

Hanne Seitz

Unerbetene Gaben

Die Kunst des Einmischens in öffentliche Angelegenheiten

Im übrigen hätten die sozialen Gefühle ohne Symbole nur ungewisse Existenz [...] Aber wenn die Bewegungen, durch die sich diese Gefühle ausgedrückt haben, mit Dingen verbunden sind, die dauern, dann werden sie selber dauerhaft. Diese Dinge graben die Gefühle unablässig ins Gedächtnis ein und halten sie ständig wach; es ist, als ob die ursprüngliche Ursache, die sie hervorgerufen hat, weiterwirkte. (Emil Durkheim)

*Der Taxifahrer, der an jenem Abend des 16. Oktober 2009 vor dem „project space der KUNSTHALLE wien“ am Karlsplatz gewartet hat, ist angehalten in die Landstraßer Hauptstraße zu fahren. Dunkelheit und Kälte hat die Stadt erfaßt; es nieselt. Meine Mitfahrerin ist Freigängerin des geschlossenen Frauenvollzugs der Justizanstalt Favoriten in Wien. Wir wurden willkürlich (in der Art eines Blind Date) in dieses Taxi gebeten, um etwas zu erledigen: Die Porzellanpuppe, die ich in Händen halte, soll vor der Hausnummer 114 ‘ausgesetzt’ werden. Das Gesicht der Babypuppe ist überlagert mit einem merkwürdig zeichenhaft wirkenden Fotoportrait einer erwachsenen Frau – ein beunruhigender Eindruck. Und wenn man die Puppe bewegt, spricht sie: „Seit meinem 17. Lebensjahr werde ich verurteilt zu Gefängnisstrafen für illegale Prostitution, Drogenhandel, räuberischen Diebstahl und Hehlerei.“ Auf dem perforierten Feld am Rücken steht: Ivana Landmann, 1984; auf dem Anhänger am Handgelenk wird auf eine Internetseite verwiesen: <http://www.thisbabydollwillbeajunkie.com>. Es ist der Name des Kunstprojekts, an dem wir gerade partizipieren. Unser Gespräch ist kurzweilig und intensiv. Sollen wir dieses fragile, nackte und zugleich kostbare Objekt tatsächlich auf den nassen Bürgersteig legen und dort lassen? Mindestens möchte ich erfahren, was der Puppe an diesem Ort widerfahren wird und spiele mit dem Gedanken, ‘under cover’ – in der Art der Aktionskünstlerin Sophie Calle –, eine Ermittlung in Sachen Kunst aufzunehmen, um solcherart künstlerische Intervention in ihrer Wirkung zu erforschen. Am Ende folge ich jedoch dem Wunsch der Künstlerin, das Projekt mit diesem Akt zu beenden und das Baby Doll dem öffentlichen Raum zu überlassen. Wir steigen in das wartende Taxi und fahren zurück.*

## I DAS PROJEKT

THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE ist ein audiovisuelles Projekt der in Amsterdam lebenden Bildende Künstlerin Ulrike Möntmann.<sup>1</sup> Unter dem Kürzel TBDWBAJ veröffentlicht sie Portraits von in Europa lebenden drogenabhängigen Frauen. Seit Beginn des Projekts im Jahre 2004 sind 20 Portraits entstanden, eine Art „European Outcast-Registration“, die im Internet einzusehen ist. Nach Vechta, Unna, Amsterdam, Zagreb und Wien ist Zürich als letzte Station der mitteleuropäischen Projektphase vorgesehen, und Istanbul wird die zweite Phase einleiten, die sich dann Ländern am Rande Europas widmet. Im Verlauf des Projekts werden so genannte Baby Dolls zu Trägern individueller Junkie-Biographien, die Gewalt- und Machtausübung gegenüber Frauen thematisieren. Das Werk besteht aus mehreren Serien identischer Puppen. Es sind Porzellanabgüsse einer traditionellen

---

<sup>1</sup> Möntmanns Projekt ist von mir bereits an anderer Stelle vorgestellt worden, allerdings im Kontext einer mehr auf das Soziale zielende Fragestellung (und zudem im Vergleich zu Schlingensiefels Projekt „Bitte liebt Österreich“). Der vorliegende Teil I ist in leicht veränderter Form von dort übernommen. (Vgl. Seitz 2010)

Babypuppe, auf deren Gesicht das Portrait einer Drogenabhängigen mit Hilfe eines speziellen Siebdruckverfahrens eingebrannt ist. Die schemenhaft wirkende Überlagerung des pausbäckigen Babygesichts mit dem einer erwachsenen Frau erzeugt eine Verfremdung, die äußerst irritierend und beunruhigend ist. Die Puppe hat Augen, und sie hat auch eine Stimme. Wer sie in die Hand nimmt, wird mit einem Satz konfrontiert wie: „Mit drei Jahren erzwingt mein Vater mein Zuschauen bei den Vergewaltigungen meiner Mutter“ oder „Mit acht Jahren entführt mich mein Vater und erklärt meine Mutter für tot“ oder „Mit dreizehn Jahren gebrauche ich Speed, Tranquilizer, Alkohol und Methadon“ oder „Mit sechzehn Jahren leide ich bei Drogenminderung an Verfolgungswahn, Psychose“. Die Puppe macht jeweils ein entscheidendes Ereignis aus dem Leben der Frauen hörbar. Der Satz ertönt aus einem Lautsprecher am Rücken, auf dessen perforiertem Textfeld ein Pseudonym und ein Geburtsdatum zu lesen ist. Auf einem Anhänger, den die Puppe am Arm trägt, steht der Name des Projekts und die Internetseite.

Das Kunstwerk realisiert sich als komplexer Prozess und durchläuft vier Räume: den isolierten, den kulturellen, den öffentlichen und den virtuellen Raum. Die Künstlerin forciert nicht nur den ‘Ausbruch der Kunst’ aus der repräsentativen Galeriekultur oder den ‘Einbruch der Kunst’ in biographische Erzählungen (der Drogenabhängigen) und so genannte totale Institutionen (das Gefängnis), TBDWBAJ macht zudem tabuisierte und mit Vorurteilen beladene Lebensräume zu einer, wie Möntmann es nennt, *öffentlichen Angelegenheit*.

THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE beginnt im *isolierten Raum* des Gefängnisses, das wie kaum eine andere gesellschaftliche Institution die Gesellschaft (und somit auch Macht- und Gewaltverhältnisse) als Makrokosmos abbildet. Hier findet Möntmann die Protagonistinnen für ihre Kunstarbeit. Mit Hilfe eines vorgegebenen Katalogs von etwa 160 Wörtern selektieren die Teilnehmerinnen Begriffe, die kennzeichnend sind für ihr Leben – eine Vorgehensweise, die auf eine unemotionale und sachliche Behandlung wichtiger Lebensereignisse zielt. Nach dem Schema ‘Datum, Beteiligte, Ereignis’ werden knappgehaltene Sätze formuliert, die schließlich zeitlich strukturiert und streng formalisiert auf einem Plakat visualisiert werden. Diese so genannte Matrix bildet die Basis der gesprochenen biografischen Sätze. Pro Biographie entsteht also eine Serie von Sätzen und Puppen, wobei die Anzahl der Puppen sich nach der Anzahl der Sätze richtet, die die Biografin benötigt, um ihren Lebenslauf auszusprechen.

In einem nächsten Schritt stellt die Künstlerin die Baby Dolls (samt zugehöriger Matrix) im *kulturellen Raum* aus (etwa in einer Kunsthalle, im Museum oder im Rahmen einer Künstlerinitiative), wo sie vorübergehend eine Bleibe finden. Die Aufnahme an einem Kunst-Ort wird mit einer Finissage, dem so genannten Drop off der Serie und einem öffentlichen Expert Meeting beendet. Hier diskutieren u. a. Politiker, Kuratoren, Wissenschaftler, Künstler, Gefängnisleiter, Ärzte, auch ehemalig Inhaftierte und Freigängerinnen die besondere Problematik einer an den Rand gedrängten gesellschaftlichen Minderheit und gehen der Frage nach, ob künstlerische Interventionen auf die Situation drogenabhängiger Frauen aufmerksam machen können, ob solcherart ästhetische Eingriffe ethische Haltungen, politisches Denken und alltägliches Handeln anstacheln und Veränderungen einleiten. Am Ende der Diskussion setzen dann einige der, wie es im Preetext heißt, „populären und unpopulären Bürger“ die Serie des jeweiligen Landes im öffentlichen Raum aus. Mitunter werden also 23 Baby Dolls in 23 Taxen an 23 (von der Insassin vorab bestimmte) Orte gebracht und verkünden dort ihre unzweideutige Botschaft: THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE. Mit diesem so genannten Drop off werden die Puppen als eine Art verwaiste Hinterlassenschaft dem *öffentlichen Raum* übergeben und sind dort dem willkürlichen Handeln (oder Nicht-Handeln) zufällig vorbeikommender Passanten ausgesetzt. Im *virtuellen Raum* des Internets, wo die Baby Dolls als „European Outcast Community“ archiviert sind,

können die Fotos der ausgesetzten Puppen aller Serien, die zugehörigen Sätze und Adressen des Drop off schließlich abgerufen werden.

Der Verweis auf die Internetseite und die Ankündigung der Expertenrunde samt Drop off in den Tagesmedien sind ein wichtiger konzeptioneller Aspekt von TBDWBAJ. In Wien ist (meist an Straßenbahnhaltestellen jeweils in der Nähe der Orte des Drop off) mit der Matrix für das Projekt geworben worden – großformatige Poster in den leuchtenden Schaukästen der City Light Boards, deren Werbeflächen normalerweise eine heile, begüterte Welt zur Anschauung bringen. So mancher, der von dem Projekt Kenntnis hat, hält womöglich Ausschau nach einem der Baby Dolls.

Der als Performativ gesetzte Titel THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE lässt an dem zukünftigen Weg keinen Zweifel aufkommen. Er deutet darauf, dass Drogenabhängigkeit durch äußere Lebensumstände forciert und einem in extremen Lebensräumen geborenen Menschen das Recht auf ein selbst bestimmtes und freies Leben verwehrt wird. Er bietet dem gängigen Vorurteil Paroli, Drogenkonsum sei eine Folge persönlicher Unfähigkeit, wofür die Abhängigen alleine die Verantwortung zu tragen hätten – was im Übrigen gerade auch weibliche Junkies in einer Art Schuldbekennnis in unhinterfragter Selbstverständlichkeit von sich annehmen. TBDWBAJ macht auf die subtile, mitunter auch offene Gewalt im familiären Umfeld, aber auch auf die strukturelle Macht der Öffentlichkeit mitsamt ihrer Institutionen aufmerksam. Das Thema Gewalt bestimmt die Biographiefragmente und konfrontiert nicht nur das Kunstpublikum oder Passanten, sondern auch die Frauen, die sich in ihrem täglichen Leben mit Drogenbeschaffung, Prostitution und Drogenhandel konfrontiert sehen. Der Umgang mit Macht durchzieht das gesamte Projekt und wird zuletzt in der Entscheidungswillkür der Passanten sichtbar: Einige werden die Puppe ignorieren, gar zerstören, andere werden sie aufheben, eventuell mitnehmen.

Möntmann lenkt die Aufmerksamkeit auf ein gesellschaftliches Tabu, auf jene sozialen Praktiken, die Familien, Nachbarschaften, ja ganze Institutionen zusammenhalten und diese wie ein strategisch funktionierendes Netz umspannen.<sup>2</sup> Das Projekt TBDWBAJ macht den Protagonistinnen deutlich, dass ihr Randgruppensein eine familiäre und gesellschaftliche Funktion hat. Der verfremdete Zugang – die eigenen Augen auf dem Puppengesicht zu sehen und die zugespitzten Sätze der Matrix zu hören – provoziert, dass die eigene Geschichte neu gelesen und die Frage nach der Schuld anders bewertet wird.

Die fragilen, kostbaren und zugleich kostspieligen Objekte künden von einer Wertschätzung, die die Frauen in ihrem Leben so vermutlich nie erfahren haben. Durch ihr Sicht- und Hörbarwerden im Kontext der Ausstellung – an Orten, wo ihre Problematik üblicherweise weder hingehört noch zur Diskussion steht – erfahren sie öffentliche Anerkennung. Wie Stellvertreter fungieren die Objekte in diesem kulturellen Raum, der (wie auch der virtuelle) den Frauen normalerweise nicht zugänglich ist – spielt sich doch das Leben Drogenabhängiger im privaten und öffentlichen Raum ab, aufgrund begangener Straftaten häufig dann auch im isolierten Raum. Mit dem überlagerten Gesicht und der einverleibten Stimme kehren die Puppen am Ende dann wie Mahnmale an jenen Ort zurück, an dem die Frauen in der Regel auffällig und stigmatisiert werden: den öffentlichen Raum.

Für die Künstlerin ist das Projekt mit dem Drop off beendet. Es liegt im Dunkeln, was mit den Puppen danach geschieht. Dieses Nicht-Wissen eröffnet aus meiner Sicht einen weiteren, den *imaginären Raum*, in dem mögliche Varianten des Umgangs (von den Teilnehmern wie auch

---

<sup>2</sup>Seit der so genannten Missbrauch-Skandal im Frühjahr 2010 das Problem in die Medien gebracht hat, ist offensichtlich geworden, dass sexuelle Gewalt, Erniedrigung und Nötigung eine insgeheim geduldete Praxis ist – sei es in der Familie, im Sportverein, Internat, Heim, Kloster, gar in Reformschulen. Es sieht danach aus, dass eine sich demokratisch und aufgeklärt gebende Gesellschaft auf verabscheuungswürdige Weise vor diesen Ungeheuerlichkeiten die Augen zugemacht hat und auch weiterhin zu macht.

Insassinnen) durchgespielt werden.<sup>3</sup> Die Puppe kann übersehen, ignoriert, in den Kontext „Versteckte Kamera“ gerückt werden; sie kann aufgehoben, vor Schreck (über den Satz, der ertönt) fallengelassen, aus Ärger gar zerstört werden. Der Finder könnte das Baby Doll auf ein Fundbüro bringen, es bei eBay versteigern oder wie eine Beute mit nach Hause nehmen und einem Kind (vermutlich mit entferntem Lautsprecher) als Spielzeug übergeben. Im besten Fall wird die Puppe in Obhut genommen werden. Ob dem Baby Doll in jenem letzten, dem *privaten* Raum also womöglich ein anderes Schicksal widerfährt als jener Frau, die ihr ihre Geschichte gab, bleibt dem öffentlichen Blick verborgen. Da die Orte für das Aussetzen der Puppe samt ihres Satzes vermutlich nicht zufällig gewählt sind,<sup>4</sup> ist sogar vorstellbar, dass der Finder eines Baby Dolls und die Protagonistin einander kennen oder gekannt haben.

Als Intervention gelingt THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE vor allem durch die skandalöse Überlagerung grundverschiedener Welten: die Verknüpfung von Baby und Junkie<sup>5</sup>. „Das Baby auf der Straße (Moses-Effekt)“, so Möntmann in einem unveröffentlichten Briefwechsel, „ruft eine (instinktiv) andere Reaktion beim Zuschauer/Finder hervor als die Konfrontation mit dem ‘hässlichen’ Junkie – der ebenso instinktiv abgewehrt wird. Das Baby erzählt die Geschichte einer unverursachten Schuld. Dem Baby wird der Status des ‘unproduktiven Bürgers’ noch nicht übel genommen (...). Wie gesagt, ‘vermenschlichen’ die Baby Dolls, wodurch das ‘Bahnhof Zoo-Schauerszenarium’ entmystifiziert wird und sich nicht länger als Sache der Anderen forterzählt. Das Baby gibt keinen Anlass zur Mystifizierung der Szene. Die Medien können damit reißerisch vernichtend oder tränendrüsensartig umgehen – oder nachdenklich; auch das habe ich erfahren.“

Das Projekt stimuliert den öffentlichen Diskurs, zivilgesellschaftliche Verständigungsprozesse und ethische Orientierungen, befragt fehlende Verantwortung und die mangelnde Handlungsmacht einer sich entziehenden Öffentlichkeit. Macht soll als prozessuales und

---

<sup>3</sup> Die aus sozialwissenschaftlicher Sicht interessante Frage, was mit der Puppe geschieht, steht für Möntmann außerhalb des Projektes; sie bittet die so genannten Dropper, nach dem Drop off mit dem Taxi an den Ausgangsort zurückzufahren. Bis auf eine Begebenheit, bei der ein Baby Doll mutwillig durch einen LKW überfahren worden ist, und wenige Rückmeldungen einiger Finder, ist der Verbleib der Puppen ungewiss – jedenfalls sind sie bei einem erneuten Aufsuchen der Orte am nächsten Tag verschwunden. Zugegebenermaßen habe ich den Verdacht, dass möglicherweise auch Teilnehmer der Expertenrunde an den Ort zurückkehren und die Puppe an sich nehmen. Zur Erforschung des „Social Impact of the Arts“ (vgl. Seitz 2009) könnte man sich dezidiert als ‘Ermittlerin in Sachen Kunst’ an die Fersen der Finder heften und sie befragen.

<sup>4</sup> Natürlich kommen die Frauen nicht immer aus der Stadt, in der sie inhaftiert worden sind; das Drop off wird in diesem Fall an Orten nach dem Prinzip der Ähnlichkeit durchgeführt.

<sup>5</sup> Um den Aufruhr zu dokumentieren, den solcherart Intervention auslösen kann, sei ein Zwischenfall erwähnt, der sich während der Projektdurchführung von TBDWBAJ in Wien ereignet hat, bei der ich als Expertin zugegen war. Die Puppen wurden aus dem „Kubus EXPORT“, wo sie ausgestellt waren, einige Tage vor dem Expert Meeting gestohlen. Die ‘Entführer’ gaben sich als Transportmannschaft aus, die die Puppen an den „project space der KUNSTHALLE wien“ zu bringen hatten, wo die Diskussion stattfinden sollte. Die Aufseherin schöpfte keinen Verdacht – zumal der Transport (wenn auch erst für den nächsten Morgen) angekündigt war. Der Diebstahl ist (schon allein aus versicherungstechnischen Gründen) gemeldet und Anzeige erstattet worden. Die Forderungen waren konfus, in jedem Fall sollte offenbar das Drop off verhindert werden. Möntmann wollte die Diskussionsrunde nicht mit diesem Ereignis überfrachten und den Diebstahl nicht gleich zu Beginn öffentlich machen – sicher auch in der Hoffnung, das ganze wäre ein übler Scherz und die Puppen kämen zurück. Und so war es auch: Rechtzeitig (d.h. nach dem Ende der Diskussion und kurz vor dem auf 18 Uhr angesetzten Drop off, also zu jenem Zeitpunkt, an dem die Künstlerin den Diebstahl hätte bekannt geben müssen) fuhr ein Taxi vor und lud die 23 Kisten aus. Mein erster Verdacht: Das war eine Aktion von Wiener Künstlern, die mit der städtischen Drogenpolitik nicht einverstanden sind, ein kleiner Coup, der womöglich eine Lösegeldforderung (für die entführten Puppen) gegenüber der Stadt Wien nach sich ziehen und für Aufmerksamkeit sorgen würde – Geld, dass dann z. B. einer Anti-Drogen-Initiative (von Freigängerinnen und entlassenen Frauen) zugute kommen könnte. Es ist bis heute nicht bekannt, von wem und warum diese Aktion durchgeführt wurde. Das Verfahren ist inzwischen eingestellt. Möntmann vermutet, dass es eine Aktion von Studentinnen und Studenten war, die mit der Veröffentlichung sozialer Härte in Form von Kunst nicht einverstanden waren. Sie hatte ihr Projekt zuvor an der Universität Wien vorgestellt und heftige Kontroversen ausgelöst.

relationales Phänomen erfahrbar werden, eine Fähigkeit, die sich im gemeinsamen Gestaltungswillen und durch das Handeln der Menschen realisiert. Denn zuletzt korrespondiert Macht mit der menschlichen Gabe, nicht nur zu handeln, sondern zusammen zu handeln; sie gehört niemandem alleine, sondern realisiert sich im Tun. In diesem Sinne forciert Ulrike Möntmann mit ihrem Projekt TBDWBAJ eine Politisierung des Ästhetischen – nicht in der alten Art avantgardistischen Utopien, sondern indem sie Differenz und Konflikt sichtbar macht und auf Unrecht und soziale Benachteiligung deutet. Und sie tut es auf ihre Weise, indem sie der Öffentlichkeit eine bemerkenswerte und denkwürdige Gabe hinterlässt.

## II KUNST ALS GABE

Seit vielen Jahren widmet sich Ulrike Möntmann immer wieder den Lebensbedingungen von inhaftierten Frauen, deren Alltag in der Regel in einer Spirale aus Missbrauch, Drogensucht, Prostitution und Kriminalität gefangen ist. Die unterschiedlichen Projekte zeugen allesamt von einer ästhetischen und zugleich formal zugespitzten und konsequenten Herangehensweise. Die eröffneten Handlungs- und Diskursräume verheimlichen niemals die Quelle ihrer Bezogenheit und zeugen von einer unbedingten Solidarität und Empathie gegenüber den Frauen. Von Möntmanns Kunstverständnis beeindruckt, habe ich Kontakt aufgenommen, die Künstlerin zu einem Symposium nach Potsdam eingeladen und seither immer wieder das Gespräch gesucht, ihre Arbeitsweise und Beweggründe kennengelernt. So kam es, dass ich zum Expertentreffen nach Wien eingeladen wurde und das eingangs beschriebene, für mich sehr aufschlussreiche Dropping erleben konnte. Ulrike Möntmann hat mir zum Abschluss ein Baby Doll aus der Wiener Serie geschenkt, das nicht 'gedroppt' werden konnte. Die Puppe trägt das Pseudonym Ivana Landmann und spricht folgenden Satz: „Mit elf Jahren wird mein Bruder geboren und mein Stiefvater hört auf mich zu vergewaltigen.“ Es war ein bedingungsloses Geschenk, doch ich fühlte sofort, dass mich dieses Objekt in die Pflicht nehmen würde. Außer Freude beschlich mich ein diffuses Unbehagen: Ich spürte einen unausgesprochenen Appell. Einige Tage nachdem für das fragile Objekt in meiner Wohnung ein Platz gefunden war, hatte ich das Bedürfnis, den nackten Porzellankörper zu betten und legte die Puppe auf einen verfilzten, graugrünen Beutel (ein Objekt aus einem anderen Projekt der Künstlerin)<sup>6</sup> – eine intuitive Antwort auf den appellierenden Charakter, der offenbar mit dem bereits erwähnten Moses-Effekt zu tun hatte. Ich fühlte mich 'verwickelt' und hatte zunehmend das Gefühl, dass ich dieses Objekt nicht ohne Erwidern annehmen konnte.

Ich erinnerte mich an die Ausführungen von Marcel Mauss zur Gabe und Gegengabe, die ich vor Jahren gelesen hatte. Die „Kraft der Sache“, jenes eigentümliche Ineinander von Person und Ding, das Mauss der Gabe zuspricht, schien mir bei dem Baby Doll besonders evident: Die Puppe ist die abstrakte Verkörperung eines werdenden Menschen, doch die Erwachsenenstimme und das maskenartige Gesicht geben der Puppe Züge einer konkreten Person (persona, urspr. Maske). Ich konnte nachvollziehen, was Mauss „Seelenbindung“ nennt: „Die Sache selbst hat eine Seele, ist Seele. Woraus folgt, daß jemand etwas geben soviel heißt, wie jemand etwas von sich selbst geben. [...] etwas von jemand annehmen heißt, etwas von seinem geistigen Wesen, von seiner Seele annehmen.“ (Mauss 1978: 26) Über eine moralische Verpflichtung hinaus sei es im Gabensystem der Maori, deren zeremonielle Ordnung Mauss untersucht hat, vollkommen logisch, dass ein solch physisch und geistig beseeltes (wir würden heute sagen aufgeladenes) Geschenk nicht aufbewahrt werden darf,

---

<sup>6</sup> Dieses Objekt – die so genannte Träne – ist mehr oder weniger zufällig im Rahmen des Projekts KGK entstanden, in dem Gefangene aus alten, verfilzten Gefängnisdecken die „Kollektion Gefängnis Kleidung“ (KGK) genäht haben. (Siehe: [www.ulrikemontmann.nl](http://www.ulrikemontmann.nl))

sondern zurück- oder weitergegeben bzw. mit einer anderen Sache erwidert werden muss.<sup>7</sup> Wenn, wie Mauss betont, alles, also „Nahrungsmittel, Frauen, Kinder, Güter, Talismane, Grund und Boden, Arbeit, Dienstleistungen, Priesterämter und Ränge – Gegenstand der Übergabe und der Rückgabe ist“ (ebd. 29), dann kann auch Kunst eine Gabe und warum nicht auch der „Diskurs über Kunst“ eine Gegengabe sein.

Da die Unkäuflichkeit der Puppen eine ökonomische Transaktion nicht zuließ (und eine solche mir auch unangemessen schien), wollte ich also mit meinen ‘Gaben’ antworten: mir die *Aufgabe* stellen, Lecture Performances zu halten, Texte zu schreiben und das Projekt in die Welt tragen, zur Diskussion stellen und zum Anlass nehmen, über künstlerische Intervention nachzudenken. THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE als Gabe – weniger bezogen auf das mir geschenkte Objekt, sondern auf das Projekt insgesamt. Denn je mehr ich mich mit dieser Lesart beschäftigte, schien mir besonders die Intervention im öffentlichen Raum mitsamt ihrer Hinterlassenschaft wie eine Gabe zu fungieren – eine unerbetene Gabe.

### Theorien der Gabe

Zweifelsohne ist das derzeitig gewachsene Interesse an der Gabe vor dem Hintergrund der gegenwärtigen sozialen, ökonomischen und ökologischen Problemlagen und der damit verbundenen Sehnsucht nach einer (antikapitalistischen) Gegenökonomie zu sehen. Vier Hauptkontroversen zeichnen sich in den Diskussionen ab:<sup>8</sup> Mauss, der die Gabe als Tauschverhältnis versteht, Bataille, der in ihr eine „Ökonomie der Verausgabung“ sieht, Derrida, für den die Gabe nur in totaler Einseitigkeit vorstellbar und eine Gegengabe daher ausgeschlossen ist, schließlich Marion, der sie phänomenologisch betrachtet und darin eine „reine Gegebenheit“ sieht.<sup>9</sup>

Allen vier Theorien entgeht der Blick auf das, was sich unmittelbar zwischen Geber und Nehmer ereignet, auf den sich vollziehenden performativen Akt. Wenn wir immer schon mit dem umgehen, was uns gegeben ist, darauf antworten, es verändern und so Wandel herbeiführen, dann ist das Wechselverhältnis ‘geben, annehmen und (womöglich verändert) weitergeben/bzw. antworten’ vielleicht sogar eine Matrix für soziale Praxis überhaupt. Dann wären Beziehungen des Gebens und Erwiderns ein Grundprinzip der Vergesellschaftung und der Gabe (sei sie materieller oder ideeller Natur) käme die Rolle eines dritten Paradigmas zu, wie es Alain Caillé (neben holistischer und individualtheoretischer Methodologie) für die Sozial- und Kulturwissenschaften vorgeschlagen hat. (Vgl. Caillé 2008)

Mit Blick auf TBDWBAJ sind jedoch die (wenig wahrgenommenen) Ausführungen von Paul Ricœur besonders aufschlussreich. Er sieht in der Gabe (unter Bezugnahme auf Marcel Henaff) eine „Operation wechselseitiger Anerkennung“: Man müsse „statt von einer

---

<sup>7</sup> Da sich Gaben der Aneignung entziehen, zuletzt also niemandem gehören, wird das Objekt vermutlich auch nicht in meinen Händen bleiben. Das Baby Doll soll von Ort zu Ort wandern, seine Botschaft zirkulieren.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Gerhard Stahmer in diesem Buch oder auch die Übersicht von Iris Därmann (Därmann 2010).

<sup>9</sup> Marcel Mauss interessiert die Gabe als geregelter Gabentausch, der die soziale Ordnung (in nicht-staatlich organisierten, zeremoniellen Gesellschaften) regelt und dazu beiträgt, dass soziale Ungleichheit abgebaut wird. Die Gabe stellt zwar zunächst eine soziale Ungleichheit her (dem Geber fehlt, was er gibt), aber durch die Verpflichtung zur Gegengabe baut er sie letztendlich ab, denn die Zirkulation der Gaben verhindert einseitige Anhäufung. Aus der Sicht von George Bataille birgt gerade dieses Gebot enorme Risiken, zeigt doch der Potlasch, dass es zu rauschhaften, exzessiven Verausgabungen kommen kann, die im schlimmsten Fall Ruin und Verarmung mit sich bringen. (Vgl. Bataille 1985) Demgegenüber stellt Jacques Derrida die Gabe in den Kontext der Gastfreundschaft; ihre Unbedingtheit mache jedoch „reine Gaben“ unmöglich, denn sobald jemand gibt, um zu geben und die Gabe als Materialität oder Leistung greifbar wird, ist sie nicht mehr interesselos und daher keine Gabe. Ohne Gabe gäbe es nichts Gegebenes, aber umgekehrt ist das Gegebene nicht Bedingung der Gabe, gar mit dieser identisch. Nach dieser Auffassung ist die Gabe unverfügbar, unberechenbar und zuletzt nur als Denkkakt vorstellbar. (Vgl. Derrida 1993) Auch Jean-Luc Marion verwirft den Gedanken einer Tauschökonomie, im Unterschied zu Derrida betont er jedoch die phänomenologische Wirklichkeit der Gabe, die sich in ihrer Gegebenheit offenbart. (Vgl. Joas/Gabel 2007)

Verpflichtung zur Gegengabe von der Antwort auf einen Appell sprechen.“ (Ricœur 2006: 302) Ricœur interessiert sich weder für die Zirkulation der Dinge noch für die Tauschbeziehung, sondern für das, was zwischen Geber und Nehmer geschieht. Er legt sein Augenmerk auf die Bewegungen des Anbietens und Annehmens und hebt zuletzt auch das Wagnis hervor, das in dieser Art der Beziehungsaufnahme liegt, nämlich das Risiko, dass die Gabe nicht angenommen und somit Anerkennung verweigert wird. Dieser Perspektivwechsel kommt auch dem Widerspruch auf die Spur, dass Gaben zugleich freiwillig und verpflichtend, unbeding und bindend sind, denn die Verpflichtung zur Gegengabe beruhe weder auf dem moralischen Appell noch auf der ökonomischen Transaktion, sie hat vielmehr mit der angebahnten sozialen Beziehung zu tun. Wie im Spiel, das erst durch den Gegenzug zu einem solchen wird, verlangt der durch die Gabe gestiftete Kontakt Antwort und Resonanz. Auch das Rätsel der in der Sache selbst vermuteten Kraft, die Mauss zufolge zur Gegengabe verpflichtet, löst sich, „wenn man das gegebene und das wiedergegebene Ding als Unterpfänder und Substitute des Anerkennungsprozesses sieht.“ (Ebd. 294)

So sehr Ricœurs Theorie der Gabe als einer wechselseitigen Anerkennung „im Modus des Symbolischen“ überzeugt, so unterschätzt er gleichwohl jene Dingmacht, die natürlich mit Magie nichts zu tun hat, vielmehr auf Bedeutungszuschreibungen beruht und dem damit verbundenen Aufforderungscharakter. In seinem bahnbrechenden Buch „Parlament der Dinge“ führt Bruno Latour aus, dass es im wesentlichen Dinge sind, die die Menschen zum sozialen Handeln bringen und ihn kollektive Tätigkeiten ausführen lassen. Soziale Beziehungen werden daher nicht allein durch Menschen gestiftet, sondern auch durch „nicht-menschliche Aktanten“<sup>10</sup>. (Vgl. Latour 2001) Dies hat auch Iris Därmann im Auge, wenn sie die Prozeduren, Interaktionen und operativen Verkettungen der Gabe in Augenschein nimmt. „Das Zwischending der Gabe verleiht Personen und Sachen gleichermaßen Handlungs- und Affektpotentiale. Eine Handlungsmacht, die [...] von den vorgeschriebenen Transaktionen, verbindlichen Ritualen, kodifizierten Performativen, habitualisierten Sprachspielen, Körpertechniken und Gesten [herrührt], die Personen und Sachen in eine spezifische Konstellation [...], in verschiedene und aufeinander bezogene Modi der Interaktion und Interpassion bringen.“ (Därmann 2010: 167f)

Der Mensch stellt zwar Praxis her, betreibt Kunst, Technik, Recht und Wissenschaft, aber er kann letztendlich nicht kontrollieren, welche Kräfte am Ende wirksam sind. Menschen schaffen nicht nur Kultur, diese wirkt auch zurück, prägt menschliches Verhalten, soziale Beziehungen und kulturelle Umgangsformen. Die Artefakte schlagen auf ihre Erfinder zurück, wie Vilém Flusser sagen würde<sup>11</sup> – und sie schreiben derart Kulturgeschichte. Es handelt sich nicht nur um materielle Dinge, sondern auch um ‘Sachen’ wie sprachliche Ordnungen, ethische Werte, moralische Normen, kulturelle Praktiken (Körpertechniken, Schlaf- oder Essgewohnheiten, etc.) – und selbstredend auch Babypuppen (sozusagen Übungsobjekte in Sachen Sorge und Liebe für die nächste Generation). Wenn zudem eine

---

<sup>10</sup> Natürlich geht Latour nicht davon aus, dass Dinge das Handeln determinieren könnten, er spricht ihnen keinen eigenen Realitätsbereich zu, sie seien „keine auf atomarer Ebene agierenden kleinen Kobolde“. Das Begriffspaar „menschlich/nicht-menschlich“ wolle lediglich die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt überwinden. Objekte stünden am Ursprung sozialer Aktivität: „*jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, [ist] ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant [...], Beteiligte am Handlungsverlauf, die darauf warten, eine Figuration zu erhalten. (Vgl. Latour 2007: 123f) Handeln ist somit das faktische Ergebnis aller am Handlungsverlauf beteiligten Aktanten: vorübergehende, netzwerkartig gebildete Knotenpunkte oder „Assoziationen“.

<sup>11</sup> Auch wenn Flusser der Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt noch weitgehend verhaftet ist, sind seine Ausführungen aufschlussreich: „Dinge sind ja nicht etwas, das irgendwie für sich herumsteht, sondern Dinge sind Dinge für und nur für Subjekte. Genauso schwebt das Subjekt nicht irgendwie im leeren Raum, sondern wird zum Subjekt nur im Aufprall auf etwas [oder wenn sich ihm Gegebenes entgegenstellt, H.S.]. [...] Eine der ersten Maschinen war der Hebel. Er schlug auf seinen Erfinder zurück, und dieser begann, sich wie ein Hebel zu verhalten. Dieses Verhalten führte ihn zum Erfinden immer funktionellerer Kräne, welche immer wieder auf ihn zurückschlügen.“ (Flusser 1994: 232/251)

Künstlerin Hand anlegt und aus der Puppe ein Kunstwerk macht, dann wird sie zu einem Objekt der Anschauung und Reflexion, als Gabe, zu einer Sache des Handels.

### TBDWBAJ als Gabe

Möntmanns Umgang mit den drogenabhängigen Frauen zeugt von Empathie und Respekt; sie wird zu einer Art Komplizin – vielleicht gerade weil sie keine Hoffnung macht, kein Trost oder Mitleid spendet. Die Frauen werden zwar in dem sozialen Feld der Frauenvollzugsanstalt bleiben und ihre Haftstrafe weiter abbüßen, aber sie haben neue Erfahrungen gemacht und ein neues Arbeitsfeld kennengelernt. Sie haben nicht nur Keramik hergestellt, Puppenteile zusammengebaut, Lautsprecher eingesetzt oder Fotoportraits eingebrannt (und manche von ihnen überhaupt zum ersten Mal in dieser Weise gearbeitet), sie haben vor allem erfahren, was eine künstlerische Geste ist und wie sie Denkräume eröffnen kann. Im besten Fall können sie am Ende ihr eigenes Leben in neuem Licht sehen – weniger aufgrund der Zugewandtheit, sondern weil die Künstlerin der Sache gegenüber formal, stringent und sachlich bleibt.<sup>12</sup>

Möntmann spricht von „kalter Biographie“ und meint damit die nach Art eines Protokolls aufgelisteten Sätze, deren Worte allesamt einem vorgegebenen Wortkatalog entstammen. „An Stelle einer emotionalen Reaktion auf die Liste dramatischer Ereignisse scheint diese eher affirmativ zu wirken; wie ein Zertifikat, das stattfindendes Leben legitimiert. Es geht den Frauen keineswegs um [...] die Verharmlosung ihrer Taten, sondern um ein Daseinsrecht und das Bedürfnis wahrgenommen zu werden.“ (Möntmann 2010)

Die Protagonistinnen mögen TBDWBAJ als Geschenk ansehen, das ihrem Gefängnisalltag etwas entgegensetzt, Differenzenerfahrung erlaubt und nicht gekannte Reflexionsräume eröffnet. Ob die Arbeit im isolierten Raum im engeren Sinne als Gabe an die Protagonistinnen zu verstehen ist, soll an dieser Stelle allerdings nicht entschieden werden. Eindeutiger scheinen die Baby Dolls jedenfalls im öffentlichen Raum als eine solche zu fungieren, auch wenn sich die Hinterlassenschaft an anonyme Finder richtet und eine Gegengabe aufgrund der Anonymität der Inhaftierten ausgeschlossen ist (bzw. sich allein durch eine veränderte Einstellung gegenüber Drogenabhängigkeit äußern könnte). Die Baby Dolls, die (nach ihrer Herstellung im isolierten Raum) an Kunstorten und virtuell im Netz gezeigt werden, die Anlass für Expertendiskussionen sind oder Gegenstand der Workshops (wie sie die Künstlerin z. B. an Hochschulen durchführt), bleiben als unerbetene Gaben am Ende sich selbst überlassen. Als Überbringer der „kalten Biographie“ an die Öffentlichkeit sind die Baby Dolls zuletzt symbolische Repräsentanz eines Lebens, das von Anbeginn vorgezeichnet ist – Objekte, mit denen der Betrachter im Kunstraum, der Teilnehmer am Diskussionsforum und zuletzt derjenige, der sie im öffentlichen Raum entdeckt, Umgang finden muss.

Wichtiger noch als die Baby Dolls erscheint mir, dass mit TBDWBAJ etwas ‘gegeben’ wird, was im Zuge ihres Verschwindens danach drängt behandelt zu werden: Öffentlichkeit – nicht als Doku-Soap oder Scripted Reality, sondern im Sinne der Polis: „Der Begriff des Öffentlichen bezeichnet [...] ein Gebilde von Menschenhand wie der Inbegriff aller nur zwischen Menschen spielenden Angelegenheiten, die handgreiflich in der hergestellten Welt zum Vorschein kommen. In der Welt zusammenleben heißt wesentlich, daß eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist.“ (Arendt

---

<sup>12</sup> Die nüchterne formal-ästhetische Stringenz durchzieht das gesamte Projekt und geht so weit, dass auf der Website nur die Puppenserien abgebildet sind, keine Fotos etwa vom Drop off oder von Puppen in z. T. erschreckendem Ambiente (Parkanlagen, heruntergekommene Häuser, Straßenkreuzungen, aber auch bürgerliches Milieu, wie im Falle der Eingangs erwähnten Landstraße Hauptstr. 114). Man kann die Baby Dolls sehen, die Sätze abrufen und erfahren an welchen Bestimmungsort sie jeweils gebracht worden sind – mehr allerdings nicht: keine weiteren Fotos, keine Interpretationen, keine Blogs. Es ist ganz offensichtlich, dass die Künstlerin den emotionalen Haushalt gerade nicht anrühren, sondern das Handeln und Denken anstacheln will.



2002: 65f) Als ob der Tisch durch irgendeinen Trick zum Verschwinden gebracht worden wäre, säßen sich die Menschen heutzutage gegenüber und seien durch nichts mehr getrennt, aber auch durch nichts Greifbares verbunden und hätten daher die Kraft verloren sich zu versammeln. Mir scheint, dass Latour mit seiner „Dingpolitik“ diesem (fehlenden) Zwischen auf der Spur ist.<sup>13</sup> Mit Blick auf die Ausstellung der Baby Dolls, deren serielle Anordnung ja eine Art Assemblage darstellt, und das Expert Meeting, das durchaus eine Assembly darstellt, ist seine Spurensuche durchaus erhellend: Das alte Wort Thing oder Ding bedeutet nach dem Oxford Dictionary ursprünglich nämlich „Zusammenkunft“, „Sache, Angelegenheit“ und auch „unbelebte Gegenstände“.<sup>14</sup> So könnten die Baby Dolls als ein solches Ding verstanden werden, um das herum sich Menschen versammeln, die aufgrund der Uneinigkeit und Entzweiung einer Sache gegenüber, also „durch Streitsachen an einem neutralen, isolierten Ort zusammengeführt worden sind, um zu irgendeiner Art von improvisierter provisorischer (Nicht)Übereinkunft zu gelangen.“ (Latour 2005: 32)

In den ausgestellten und gedropten Baby Dolls nicht nur ein ‘Ding’ zu sehen, das die Meinungen auseinanderdriften lässt, sondern es zudem noch als eine Gabe zu bezeichnen, mag den herkömmlichen Diskurs zur Gabe überschreiten<sup>15</sup> (besonders mit Blick auf andere Künstler wie etwa Eugenio Barba und das Odin Theatre, die den Gabentausch ganz buchstäblich praktizieren und den Barter in den Kunstkontext eingeführt haben). Und doch fungieren die Puppen in TBDWBAJ wie eine Art Handlungsaufforderung. Es sei in diesem Zusammenhang nochmals auf Ricœur verwiesen, der im Kampf um wechselseitige Anerkennung immer auch die Verschränkung mit dem Verkennen (in Form einer Missachtung der Anerkennung) aufspürt. Eines seiner Beispiele ist das Verbrechen, in dem sich die „Arbeit des Negativen“ schlechthin ausdrücke: „Der Verbrecher gibt sich dem Gesetz gegenüber, das ihn verkennt, in seiner aufbegehrenden Besonderheit zu erkennen. Das Verkennen hat also teil an der Dynamik der Anerkennung. [...] An diese Verschränkung von Verkennen und Anerkennung knüpft der Ausdruck ‘Kampf um Anerkennung’ an: dessen Seele ist der Konflikt.“ (Ricœur 2006: 320) Ähnlich den Formen des zeremoniellen Gabentauschs, die durchaus auch als Waffenruhe in endlosen Konflikten fungieren, sieht auch Ricœur, dass durch die Gabe unlösbare Differenzen und Meinungsverschiedenheiten aufgelöst bzw. bereinigt werden können. Die Alternative zum Kampf sei „in befriedeten Erfahrungen wechselseitiger Anerkennung zu suchen, die auf symbolischen Vermittlungen beruhen [...]“ (ebd. 274) – allerdings nicht, wie Ricœur mehrfach betont, um die Asymmetrie zwischen Ich und dem Anderen aufzugeben, vielmehr ist eine solche Differenz geradezu gegenteilig Bedingung der Gabe. Es ist augenscheinlich, dass derjenige, der ein Baby Doll entdeckt, eine grundlegende Fremderfahrung macht; denn im Unterschied zur Vereinnahmung – was die Puppe als Gabe verunmöglicht, es sei denn man legt ‘Hand’ an sie – setzt die

---

<sup>13</sup> Dinge (also nicht-menschliche Aktanten) im sozialen Handeln nicht nur als Mittler, sondern als unmittelbar Beteiligte anzusehen, wäre für Hannah Arendt vermutlich ein Ding der Unmöglichkeit. Trotzdem sie also das öffentliche Leben als eine durch und durch menschliche Angelegenheit versteht, sehe ich gleichwohl Verbindungen zu dem, was sie „Vita activa“ nennt – umso erstaunlicher, dass sich Latour nicht darauf bezieht.

<sup>14</sup> So haben sich bspw. auf der Isle of Man die Ältesten um das „Ting“ versammelt, um eine Angelegenheit zu verhandeln, über die sie entzweit oder verschiedener Meinung waren. (Vgl. Latour 2005: 29f) Im Rahmen dieser Ausführungen kann diese Spur allerdings nur angedeutet werden.

<sup>15</sup> Auch wenn Autoren wie Lewis Hyde gleich alle Kunst als Gabe und den künstlerischen Akt als Ausdruck der Gabe (im Sinne von Talent) des Künstlers verstehen wollen, sei von solcher Pauschalisierung ausdrücklich Abstand genommen. Unter dieser Perspektive schreibt er dann auch gleich die gesamte Kunstgeschichte in einem (wie er schreibt) „prophetischen Entwurf“ neu. Seine Zusammenschau mag kurzweilig zu lesen sein, aber seine Analyse taugt nicht viel, ist weniger von methodologischer Stringenz geleitet als von einem Pathos des Guten. Er zeigt sich besorgt, dass Kunst zur Ware wird und die Einheit „des Wahren, Schönen, Guten“, die er die Kunst zuspricht, durch Kommerz und Marktgeschehen verloren gehen könnte. (Vgl. Hyde 2008) Ein Künstler wie Damien Hirst, dessen Diamantenschädel jüngst für 75 Millionen verkauft wurde, deutet denn auch darauf, dass manche Gabe (sollte sie noch so sehr als raffinierter Coup inszeniert sein) auf ein äußerst lukratives Geschäft zielt.

Anbahnung eines Kontakts durch die Gabe grundsätzlich Getrenntheit und Unterschiedenheit (und im Extremfall auch Missachtung und Abwehr) voraus und legt somit die Basis für die Anerkennung des anderen als *Anderer*.

### Unerbetene Gaben

Die Baby Dolls, die Möntmann im öffentlichen Raum hinterlässt, zeugen allerdings kaum von jener großzügigen Geste, die Ricœur der Gabe zuspricht. Schon Mauss hat (mit Blick auf germanische Trinkgelage) die „Ungewissheit über die gute oder schlechte Natur der Gabe“ hervorgehoben: „Der ausgeschenkte Trank kann ein Gift sein,“ schreibt er, „in allen Fällen ist er ein Zauber (das Wort *gift* hat diesen Sinn im Englischen bewahrt), der die Trinkgenossen für immer verbindet und sich jederzeit gegen einen wenden kann, falls er das Recht verletzt.“ (Mauss zit. n. Därmann 2005: 103) Möntmann bürtet die übliche Bewertung der Gabe als etwas Gutes gegen den Strich, sie ist nicht nur radikal, sondern eine durchaus „giftige Gabe“, wie Gisela Ecker so manche Inszenierung von Tauschprozessen in der Literatur nennt. (Vgl. Ecker 2008) Am Ende verabreicht das nackte Porzellanbaby auf verführerische, fast listige Weise eine andere Art ‘Schuss’ als jenen vermeintlich glücklich machenden, mit dem Drogensucht ihren Anfang nimmt. Es ist auch kein „goldener Schuss“. Niemand wird sterben, aber die Erfahrung machen, dass das, was ein Junkie zu geben hat, aus der Fülle des Mangels schöpft. Insofern weist THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE auf einen „sich einen Weg bahrenden Mangel“ hin (Julia Kristeva).<sup>16</sup>

Der Titel des Projekts mag eine geglückte, aber keineswegs glücklich machende Botschaft sein. Die „kalte Biographie“ gibt Einblick in eine Lebenswirklichkeit, von der die meisten Menschen keine Ahnung haben, über die sie aber massive Vorurteile pflegen und kaum den Wunsch haben, einem solchem Leben Respekt zu zollen. Passanten mögen sich belästigt fühlen, vielleicht sogar Abscheu und Ärger empfinden – im besten Fall sind sie beschämt, dass das Recht auf Leben derart ungeschützt sein und verletzt werden kann. Möntmanns Intervention durchkreuzt Bedeutungszuschreibungen und festgefahrene Meinungen, die nackte Babypuppe ruft sentimentale Behütungsinstinkte wach, während das gezeichnete Gesicht und der hörbare Satz in Abgründe stürzt. Das Objekt verstrickt in ein Netz wechselseitiger Beziehungen, Anforderungen, Ängste und Erwartungen, verknüpft (im gelungenen Fall) einander Fremde und stellt Verbindungen zwischen ungleichen Menschen her – selbst wenn (wie im Falle TBDWBAJ) die Übergabe nicht persönlich geschieht. Die Protagonistin als gebende Person ist zwar nicht anwesend (und insofern von vornherein von ihrer Sache getrennt), aber „diese im Geben geschehene Separation von Person und Sache wird zugleich durch deren Vermischung flankiert, die einer Personifizierung der Sache und einer Versachlichung der Person Vorschub leistet; [...] der Empfänger [hat] mit der fremden Sache zugleich auch die fremde Person, ihre ganze soziale Substanz an sich genommen.“ (Därmann 2010: 18) Genau diese „mélange“, wie Mauss das chiasmatische Ineinander von Sache und Person nennt, macht die Angelegenheit mit dem Baby Doll so prekär: Es handelt sich nicht mehr nur um ein Ding aus kostbarem Porzellan, das unerbetenerweise der Öffentlichkeit hinterlassen wird, sondern es ist die Personifikation einer Person.

Natürlich ist eine Gabe nur dann eine Gabe, wenn sie gelingt, und selbstredend können Gaben vergeblich sein und ihr Ziel verfehlen. „Das Wagnis der Öffentlichkeit scheint mir klar zu sein. Man exponiert sich im Lichte der Öffentlichkeit, und zwar als Person. [...] Also das ist das eine. Das zweite Wagnis ist: Wir fangen etwas an; wir schlagen unseren Faden in ein Netz der Beziehungen. Was daraus wird, wissen wir nie. [...] Und nun würde ich sagen, daß dieses Wagnis nur möglich ist im Vertrauen auf die Menschen. Das heißt, in einem – schwer genau zu fassenden, aber grundsätzlichen – Vertrauen auf das Menschliche aller Menschen.“

---

<sup>16</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass der Satz aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen ist, denn Kristeva spricht die Bewegung des Mangels dem Begehren zu. (Vgl. Kristeva 1989: 75) Meine Ausführungen zu einer Arbeit der Videokünstlerin Pipilotti Rist gehen auf diesen Aspekt näher ein. (Vgl. Seitz 1998)

(Arendt 1964) Es steht zu vermuten, dass dieses „Vertrauen auf das Menschliche“ immer wieder auf das härteste provoziert werden muss, will es sich tatsächlich ausbilden – unerbetene Gaben sind von daher ein herausfordernder Weg, das Vertrauen auf die Probe zu stellen.

Die Chance, dass das einmal in die Hand genommene Objekt nicht wieder zurückgelegt wird, ist genauso groß wie die Verweigerung der Gabe – sei es aus moralischen Gründen (sich die Finger mit dieser Wirklichkeit nicht schmutzig machen) oder aus ethischer Rücksicht (vor fremdem Eigentum). Ob die Puppe nun angenommen oder zurückgewiesen wird, man kann nicht nicht-handeln, der „Stachel des Fremden“ (Bernhard Waldenfels) wird in beiden Fällen sitzen. Der Anblick der Puppe und erst recht ihr Satz gehen buchstäblich unter die Haut, machen die eigene Präsenz (mitsamt der eigenen Kompetenz im Sinne einer Handlungsmacht) spürbar, das Da-Sein angesichts des Gegenübers für Momente wahrnehmbar.<sup>17</sup> Selbst wenn das Baby Doll liegenbleibt, der innervierende Eindruck des Erlebten wird Worte der Empörung, des Ärgers, der Besorgnis oder Trauer finden und das Baby Doll dann auch noch in den (Nach-)Erzählungen des Erlebten präsent sein.

### Temporäre Komplizenschaften

In einer Gesellschaft, in der die Herstellung und Verbreitung von Bildern durch digitale Medien ein nie gekanntes Ausmaß erreicht hat, nehmen immer mehr Künstlerinnen und Künstler Abstand von einer Domäne, die ehemals ihnen allein zugesprochen wurde. Sie wenden sich anderen Produktionsformen als dem Bildermachen zu, entwickeln Installationen, Environments und Performances, die bisweilen „wirklicher als die Wirklichkeit“ (vgl. Seitz 2008) sind. Mitunter geht es nicht einmal mehr um Werke, vielmehr um Prozesse, öffentliche Foren, die sich in das soziale und politische Leben einmischen.<sup>18</sup> Die Autonomie der Kunst steht zur Diskussion – nicht nur, um die Kunst zu bereichern, sondern auch um das alltägliche Leben anzuregen, das Rechtsempfinden anzustacheln und fehlende ethische Haltungen einzuklagen. Ulrike Möntmanns Baby Dolls sind zwar noch (nach alter Tradition) künstlerische Objekte und somit symbolische Repräsentanz einer Wirklichkeit, doch die Art und Weise, wie diese in dem Gesamtprojekt fungieren, machen TBDWBAJ am Ende zu einem kreativen Handlungs- und Erprobungsfeld für alle Beteiligten, und die Künstlerin geht dabei eine Art *temporärer Komplizenschaft* ein, die für das Recht der Frauen auf ein menschenwürdiges Leben eintritt.

Künstlerinnen und Künstler wie Möntmann beziehen sich auf die Situationisten, auf Site-specific Performance oder New Genre Public Art, sie machen Biographieforschung, kritische Recherchen und paradoxe Interventionen und wenden auch kunstfremde Verfahren an, um auf unhaltbare Zustände hinzuweisen und ihre Bedenken auf den Weg zu bringen. Sie fokussieren gesellschaftliche Problemlagen – mitunter in einer Weise, dass es sogar einem um kulturelle und soziale Teilhabe Bemühten die Sprache verschlägt. Kunst mag noch immer im White Cube ausgestellt sein, aber ihre durchdringende und nachhaltige Wirkung entfaltet sie im öffentlichen Raum, zumal dort auch Menschen partizipieren können, die in der Regel mit Kunst keine Berührung haben. Die Kunst soll vor dem Hintergrund des eigenen Lebens entschlüsselt, der Betrachter zum Akteur, der Künstler zum Komplizen werden. Es ist augenscheinlich, dass die pragmatische Wende inzwischen auch die zeitgenössischen Künste erfasst hat: Kunst und ihr Gebrauch gehen mitunter Hand in Hand. Trotz der immer wieder postulierten künstlerischen Autonomie: Kunst soll auch außerkünstlerisch wirksam werden, den sozialen Wandel voranbringen und unsere Fähigkeit, Wirklichkeit zu gestalten.

---

<sup>17</sup> Nur am Rande sei auf die Zusammengehörigkeit der Worte Präsent (Geschenk), Präsenz (Gegenwart) und Präsentation (Performance) hingewiesen, die die These eines leiblichen Involviertseins bestärken mögen.

<sup>18</sup> Eine Praxis, die im Übrigen schon Joseph Beuys mit der Forderung nach einer „permanenten Konferenz“ angestrebt und die er im Kontext seiner Bemühungen um den „erweiterten Kunstbegriff“ einberufen hat.

Die Frage, ob manche der zeitgenössischen künstlerischen Aktivitäten Kunst oder Nicht-Kunst seien, tritt dabei mehr und mehr in den Hintergrund.<sup>19</sup> „Partizipation statt Repräsentation ist eine schon lange vorbereitete künstlerische Strategie. Die Kunst geht in die Bereiche der Solidarität und des Rechts, nur dass die Rechtsinstanzen nicht eingehalten werden. Der Künstler als Verteidiger der Zivilgesellschaft!“ Aus der Sicht Peter Weibels ist das Kunstfeld spätestens seit dem russischen Konstruktivismus „offen für neue Formen, auch für kollektive Autorenschaften. Ich meine Workshops als Prozesse, wo sich viele beteiligen.“ (Weibel in Buchart 2005: 127ff)<sup>20</sup>

Kunst mag noch so interesselos daherkommen und Künstlerinnen wie Möntmann die künstlerische Autonomie betonen, TBDWBAJ zielt schlussendlich doch auf eine Gegengabe. „Eine Gabe ist eine den anderen entwaffnende Geste, weit davon entfernt selbstlos oder frei zu sein.“ (Därmann 2005: 111) Das Baby Doll ist durchaus entwaffnend, insofern es den Panzer der Gleichgültigkeit knacken kann und die Künstlerin in diesem Sinne also berechnend, weil sie forcieren will, dass sich Menschen in Geschehnisse einschalten, im Handeln ihre potentielle Macht aktualisieren und Verantwortung übernehmen: „Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren.“ (Arendt 2002: 219) Dies gilt für die Protagonistinnen von TBDWBAJ gleichermaßen wie für die Öffentlichkeit, die am Expertentreffen teilnimmt wie auch für die anonymen Finder. Am Ende sind es ausgerechnet Künstlerinnen und Künstler, die sich als Anstifter der Communitas und in Sachen zivilgesellschaftlichen Engagements hervortun und dabei den verlorengegangenen Geist des Sozialen wiederbeleben.

Mit Wucht schlagen die Puppen auf ihre Entdecker zurück. Wenn es Rückschläge sind, die die Menschwerdung voranbringen und Menschen derart verändern, dass von einer Kontinuität ihrer Geschichte keine Rede mehr sein kann (vgl. Flusser 1994: 252f), dann sind es zweifellos Diskontinuitäten, überraschende Ereignisse, die uns und unser soziales Leben voranbringen – unerwartete Gaben, wie sie uns z. B. in der Kunst begegnen und mitunter jene Anfänge möglich machen, die auch Hannah Arendt im Blick hat, wenn sie schreibt: „Die Unvorhersehbarkeit des Ereignisses ist allen Anfängen und allen Ursprüngen inhärent.“ (Ebd. 216) Ein Teil der Wirkkraft von THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE hat sicher gerade mit dem Unerwarteten und Ungebetenen zu tun. Ob mit dieser Gabe nichts mehr sein wird wie zuvor, ist zweifelhaft, dass es für manch einen Partizipanten ein Anfang sein kann, ist allerdings vorstellbar. „Der Beginn ist, dass es gibt.“ (Jean-Francois Lyotard)

#### Literatur:

- Arendt, Hannah (2002): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich [1958].  
Arendt, Hannah (1964): Was bleibt? Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt. online: [www.rbb-online.de/zurperson/interview\\_archiv/arendt\\_hannah.html](http://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html) (abgerufen 15.5.10)  
Bataille, George (1985): *Die Aufhebung der Ökonomie*. München.  
Buchart, Dieter/Ana Karina Hofbauer (2005): Ein Spiel ist im Grunde ein Algorithmus. Ein Gespräch mit Peter Weibel. In: *Kunstforum International* Nr.176: „Kunst und Spiel“ 1. Bd.  
Caillé, Alain (2008): *Anthropologie der Gabe*, Frankfurt am Main.

---

<sup>19</sup> Mit Blick auf die Aktivitäten der Künstlergruppe WochenKlausur ist dies dennoch eine immer wieder gestellte Frage. Nach ihrer Auffassung kann Kunst immer nur das sein, was die Menschen wollen, dass sie ist. Was wir unter Kunst verstehen, verändert sich also, und heute soll Kunst eben nicht mehr in eigens dafür ausgewiesenen Räumen ausgestellt werden: „Sie möge keine parallele Quasiwelt bilden und nicht so tun, als könne sie aus sich und für sich existieren. Sie möge sich mit der Realität auseinandersetzen, die politischen Verhältnisse aufgreifen und Vorschläge zur Verbesserung des Zusammenlebens ausarbeiten.“ (WochenKlausur 2010) Folgerichtig widmet sich die Gruppe konkreten Aufgaben und sucht in temporären Intensiveinsätzen Lösungen für erkannte Probleme zu finden.

<sup>20</sup> Ulrike Möntmann verdanke ich den Hinweis auf dieses Interview mit Peter Weibel.

- Därmann, Iris (2005): *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*. München.
- Därmann, Iris (2010): *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg.
- Derrida, Jacques, (1993): *Falschgeld: Zeit geben I*. München.
- Eckert, Gisela (2008): *Giftige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur*. München.
- Flusser, Vilém (1994): *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*. Bensheim/Düsseldorf
- Hyde, Lewis (2008): *Die Gabe. Wie Kreativität die Welt bereichert*. Frankfurt am Main [1979].
- Joas, Hans/Michael Gabel (Hg.) (2007): *Von der Ursprünglichkeit der Gabe. Jean-Luc Marions Phänomenologie in der Diskussion*. Freiburg.
- Kristeva, Julia (1989): *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main.
- Latour, Bruno (2001): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main.
- Latour, Bruno (2005): *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*. Berlin.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main.
- Möntmann, Ulrike (2010): *Forschungsprojekt Zürich*. (unveröffentlichtes Manuskript)
- Mauss, Marcel (1978): *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main [1923/24].
- Ricœur, Paul (2006): *Wege der Anerkennung. Erkennen, Wiedererkennen, Anerkanntsein*. Frankfurt am Main.
- Seitz, Hanne (1998): „I'm Not the Girl Who Misses Much“ - Vom Einfall der Differenz und dergleichen im Zwischen. Zur Videokunst von Pipilotti Rist. In: Heidi Richter/Adelheid Sievert-Staudte (Hg.): *Eine Tulpe ist eine Tulpe ist eine Tulpe. Frauen. Kunst und Neue Medien*. Königsstein.
- (2008): Alles nur Theater oder Wirklicher als die Wirklichkeit? In: Christoph Wulf /Jörg Zirfas (Hg.): *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. „Das menschliche Leben“. Bd. 17/Heft 2. Berlin.
- (2009): Temporäre Komplizenschaften. Künstlerische Intervention im sozialen Raum. In: Maria A. Wolf/Bernhard Rathmayr/Helga Peskoller (Hg.): *Konglomerationen. Produktion von Sicherheiten im Alltag*. Bielefeld.
- (2010): Kunst als soziale Herausforderung. Zur Praxis künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum. In: Bettina Messner/Michael Wrentschur (Hg.): *Initiative Soziokultur. Diskurse. Konzepte. Praxis*. Berlin/Münster/Wien.
- WochenKlausur (2010): *Vom Objekt zur Intervention*. Online: [www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=de](http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=de) (abgerufen: 20.6.10)

Websites von Ulrike Möntmann:

<http://www.thisbabydollwillbeajunkie.com>

<http://www.ulrikemontmann.nl/4DU.html>

*erscheint in:*

*Ingrid Hentschel/Una Moehrke/Klaus Hoffmann (Hg.): Konzepte der Gabe in der Gegenwartskunst. (in Vorbereitung)*