

Die Fremdheit des Alltäglichen in der Kunst

von Dagmar Danko

Die längste Zeit ihrer Geschichte sollte Kunst idealerweise *schön* sein. Wenn man heute nach der Aufgabe von Kunst fragt, wird man am häufigsten die Aussage hören, dass Kunst *verstören* soll. Diese Verschiebung in der Kunstwahrnehmung lässt sich anhand des Siegeszugs des *Fremden* in der Kunst des 20. Jahrhunderts verfolgen. Diese These soll – mit einem Fokus auf die Fremdheit des Alltäglichen – im Folgenden zuerst allgemein, dann im Werk der Künstlerin Sophie Calle, näher dargestellt und ausgeführt werden.

I.

Gegenstand der Bildenden Kunst war bis weit über den Anbruch der Moderne hinaus Vertrautes: die Verbildlichung von bekannten Erzählungen aus der Mythologie und der Bibel, von Königen und anderen Herrschern. Zu den biblischen, historischen oder repräsentativen Darstellungen kamen mit der Zeit Landschaften, Stadtansichten, Szenen aus dem Alltag und nicht zuletzt Gegenstände des Alltags in Form von Stillleben gerade in der Malerei hinzu.

Diese Werke waren noch eindeutig als Kunst erkennbar: auf der einen Seite gab es die Dinge des Alltags, die profaner Natur waren, auf der anderen Seite künstlerisch aufgeladene Dinge, die ohne Zweifel der Welt der Kunst zuzuordnen waren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde diese Rangordnung oder sogar Zweiteilung der Welt durchbrochen. Bis heute steht dafür symbolhaft das Werk *Fountain* von Marcel Duchamp, ein sogenanntes Ready-made, das 1917 entstanden ist und ein umgedrehtes und signiertes Pissoir eben nicht darstellte, sondern: *war*.

Der Effekt war eine Neudefinition von Kunst, mit der es mit einem Mal möglich war, Alltagsgegenstände als Kunst zu deklarieren (in der Fortführung von Duchamps Ready-mades waren das zunächst die so genannten "objets trouvés" der Surrealisten), während gleichzeitig künstlerische Methoden und Darstellungsweisen Einzug in das Leben und den Alltag erhielten (wobei jene modischen Stilisierungen, gerade in Form von Werbung, wiederum von Andy Warhol zu Kunst umgewandelt wurden).¹

¹ Dazu Jean Baudrillard: "L'idée révolutionnaire de l'art contemporain, c'était que n'importe quel objet, n'importe quel détail ou fragment du monde matériel pouvait exercer la même attraction étrange et poser les mêmes questions insolubles que celles réservées jadis à quelques rares formes aristocratiques appelées œuvres d'art.", in: Jean Baudrillard, *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, Paris 2004, S. 91.

Seither wird über die Kriterien für die Definition und Bewertung zeitgenössischer Kunst gestritten.

Wenn plötzlich neben Pissairs auch Fahrrad-Räder (Duchamp), auf Gemälde angebrachte Lineale und Löffel (Jasper Johns), aus Holz gefertigte Kartons (Andy Warhols Brillo-Boxes), detailgetreu nachgemachte Lebensmittel (Claes Oldenburg), schließlich Staubsauger in Vitrinen (Jeff Koons) und echte in Formaldehyd eingelegte Tierkadaver (Damien Hirst) in Ausstellungsräumen zu sehen sind, muss zurecht gefragt werden, welches die Kriterien sind, mit denen solche Kunst bewertet werden kann und soll. Der Vorgang selbst lässt sich auf zwei Arten interpretieren. Entweder man sagt, es handelt sich nicht um eine Neudefinition von Kunst, da Kunst stets eine Aufwertung bezeichnet, eine Aufwertung von wertlosen, profanen Gegenständen zu Kunst, und man stellt fest, dass es sich mit dem Einzug der Dinge des Alltags in die Bildende Kunst des 20. Jahrhunderts nicht sehr viel anders verhält (Boris Groys). Oder man konstatiert ein Zusammenbrechen der Grenzen zwischen Kunst und Alltag und erklärt, dass im Sog der Ready-mades von Duchamp, aber spätestens der Pop-Art eines Warhol, die Unterscheidung zwischen Kunstware und Konsumware, zwischen singulärem Werk und Massenprodukt unmöglich geworden ist, weswegen alles Kunst ist oder nichts – womit Kunst an ihr Ende gelangt ist (Arthur C. Danto).

Dem Betrachter war und ist all dies mehr als fremd.

Diese Art von Kunst verstörte und verstört auch heute durch die ambivalente Spannung zwischen vertrautem Gegenstand und ungewohnter Darstellung desselben: in einem Museum, in einer Vitrine, in sinnloser oder symbolhafter Zusammenstellung mit anderen Gegenständen. Hat man all diese Dinge immer nur benutzt, sie für das eingesetzt, für das sie gedacht sind, ohne dabei auf Form und Farbe zu achten, war man jetzt mit der Situation konfrontiert, sie sich anschauen zu müssen, über sie nachzudenken, sie zu betrachten statt zu verwenden (und dass das selbst in Ausstellungsräumlichkeiten nicht immer klar war und mancherlei Kunstgegenstand noch vor Ort seiner eigentlichen Bestimmung zurückgeführt wurde, gehört zu den berühmtesten und beliebtesten Geschichten, die die Kunst des 20. Jahrhunderts zu bieten hat). Durch die Entrückung vom Alltag, hinein in die Welt der Kunst, werden anscheinend banale Gegenstände zu seltsam anmutenden Objekten, zu *fremden Dingen*, und es ist diese verstörende Kraft der Kunst, die wie eingangs angedeutet, die inzwischen eigentliche Aufgabe und Rolle der Kunst ausmacht.

Die Verwischung der Grenzen zwischen Alltag und Kunst stellt für die Künstler nicht selten ein Dilemma dar, denn ihre Werke stehen stets unter dem Generalverdacht, banal und keine Kunst zu sein. Die Legitimität der Werke ist stets infrage gestellt. Andererseits birgt gerade

das künstlerisch verarbeitete Thematisieren der Grenzen von Kunst die Chance, damit zu überraschen, was alles als Kunst betrachtet werden kann. Eine der – postmodern getauften – Strategien ist es, die Dinge nicht nur dem Alltag zu entrücken und sie dadurch fremd erscheinen zu lassen, sondern durch diesen Akt die "Wiederverzauberung" der Dinge zu ermöglichen, also einer Glühbirne, einem Kleidungsstück oder einer Puppe eine Präsenz wiederzugeben (der Aura bei Walter Benjamin, dem "Hier und Jetzt", ähnlich), eine Präsenz, durch die der Eindruck von Fremdheit entsteht und die Ahnung aufkommen lässt, dass es um mehr geht als "nur" die Frage nach den Grenzen der Kunst.

Auf solche Arbeiten soll im folgenden Abschnitt näher eingegangen werden. Es geht dabei um Werke der französischen Künstlerin Sophie Calle, die Alltägliches, anscheinend Banales vor Augen führt, mal in Form von Objekten, häufiger in Form von Fotografien. Gerade letzteres ist in Bezug auf Benjamin von besonderem Interesse, der den Verlust der Aura mit der Erfindung von Aufnahmeapparaturen und dem Objektiv der Kamera verbunden sah. Sophie Calle setzt das Objektiv ein, um banale Gegenstände einzufangen. Doch durch den Einsatz verschiedenster Methoden und Techniken verfremdet sie ihre Wahrnehmung.

II.

Seit Ende der Siebziger arbeitet Sophie Calle an Bild-Text-Zyklen, bei denen Bilder, fast immer Fotografien, zusammen mit zumeist von ihr verfassten Texten präsentiert werden. Es sind Alltagsgeschichten in Form von Fotoromanen, die sich dem Betrachter bieten, Erlebnisberichte aus dem Leben der Sophie Calle – zumindest soll und darf man annehmen, dass es sich um Geschichten aus ihrem Leben handelt. Dabei geht es um emotional hoch aufgeladene Erinnerungen und Erfahrungen aus all ihren Lebensphasen.

Der Betrachter glaubt, viel über Sophie Calle zu erfahren.

Bild und Text kongruieren in den seltensten Fällen. Da ist ein Hotelbett und ein rotes Telefon und der Text erzählt vom Ende einer großen Liebe (aus *Douleur exquise*, 1984-2003). Da ist ein Schrank mit einem roten Schuh darin und der Text erzählt vom rituellen Ladendiebstahl in jungen Jahren (aus *Appointment with Sigmund Freud*, 1998). Im Film *No Sex Last Night* (auch: *Double Blind*, 1992) sieht man ihren damaligen Lebensgefährten Greg Shephard irgendwo im Nirgendwo der USA fluchend das Auto reparieren und im Off hört man Sophie Calle schwärmerisch von Heirat in Las Vegas träumen. In der in Berlin entstandenen Arbeit *Souvenirs de Berlin-Est* (1996) sieht man Fotos von leeren Plätzen und Hauswänden und liest

dazu die Aussagen von Passanten, die sich zu erinnern versuchen, welche Statuen, Symbole und Insignien der DDR dort nun fehlen.

Es handelt sich hierbei nicht um reine Fotokunst. Vielmehr glaubt man, Dokumente vor sich zu haben, Beweise und Indizien in Form von fotografierten Tatorten und Fundsachen, die auf Geschehnisse verweisen, die sich genau so ereignet haben. Tatsächlich wurde Sophie Calle lange vorgeworfen, eine Statistin des Banalen zu sein und durch die Beobachtung Dritter und die Verwendung der so gewonnenen Materialien deren Privatsphäre zu missbrauchen (was in der Tat auch juristische Konsequenzen hatte). Dabei ist diese methodische Vorgehensweise ein erheblicher Teil der Werke.

Das Fremde und Seltsame, das Eigenartige an den Dingen, Geschehnissen und Begegnungen ihres Alltags, die dem Betrachter so vertraut vorkommen, weil er sie selbst genauso gesehen oder erlebt hat, wird durch die Verfremdung durch wissenschaftliche Beobachtungstechniken erzielt: die teilnehmende Beobachtung bei der Verfolgung zufälliger Passanten, die Befragung bestimmter Gruppen, das Fotografieren und Dokumentieren ihrer *field work* und der einzelnen *case studies*, das Arbeiten mit standardisierten Versuchsanordnungen, all das ist aus Soziologie und Ethnologie bekannt. Bei Sophie Calle schaffen diese Methoden Distanz: je mehr sie sich ihren Objekten nähert (und das sind nicht immer nur Gegenstände, sondern auch Orte, Räumlichkeiten oder Personen), je mehr sie an sie heranzoomt und dadurch immer mehr von ihnen preisgibt, aufdeckt und entlarvt, umso fremder erscheint, was sie uns darbietet. Diese Entrückung und Verfremdung vom Alltag geht noch einen Schritt weiter: die Konfrontation der präsentierten Materialien mit den dazugehörigen Texten verstärkt das Gefühl von Fremdheit und weckt Zweifel an der Authentizität der dargebotenen "Spuren" eines Lebens. Der mögliche Wahrheitsgehalt der Geschichten, der Bezug zur Realität überhaupt ist zu hinterfragen. Was ist echt, was ist inszeniert? Es muss davon ausgegangen werden, dass die Künstlerin Sophie Calle – im Unterschied zur Kunstfigur Sophie Calle, mit der sie den Betrachter regelrecht verführt und dadurch den Unterschied zwischen Leben und Werk, inszenierten und historischen Dokumenten vergessen lässt – bewusst damit spielt, dass das "Wirkliche" an ihren Geschichten lediglich Resultat seiner Aufbereitung und Dokumentation ist. Sie berichtet von Spuren einer Realität, die es so nie gegeben hat. Es ist die Erahnung des Fiktiven, die die Dinge in ihren Fotos so seltsam, so fremd erscheinen lässt und die Banales mit einer Bedeutung auflädt, die sich dem Betrachter nie ganz erschließt und ein rotes Telefon für so viel mehr stehen lässt als einfach nur ein rotes Telefon (– oder eben doch nicht).

Als Spurenleserin wird Sophie Calle bezeichnet, als fotografierende Detektivin. Tatsächlich sind wahre und erfundene Detektivgeschichten ein wiederkehrendes Thema in ihrer Arbeit. Darin geht es ihr vorrangig um das Spiel mit den Identitäten und Rollen, um die Differenz zwischen "seinem" und "ihren" Blick und generell um die Differenz zwischen "ihm" und "ihr".

Die erste und mitunter berühmteste Detektivgeschichte ist die *Suite vénitienne* von 1980 (entstanden 1979, womit es das erste Kunstprojekt von Sophie Calle überhaupt darstellt), die Geschichte einer Verfolgung, bei der Sophie Calle selbst Detektivin ist, oder vielmehr: spielt, indem sie einem willkürlich ausgewählten Mann von Paris nach Venedig folgt und ihn dort tagelang beschattet. Das daraus entstandene Werk besteht aus den von ihr gemachten Fotografien und dem Tagebuch, in dem sie jeden Tag in Form von Notizen und Stichworten genau festhält, wo, wie lang und mit wem sich der Mann in Venedig aufhält. Auf den meisten Fotos sind touristentypische Venedigbilder zu sehen – und doch: der Verfremdungseffekt des Objektivs und der eher sachlichen Sätze, die meistens ein Warten beschreiben (warten darauf, dass er aus dem Hotel, einem Café oder Geschäft kommt), entfaltet seine volle Kraft und die banale Geschichte bekommt verstörende Wirkung.

Jean Baudrillard hat zu dieser Arbeit einen Text verfasst. Zur Verfolgungsjagd und Beschattung unter den Dächern Venedigs schreibt er:

"Es ist nicht interessant zu wissen, daß jemand ein Doppelleben führt. Denn *die Beschattung ist selbst das Doppelleben des anderen*. (...) S. hätte diesen Mann treffen, ihn sehen, ihn sprechen können. Sie hätte aber so nie diese geheimnisvolle Form der Existenz des Anderen zu Wege gebracht. (...) Der andere ist nie von Natur aus anders: man macht ihn anders durch Verführung, indem man bewirkt, dass er sich selber fremd wird, d.h. indem man ihn zerstört, wenn es keinen anderen Weg gibt. (...) Eine Andersheit, eine letzten Endes nicht zugängliche Fremdheit, das ist das Geheimnis der Form, der Einzigartigkeit des Auftretens des andern."²

Diese Aussagen beziehen sich auf seine Kerntheorie zur "Hyperrealität" unserer Zeit (das Vorherrschen der Simulationen gegenüber der im Verschwinden begriffenen Realität) und seiner Vorstellung von möglichen Strategien der Subversion dieses Prinzips. Eine dieser Strategien liegt in der Verführung und dem Prinzip des Anderen. Und in diesen Zusammenhang stellt er "Die venezianische Folge".

Baudrillard glaubt nicht an das Subjekt, sondern an die Kraft des Objekts. Das reine Objekt ist zugleich das radikal Andere, das, was wir brauchen, um uns nicht unendlich zu wiederholen. Es funktioniert wie ein Spiegel, in den man blickt und ein anderes Ich sieht, das andere Ich,

² Jean Baudrillard, *Venezianische Folge*, in: ders., *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene* (1990), Berlin 1992, S. 180-185, hier S. 182ff. (Hervorhebung im Text). Den Text gibt es in zwei Versionen – ursprünglich ist er zusammen mit der Arbeit von Sophie Calle erschienen in: Sophie Calle, Jean Baudrillard, *Sophie Calle. Suite vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me*, Paris 1983, dort: S. 81-93.

das durch den Spiegel im wahrsten Sinne des Wortes reflektiert wird. In der Hyperrealität ist dieser Spiegel, dieses radikale Andere, verloren. An seine Stelle ist der Bildschirm (des Fernsehers, aber vor allem des Computers) getreten, der das Ich lediglich zurückwirft – kein anderes, entfremdetes wie beim Spiegel, sondern ein dupliziertes, reproduziertes. Die Bilder (und Informationen) zirkulieren, ein Austausch findet jedoch nicht statt. Der Bildschirm steht für die Wiederholung, für das immer Identische. Was verloren geht, ist das Original, sind wir selbst (dies durchaus in Analogie zu Benjamins Verlust der Aura und der damit einhergehenden "Entwertung des Originals"). Nur der Spiegel, der Andere, erlaubt es, dem zu entkommen.

Für Baudrillard ist es also gerade das Objekt, und zwar vor allem das banale Objekt, das eine Subversion der Virtualität und Viralität unserer Zeit ermöglicht.

Bei der Verführung geht es um das Prinzip des Geheimnisses, der Illusion und des Scheins. Ausschlaggebend ist die Distanz – diese, und nicht das Begehren, macht die Faszination der Verführung aus und ermöglicht Leidenschaft und Intensität. Insofern ist es eben nicht die Enthüllung, die totale Transparenz, die zählt (in Bezug auf Sexualität wäre das das Obszöne, die Pornografie, die alles zeigt), sondern das Opake, also das Undurchsichtige, das, was nicht gezeigt und preisgegeben wird. Dabei spielt es keine Rolle, *ob* es ein Geheimnis gibt, sondern nur, *dass* es um eines geht. Was verführt, ist das Undurchschaubare der Situation.

Nicht zuletzt spricht Jean Baudrillard dem reinen Objekt, dieser radikalen Alterität, selbst zu, zur Verführung in der Lage zu sein:

"Das Subjekt kann nur begehren, allein das Objekt kann verführen." (...) [Alles] kehrt sich um, wenn man zum Denken der Verführung übergeht. Hier handelt es sich nicht mehr um das Subjekt, das begehrt, sondern um das Objekt, das verführt. Alles geht vom Objekt aus und kehrt dorthin zurück, so wie alles von der Verführung ausgeht und nicht vom Begehren. (...) [Das Objekt] IST der Spiegel."³

All dies kann man in Sophie Calles *Suite vénitienne* wiederfinden: die Verführung ist hier eine doppelte. Sophie Calle verführt und lässt verführen, indem sie zum Anderen des beschatteten Mannes wird und er wiederum zu ihrem Anderen. Auf einer weiteren Ebene funktioniert die Verführung im Spiel mit dem Betrachter. Und genau das ist die Verführung: ein Spiel. Entscheidend ist die Figur der Reversibilität: beide Beteiligten befinden sich in einem Duell, sind Spieler und nicht Antagonisten, beide sind immer Verführer und Verführte zugleich (in der *Suite vénitienne* kommt es in dem Moment zu dieser Umkehrung, in dem der Mann Sophie Calle erkennt und zur Rede stellt). "Die gesamte Strategie der Verführung besteht darin, die Dinge in den Zustand reinen Scheins zu versetzen, sie erstrahlen und sich im

³ Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien* (1983), München 1991, S. 138, 141.

Spiel des Scheins verzehren zu lassen (aber dieses Spiel hat seine Regel, sein möglicherweise strenges Ritual)."⁴

Ebendiese Spielregeln, diesen ritualisierten Ablauf der Verführung, findet man in den Werken Sophie Calles wieder. Zeremonien, streng befolgte Regeln, die sie sich selbst auferlegt oder die ihr von anderen auferlegt werden (z.B. von Paul Auster in *Le Régime chromatique*, 1997) und die Herausforderung, die damit verbunden ist, sind integraler Bestandteil der von ihr präsentierten Geschichten. Auch wo es um Verfolgung und Beschattung geht, hält sie feste Regeln ein: in der *Suite vénitienne* wird der beschattete Mann ohne eine Absicht verfolgt, ohne bestimmtes Vorhaben und das "Spiel" wird in dem Moment beendet, in dem er wieder in Paris ankommt (die letzte Zeile der Arbeit lautet: "10 h 10. Je cesse de suivre Henri B.").

Die Verführung als eine Strategie des Scheins gegen die Simulationen unserer Zeit ist nach Baudrillard auch ein Ort des Verschwindens. Und tatsächlich ist der vielleicht wichtigste Aspekt der Arbeiten Sophie Calles das Prinzip der Abwesenheit. Das, was sie zeigt, verweist stets auf das Abwesende (meist: den Abwesenden) oder behandelt diese Abwesenheit explizit. Laut Baudrillard ist gerade die von Sophie Calle eingesetzte Technik der Fotografie in der Lage, dieses Abwesende darzustellen, weil es dieses Abwesende in sich trägt: "C'est ce néant au cœur de l'image qui fait sa magie."⁵

Das Geheimnisvolle an den Arbeiten Sophie Calles, das, womit sie den Betrachter verführt, ist also nicht das, was sie zeigt, sondern das, was sie nicht zeigt. Sie führt banale Gegenstände und beliebige Personen in banalen Situationen vor Augen. Doch Kameraeinstellung, Bildausschnitt, Kombination der Gegenstände untereinander und von Bild und Text lassen sie mysteriös erscheinen. Ganz im Sinne Baudrillards geht es ihr "nicht um die Lösung des Geheimnisses, sondern um seine möglichst perfekte Inszenierung."⁶

So gesehen kann man Sophie Calles Werke – die Fotografien, die Objekte und Personen auf den Fotografien und schließlich Sophie Calle selbst – als "seltsame Objekte" bezeichnen, imstande, den Betrachter durch ihre radikale Alterität zu verführen: man schaut sich ihre Werke an, erblickt Telefon, Schuh und Bett, Las Vegas, Berlin und Venedig und gewinnt den Eindruck, beim Beobachten angeschaut, selbst beobachtet zu werden.

Die Dinge schauen uns an: Beobachtung des Beobachters.⁷

⁴ Jean Baudrillard, *Das Andere selbst* (1987), Wien 1987, S. 50.

⁵ Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris 1997, S. 168.

⁶ Knut Ebeling, *Indiz und Intrige. Zur Archäologie des Intimen bei Sophie Calle*, in: Sophie Calle, Inka Schube (Hrsg.), *Sophie Calle*, Katalog zur Ausstellung "Sophie Calle", 30. Juni – 22. September 2002 im Sprengel Museum Hannover, hrsg. vom Sprengel Museum Hannover, Köln 2002, S. 149.

⁷ Die Beobachtung zweiter Ordnung wird in Sophie Calles Arbeit *La Filature* (1981) besonders deutlich, in der die Künstlerin den auf sie angesetzten Detektiv beschattet, der nicht ahnt, dass er von der von ihm zu beschattenden Person beobachtet wird.

"À travers [la photo] la question devient: est-ce nous qui pensons le monde ou est-ce le monde qui nous pense? À travers la photo, c'est l'objet qui nous regarde et qui nous parle."⁸

Vom Cover des bislang umfangreichsten Ausstellungskatalogs blickt die Künstlerin den Leser an: *M'as-tu vue – Hast du mich gesehen* – heißt die Publikation des Centre Pompidou.⁹

III.

Die Grenzen zwischen Vertrautem und *Fremdem* sind in der Kunst fließend: in den Werken ist das eine oder das andere zu finden – und nicht selten beides. Das Sowohl-als-auch wird in der Kunst schon immer mehr gepflegt als das Entweder-oder. Es ist dieses Sowohl-als-auch, die Ausgewogenheit und die Spannung, die sich daraus ergeben, das seltsam erscheint. Die Dinge nicht genau zuordnen zu können, ist befremdend und nicht selten erklärtes Ziel der Künstler. Dabei ist es nur ein möglicher Weg, nur eine Strategie unter vielen, Vertrautes seiner Realität zu entrücken und dadurch fremd werden zu lassen. Denn was ist *Fremdes*, wenn nicht das, was man nicht zu erkennen glaubt, also etwas Neues.

Wer vom Neuen in der Kunst spricht, spricht vom Postulat der Innovation und der Originalität, die für die Kunst wesentlich sind.¹⁰ Duchamps *Fountain* verstörte, weil man ein Pissoir noch nie zuvor als Kunst betrachtet hatte, Andy Warhols Marilyn Monroe oder Jackie Kennedy wirkten befremdlich, weil man ihre Bilder aus Hochglanzmagazinen kannte und vorher keiner auf die Idee gekommen war, sie als Kunst von der Wand prangen zu lassen. Abstrakte Kunst war in diesem Sinne gleich doppelt befremdend: einmal in ihrer ungewohnten Gegenstandslosigkeit und einmal als das Gemälde selbst – ein Ding mit Farbstreifen oder Klecksen, das ernsthaft betrachtet werden sollte.

Geschichten, die auch die unseren sein könnten, in Bild und Text aufbereitet in Museen zu sehen befremdet, weil wir sie nie als künstlerisch wertvoll angesehen haben. Diese Art von Kunst, in der es um Erinnerung und/oder die eigene Biografie geht, ist die der Sophie Calle.

Die Künstlerin wirft den Betrachter auf sich selbst zurück, wenn er ihre Werke rezipiert. Es findet das statt, was nach Jean Baudrillard bei der Verführung passiert, bei der Konfrontation mit dem Objekt, mit dem Anderen: die Werke sind das Andere, das uns reflektiert.

⁸ Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris 1997, S. 164f.

⁹ Sophie Calle, Christine Macel (Hrsg.), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Katalog zur Ausstellung "Sophie Calle, M'as-tu vue", 19. November 2003 – 15. März 2004 im Centre Pompidou Paris, hrsg. vom Centre Pompidou, Paris 2003.

¹⁰ Zu diesem Thema: Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (1992), 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2004; aus kunsthistorischer Perspektive Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee* (1978), Nachdruck der 2. Aufl. 1987, Köln 1996; zum "Dilemma" des Neuen in der zeitgenössischen Kunst ausführlich Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Paris 1998.

Kunst – und gerade zeitgenössische Kunst, in der das Fremde seinen Siegeszug feiert – schaut zurück, während sie betrachtet wird. Sie ist das Andere, das ermöglicht, uns zu reflektieren. Insofern könnte man sagen, dass zeitgenössische Kunst per se das *Fremde* der Gesellschaft ist, in dessen Konfrontation der Betrachter den Wiederholungen, zirkulierenden Bildern und Informationen des (medialen) Alltags entkommen kann.