Mosaik der neustrukturierten Gemeinschaft, in der er nun ein Individuum ist, das seine Unterschrift auf dem Werk hinterläßt. Der in der Renaissance begonnene Säkularisierungsprozeß, die Geburt der Idee einer ästhetischen Funktion der Kunst und im Zusammenhang damit der Begriff der Staffeleimalerei, die die individuelle und nicht mehr kollektive Rezeption impliziert, ist nur ein Teil der globalen Strömungen, die den Begriff des europäischen (beziehungsweise westlichen) Kulturzentrismus und den daraus folgenden Aneignungsprozeß zutiefst prägen werden. Diese Art von Kulturpolitik (und Konstruktion der Geschichte) wird etwa bei Vasari deutlich, der in seinen, *Vitae* über berühmte Individualkünstler schreibt, aber Kunstgeschichte mit der Geschichte der Kunst in Florenz gleichsetzt.

Ehe in unserem Jahrhundert ‚alle Wege‘ nach Paris und nach dem Zweiten Weltkrieg nach New York führten, auch diese Geschichte läßt sich an den Fotografien ablesen, die der Unbekannte Künstler ausgewählt hat, führten in der Renaissance alle Wege (auch die Dürers) nach Florenz. Kenneth Coutts-Smith sieht den Beginn des Kulturkolonialismus gerade dort: „Die Geburt Europas verdankte sich nicht nur dem Zusammenwirken der Zwillingskräfte von aufkommender Wissenschaft und aufkommendem Kapitalismus, sie war auch getragen von der festen Überzeugung von der Zentralität und der manifesten Überlegenheit der neuen politischen und sozialen Strukturen, und dieses Ereignis ging von Anfang an mit einem tief verwurzelten Aneignungspro-



Nicht identifizierter Künstler, Installation Paris Bar, 1994



zeß einher.“ Und weiter: “Nicht mit Cortes’ Raubzügen in Yucatan oder mit der Zerstörung Tenochtitlans setzte der Kolonialismus ein, sondern mit dem aus dem merkantilen Republikanismus der Renaissance stammenden Anspruch des historischen Betrugs...”¹⁰

Die Flucht aus dem humanistischen (rationalistischen) Entwurf, demzufolge der Künstler Missionar des Fortschritts im Sinne der Renaissance sei, erfolgt bereits im Manierismus. Plötzlich verweigert der Künstler den Dienst an der Mission. Indem er sich außerhalb eines Weltmodells stellt, dessen Anthropozentrismus sich in der Zentralperspektive symbolisiert, wird der manieristische Künstler zum Ex Zentriker, ob er seine Zuflucht nun in einem hermetischen Intellektualismus oder in extremem Mystizismus sucht. Er ist historisch gesehen der erste Künstler, der Zweifel an der ihn umgebenden Welt sät, was sich in der Malerei unter anderem im Verzicht auf Renaissance Perspektive und Symmetrie sowie in der Verwendung greller Farben und ihrer disharmonischen Kombination manifestiert. In der Literatur prägen Zweideutigkeit, Ironie und Rätsel den Ausdruck, Parodie und Satire kommen auf. All das deutet auf einen Menschen hin, der sein Zentrum verloren hat: „Wenn ich des Morgens aufstehe, sprach Gschwebbt ein Kroat, so spreche ich ein ganzes ABC, darin sind alle Gebett einbegriffen, unser Herr Gott mag sich danach die Buchstaben selbst zusammenlesen und Gebethe drauss machen wie er will. Ich könts so wol nicht, er kann es noch besser.”¹¹

Seit dem Manierismus läßt sich, wie Achille Bonita Olivas gezeigt hat, ein Künstlerverhalten beobachten, das er als ‚Ideologie des Verräters‘ bezeichnet, und das bedeutet “eine bereits verratene Ideologie”.¹² Don Quichotte, der Fiktionen für Fakten nimmt, und Hamlet, der die Option des ‚Nicht Seins‘ und des ‚Träumens‘ einführt, sind papierne Geschöpfe eines manieristischen Geistes. Wenn Valery später world gegen word tauscht; wenn Comte de Vigny lauthals schreit, er wünsche zu schweigen; wenn Schwitters die Welt gegen einen Welt Raum tauscht, den er sich selbst errichtet; wenn Duchamp zwanzig Jahre Schweigen darüber wahr, daß er Kunst macht; wenn On Kawara Mitteilungen über die eigene Abwesenheit verschickt und obsessiv verkündet “I am still alive”; wenn schließlich der Unbekannte demonstriert, daß er in der Geschichte präsent war, und listig versucht, im Who is Who System des Kunstbetriebes als der Unbekannte bekanntzuwerden, handelt es sich immer um oppositionelle Haltungen, die Camus als ‚metaphysische‘ Rebellion bezeichnet: “Seit der Romantik besteht die Aufgabe des Künstlers nicht nur darin, eine Welt zu erschaffen, noch die Schönheit um ihrer selbst willen zu verherrlichen, sondern auch darin, eine Haltung zu umschreiben. Der Künstler wird nun zum Vorbild, er schlägt sich als Beispiel vor, die Kunst ist seine Moral.”¹³

In dem oben angeführten Antimärchen von Braco Dimitrijevic entscheidet der Zufall darüber, ob ein

Künstler Eingang in das System der Kunst und die später geschriebene Kunstgeschichte findet. Ähnlich den kritischen Haltungen von Künstlern zu den ‚Kanälen‘, durch die Kunst funktioniert, und die in den siebziger Jahren, als diese Erzählung entstand, aufs schärfste in Frage gestellt wurden, variiert Dimitrijevic den Gegensatz Bekanntsein Unbekanntbleiben auf mehreren Ebenen. Abgesehen von dem deutlichen Bezug auf das Verhältnis zwischen Kunst (Künstlern) und Macht, beschäftigt er sich mit den Konzepten von kultureller Peripherie und Zentrum. Das Zentrum ist, wie in der letzten Zeit häufig festgestellt wurde, der Ort, an dem Kunst “geschieht”, gerade deshalb, weil an ihm eher die “Zentralität der Aneignung als diejenige des Schaffens” sich abspielt.¹⁴ Die Peripherie wiederum ist eher ein Territorium als ein Ort. Sie hat im Laufe unseres Jahrhunderts häufig Neudefinierungen erfahren. Man kann sie als Land ‚am Rande‘ bezeichnen, das geographisch weder zu Europa noch zu Amerika gehört. So wurde die Gruppe Gutai, die in Japan zwischen 1955 und 1957 aktiv war, erst fünfzehn Jahre nach dem Ende ihres Bestehens vom Westen ‚entdeckt‘. Peripherie kann ein Land oder ein Zentrum bezeichnen, das sich in Europa befindet, aber geographisch zu seinem Süden, Norden oder Osten gehört; sie kann jene Länder oder Kulturen meinen, die vom Standpunkt des westlichen zentralisierenden Denkens als ‚andere‘ konstruiert werden, und deren Künstler, wenn sie einmal vom westlichen Kunstsystem ‚entdeckt‘ sind (wie im Falle vieler australischer Aboriginal-Künstler), versuchen, unter den neuen Produktionsbedingungen tragbare Gemälde im Galerieformat herzustellen (die dann in Galerien und zum Beispiel auf der Biennale in Venedig ausgestellt werden).

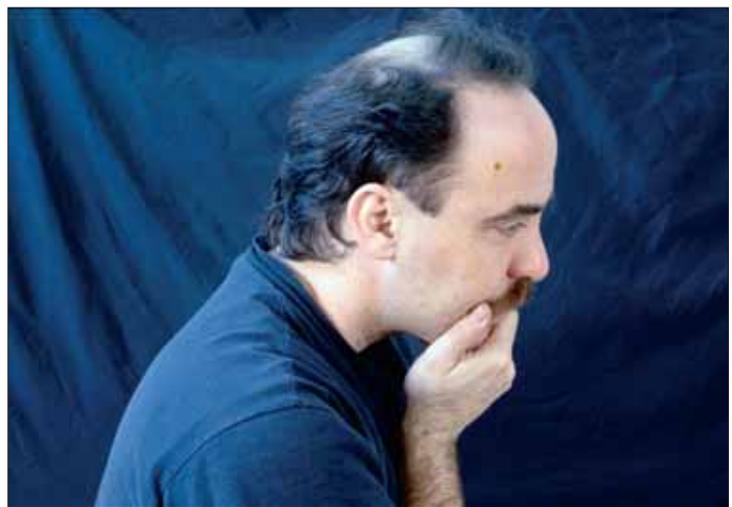
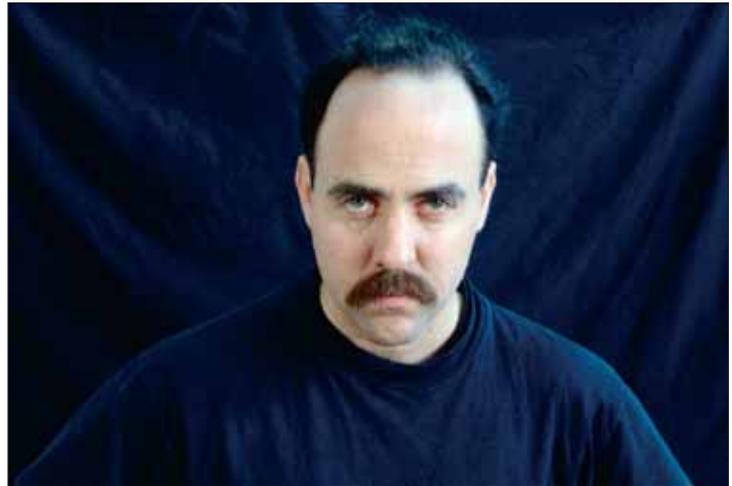
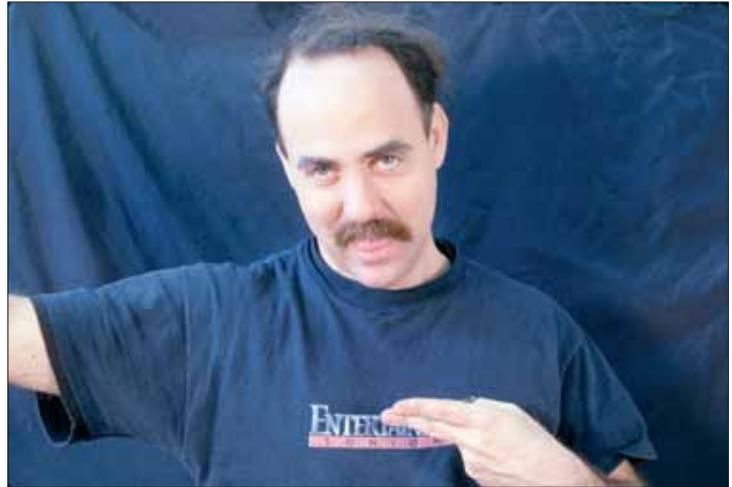
Das Unbekanntbleiben kann mit der Geographie als einem Schicksal zusammenhängen, es kann aber auch durch die Politik (das heißt die Wirtschaft) als Schicksal verursacht sein. Der osteuropäische Künstler hatte es bis vor kurzem, und hat es auch heute noch, schwer, im westlichen ‚Kunstsystem‘ bekannt zu werden, weil die Kulturdynamik seines Landes auf eine andere Art und Weise funktioniert (und in der nächsten Zukunft noch funktionieren wird). Der Künstler im Randbereich, wo zwar die Kunst ‚geschieht‘, aber nicht die Geschichte geschrieben wird, bleibt leicht unbekannt. Die sowjetische Avantgarde ist erst in den sechziger Jahren in die vom Westen geschriebene, allgemeine Kunstgeschichte aufgenommen worden; bis der tschechische Kubismus, der polnische Aktivismus und der jugoslawische Zenitismus in diese Geschichte Eingang fanden, mußte fast ein halbes Jahrhundert vergehen. Die Frage ist, ob Picasso berühmt geworden wäre, wenn er nicht nach Paris gegangen wäre, Duchamp, wenn er Paris nicht verlassen hätte, Gerhard Richter und R.A. Penck, wenn sie in Ostdeutschland geblieben wären, und Anish Kapoor, wenn er seine Heimat Indien nicht verlassen hätte.

DAS "FIKTUALE" SELBST

"Der Maler sucht sich etwas aus und imitiert dieses Etwas dann in jener Entstellung, die Kunst ausmacht; warum beschränkt er sich nicht darauf das zu signieren, was er sich ausgesucht hat, statt den Affen zu machen? Es gibt bereits genug Bilder in der Welt, und die Garantieunterschriften der Künstler, einmaliger Garanten, werden den für den modernen Merkantilismus gedachten Kunstwerken einen neuen Wert verleihen."

Francis Picabia¹⁵

Wenn der Unbekannte Künstler einer Person auf einer dokumentarischen Fotografie, die Gesichter bekannter Künstler zeigt, sein eigenes Gesicht leiht, ist er sich der Tatsache voll bewußt, daß "das Bewußtsein für die Geschichte als eine Interpretation der Vergangenheit dem Glauben an die Geschichte als Repräsentation unterliegt. Der Betrachter wird nicht mit Geschichtsschreibung konfrontiert, sondern mit der Erscheinung von Geschichte selbst."¹⁶ Indem er 'sich' in einen historischen Kontext situiert und einmal als Dadaist, dann wieder als Futurist, Bauhausprofessor, europäischer Exilkünstler in New York, Irascible, Angehöriger der Gruppe Gutai, Fluxuskünstler oder in der Umgebung der Warhol-Factory zeigt, wagt der Unbekannte Künstler eine Neuerfindung der Geschichte. Die Aneignung von Geschichte beziehungsweise die Neurepräsentation von Vergangenheit, wie sie hier durchgeführt wird, betrifft immer auch die Politik der Repräsentation. Diese Politik hat ihre Spuren auf allen hier manipulierten Archivfotos bereits hinterlassen. Besonders deutlich wird das auf denjenigen, die einen Augenblick im beruflichen Leben des Künstlers zeigen, der als solcher bereits inszeniert ist: Die Künstler zeigen sich hier in zwifacher Rolle, einmal als individuelle Träger ihrer Rolle als Künstler, zugleich



Vorbereitende Selbstporträts für den unbekanntem Künstler

aber auch als Personen, die eine Rolle im Künstlerverband spielen, der den Sinn kollektiver Identität unterstützt.

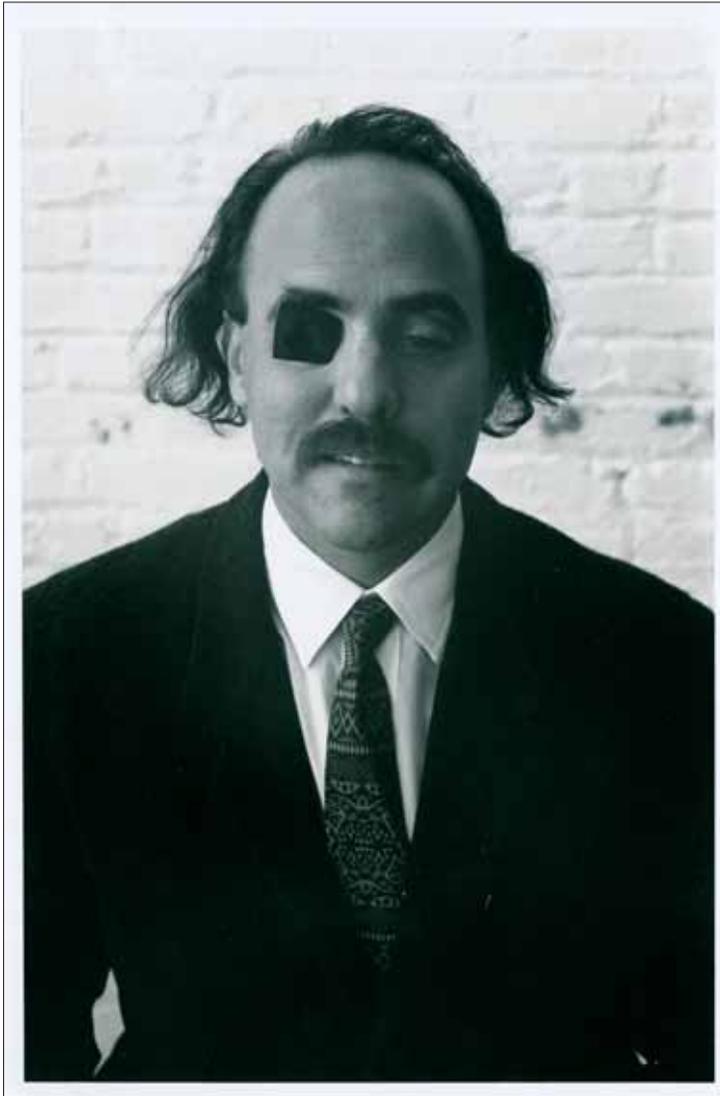
Die Präsenz des alterslosen Gesichts des Unbekannten Künstlers, nahtlos eingewoben in den Stoff jeder Fotografie, ist jene ‚Kuppelung‘, die diese Fotografien als ein serielles Kunstwerk konstituiert, das dem Genre des Selbstporträts zuzurechnen ist. Das Ergebnis, ein Porträt des Künstlers mit Gruppe, ist eine Bildkomposition, in der die Identität des Unbekannten Künstlers als des ‚anderen‘ auf zwei Ebenen konstruiert wird. Auf der ersten wird das Porträt, wie bei jeder anderen Selbstdarstellung, ob in der Fotografie oder der Literatur, zu dem Ort, dem das Selbst sich als das Andere einschreibt; wie Barthes sagt, ‚konstituiert‘ das Selbst das Selbst: „Ich sage nicht, daß ich mich selbst beschreiben will. Ich schreibe einen Text und nenne ihn R.B.“¹⁷ Im Fall des Unbe-

kannten Künstlers kommt es im Prozeß der Konstituierung des Subjekts zu einer doppelten Negierung des Selbst, entsteht seine zweifache ‚Andersheit‘; einmal bei der fotografischen Aufnahme seines Gesichts, das andere Mal dadurch, daß die Haltung, die er beim Fotografieren einnimmt, die Position jenes anderen Künstlers (oder der anderen Person) nachahmt, die er auf dem Foto ersetzt. Der Austauschprozeß seinerseits rekonstituiert besagten ‚anderen‘, denn ihm fällt eine neue Rolle zu, er bekommt den Status des ‚Unbekannten‘; damit ist sein Gesicht auf dem Foto ausgelöscht, sein Name aus der Geschichte getilgt.

Diese Rekontextualisierung hat zahlreiche Implikationen. Sie resultieren in der „narzißtischen Erzählung“¹⁸, in der der Unbekannte Künstler als Zeitzeuge in der Geschichte und als Virtuose erscheint, der dieser Geschichte neue Gestalt verleiht. Dieses Ver-

fahren unterscheidet sich kaum von der modernen fiktualen Gattung, in der die faktischen (engl. factual) und die fiktiven (engl. fictional) Bestandteile der Erzählung nicht so zusammengesetzt werden können, daß sie integral erscheinen¹⁹. Sein Diskurs in Bildern indes stützt sich auf zwei Schichten, die beide faktischer Natur sind. Die erste ist der historische Humus, selbst schon aus mehreren Schichten aufgebaut, in dem jede Fotografie eine eigene Schicht bildet, die die Historizität einer bestimmten Periode bezeichnet und somit konstituiert. Die zweite, darüberliegende Schicht ist ebenfalls dokumentarisch, es ist die Fotografie des Gesichts des Unbekannten Künstlers, die ein Gesicht der historischen Originalvorlage ersetzt.

Als Man Ray im Jahre 1922 ein Gruppenporträt der Mitarbeiter der Dada-Zeitschrift *Littérature* aufnahm, machte er ein Foto, auf dem sein lebensgroßes fotografisches Selbstporträt neben den übrigen Mitgliedern erschien. Er betont die Fotografie gerade als Konstruktion von Realität, läßt eine deutliche Fuge zwischen den beiden Bilderschichten, und macht dadurch sein Vorgehen transparent. Der Unbekannte Künstler, Zeitgenosse der Nachmoderne, stützt sein künstlerisches Verfahren auf die Simulation. Obwohl er (mit Hilfe der elektronischen Bildverarbeitung) nahtlose Bilder



Vorbereitende Selbstporträts für den unbekanntem Künstler

erzielt und die Ähnlichkeit zwischen ‚seinen‘ Fotos und den ‚Originalvorlagen‘ bis zur Perfektion treibt (indem er das Erscheinungsbild der Fotos aus den zwanziger, dreißiger oder siebziger Jahre imitiert), fügen sich seine Montagebilder mit dem ‚Original‘ nicht zu einer totalisierenden Einheit zusammen. Jedes seiner zwanzig Bilder ist nicht nur Fachleuten, sondern auch einem breiten Publikum bekannt, und dieser Déjà-vu Effekt ist etwas, was dieser Künstler wie viele seiner Zeitgenossen bewusst produziert. Douglas Crimp weist auf diesen Zug moderner Bilder hin: „Waren die formalen Beschreibungen modernistischer Kunst charakteristischerweise topographisch, kartierten sie also die Oberflächen oder Kunstwerke, um ihre Struktur zu bestimmen, so ist es jetzt notwendig geworden, Beschreibung als Formationskunde zu denken. Jene Prozesse von Zitieren, Exzerpieren, Einbinden und Inszenieren, die die Strategien des Werks ausmachen [...], verlangen ein Freilegen der Repräsentationsschichten. Natürlich suchen wir nicht nach Quellen oder Ursprüngen, sondern nach Strukturen der Bedeutung: Unter jedem Bild finden wir immer nur ein anderes Bild.“²⁰

Bevor solche Termini wie Re-Kontextualisierung oder Appropriation in das postmodernistische Vokabular eingingen, gab es ein einfaches Wort für die Methode des Unbekannten Künstlers: Zeitmaschine. Wie in seinem Fall, wo das collagierte Bild mit Hilfe des Computers erzeugt wird, reiste in den wissenschaftsphantastischen Filmen der fünfziger Jahre der fanatische Forscher, ein bricoleur, durch die Zeit, indem er mit Hilfe eines selbstgebastelten Apparats die Zeit (nach vorn oder zurück) ‚verschob‘. Diese neolithische Version des heutigen Computers versetzte den Helden (einen Freizeitwissenschaftler und glücklichen Junggesellen), häufig durch reinen Zufall (Bedienungsfehler), ins Mittelalter oder in das 21. Jahrhundert.

Was der Unbekannte Künstler durch die Auswahl fotografischer Bilder erreicht, ist tatsächlich die simultane Präsenz in mehreren Künstlergruppen, deren Aktivität das Konzept des Individualismus, wie er in der westlichen, weitgehend monographischen Tradition definiert ist, auf unterschiedliche Weise zerstörte. „Eine Organisation kann

‚agitieren‘ und Ergebnisse erzielen. Sie kann eine gerechte Sache verfechten und Unrecht beseitigen. Sie kann Künstler in vielerlei Hinsicht stimulieren. [...] Aber sie kann keine große Kunst produzieren. Das ist allein dem Individuum vorbehalten; dem Individuum, das selbst sieht, selbst fühlt und sich selbst etwas ausdenkt.“²¹ Wenn er diese Serie „Selbst mit anderen“ fabriziert, konstituiert der Unbekannte Künstler gleichzeitig sein künstlerisches Selbst und teilt mit den anderen die Identität der Gruppe, indem er freiwillig das Schwinden seiner individuellen ‚Identität‘ akzeptiert. Erst sein Erscheinen in einer Gruppe, deren Mitglieder zu ihrer Zeit als Künstler bekannt waren oder posthum bekannt wurden, ermöglicht es dem Unbekannten Künstler, sich zum ‚unbekannten‘ Künstler zu erklären. Mit anderen Worten, seine ‚Unbekanntheit‘ bezieht ihre Legitimität aus der ‚Zugehörigkeit‘ zu einem berühmten Künstlerkollektiv.



Vorbereitende Selbstporträts für den unbekanntes Künstler

„Der allegorische Geist wählt willkürlich aus dem unermeßlichen und ungeordneten Material, das sein Wissen ihm anzubieten hat. Er versucht, ein Stück an das andere zu setzen, um herauszubekommen, ob sie zusammenpassen. Diese Bedeutung mit jenem Bild, oder dieses Bild mit jener Bedeutung. Das Ergebnis ist nie voraussagbar, weil es keine organische Vermittlung zwischen beiden gibt.“
*Walter Benjamin*²²

Die Auffassung des fotografischen Bildes als eines ‚Fensters zur Welt‘ läßt sich bis zu der Staffelleimalerei der Renaissance mit ihrer zentralen Perspektive zurückverfolgen. Bei einer Darstellung, in der das Verhältnis zwischen Geschaffenem und Tatsächlichem von der Mimesis geprägt ist, kommt jenem von Lessing theoretisierten ‚schwangeren Moment‘ entscheidende Bedeutung zu, der, aus dem Kontext der klassischen Medien in den des ‚neuen‘ Mediums Fotografie übertragen, zum „entscheidenden Moment“ (Cartier-Bresson) wird. Ob der Fotograf eine Dokumentaraufnahme macht, um die „objektive Wahrheit“ zu zeigen, oder ob er die Fotografie als Kunst betreibt, um die „subjektive Erfahrung“ des Künstlers zu belegen, man erwartet von ihm, ebenso wie vom traditionellen Künstler, Originalität. In dieses „humanistische“ und „journalistische“ Konzept der Fotografie tragen die Dadaisten eine radikale Störung hinein. Statt die Welt zu reproduzieren, wollen die Dadaisten sie zerlegen und verändern sie mit den allegorischen Verfahren von Collage und Montage: „Allegorische Bildwelt ist angeeignete Bildwelt; der Allegoriker erfindet keine Bilder, er konfisziert sie. Er erhebt Anspruch auf das kulturell Bedeutungsvolle und posiert als dessen Interpret. [...] Nicht daß er eine ursprüngliche Bedeutung wiederherstellte, die verloren oder verdunkelt wäre; Allegorie ist nicht Hermeneutik. Eher fügt er dem Bild eine weitere Bedeutung hinzu. Aber nur, um eine andere zu ersetzen; die allegorische Bedeutung ersetzt eine vorhergehende; sie ist Ergänzung.“²³

Die Dadaisten haben bei ihren Fotocollagen nicht einfach nur die Früchte der Atelierrevolution übernommen, die der Kubismus im Rahmen der traditionellen Malerei angezettelt hatte. Bei der Collage, wie sie in Frankreich hieß, oder dem Klebebild, wie es in Berlin genannt wurde²⁴, wird Material aus einem Kontext in einen anderen übertragen. Herausgenommen aus dem ursprünglichen ästhetischen Kontext des Kubismus, waren Dadas Fotocollagen, basierend auf den „allegorischen“ Methoden von Konfisizierung, Superimposition und Fragmentarisierung, Teil eines kulturkritischen Programms. Wie Hausmann bezeugt, wußten die Künst-

ler, „daß ihrer Methode eine propagandistische Kraft innewohnte, die aufzunehmen und zu entwickeln das zeitgenössische Leben nicht mutig genug war.“²⁵

Die ersten Fotomontagen entstanden ein Jahr bevor Dada 1917 lanciert wurde. Lange Zeit zuvor waren in Europa, und besonders in Deutschland, sogenannte „Phantasiepostkarten“ in Umlauf gewesen, die im Unterschied zu normalen Ansichtskarten (1861 patentiert) die Idealisierung der Wirklichkeit zum Ziele hatten. Hannah Höch hält die Idealisierung für ein wichtiges Unterscheidungskriterium zwischen der dadaistischen Montage und der Bildkomposition, von der sie inspiriert war. „Eigentlich haben wir die Idee von den offiziellen Fotografen der preußischen Heeresregimenter übernommen. Dort benutzte man ausgearbeitete Öldruckvorlagen, die eine Gruppe von Uniformierten vor Baracken oder einer Landschaft zeigten, aber mit ausgeschnittenen Gesichtern; in diese Vorlagen fügte der Fotograf dann die fotografischen Porträts der Gesichter seiner Kunden ein und färbte sie meist mit der Hand.“²⁶

Die ‚Kreativität‘ ist bei der Fotomontage, der Fotoassemblage oder den Computercollagen des Unbekannten Künstlers, ebenso wie beim Ready-Made, auf den Akt der Selektion reduziert. Der Künstler ist auf die Kamera angewiesen (wie auch der Unbekannte Künstler, um Porträts von sich aufzunehmen), aber jener famose ‚entscheidende Moment‘, der als Herzstück der sogenannten künstlerischen Fotografie gilt, entfällt.

Im Rahmen der westlich individualistischen und wettbewerbsorientierten Kunstgeschichte kann man ein ständiges Wiederauflebendes Who-did-it-first-Syndroms beobachten. Wir treffen hier auf das Phänomen des unbekanntes Künstlers, der vielleicht ‚irgendwo da draußen‘ etwas als ‚erster‘ gemacht hat, doch weil er unbekannt ist, hat die Geschichte ihn und seine Arbeit nicht berücksichtigt. Bezüge, auf die der Unbekannte Künstler mit seiner allegorischen Methode anspielt, finden sich sowohl in der Kunst als auch im ‚wirklichen Leben‘. Denken wir an Jeffrey Dahmer, der, bevor sein Name der Öffentlichkeit durch mehrfachen Mord bekannt wurde, in seinem Schuljahrbuch sein eigenes Foto in Aufnahmen collagierte, die Situationen darstellten, in denen er nie gewesen war. Diese selbstfabrizierten Geschichten wurden in der amerikanischen Presse veröffentlicht, als er ‚bekannt‘ geworden war.

Ein ganz ähnlicher, früher Fall von Bildmontage sind die viktorianischen Alben der 1860er und 1870er Jahre, die erst in jüngster Vergangenheit aufgetaucht sind²⁷. Sie zeigen, daß das Familienalbum ‚von Anfang an‘ ebenso der Ort für einen ‚sentimentalen Realismus‘ wie für die Konstruktion von Familiengeschichte war: indem sie zusammenhanglose Fotoporträts nahmen und sie in kon-

struierte häusliche Szenen oder Landschaften einfügten, präsentierten die Autoren dieser Fotoassemblagen Ereignisse, die niemals stattgefunden hatten. Indem sie außerdem diese Seiten in Familienalben klebten, fabrizierten sie Geschichten. [...] Die physische Manipulation von fotografischen Bildern im Atelier - sei es durch Retusche, Mehrfachdruck oder die Schnitt-, Klebe- und Reprotechnik - ist so alt wie der fotografische Prozeß selbst.”²⁸

Obwohl der Unbekannte Künstler sich bei seiner Arbeit im wesentlichen für die Übernahme historischer Already-made-Bilder entschieden hat, erinnert sein Erscheinen auf den Fotografien als Strategie in formaler Hinsicht frappierend an die Fotoserie ‚American History Reinvented‘ (1984-1989) des amerikanischen Künstlers Warren Neidich²⁹. In dieser Serie ist die Simulation von Authentizität durch Technik, Arrangement, Kleidung und Bildausschnitt zur Perfektion getrieben. Jedem der Fotos, die Neidich im Stil der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts aufgenommen hat, ist ein Gegenstand implantiert (Traktor, Flugzeug, Sonnenbrille usw.), der nicht in die Zeit der Fotografie ‚gehört‘, sondern in die Zukunft, das heißt unsere Jetztzeit. Anders als Derek Jarman, der in seinem Film ‚Caravaggio‘ (1986) eine Schreibmaschine und einen Filzhut in die im 16. Jahrhundert spielende Handlung projiziert, aber dadurch einen surrealistischen Effekt erzielt, ist die Verbindung der zwei Zeiten bei Neidich nahtlos. Dieselbe Strategie der Nahtlosigkeit benutzte Woody Allen in ‚Zeug‘, wobei ‚Zeug‘ mit chamäleonhafter Vollkommenheit in verschiedene historische Perioden eingeführt wurde. Auch wenn in Neidichs Serie und der des Unbekannten Künstlers die Zeit auf unterschiedliche Art manipuliert wird, bei ersterem ist sie in die Zukunft, bei zweitem in die Vergangenheit verschoben, reagieren die Betrachter ganz ähnlich: Wie das Auge auf Neidichs Foto den Gegenstand sucht, so hält es hier Ausschau nach dem Unbekannten Künstler.

ANMERKUNGEN

- 1) Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1971, p.86
- 2) Benjamin H. D. Buchloh, „From Faktura to Factography,” in *October – The First Decade 1976--1986*, eds. A. Michelson, R. Krauss, D. Crimp and J. Copjec, Cambridge and London: MIT Press, 1987, p. 81, ff. 6
- 3) zitiert nach Helmut Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends 18.39-1960*, New York: Bonanza Books, 1974, p.13
- 4) Estera Milman, „Photomontage, the Event, and Historism,” in *“Event” Arts and Art Events*, ed. Stephen C. Foster, London: UMI Research Press, p.204
- 5) „Mein Bild im Ausweis ist kein Ölgemälde” sagte Jochen Gerz; in Patrick Le Nouëne, „Interview with Jochen Gerz,” in Gerz : *TEuwes sur papier photographique 1983-86*, ex. cat., Calais: Musée des Beaux-Arts, 1986, and Chartres: Musée des Beaux Arts, 1987, p.13
- 6) David Felton, „A Conversation with Annie Leibovitz,” in *An-*

nie Leibovitz Photographs, New York: Pantheon/Rolling Stone Press, 1983, n.p.

- 7) Allan Sekula, „Reading an Archive,” in *Blasted Allegories*, eds. B. Wallis and M. Tucker, New York: The New Museum of Contemporary Art, and Cambridge: MIT Press, 1987, p. 127
- 8) Mario Perniola, „Time and Time Again,” in *Artforum*, April 1983, p.54
- 9) E.H. Gombrich, „The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences,” in *Norm and Form*, Oxford: Phaidon, 1985, p.3
- 10) Kenneth Coutts-Smith, „Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism,” in *The Myth of Primitivism*, ed. Susan Hiller, London and New York: Routledge, 1991, p. 19
- 11) zitiert nach Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Hamburg: Rowohlt, 1959, p.48
- 12) Achille Bonito Oliva, *L’ideologia del traduttore*, Milano: Feltrinelli, 1976, p. 12
- 13) Albert Camus, *L’homme révolté*, Paris: Gallimard, 1951, p.73
- 14) Kenneth Coutts-Smith, op. cit., p.28
- 15) F. Picabia, „L’œil cacodylate,” in *Comœdia*, Paris, November 23, 1921, p.2, quoted in Maria Lluisa Borràs, Picabia, Barcelona: Ediciones Poligrafa, 1985, p.207
- 16) 16 Allan Sekula, op. cit., p. 121
- 17) R. Barthes, in *Roland Barthes by Roland Barthes*, New York: Hill & Wang, 1977, p.56
- 18) see Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative - The Metafictional Paradox*, New York and London: Methuen, 1980
- 19) see Masüda Zavarzadeh, *The Mythopoetic Reality*, Urbana Illinois, 1977, p.56
- 20) Douglas Crimp, „Pictures,” in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. B. Wallis, New York: The New Museum of Contemporary Art, and Boston: David R. Godine, 1984, P. 186
- 21) E. A. Jewel, „The ‘Organized’ Artist,” in *New York Times*, September 24, 1939, p. 7X, quoted in *Abstract Expressionism - The Critical Developments*, ed. Michael Auping, New York: Harry N. Abrams, 1987, p.20
- 22) Walter Benjamin, in *Gesammelte Schriften*, Vol. I, 2, Frankfurt: Suhrkamp. 1974, p.681, zitiert in Benjamin H. D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art,” in *Artforum*, September 1982
- 23) Craig Owens, „The Allegorical Impulse,” in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, op. Cit., p.20 5
- 24) siehe Raoul Hausmann, „New Painting and Photomontage” (1958), in *Dadas on Art*, ed. Lucy Lippard, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971, pp. 6162
- 25) „Fotomontage,” in *AZ*, No. 16, Köln, Mai 1931, Wiederabdruck in Raoul Hausmann, ex. Cat. Hannover: Kestnergesellschaft, 1981, p.51 if, quoted in Benjamin H.D. Buchloh, „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art,” op. cit., p.43
- 26) H. Höch, „Dada Photo Montage,” in *Theories of Modern Art*, ed. H. B. Chipp, Berkeley: University of California Press, 1975, p.396 (originally published in Edouard Rodity, „Interview with Hannah Hoch,” in *Arts*, New York, December 1959, p.26)
- 27) d. Robert Sobieszek, „Composite Imagery and the Origins of Photomontage,” Part I and II, *Artforum*, September/October 1978, pp. 58-65, and 40-45
- 28) Estera Milman, op. dt., p.211
- 29) see ‚American History Reinvented -Photographs by Warren Neidich‘, New York: Aperture, 1989



[BOJANA PEJIĆ](#)

Autorenbiografie siehe Artikel
»Am Anfang war das Protonym -
Adib Fricke«