

Anne Zimmermann

Fake Kunst Bildung

Die künstlerische Strategie Fake
aus kunstpädagogischer Perspektive

kopaed

Zimmermann

Fake Kunst Bildung

Anne Zimmermann

Fake Kunst Bildung

Die künstlerische Strategie Fake aus kunstpädagogischer Perspektive

kopaed (muenchen)

www.kopaed.de

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Zugelassene Dissertation an der Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin, eingereicht am 17. Juni 2013.

ISBN 978-3-86736-184-2

Druck: docupoint, Barleben

© kopaed 2014

Pfälzer-Wald-Str. 64, 81539 München

Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12

e-mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

Inhalt

1 . Das Bildungspotential eines Fakes	7
2 . Die künstlerische Strategie Fake	11
2.1 Begriffliche Ein- und Abgrenzungen	11
2.1.1 Fake und Fälschung in der Bildenden Kunst	11
2.1.2 Fake im politisch-gesellschaftlichen Kontext	16
2.1.3 Fake als künstlerische Strategie	19
2.2 Exemplarische Konkretisierung	22
2.2.1 Sturtevant – Wiederholung originaler Kunstwerke	25
2.2.2 The Yes Men – Erfindung falscher Wahrheiten	34
3 . Rezeption als Irritation und Anlass zur Reflexion	45
3.1 Die Rezeption als Ent-täuschung und Irritation	48
3.1.1 Täuschungen und falsche Aha-Erlebnisse – Sturtevant	55
3.1.2 Für-wahr-Nehmen – The Yes Men	60
3.2 Die Leerstellen der künstlerischen Strategie Fake	62
3.3 Der implizite Rezipient	67
3.4 Die Rezeption der künstlerischen Strategie Fake als Erfahrungsprozess	70
3.4.1 Rezeption als Verlust des Selbstverständlichen	71
3.4.2 Grenzen des Erfahrungsbegriffs	78
3.5 Irritation als Anlass zur Reflexion	82
3.5.1 Die Denköbjekte Sturtevents	85
3.5.2 Die Reflexions- und Handlungsanlässe der Yes Men	96
3.6 Die Bedeutsamkeit einer (potentiellen) Realbegegnung	102

4 . Bildung im Kontext konstruktivistischer Theorien	109
4.1 Erkenntnis und Wirklichkeit als Konstruktionen	110
4.2 Bildung angesichts der Pluralität und Relativität von Erkenntnis und Wirklichkeit	116
4.3 Strukturtheoretische Bestimmung von Bildungsprozessen und die künstlerische Strategie Fake	118
4.3.1 Bildung als Transformation von Selbst- und Weltverhältnis	120
4.3.2 Widerständige Erfahrung als Anlass von Bildungsprozessen	125
4.3.3 Bildung zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit	131
5 . Die künstlerische Strategie Fake und der Möglichkeitssinn	135
5.1 Vom Entdecken der Wirklichkeit(en): Dekonstruktion	137
5.2 Vom Erfinden von Möglichkeiten: Imagination	143
6 . Die Rezeption der künstlerischen Strategie Fake als Bildungsprozess	149
Literaturverzeichnis	153

1 . Das Bildungspotential eines Fakes

„Das Fake ist ein taktisches Mittel, es zeigt, daß alles auch ganz anders sein könnte.“¹

Fake – eine Täuschung, deren Aufdeckung beabsichtigt ist – ist der Gegenstand dieser Untersuchung, die anhand zweier künstlerischer Positionen diese Strategie aus einer kunstpädagogischen Perspektive beleuchtet. Die Arbeit wird aufzeigen, dass in der Rezeption von Werken der künstlerischen Strategie Fake die Möglichkeit eines Bildungsprozesses besteht, wie er aus der Sicht konstruktivistischer Pädagogik für notwendig erachtet wird. Dazu gehört insbesondere das Bewusstsein dafür, dass gesellschaftliche Wirklichkeit von Menschen konstruiert und damit auch veränderbar ist. Um darzulegen, inwiefern die künstlerische Strategie Fake in dieser Hinsicht wirksam sein kann, wird sie aus der Perspektive rezeptionsästhetischer Überlegungen, anhand von Theorien ästhetischer Erfahrung und mit Hilfe von transformatorischen Bildungstheorien beleuchtet.

Zu Beginn steht zunächst eine begriffliche Präzisierung des Fakes als künstlerischer Strategie und damit einhergehend eine Abgrenzung zu anderen Forschungsergebnissen. Die Täuschung des Rezipienten und die anschließende Aufdeckung der Täuschung erweisen sich hier als die zentralen Charakteristika der künstlerischen Positionen. Diese Ent-täuschung ist Anlass einer „gedankliche[n] Irritation“² des Rezipienten.³ Mit der Teilung des Wortes in der Schreibweise Ent-täuschung wird in dieser Untersuchung das Aufdecken der Täuschung bezeichnet. Zugleich wird so auf den emotionalen Aspekt dieser Situation verwiesen, die als enttäuschte Erwartung beschrieben werden kann. Anhand von zwei künstlerischen Positionen werden diese Aussagen anschließend konkretisiert: Die Yes Men zeigen in performativen Aktionen erfundene Personen, Ereignisse und Objekte im wirtschaftlich-politischen Kontext. Elaine Sturtevant hingegen

1 Knaller, Susanne/Müller, Harro: Einleitung. Authentizität und kein Ende. In: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 96.

2 Zschocke, Nina: *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, Dissertation, Universität zu Köln, 2003, München 2006, S. 78.

3 Personenbezeichnungen wie Rezipient, Betrachter, Künstler und Schüler werden aus Gründen der besseren Lesbarkeit in dieser Untersuchung in der maskulinen Form verwendet, beziehen sich jedoch auf Personen aller Geschlechter.

wiederholt Kunstwerke bekannter Künstler und stellt diese unter ihrem eigenen Namen aus. Diese beiden sehr unterschiedlichen Beispiele dienen nachfolgend jeweils der Konkretisierung der Überlegungen.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht die Untersuchung des Rezeptionsprozesses der Arbeiten der künstlerischen Strategie Fake. Aufgrund der Prämisse, dass sich die künstlerische Strategie Fake erst in einem spezifischen Rezeptionsverlauf – einer Täuschung und ihrer intendierten Aufdeckung – konstituiert, wird dieser Prozess vor dem Hintergrund rezeptionsästhetischer Ansätze untersucht. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass mit dem Rezipienten nicht ein empirisch ermittelter Rezipient gemeint ist. Vielmehr wird untersucht, in welcher Weise der Rezipient implizit in der künstlerischen Strategie Fake angelegt ist.⁴

Ebenfalls unter dieser Voraussetzung wird anschließend aufgezeigt, inwieweit die Rezeption der Arbeiten der künstlerischen Strategie als ästhetische Erfahrung beschrieben werden kann. Bezugnehmend auf Theorien ästhetischer Erfahrung, wird dabei der emotionalen Verfasstheit des Rezipienten als Ausgangspunkt dieses Erfahrungsprozesses eine zentrale Bedeutung zugeschrieben. Allerdings wird an dieser Stelle auch deutlich werden, dass Theorien ästhetischer Erfahrung den Rezeptionsprozess von Arbeiten der künstlerischen Strategie Fake nicht vollständig beschreiben können.

Im vierten und fünften Kapitel wird auf der Grundlage konstruktivistischer Überlegungen ausgeführt, inwiefern die Rezeption darüber hinaus als Bildungsprozess – im Sinne eines veränderten Selbst- und Weltverhältnisses – verstanden werden kann. Es wird davon ausgegangen, dass die Rezeption von Werken der künstlerischen Strategie Fake zu einer Hinterfragung der eigenen Authentizitätsvorstellungen, des Originalitätsbegriffs und der Wirklichkeitsauffassungen führt. Damit ist allerdings nicht nur die Dekonstruktion vermeintlich gesicherter Sichtweisen und Erkenntnisse gemeint, sondern es geht darüber hinaus um die Schaffung von Möglichkeiten der Wirklichkeit. So wird abschließend aufgezeigt, dass die Rezeption von Arbeiten der künstlerischen Strategie Fake einen Beitrag zur Entwicklung eines Möglichkeitssinns des Menschen leisten kann – einerseits im Sinne der Dekonstruktion von Wirklichkeiten, andererseits im Sinne der Imagination von Möglichkeiten.

Ziel dieser Untersuchung ist es nicht, die künstlerische Strategie Fake als Verfahrensweise für die Kunstpädagogik oder den schulischen Kunstunterricht

⁴ Vgl. Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: ders. (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, erw. Neuauflage, Berlin 1992, S. 7–27.

anwendbar zu machen oder als nachzuahmende künstlerische Arbeitsweise zu empfehlen. Dennoch soll auf das Potential verwiesen werden, das die künstlerisch-praktische Auseinandersetzung beinhaltet.⁵ Der Kunstwissenschaftler Jürgen Stöhr formuliert es mit den Worten:

„Wenn Rezeption wieder in Produktion übergeht, werden aus den eigenen Fragen des Rezipienten, die anhand des Werks entwickelt werden, neue Werke als Antworten, die über die Antworten des vorgängigen Werks anders hinausführen.“⁶

Die kritische Befragung der eigenen Wahrnehmung sowie der Authentizitäts- und Wirklichkeitsvorstellungen, welche die künstlerische Strategie Fake ermöglicht, kann so zum Anlass einer eigenen künstlerisch-praktischen Tätigkeit werden.

5 Beispiele aus der kunstpädagogischen Praxis finden sich u. a. bei Sara Burkhardt, die im Kontext ihrer Untersuchung zur Netzkunst im Unterricht zwei Projekte vorstellt, in denen Schüler selbst Fake-Websites entwickelt haben. Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um eine gefakte Schulwebsite. Im zweiten von Burkhardt vorgestellten Projekt wurde eine Website zu angeblichen Spuren von Römern in Berlin veröffentlicht. Vgl. Burkhardt, Sara: *Netz – Kunst – Unterricht. Künstlerische Strategien im Netz und kunstpädagogisches Handeln*, Dissertation, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2006 (Kontext Kunstpädagogik, Bd. 15), München 2007, S. 177–179. Ein Beispiel aus der Hochschulpraxis stammt von Hanne Seitz, die mit Studierenden im Rahmen eines Seminars den fiktiven Studenten Thomas H. erfand, dessen Objekte sie im Rahmen einer Ausstellung präsentierte. Vgl. Seitz, Hanne: Wer zum Teufel ist ...? Von Falschspielern und inszenierten Wirklichkeiten. In: *Kunst + Unterricht*, Heft 223/224, 1998, S. 78–80.

6 Stöhr, Jürgen: *Yves Klein und die ästhetische Erfahrung. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Erfahrung mit Rücksicht auf das Kunstschaffen Yves Kleins*, Dissertation, Universität Bochum, 1992, Essen 1993, S. 54.

2 . Die künstlerische Strategie Fake

2.1 Begriffliche Ein- und Abgrenzungen

2.1.1 Fake und Fälschung in der Bildenden Kunst

Der Begriff Fake bezeichnet im angelsächsischen Sprachraum Fälschung, Nachahmung und Schwindel.⁷ Im deutschen Sprachgebrauch wird der Begriff nach Stefan Römer seit Anfang der 1990er Jahre verwendet. Seiner Bedeutung nach ist er zwar synonym mit dem Begriff der Fälschung, allerdings verweist der Begriff Fälschung auf eine negativ wertende, verurteilende Einschätzung der Täuschung, wohingegen Fake den Akt der Täuschung eher als Scherz, mit einem Augenzwinkern zu verstehen, beschreibt.⁸

Das Phänomen Fake im Kontext der Bildenden Kunst ist bislang aus wissenschaftlicher Perspektive insbesondere durch zwei Forschungsarbeiten untersucht worden: Stefan Römer hat mit seiner Dissertation *Die künstlerischen Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung* den Begriff Fake in der Kunstwissenschaft etabliert.⁹ Wohingegen Martin Doll in seiner Publikation *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens* Fakes aus kulturwissenschaftlicher Sicht untersucht.¹⁰ Aus diesen verschiedenen fachlichen Perspekti-

7 Fake, in: *Langenscheidts Handwörterbuch Englisch*, Teil 1, Englisch-Deutsch, 5. Aufl., Berlin 1991.

8 Vgl. Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001, S. 14.

9 Vgl. Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001; vgl. ders.: *Fake als Original. Ein Problem für die Kunstkritik* (Schriften zur Kunstkritik, Bd. 9), Köln 1999; vgl. ders.: Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorschaft zum kulturellen Coding. In: Martin Hellmold/Sabine Kampmann u. a. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 243–272.

10 Vgl. Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens* (Kaleidogramme, Bd. 78), Berlin 2012; vgl. ders.: Die Adresse des Fake. Über das Wahre im Falschen. In: Thomas Barth/Christian Betzer u. a. (Hg.): *Mediale Spielräume*, Dokumentation des 17. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Hamburg 2004, Marburg 2005, S. 153–160; vgl. ders.: Fake als Intervention. In: Doreen Hartmann/Inga Lemke u. a. (Hg.): *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München 2012, S. 217–231.

ven ergeben sich unterschiedliche Begriffsbestimmungen, die in beiden Fällen über die reine Übersetzung hinausgehen.

Stefan Römer schlägt Fake zur Bezeichnung eines Strategiemodells bestimmter zeitgenössischer Kunstpraktiken vor.¹¹ Er beschreibt mit diesem Begriff eine künstlerische Strategie, „die sich von vornherein selbst als Fälschung bezeichnet“¹². Martin Doll stimmt mit dieser Begriffsbestimmung zunächst überein. Für ihn ist Fake „eine Verfahrensweise des Fälschens [...], in der die Aufdeckung oder *Enttäuschung* nicht wie beim Letzteren als akzidentiell, sondern als konstitutiv einzustufen ist“¹³. Auch in der vorliegenden Untersuchung wird der Begriff Fake verwendet, um deutlich zu machen, dass es sich um eine Täuschung handelt, deren Aufdeckung durch den Rezipienten vom Künstler beabsichtigt ist.

Wie diese Ent-täuschung stattfindet, ist im Einzelfall sehr unterschiedlich. Martin Doll spricht von sogenannten „Deplausibilisierungsstrategien“¹⁴. Diese können ex-post durch den Urheber des Fakes initiiert werden, indem er beispielsweise eine Presseerklärung gibt. Es kann sich aber auch um von vornherein unabwendbare Richtigstellungen seitens anderer Personen handeln.¹⁵ Darüber hinaus gibt es auch die Möglichkeit kontextueller Deplausibilisierungen, beispielsweise durch die räumliche Umgebung oder in Form eines Bildtitels auf dem Schild neben einem Kunstwerk. Unterscheiden lassen sich die verschiedenen Deplausibilisierungsstrategien außerdem in ihrer zeitlichen Verortung im Verhältnis zur Täuschung: Sie können zeitlich versetzt oder zeitgleich zur Täuschung stattfinden. Bei den Arbeiten Sturtevant's ist beispielsweise die Aufdeckung der Täuschung von vornherein offen ausgestellt, indem das täuschende Kunstwerk und das die Täuschung aufdeckende Namensschild direkt nebeneinander hängen. Die Yes Men decken ihre Täuschung nachfolgend, z. B. in einem Fernsehinterview oder in einem dokumentierenden Film, auf. Unabhängig von ihrer genauen Konzeption und Umsetzung ist in allen Fällen die Deplausibilisierung als integraler Bestandteil der künstlerischen Strategie zu verstehen.

Ob diese von vornherein geplante Aufdeckung der Täuschung ein ausreichendes Kriterium zur Differenzierung zwischen Fälschungen und Fakes darstellt, ist

11 Vgl. Römer, Stefan: *Fake als Original. Ein Problem für die Kunstkritik* (Schriften zur Kunstkritik, Bd. 9), Köln 1999, S. 5.

12 Ders.: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001, S. 14.

13 Vgl. Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens* (Kaleidogramme, Bd. 78), Berlin 2012, S. 24.

14 Vgl. ebd., S. 25.

15 Ebd.

umstritten. Martin Doll lehnt dies aus seiner Perspektive einer diskurskritischen Untersuchung ab. Er kommt in seiner Untersuchung von Fälschungen und Fakes zu dem Schluss, dass diese Differenzierung nicht tragfähig sei, weil sie lediglich auf dem Kriterium der Intention beruhe. Die (durch den Urheber nicht intendierte) Aufdeckung einer Fälschung kann seiner Meinung nach jedoch genau die gleichen diskurskritischen Wirkungsweisen zeigen wie ein Fake.¹⁶ Dieser Einschätzung muss jedoch aus der Perspektive der Bildenden Kunst widersprochen werden, weil ein Fake im Kontext der Bildenden Kunst nicht alleine diskurskritische Effekte aufweist, sondern zahlreiche weitere Anschlüsse bietet, wie diese Untersuchung aus Rezeptionsästhetischer und bildungstheoretischer Perspektive belegen wird. In diesem Zusammenhang ist für den Rezipienten die Tatsache, dass es sich um eine von vornherein beabsichtigte Offenlegung der Täuschung handelt, von zentraler Bedeutung. Es lässt den Rezipienten ganz anders nach den Bedingungen und der Bedeutung einer Täuschung fragen, wenn er dahinter eine strategische Absicht vermutet. Eine Differenzierung zwischen Fälschung und Fake in der Bildenden Kunst ist auch deshalb bedeutsam, weil Arbeiten der künstlerischen Strategie Fake nach bzw. während ihrer immer wieder stattfindenden Enttarnung – und im Gegensatz zu Fälschungen – im Kunstsystem verbleiben. Sie hängen weiterhin im Museum und werden im kunstwissenschaftlichen Diskurs berücksichtigt. Gerade weil sie durch das Kunstsystem ganz offensichtlich Anerkennung finden, obwohl sie doch eigentlich den Regeln der Kunst zu widersprechen scheinen, können die Arbeiten der künstlerischen Strategie Fake für den Rezipienten Anlass zur Reflexion werden.

Eine Ursache für die unterschiedliche Auffassung bezüglich der Bedeutsamkeit einer Differenzierung zwischen Fälschungen und Fakes liegt darin begründet, dass Martin Doll nur eine bestimmte Auswahl von Beispielen der Bildenden Kunst berücksichtigt. Er spricht selbst von einer

„Fokussierung auf Fälschungen, bei denen ein Gegenstand, der als konkrete Vorlage benutzt werden könnte, nie existiert hat [...]. Bei Kunstfälschungen werden nämlich meist Teile von bestehenden Bildern übernommen und neu arrangiert bzw. bereits vorhandene Kunstwerke – z. B. zweitklassige Werke, Schüler- und Werkstattarbeiten – durch Übermalung und Ergänzungen zum Original ‚aufgearbeitet.‘“¹⁷

16 Vgl. ebd., S. 7 und 39 ff.

17 Ebd., S. 14.

Zwar ist Dolls Aussage bezüglich der Kunstfälschungen durchaus richtig. Die Strategie Fake in der Bildenden Kunst arbeitet jedoch mit weitaus vielfältigeren Methoden als den von Doll beschriebenen. Die Künstlerin Sturtevant ist gerade ein Beispiel dafür, dass hier ein existierendes Kunstwerk eines anderen Künstlers zur Vorlage genommen wird. Außerdem ist die Referenz eines Fakes in der Bildenden Kunst, wie bereits angedeutet, nicht immer ein anderes Kunstwerk oder ein anderer Künstler. Es kann sich darüber hinaus auch um Ereignisse, Personen, Objekte usw. aus der Alltagswelt handeln, wie die Arbeiten der Yes Men zeigen. Insgesamt entwickelt Doll seine Aussage zum Begriff des Fakes aus einer sehr engen Perspektive auf die Bildende Kunst: Zum einen geht er davon aus, dass es sich bei Fakes bzw. Fälschungen in der Bildenden Kunst in großer Mehrheit um Arbeiten handelt, die sich nicht auf ein konkretes Vorbild beziehen. Zum anderen vertritt Martin Doll einen traditionellen Kunstbegriff, da er einerseits behauptet, keine Beispiele aus der Bildenden Kunst zu bearbeiten, sich aber dennoch ausführlich den Yes Men widmet. Doll geht davon aus, dass alle Fakes bzw. Fälschungen in der Bildenden Kunst Artefakte sind.¹⁸ Dem Einwand Martin Dolls, dass eine intendierte Aufdeckung der Täuschung kein hinreichendes Kriterium für eine Differenzierung zwischen Fake und Fälschung darstellt, muss damit an dieser Stelle widersprochen werden. Martin Doll mag diese Differenzierung mit der Absicht, diskurskritische Effekte zu untersuchen, für unnötig halten, aus kunstpädagogischer Perspektive spielt aber gerade das Wissen darum, dass die Ent-täuschung beabsichtigt ist, eine zentrale Rolle.

In einem engen Zusammenhang mit der intendierten Aufdeckung der Täuschung steht die zeitliche Dimension von Fakes und Fälschungen. Während Fake und Fälschung zunächst als Wirklichkeit oder Original – als authentisch – wahrgenommen wurden, werden sie durch die beabsichtigte oder unbeabsichtigte Aufdeckung zu Fakes oder Fälschungen.¹⁹ Doll spricht bei Fälschungen von einem prozessualen Charakter:²⁰

„Dies betrifft nicht nur die Dynamik aus Fälschung und Aufdeckung, d. h. das Kippen von einem Akzeptiertwerden zu einem Verworfenwerden, sondern schon die Methoden, die dazu führen, dass ihnen [den Fälschungen] ein Platz in bestimmten Wissensgebieten eingeräumt wurde [...]“²¹

18 Vgl. ebd., S. 12.

19 Vgl. ebd., S. 25.

20 Vgl. ebd., S. 12. Martin Doll kritisiert, dass Stefan Römer diesen temporalen Aspekt nicht berücksichtigt, vgl. ebd., S. 24.

21 Ebd., S. 12.

Auch Fakes besitzen diesen prozessualen Charakter, auch wenn sie gerade nicht ihren Platz in bestimmten Wissensgebieten verlieren, sondern lediglich ihren Status verändern, indem sie als Fakes erkannt werden. Fakes können aufgrund dieses Statuswechsels als „Kippfiguren“²² bezeichnet werden.

Diese Prozesshaftigkeit der künstlerischen Strategie Fake kann sich in unterschiedlicher Weise darstellen. Sie kann als chronologisches Ereignis in das Werk eingeschrieben sein, wenn beispielsweise die Yes Men zunächst eine Aktion als Täuschung initiieren und einige Tage später in einem Interview die Täuschung enttarnen. Der Aspekt der Zeitlichkeit kann sich aber auch alleine auf die Rezeption beziehen, indem in der künstlerischen Arbeit selbst täuschende und enttäuschende Aspekte zeitgleich wahrnehmbar sind. Der prozessuale Charakter der künstlerischen Strategie Fake zeigt sich hier im Rezeptionsprozess und ereignet sich alleine in der Wahrnehmung des Rezipienten. Dies geschieht beispielsweise bei den Arbeiten Sturtevant's, wenn sich der Rezipient mit dem Blick auf das Bild und dem anschließenden Blick auf das Schild nacheinander die täuschenden und enttäuschenden Werkaspekte erschließt. In dem hier untersuchten Zusammenhang stellt sich die Frage, ob der prozessuale Charakter der Rezeption für die behaupteten Bildungsmöglichkeiten eine Rolle spielt oder ob nicht alleine das Wissen um die Möglichkeit, dass man als Rezipient hätte getäuscht werden können, die gleichen reflexiven Anschlüsse und Bildungspotentiale ermöglicht (vgl. Kapitel 3.6 *Die Bedeutsamkeit einer (potentiellen) Realbegegnung*). Diese Frage spielt insbesondere bei den Aktionen der Yes Men eine entscheidende Rolle, denn die Fake-Fernsehinterviews bzw. Vorträge der Yes Men wurden nur von wenigen Menschen tatsächlich gesehen. In der Regel werden ihre Aktionen erst in dem Moment einem größeren Publikum bekannt, wenn die journalistische Aufdeckung der Täuschung stattfindet oder wenn die Yes Men ihre Arbeiten als Film, Buch oder auf ihrer Website dokumentieren und so im Rückblick Fake und zugleich Enttäuschung veröffentlichen.

Von wesentlicher Bedeutung ist jedoch in allen Fällen, dass die Arbeiten der künstlerischen Strategie Fake auch nach der Aufdeckung der Täuschung im Kunstsystem verbleiben. Begründet liegt dieser Verbleib bzw. die Anerkennung durch das Kunstsystem darin, dass die Arbeiten nicht alleine auf die Täuschung

22 Vgl. Vahrson, Viola: Verlust und Verschwendung. Zum Werk Sturtevant's. In: Svenja Flaßpöhler/Tobias Rausch u. a. (Hg.): *Kippfiguren der Wiederholung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Frankfurt a. M. u. a. 2007, S. 17–22; vgl. Doll, Martin: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens (Kaleidogramme, Bd. 78), Berlin 2012, S. 21–26.

und Ent-täuschung des Rezipienten abzielen, sondern auf etwas darüber Hinausgehendes verweisen. Diese Zielstellung ist es, welche die künstlerische Strategie Fake ganz wesentlich von Fälschungen unterscheidet. Martin Doll beschreibt in seiner Arbeit diesen zentralen Aspekt (allerdings gerade für jene Beispiele, die nicht aus der Bildenden Kunst stammen):

„Alle nachstehend bearbeiteten Fälschungen und Fakes stimmen darin überein, dass in ihnen etwas Neues aufscheint und sie nicht nur falsche Stellvertreter bereits existierender oder nicht mehr existierender Gegenstände, z. B. eines ‚Unikats‘, waren [...]. Sie sind vielmehr dadurch bestimmt, dass sie jeweils ein Originales, Authentisches, Faktisches oder Autorisiertes ins Werk setzten, das ohne ein einmalig existierendes Vorbild auskommt, d. h., sie würden in gewisser Weise nicht falsch identifiziert, weil es einen singulären Gegenstand schon gab und sie sich an dessen Stelle setzten, sondern weil sich an sie bestimmte Wissenspraktiken hefteten.“²³

Für die Bildende Kunst wird in dieser Beschreibung nochmals die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen Fake und Fälschung deutlich. Während in Arbeiten der künstlerischen Strategie Fake dieses Neue aufscheint, zielen Fälschungen lediglich auf eine möglichst überzeugende Täuschung, z. B. im Sinne der Zuschreibung einer Autorschaft. Nur aufgrund dieses Neuen werden die Arbeiten im System Kunst anerkannt und ausgestellt. Dieses Neue sind die möglichen Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen sowie die potentiellen Erfahrungs-, Reflexions- und Bildungsprozesse, die in dieser Untersuchung aufgezeigt werden.

2.1.2 Fake im politisch-gesellschaftlichen Kontext

Die Strategie des Fake wird allerdings nicht nur in der Bildenden Kunst genutzt, sondern auch in politisch-gesellschaftlichen Kontexten. Judith Mair und Silke Becker beschreiben Fake in ihrem Buch *Fake for Real. Über die private und politische Taktik des So-tun-als-ob* als eine mögliche politisch-gesellschaftliche Strategie:

²³ Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens* (Kaleidogramme, Bd. 78), Berlin 2012, S. 14.