

Hans Zitko (Hg.)

KUNST UND GESELLSCHAFT

Beiträge zu einem komplexen Verhältnis

Beiträge von

Hubert Beck

Christian Janecke

Verena Kuni

Dietrich Mathy

Rosamunde Neugebauer

Thomas Regehly

Burghart Schmidt

Wolfgang Ullrich

Bernhard Uske

Hans Zitko

Kehrer Verlag Heidelberg

L 02 450

LH
64900
282

© 2000

Kehrer Verlag Heidelberg,
Photographen und Autoren,
soweit nicht anders ausgewiesen

Herausgeber:
Hans Zitzko

Gestaltung und
Gesamtherstellung:
Kehrer com Heidelberg

Verlagslektorat:
Leonhard Emmerling

Mit freundlicher Unterstützung der
Denkbar e.V., Frankfurt am Main, und
Herrn Dr. Christian Hellweg, Frankfurt am Main

Dank an *Deitch Projects, New York*;
Kira Perov und Bill Viola, Long Beach;
Institut für Grenzgebiete der Psychologie
und Psychohygiene e.V., Freiburg i.Br.;
Verlag Klaus Wagenbach, Berlin.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist
bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

ISBN 3-933257-25-5
Kehrer Verlag Heidelberg

7 HANS ZITKO. Vorwort

21 ROSAMUNDE NEUGEBAUER *High & Low*
Anmerkungen zum Crossover zwischen
visueller Kunst und Trivialkultur

49 WOLFGANG ULLRICH *Mit dem Rücken zur Kunst*
Ein neues Statussymbol der Macht

69 CHRISTIAN JANECKE *»Soziologische Kunst«*
Transformation und Sublimierung sozialen
und politischen Engagements

109 HUBERT BECK *Modernität – Medium – Milieu*
Beispiele photographischer Bildlichkeit in der Gegenwartskunst

123 VERENA KUNI *Künstler als neue Medien*
Der Künstler als Medium der Gesellschaft
Zur »Esoterik der »neuen« Medien«

157 BERNHARD USKE *Der Fortschritt der Ismen*
Pluralismus in der Neuen Musik
Nebst einigen Hinweisen auf Crossover

171 HANS ZITKO *Die Kunst und ihre gesellschaftliche Legitimation*
Kritische Anmerkungen zur Kunstsoziologie Pierre Bourdieus

187 DIETRICH MATHY *»... mit den Augen der Sache zu sehen«*
Zur Dialektik von Kunst und Gesellschaft in Adornos Ästhetik

199 THOMAS REGEHLY *Blick und Gegenblick*
Walter Benjamins Konzeption der »Aura«

BURGHART SCHMIDT

213 *Über das Bilderverbot in der bildenden Kunst*

227 Autorinnen und Autoren

Christian Jancke

SOZIOLOGISCHE KUNST

**Transformation und Sublimierung
sozialen und politischen Engagements**

Soziologischen Kunst¹ zählen Kunstwerke, in deren Prozess oder Gestalt soziologische Verfahrensweisen einfließen. Es handelt sich nicht um einen neuen oder bisher unbekannteren, älteren ›Ismus‹, sondern um eine quer durch alle Medien verlaufende, analoge und ihre Verfahren angelehnte oder jene auch modifizierende Haltung in der Kunst. Verglichen mit dem zeitgenössischen Spektrum etwa der Service-Kunst, einer Reliquie-Kunst sowie diverser Formen einer Kunst mit sozialer Thematik bzw. sozialer Intervention – in deren Formen sie u. a. unter Beigabe ihres spezifischen Interesses auftreten kann – handelt es sich um eine eher seltene Option, die in ihrem Bezug auf Wissenschaft bzw. deren Verfahren heute nicht ohne ein Moment des Altmodischen auftritt. Die ersten Hoffnungen bedachten Anfänge ›Soziologischer Kunst‹ lagen in den späten 60er Jahren 70er Jahren, ohne dass es später hinsichtlich wenigstens einiger ihrer typischen Verfahren bzw. Verfahrensweisen zu wesentlichen Änderungen gekommen wäre. Es ist kein Zufall, dass heutige Vertreter ›Soziologischer Kunst‹ ihrer Skepsis gegenüber wissenschaftlicher Ernsthaftigkeit durch Kunstgriffe der Travestie, der Paraphrase, oder Imitation von einer als borniert erachteten ›Schulsoziologie‹ – der versuchten Politisation des Kunstausdrucks geben. Darin spiegelt sich auch ein durch Schaden klug gewordenes Zurückweichen des Anspruches einer künstlerischen Kompetenz in außerkünstlerischen Kontexten: der Soziologie, die anfangs hoffnungsvoll den Künstlern attestiert wurde. Die unterschiedlich zu beobachtende Relativierung des soziologischen Anspruches ›Soziologischer Kunst‹ sichert ihr immerhin einen Vorsprung an Bescheidenheit gegenüber jenen anderen Richtungen wie etwa der Service-Kunst, deren stillschweigende Ersetzung von Kunstleistung durch ›bildgewordene‹ oder ›aufgeführte Dienstleistung‹ ihre Vertreter nicht abhält, nach wie vor am Mythos außerkünstlerischer Praxisrelevanz zu stricken.

Sowohl können die Beispiele dieser Studie belegen, dass ein ungebrochenes künstlerisches Interesse an der Thematisierung des Sozialen unter den Auspizien des Wissenschaftlichen zu einer Subsumtion früherer und heutiger Ansätze unter die Perspektive einer ›Soziologischen Kunst‹ berechtigt.

Bei vielen Beispielen, seien sie zwanzig Jahre alt oder zeitgenössisch, muss man sich auf Einbußen sowohl im künstlerischen Ausdruck³ als auch hinsichtlich wissenschaftlicher Effizienz gefasst machen. Dabei empfehlen die Künstler oder ihre Vermittler uns entweder unter Verweis auf die o.g. Relativierung stoische Inkaufnahme dieser Einbußen, oder sie dürfen – angesichts einer zumeist von Unkenntnis wenigstens einer der Komponenten ›Soziologischer Kunst‹ geprägten Rezeption – zurecht hoffen, dass sie nicht auffallen. Diese Einbußen werden gleichwohl bei genauerer Betrachtung auf verschiedene Weisen eklatant, je nachdem, ob man sich den Werken eher mit Ansprüchen an Soziologie oder an Kunst nähert. Allerdings stehen diese in ›Soziologischer Kunst‹ steckenden Ansprüche in keinem paritätischen Verhältnis – ›künstlerische Soziologie‹⁴ wäre eben doch etwas anderes. Das Adjektiv ›soziologisch‹ versteht sich also eher als Attribut. Folglich wird nicht der Soziologe, der manche der verwendeten oder nur zitierten und künstlerisch umgesetzten soziologischen Verfahren belächeln mag, das letzte Wort haben, sondern der Kunsthistoriker: Angesichts der erwähnten Mängel muss er untersuchen, ob nicht wenigstens der Umweg über das Soziologische, vielleicht auch nur dessen Attitüde, zu Metaerkenntnissen über Soziologie, ihre Verfahren und Darstellungstechniken führen konnte und ob der Kunst nicht auch jenseits ihres gescheiterten ›interdisziplinären‹ Anspruches tragfähige Ausdrucksformen beschert wurden.

Die Zwischenstellung ›Soziologischer Kunst‹ wäre schließlich auch als Spezialfall einer recht verbreiteten Paraphrasierung von Wissenschaft, besonders aber der für ihre Darlegungsweise typischen visuellen Disposition und Systematisierung von Informationen zu begreifen – es sei in diesem Zusammenhang auf künstlerische Anlehnungen an Modelle der Biologie, an physikalische Versuchsanordnungen, aber auch an die konzeptkünstlerische Affinität zur Kartographie oder zur Archivierung erinnert. Im Falle ›Soziologischer Kunst‹ muss der Kunsthistoriker daher Gründe für die Attraktivität einer Übernahme der infragestehenden Darlegungsformen in eine Kunst suchen, die die längste Zeit ihres Interesses an sozialen Themen ohne solche Mittel auskam. Er fragt also – entgegen neuerlicher Unbekümmertheit um die künstlerische Überzeugungskraft sozial emanzipativ⁵ und wissenschaftlich ambitionierter Kunstprojekte – nach den Folgen jenes spürbaren Kompromisses, den das Künstlerisch-Bildnerische mit dem Soziologischen in den Werken eingehen muss.

Aber womit hat es ›Soziologische Kunst‹ zu tun? Werke, deren Ansinnen sich durch einschlägige Theorieansätze – man denke an die phänomenologische Soziologie, an die

Soziologie des Alltags,⁶ neuerdings an Luhmanns Systemtheorie in ihrer späten Anwendung auf Kunst,⁷ an populärästhetische Untersuchungsgegenstände der Cultural Studies⁸ – nur gut erklären lässt, deren Ansinnen vielleicht sogar in ähnliche Richtungen weist, gehören noch nicht im engeren Sinne zum Thema. Und wenn sich – um ein Parallelbeispiel zu konstruieren – ein Erforscher ›psychologischer Kunst‹ Anwendungsbeispiele von Seiten surrealistischer Malerei erhoffen würde, für die eine Reklamierung des ›Psychologischen‹ schon Gemeingut wurde, so läge er ebenfalls falsch: Die surrealistischen Bilder sind keineswegs Produkte einer (quasi-)psychologischen Untersuchung, vielmehr können sich ihre Urheber auf bestimmte Erkenntnisse und Topoi der Psychologie nur berufen, bzw. sie schlechterenfalls bloß illustrieren. Entsprechend wird ein Bild wie Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* (1875), obwohl ihm Studien und Erkundigungen über die soziale Lage der Arbeiter, über Betriebshierarchien u. dgl. vorausgingen, nicht als ›Soziologische Kunst‹ angesprochen werden können, es sei denn, man wolle den gesamten Realismus des letzten Jahrhunderts dazuzählen, oder allgemeiner noch: jede Kunst, deren Urheber ein ernsthaftes Interesse an sozialen Gegebenheiten hat. Solche Bedenken gelten auch noch gegenüber der Aufnahme jenes frühen Werkes von Hans Haacke, das mit Systemtheorie in Zusammenhang gebracht wurde, in unsere Betrachtung. Haacke interessierte sich früh für allgemeine Systemzusammenhänge, im Nachhinein dann auch für Systemtheorie.⁹ Abgesehen davon, dass es sich hier noch nicht um eine soziologische Systemtheorie handelt, gilt für Haackes Umsetzung bzw. partielle Illustration derselben prinzipiell dasselbe wie für Menzel. Anders stellt es sich bei seinem späteren Werk dar, etwa beim *Besucherprofil*¹⁰ anlässlich der *documenta 5* (1972) oder seiner kritischen Beschäftigung mit den dubiosen Wertsteigerungspraktiken des Kölner Kunstsammlers und Schokoladenfabrikanten Peter Ludwig.¹¹ Haackes öffentliche Darlegungen sind als Kunst selbst ein Stück Kunstsoziologie, und eben darin programmatisch für einen ganzen Zweig jüngerer Kunst, namentlich der Kontext-Kunst.¹² Allerdings birgt der Vergleich von Kontext-Kunst und Kunstsoziologie Missverständnisse, da es im ersten Fall um die Selbstreflexion eines Feldes, im zweiten Fall aber um Fremdreferenz – hier: den Bezug der Soziologie auf die Kunst – geht. Darüber hinaus scheint Kontext-Kunst, sofern sie als ›(kunst-)soziologische Kunst‹ wissenschaftliche Verfahren bzw. Darstellungsweisen zur Entlarvung von Praktiken des Kunstmarktes, der Zusammenhänge von Kunst und Geld einsetzt, in den Augen ihrer Kritiker so etwas wie ›wissenschaftliche Immunität‹ zu genießen: Beispielsweise zeigt die Rezeption des Werkes von Hans Haacke¹³ neben dem Lager der Ignoranten bzw. der konservativen Kritiker, die ›zuwenig Kunst‹ mutmaßen, dasjenige einer breiten, parteilichen Sympathie für die eingesetzten Darstellungsweisen: Der emanzipative, hier: der selbstreflexive Zweck heiligt die Mittel.¹⁴ Vergleichbares gilt heute gegenüber den Recherchen einer Andrea Fraser: Infragegestellt wird nicht die Tragfähigkeit des (quasisoziologischen) Verfahrens, sondern besten-

falls der Subversions-Erfolg.¹⁵ Wenn daher im Weiteren der Schwerpunkt der Betrachtungen auf solchen Beispielen ›Soziologischer Kunst‹ liegt, die nicht nur von soziologischen Verfahren bzw. deren Attitüde anschaulich durchdrungen sind, sondern bei denen das soziologische Referenzobjekt nicht selbst ›Kunst‹ ist, dann deshalb, weil solche ›Soziologische Kunst‹ das Schicksal einer überwiegend nicht mit ihrem Gegenstand identischen Soziologie teilt: Dann erst kann man von korrespondierenden und daher im Einzelfall vergleichbaren Leistungen bzw. Anliegen der Soziologie und der ›Soziologischen Kunst‹ ausgehen. Mit anderen Worten wird der soziologische Anteil ›Soziologischer Kunst‹ eigentlich erst dort sichtbar und der Soziologie vergleichbar, wo jene auch auf Außerkünstlerisches zielt, seien es Parteipräferenzen der Bevölkerung in Werken KP Brehmers, sei es das Bildungsprofil Hamburger Bürger in einem Projekt Clegg & Guttmanns.

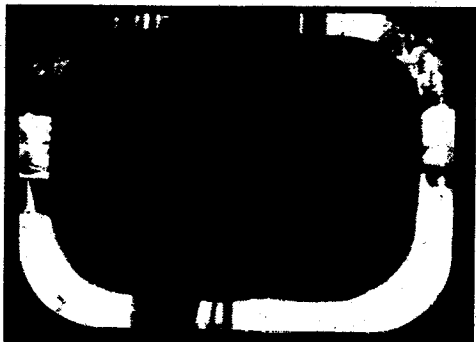
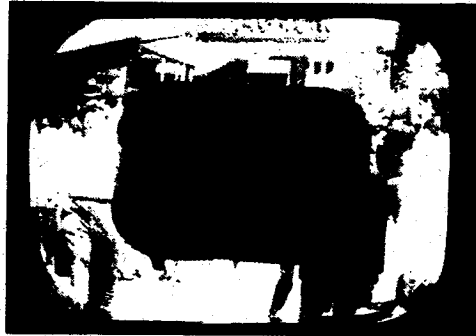
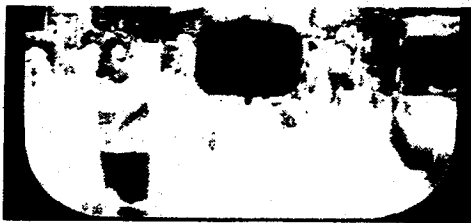
Erforderte die Einschränkung des Gegenstandsbereiches dieser Untersuchung eine vorangehende Auseinandersetzung mit abwegigen Klischees sowie eine Abgrenzung von Aspekten bzw. Kunstrichtungen, die nur bei oberflächlichem Blick zum Thema gehören, so ist es die im Titel dieser Studie angesprochene Frage nach sozialem und politischem Engagement, die mitten in das Thema hineinführt. Es sind hierzu nur einige Vorüberlegungen angebracht, da sich diesbezüglich alles Weitere an den einzelnen Positionen und Werken sowie ihrem historischen Kontext entscheidet.

Holger Kube Ventura¹⁶ hat jüngst in einem Vortrag zur Frage, was ›politische Kunst‹ sei, eine ganze Reihe von Modi einer solchen Kunstpraxis aufgelistet. Namentlich erwähnt er: »Aufzeigen, Experimentieren, draußen Sein, Verweigern, anders Sein«. Der ›Soziologischen Kunst‹ eignet noch am ehesten der Modus des ›Aufzeigens‹, obwohl es Ausnahmen gibt. Nun geht mit dem ›Aufzeigen‹ sozialer Tatbestände oder Entwicklungen – insbesondere dann, wenn es sich um offensichtliche Mißstände handelt – zwar häufig eine ablesbare Haltung des Künstlers einher, aber es bleibt natürlich die Frage, ob über dessen letztlich kontingente Option hinaus auch das Werk selbst dem Betrachter die entsprechende Haltung vermittelt bzw. ihn zu einer solchen motiviert. Gerade weil ›Soziologische Kunst‹ sich häufig visueller Darstellungsweisen der Soziologie bedient, ist diese Unterscheidung nicht unwesentlich: Ein soziologisches Diagramm ist ein Instrument zur Veranschaulichung von Aussagen, die in einem wissenschaftlichen Argumentationszusammenhang lokalisiert sind. Taucht es isoliert auf einem Kunstwerk auf – vielleicht in Öl auf Leinwand – sieht sich der Betrachter indes vor die Wahl gestellt, das Gebotene tatsächlich nur als Diagramm zu lesen und es im Geiste um fehlende Zusammenhänge zu ergänzen, oder es als Kunstwerk, vielleicht als gemaltes Bild ernstzunehmen. Während er im ersten Falle mit einer um Veranschaulichungen angereicherten, soziologischen Studie wohl besser bedient wäre, würde im zweiten Fall die Frage nach einer möglicherweise kritischen Bedeutung ganz auf dem künstlerischen Ausdruck las-

ten. Für dessen Überzeugungskraft wäre aber die vermutbare Haltung des dahinterstehenden Künstlers eher unerheblich.

Zudem überträgt sich die bereits innerhalb der Soziologie umstrittene Frage, ob ›Engagement‹ auf die Erforschung oder auf die Veränderung sozialer und politischer Gegebenheiten zielen sollte, auch auf eine ›Soziologische Kunst‹. Mit der soziologischen Option bzw. Verfahrensweise einer Kunst geht mithin nicht notwendig eine aktive Parteinahme für sozial Marginalisierte, für Minderheiten, gegen Unterdrückung einher. ›Soziologische Kunst‹ ist also nicht notwendig ›links‹, sondern zunächst einmal neugierig. Das teilt sie gelungenenfalls mit der Wissenschaft, die sie im Namen führt. Und obwohl ein großer Teil der Vertreter ›Soziologischer Kunst‹ gewiss tendenziell kritischer, emanzipatorischer und wohl auch sozialaktivistischer eingestellt ist als die Mehrzahl der Soziologen, schlägt dies nicht unbedingt zu Buche: Im Titel dieser Untersuchung ist ja nicht von sozialem und politischem Engagement als solchem die Rede, sondern von dessen Transformation oder Sublimierung. Bereits im Falle der ›Transformation‹ handelt es sich um eine deutliche Absetzung ›Soziologischer Kunst‹ von jener unmittelbaren Parteinahme für soziale oder politische Veränderungen durch die Kunst, die von Vertretern manch anderer Kunstrichtungen – zumal in den 60er und 70er Jahren – für unabdingbar gehalten wurden. Der Begriff der ›Sublimierung‹ geht noch weiter, er impliziert hinsichtlich des sozialen und politischen Engagements, dass das sozialkritische Anliegen nicht nur verwandelt erscheint, sondern auf eine Ebene künstlerischen Ausdrucks gehoben wird, aus der das Engagement beinahe oder ganz gewichen ist, aus der es für hartnäckige Exegeten nurmehr als ursprünglicher Impuls zu rekonstruieren wäre.

Begibt man sich in die Zeit zurück, in der ›Soziologische Kunst‹ bereits in ersten Überblicken diskutiert wurde, dann trifft man auf Einschätzungen, an deren Triftigkeit man aufgrund der damals fehlenden zeitlichen Distanz und vielleicht auch aufgrund der damals anders gelagerten Hoffnungen auf eine kritische Funktion der Soziologie aus heutiger Sicht zweifeln kann. Gegen Ende der 1970er Jahre gibt Rainer Wick¹⁷ – stellvertretend für jene Strömungen, die in der Zeit davor mehr oder weniger unausgesprochen um ›Soziologische Kunst‹ kreisten – einen Überblick zu den Aktivitäten des Collectif d'art sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot). Dabei wird erstmals Grundlegendes zur ›Soziologischen Kunst‹ geäußert. Allerdings wird Wicks argumentativer Spagat deutlich, wenn es ihm trotz ausdrücklicher Abgrenzung von einer nurmehr kritisch gesinnten, auf soziale Mißstände aufmerksam machenden Kunst dann doch wieder um eine solche geht, der Soziologie »einen erkenntnistheoretischen Rahmen« liefern solle, nämlich »als Instrument der Veränderung bestehender Verhältnisse«. Einerseits solle ›Soziologische Kunst‹ Mißstände nicht »anprangern«, sondern »analysieren«, andererseits sei sie aber »nicht so sehr an Begriffsexplikationen oder Theoriebildungen interessiert.«¹⁸ Die künstlerischen 68er-Hoff-



typischer »pessimistischer Sozialphilosophie«²⁰ passte –, dass diese Werke die analytisch gewonnenen bzw. herangezogenen Einsichten aber bestenfalls **visualisierten** bzw. **illustrierten**. Wenn etwa Fred Forest 1972 eine laufende Sendung des französischen Fernsehens durch eine *Sicht- und hörbare Schweigeminute*²¹ unterbrach, dann mochte dies als spätsituationistische²² Intervention noch die Sympathie linker Medienkritiker ernten. Fraglich blieb die erwünschte, eindeutige Kommunizierbarkeit dieses Aktes, nachdem John Cage²³ zwanzig Jahre zuvor bereits das 4-Minuten-33-Sekunden-lange Nichtspielen an einem Klavier vorexerziert hatte – und zwar nicht als Verweigerung alltäglichen Musikberieselungsterrors, sondern eher als **Würdigung** der Stille. Zu ähnlichen Konsequenzen kommt man, wenn man zum Vergleich Reiner Ruthenbecks zeitgleich entstandenes *Objekt zur teilweisen Verdeckung einer Videoszene* in Betracht zieht. Ruthenbeck hatte mit Hilfe eines Stativs ein monitorförmiges Schild in einer Fußgängerzone plaziert und es mit der Kamera – nach

nungen auf **politische** Veränderungen haben hier – typisch für die 1970er Jahre – die Staffette an eine mit Emanzipationsidealen überfrachtete Wissenschaft abgegeben, durch deren Hintertür jene wieder in die Kunst eingeschleust werden sollen. Passend dazu die scharfe Distanzierung vom Happening der 1960er Jahre, dem dank »Soziologischer Kunst« nun eine künstlerische »Erhellung und Infragestellung ideologischer »Superstrukturen« gesellschaftlicher Normen, sozialer Mechanismen allgemein«¹⁹ folgen sollte. Blickt man dann auf das tatsächliche Bezugsfeld etwa des Collectif d'art sociologique, wird schnell klar, dass man sich fragwürdige Gewährleute für »Soziologische Kunst« gesucht hatte und dass der thematische Rahmen enger gesteckt wurde: Im Wesentlichen ging es nur um eine als einseitig und manipulativ erachtete Kommunikationsstruktur in medienüberfütterter Gesellschaft. Wichtiger für unseren Zusammenhang ist aber, dass den Werken u.U. zwar die versprochene »Analyse« vorausging – die übrigens ohne weiteres in den Kanon zeit-

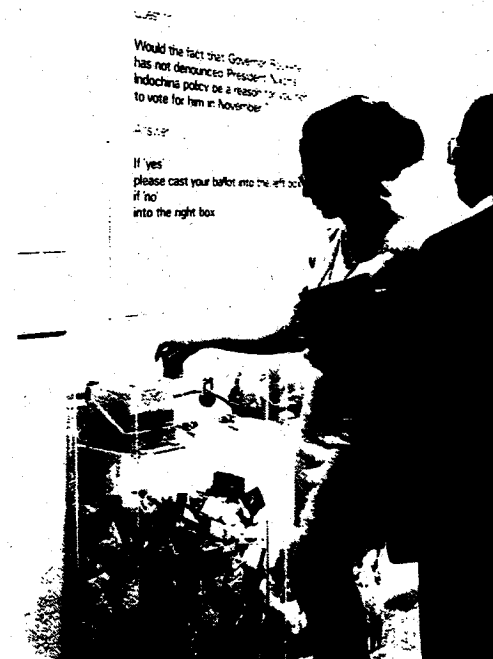
einer längeren, das Arrangement als solches repräsentierenden Szene – per Zoom immer näher herangeholt, so dass schließlich für die längste Zeit nahezu Deckungsgleichheit zwischen dem Schild als einem »Bild im Bild« und dem Schirm des für die Vorführung gedachten Monitors entstand. Verbürgte bei Forest die Negation des zeitlich umgebenden TV-Einerleis den Versuch radikaler Störung, so war Ruthenbecks bildnegierende, durch Formangleichung des Schildes an die faktischen Bildaußenkanten des Schirms aber zugleich ikonisierende Maßnahme vielschichtiger angelegt: Unter Verzicht auf die situationistische Attitüde der »rupture« wurde eine flächig-räumliche Spannung zwischen schwarzer, standbildhaft sich haltender Monochromie und flirrenden Rändern realzeitlicher Alltagsaufnahmen realisiert, wobei diese – ähnlich dem Prinzip Arnulf Rainers – zur Evokation des verborgenen Bildteils führten.

Während der ebenfalls zum Collectif d'art sociologique zählende Jean-Paul Thenot zunächst im Sinne früher Kontext-Kunst jene Kriterien thematisierte, die nach seiner Auffassung ein Werk erst für die Öffentlichkeit zum Kunstwerk machten – etwa Originalität, Authentizität –, initiierte er später von Bürgern selbst gestaltete Seiten einer Zeitung, die einem »utopischen Gegengebrauch der Massenmedien«²⁴ Vorschub leisten sollten.

Hervé Fischer führte Fragebogenaktionen durch, die mit Empirischer Sozialforschung nur die Erhebung von Datenmaterial gemeinsam hatten, während er sich eigentlich eher von der **Situation der Befragung** heilsame oder anregende Erlebnisse bei den Probanden versprach. Nicht in Soziologie, sondern in »Soziotherapie« mündete die »kontinuierliche Selbstexploration des Individuums.«²⁵

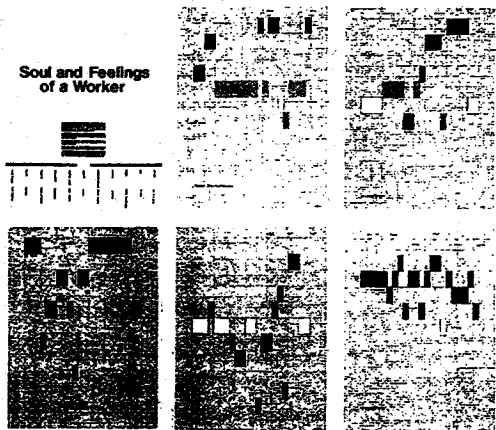
Stellvertretend für viele der zu dieser Zeit unter »Soziologischer Kunst« subsumierten Künstler war für die Vertreter des Collectif d'art sociologique das Soziologische nurmehr heimlich verachteter Kristallisationspunkt. Sie waren deshalb bereit, die als »schulsoziologisch« erachteten Maximen einer Wissenschaft den Self-Destroying-Prophecies einer den Befragten bereits verändernden Befragung oder auch kommunikationstiftenden Interventionen zu opfern.

Dass die Strategie der Self-Destroying-Prophecy nicht stets in karitativem Sozial-



aktivismus enden musste, sondern dass ihr auch eine politische Spitze abgewonnen werden konnte, zeigte Haackes Arbeit *MOMA-Poll* ²⁶ (1970), die dem Ausstellungsbesucher ein Votum hinsichtlich folgender Frage abverlangte: »Wäre die Tatsache, dass Gouverneur Rockefeller sich nicht von der Indochina-Politik Präsident Nixons distanzierte, ein Grund für Sie, bei der Wahl im November nicht für ihn zu stimmen?« Zwei eng benachbarte, transparente Acrylglasquader dienten als »Wahlurnen« für »Ja«- bzw. »Nein«-Stimmen. Über lichtempfindliche Zellen konnte die Anzahl abgegebener Stimmen für bzw. gegen ein entsprechend sanktionierendes Wahlverhalten ermittelt werden. Da die Besucher entsprechend der Kategorie ihrer Eintrittskarte (Freikarte, Ermäßigung, usw.) jeweils auch eine farbig gekennzeichnete Wahlkarte erhielten, waren in begrenztem Umfang Rückschlüsse auf das evtl. gehäufte Vorkommen einer bestimmten sozialen Herkunft der überhaupt Votierenden sowie hinsichtlich der gewählten Option möglich. Darüber hinaus konnte Haacke mit kontextkünstlerischem Nebeneffekt das allgemein geringe Interesse von Museumsbesuchern an politischen Fragen diagnostizieren, da sich nur gut 12 % überhaupt beteiligten. Das Entscheidende war jedoch, dass die Wahl einem ausstellungsoffentlichen Bekenntnis gleichkam, da nicht auf, sondern mit der Karte gewählt wurde, man folglich unter dem Konformitätsdruck umgebender Zuschauer handelte. Da die Urnen von Haacke mit Bedacht durchsichtig gefertigt worden waren, konnte noch das unwillkürliche Bestreben, bei der Wahl nicht auf ein »sinkendes Schiff zu setzen«, hinzukommen. Das soziologische Verfahren der Meinungsumfrage – hier als »Wahl« inszeniert – wurde überlistet, indem es in der medienwirksamen Arena der Ausstellung zum Vehikel demokratisch-partizipatorischer Protestkundgebung wurde. Zugleich konnte die unterschiedliche Füllhöhe der beiden Behälter ihnen jene mengenanschauliche, politische Aussagekraft verleihen, die der eher apolitischen Programmatik ihrer formal minimalistischen Struktur opponierte.

76

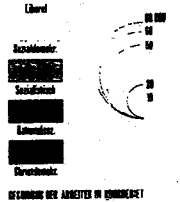


Mit anderem Anspruch als das projektorientiert-partizipatorische Werk Haackes um 1970, geradezu als Pendant zu den auf Störung, Eingriff oder punktuelle Sozialtherapie setzenden Arbeiten des Collectif d'art sociologique, verlässt das Werk KP Brehmers ²⁷ selten die Leinwand oder die Bildinstallation.

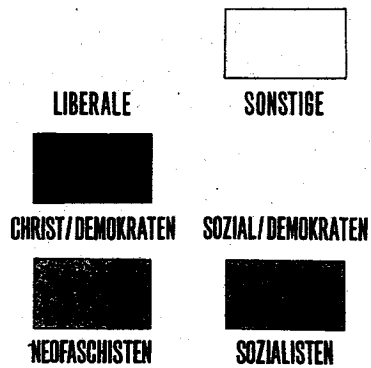
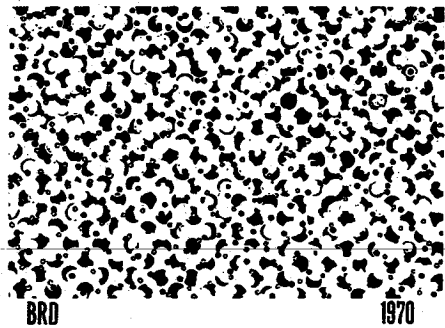
Für *Seele und Gefühl eines Arbeiters* ²⁸ (1978/80) entnimmt Brehmer einer entsprechenden Langzeitstudie standardisierte, in diesem Fall einer Skalierung unterzogene Werte für erfragtes Wohlbefinden, um sie in

Farbwerte und verbindliche Notationshöhen eines chronologischen Diagramms zu übersetzen. Man fühlt sich an jenen gern tabellarisch auftretenden Betroffenheitsprofessionalismus erinnert, der als konzeptkünstlerisches Erbe in den 1970er Jahren gang und gäbe war. Fraglich bleibt darüber hinaus, ob erstens die von Brehmer festgelegten Farbzusordnungen als solche das im Titel seiner Arbeit Beanspruchte angemessen veranschaulichen können und ob zweitens die durch die verwendete Studie festgelegte Notationshöhe dieser Farbrechtecke auch unter bildlichem Gesichtspunkt sinnvoll ist.

In *Gesinnung der Arbeiter im Ruhrgebiet II* ²⁹ (1975/77) visualisieren – jeweils nach der Einwohnerzahl der an der Ruhr liegenden Städte bemessene – Kreisdiagramme mittels prozentanteiliger Sektoren die politische Präferenz der Bevölkerung. Zwar bleibt trotz der Kreisüberlappungen das jeweilige politische Meinungsspektrum lesbar, aber offensichtlich hat Brehmers bildnerisches Interesse an poppig-ornamentaler Gruppierung farbig ähnlich aufgeteilter Kreisscheiben die Option **demoskopischer Veranschaulichung** zurückgedrängt. Einen unmissverständlichen Hinweis in dieser Richtung liefert Brehmers Arbeit *Farbmuster Visualisierung politischer Tendenzen* ³⁰ aus dem Jahr 1970, bei der sich die der untenstehenden Legende entnehmbaren Farbkodierungen des politischen Spektrums in der oberen Hälfte wiederfinden. Als Bild im Bild fügen sie sich dort zu einer Allover-structure, die ebenso sehr an Roy Lichtensteins wie an Sigmar Polkes Bildmittel vergrößerter Rasterpunkte erinnert. Wird über die jeweilige Größe der Farbpunkte zwar ein detail noch etwas vom Titelversprechen einer »Visualisierung politischer Tendenzen« eingelöst, so erstickt jede weitere Hoffnung auf eine »politische Landkarte« im Rapport. Man könnte hier entfernt eine verspätet nachgereichte Spitze gegen die enthierarchisierte Bildstruktur als dem maßgeblichen Prinzip einer Spielart des Abstrakten Expressionismus erkennen. Demzufolge würde letztere der Nivellierung politischer Valeurs im letztlich homogenen Rauschen des Allover bezichtigt. Treffender erscheint mir eine Lesart, die auf eine Politikverdrossenheit des Künstlers hinausläuft: Was sich unter bildlicher Hinsicht als »Divisionismus«, also als Mischung der tatsächlich punktuell verschieden gesetzten Farben zur erscheinenden Gesamtfarbe ergibt, steht demnach für eine Situation politischer Facettierung in Deutschland, die im Ganzen betrachtet in gesichtslosem, jegliche Valeurs nivellierendem Durchschnitt münden muss.



VISUALISIERUNG POLIT.TENDENZEN



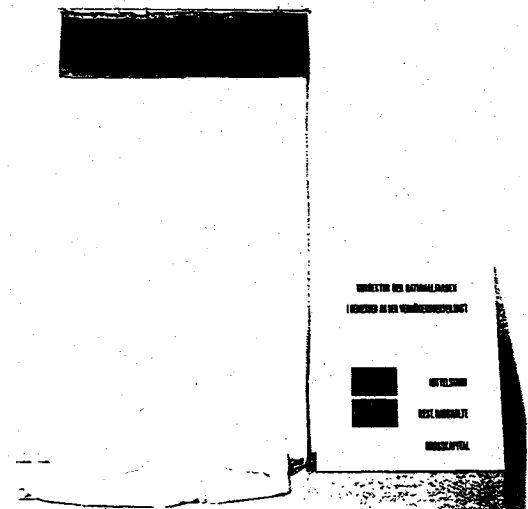
im strengen Sinne anzusprechen. Genaugenommen visualisiert und transformiert es nur Darstellungsweisen der Empirischen Sozialforschung, die gerade zu dieser Zeit zur visuellen Alltagskost der Tagespresse und des Fernsehens gehörten. Gleichwohl bleibt Brehmer interessant für unsere Fragestellung, weil seine damals recht prominenten Werke belegen können, in welchem Maße die Bereitschaft des Rezipienten gediehen war, bildliche Momente und Anleihen bei systematisierender, etwa diagrammatischer Darstellung in wechselweiser Durchdringung zu akzeptieren. Beispielsweise arbeitet Brehmers *Korrektur der Nationalfarben* zugleich mit dem soziologisch oder allgemeiner: statistisch probaten Mittel

Brehmers wohl bekanntestes Werk ist seine *Korrektur der Nationalfarben, gemessen an der Vermögensverteilung*.³¹ Die Entlehnung und subversive Transformation eines bekannten, an Werte jenseits des Ökonomischen appellierenden Symbols erinnert an die Strategie eines Klaus Staack, ohne aber dessen Medium massenwirksamer Plakate bzw. Postkarten zu übernehmen. Brehmer verwendet eine wirkliche, wenn auch in ihren Farbanteilen veränderte Flagge, darüber hinaus verfährt er nach Art des Combine Painting, indem er die an der Wand noch als Bild lesbare Flagge weiter auf den Boden führt, wo sie in Überschreitung der ästhetischen Grenze auch Teil des Betrachteraumes wird. Was auf der Ebene des Staatsymbols, des Unterpfands einer Beschmutzung gleichkommt, schließt auf künstlerischer Ebene an barocke Strategien der Überzeugung des Betrachters an, indem nämlich das, was in der sublimen Sphäre des Bildes als Botschaft verkündet wird, als zugleich wirklich Anwesendes vorgewiesen wird – nur dass sich diese Strategie hier eben nicht auf religiöse, sondern pekuniäre Werte bezieht. Natürlich wäre, gemäß der von mir in der Einleitung aufgestellten Kriterien, Brehmers Werk nicht als »Soziologische Kunst«

flächenquantitativer Repräsentation von Inhalten, wie auch jener durch Konkrete Kunst vorbereiteten Lesart selbstthematisierender Flächenausdehnung der Farbe. Diese Kombination fand sich prinzipiell auch in der oben besprochenen Arbeit *MOMA-Poll* von Haacke aus demselben Jahr, mit dem Unterschied, dass Haacke den zur Stimmabgabe aufgeforderten Betrachter als Erfüllungsgehilfen benötigt, während Brehmer auf der Ebene bildlich-emblematischer Darstellung verbleibt.

Eine respektlose Volte dieses Mittels – nun freilich gelöst von »Soziologischer Kunst« – stellt Georg Herolds *Goethe-Latte*³² von 1982 dar. Die Lattentexte: »Goethe« auf der langen und »Im Vergleich dazu irgendein Scheißer« auf der kurzen Latte bilden die aufgeschriebenen Legenden zu einer karikierten Größenmaßstäblichkeit, die wohl nicht auf Goethe selbst, sondern den Goethekult gemünzt ist. Das Beispiel macht deutlich, dass jenes Mittel flächenquantitativer Veranschaulichung von Inhalten, von dem ich bei Haacke und Brehmer zeigte, dass es typisch für den künstlerischen, hier: den anschaulich-rhetorischen Teil »Soziologischer Kunst« ist, von dieser nicht als Privileg beansprucht werden kann. Seine Einsatzmöglichkeiten sind prinzipiell vielfältig. In »Soziologischer Kunst« dient es dem Versuch, anschauliche Teile des Werkes nicht als verursacht durch künstlerische Autorität, sondern als bedingt durch Strukturen des Untersuchungsgegenstandes – sei es Vermögensverteilung, politische Präferenz oder kulturelles Prestige – auszugeben.

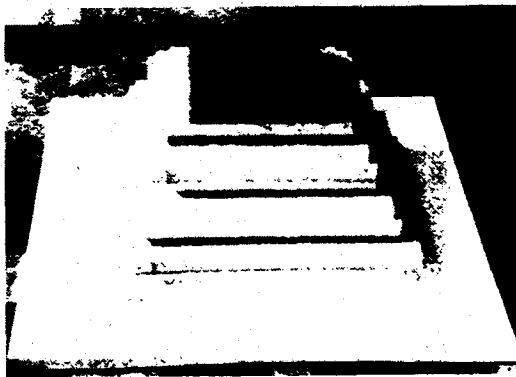
Dies wird auch in entsprechenden Werken Timm Ulrichs' deutlich, der – wie zum Beweis, dass nicht er, sondern Soziologie für das Sujet bürge – stets auch über die Quellen seiner plastisch verkörperten oder bildlich dargestellten Statistiken informiert. Aus dem Jahr 1971 gibt es von ihm eine photographische, aber auf Leinwand und Keilrahmen aufgezogene Arbeit mit dem Titel: *Deutsche Haarfarben-Statistik (Nationales Körperkunst-Farbenspiel)*.³³ Identische, nach Art eines Comic gezeichnete und je nach den infragestehenden Haarfarben handkolorierte Köpfe von 55 Männern und ebenso vielen Frauen füllen im Wechsel und in enger Rasterung das hochrechteckige Format. Ulrichs konnte bezüglich der Proportanteile der Haarfarben auf eine Noelle-Neumann-Erhebung zurückgreifen. Die identisch wiederholten, jeweils nur durch das Merkmal »Haarfarbe« modifizierten Prototypen erinnern an Warhols Reihungen prominenter Köpfe: Konnte dort die – einst



von Benjamin hoffnungsvoll als Ursprung einer Entauratisierung begriffene – Wiederholung zur Reauratisierung führen, so gibt es hier namenlose, auch durch farbige Punkte ersetzbare Gestalten. Während allerdings in einer vergleichbaren Statistik z.B. die Farbe »Rot« gerade die Geringfügigkeit des Anteils rothaariger Menschen bezeichnen würde, kann dieselbe Farbsetzung auf einem an den Kunstbetrachter adressierten Bild zu einer anschaulichen Akzentuierung führen, die der wissenschaftlich motivierten Visualisierung der Mengenanteile widerspricht.

1971 konstruiert Ulrichs ein »statistisches Objekt«,³⁴ das die in einer Alterspyramide visualisierten Anteile der Lebensalter in Deutschland plastisch umsetzt. Die Schichtung stets quadratischer Platten gleicher Stärke, aber unterschiedlicher Größe, verjüngt sich zur Spitze hin. Die an ein Zikkurat erinnernde Form will der Künstler auch als Architekturmodell verstanden wissen. Für jede Etage des projektierten Bauwerks wären demnach Bewohner vorgesehen, deren Anzahl und Altersgruppe der statistischen Gewichtung entsprächen. Ulrichs erhofft sich ein »Memento-mori-Monument«, das »Alterungs- und Sterbeprozesse architektonisch thematisiert.«³⁵ Nähme man den Vorschlag für bare Münze, ergäben sich einige Schwierigkeiten: Kleinkinder müssten alleine im Erdgeschoss, Greise in der Spitze des Bauwerks wohnen; wer das Pech hätte, einer schwächer vertretenen Altersgruppe anzugehören, müsste auf natürlichen Lichteinfall verzichten, weil das darüberliegende Geschoss weit vorkragen würde; zum Zeitpunkt der Beziehbarkeit wären die dem Bauwerk zugrundeliegenden Daten bereits überholt, weil sich die Altersverteilung ständig wandelt – und hätte Ulrichs die heutige umsetzen wollen, so hätte er die Baustatiker vor ernsthafte Probleme gestellt. Sieht man folglich von der Vorstellung einer Realisierung ab, dann bleibt noch die Möglichkeit einer Architekturutopie bzw. des Konzeptes einer Architektur, deren – vom Künstler betonte – Anlehnung an hierarchisch gestufte Tempel- bzw. Sepulkralbauten alter Kulturen allerdings ebenso wenig überzeugt: »Wie die ägyptischen Toten-Häuser Wohnungen der Toten waren, so werden auch, was diese Verräum-

lichung evident macht, Alterspyramiden in Struktur und Form »geprägt« durch menschliches Sterben und menschlichen Tod. Nicht aber ein individueller Tod wie in den historischen Vorbildern findet hier sein Denkmal, sondern das kollektive Toten-Bild einer Bevölkerung.«³⁶ Erstens geht es in der Alterspyramide nur indirekt um Sterblichkeit und stattdessen in erster Linie um die Altersverteilung, zweitens kann die durch ein formale Hierarchie des Baumodells nahe-



gelegte, lebensbegründende Bedeutung hohen Alters sich weder auf die Kultur der Ägypter noch auch auf die deutsche Gesellschaft um 1970 stützen. Die Botschaft nüchtern veranschaulichter Mengenanteile jeweiliger Altersgruppen im Diagramm des Bevölkerungsstatistikers bzw. Soziologen kehrt sich in der vom Künstler vorgenommenen plastisch-architektonischen Verkörperung zum Monument bzw. zum Denkmal um: Jetzt dominieren nämlich nicht länger die Volumen der geschichteten Anteile, sondern die Symmetrie und der Zentralismus ihres Aufbaus. Wohlwollend könnte man auch von der Voraussetzung solcher Intentionen des Künstlers Abstand nehmen und sich folglich nurmehr der Idee altersstatistischer Architektur als solcher zuwenden. Der Sinn einer buchstäblichen Rückübersetzung jener Abstraktion – die eine entsprechende Statistik stets impliziert – in ein Terrain konkreten, aber repräsentativen Lebens bliebe dennoch fragwürdig: Wenn der Künstler damit bloß eine vermeintlich naive Statistikgläubigkeit seiner Zeitgenossen persiflieren wollte, dann war sein photographisches Selbstporträt *Timm Ulrichs als personifizierter statistischer Durchschnittsmensch*³⁷ zweifellos origineller: Hinter einem mit Konsumartikeln – gemäß Pro-Kopf-Verbrauch der bundesdeutschen Bevölkerung – angehäuftem Gantisch sitzt der Künstler und blickt uns ernsthaft an: Er zieht an einer Zigarette, während sechs weitere, z. T. angezündete, zwischen den Fingern seiner rechten Hand hält.

1993 starteten die seit 1977 in den USA lebenden russischen Künstler Komar & Melamid ihr Projekt *People's Choice*³⁸, zunächst in den Staaten, später weltweit. Die beiden Bildungen zeigen das *Most wanted* und das *Most unwanted painting* eines Landes – in diesem Falle der USA. Was auf den Bildern zu sehen ist, verdankt sich den Ergebnissen einer zuvor in Auftrag gegebenen Studie. Marktforschungsinstitute ermittelten mehrheitliche Präferenzen bzw. Ablehnungen bildbestimmender Faktoren, beispielsweise der Bildgröße, der Farbe, des Gegenständlichkeitsgrades, der Klarheit versus Nebulosität der Darstellung usw. Hinsichtlich des gewünschten bzw. unerwünschten Sujets wurde nach dem Geschlecht, der Anzahl und dem Berühmtheitsgrad darzustellender Menschen, nach dem Flächenanteil von Naturansichten u. dgl. gefragt. Anschließend wurde für jedes Land jeweils ein Bildhybrid aus mehrheitlich befürworteten und sein Pendant aus abgelehnten Merkmalen zusammengestellt.

Es ist völlig klar, dass wir dieser Prozedur in keinem der Fälle das beliebteste und unerwünschte Bild eines Landes entnehmen können, weil – abgesehen von der Schwierigkeit, individuelle Präferenzen in einem standardisierten Katalog zu operationalisieren – ein grundlegendes Problem der Fehler unterlaufen war: Aus den mehrheitlich favorisierten Einzelmerkmalen geht keineswegs hervor, dass ihre Summengestalt auch mehrheitlich oder auch nur von irgendjemandem gewollt gewesen wäre.

Best man die Texte der wichtigen Kataloge³⁹ zu diesem Projekt, so bemerkt man, dass es im guten Ton der Kuratoren, Museumsleute und anderweitig bestellten Schreiber gehört,

sich angesichts der weltweiten Ähnlichkeiten gerade der ›Most wanted paintings‹ überrascht zu geben – etwa so, als rolle eine bislang übersehene, internationale Phalanx des Kitsches auf die Kunstwelt zu. Dass man die Ergebnisse dann zwar doch nicht für bare Münze nahm – stellvertretend sei auf Dantos⁴⁰ Wort vom ›Most wanted painting‹, das eigentlich niemand wolle, hingewiesen –, sollte die Aufwertung des Unterfangens zur ›Soziologischen Kunst‹ keineswegs schmälern. Im Habitus strenger Wissenschaftlichkeit wurden Auszüge aus entsprechenden Fragebögen abgedruckt, wobei man wohl darauf vertraute, dass die künstlerische Schirmherrschaft eines Projektes von genauerer Prüfung ablenken würde. Dass es Komar & Melamid gar nicht ernsthaft um Kunstsoziologie mittels soziologisch verfahrenender Kunst, sondern eigentlich um eine überaffirmative Praxis ihrer als Pendant zur Pop Art ironisch gedachten Soz Art gegangen sei – also um eine buchstäblichst ›demokratische‹ Kunst, als deren Subjekt der statistisch ermittelte Wille aller aufträte – sollte augenzwinkernd über die Schwächen des Projektes hinweghelfen, führt aber – wenn man dieser Lesart folgt – zu platten Stereotypen über Populärkultur, die um Jahrzehnte hinter den Diskussionsstand zurückfallen.

82

Komar & Melamids antiquierter Soziologismus⁴¹ – also die reifizierende Gleichsetzung der infragestehenden Phänomene mit dem verwendeten Konstrukt, hier: der fragwürdigen Recherche mit dem vermeintlichen Geschmack Otto-Normal-Verbrauchers – will uns durch verschiedene Momente entschädigen: Zunächst wird an das aktuelle Rezeptionsinteresse an alltagsästhetischen Standpunkten, aber auch an ein neuerliches, distiguiert ironisch und mithin sich subversiv dünkendes Bekenntnis zum Kitsch appelliert; darüber hinaus soll uns die Stilisierung des dilettantischen Vorgehens zur kalkulierten Farce suggerieren, die Künstler machten sich nicht über die eruierten Resultate, sondern über Statistikgläubigkeit lustig.

Interessant erscheint mir nun eine merkwürdige Verschiebung in der Bewertung jener Hinwendung zu sozialen Gegebenheiten – zu denen auch solche des Kunstgeschmacks zählen –, je nachdem ob Soziologen oder eben Künstler diese Hinwendung vollziehen: Angenommen, ein Sozialforschungsinstitut hätte Komar & Melamids Projekt ohne künstlerische Programmatik durchgeführt, so hätte man sein Vorgehen als eher konservativ, als kühl positivistische Erhebung der Kunstsoziologen quittiert, und die Tatsache, dass sich das Institut der Thematik ›Massengeschmack‹ gestellt hätte, wäre als selbstverständlich empfunden worden. Tun aber Künstler nun dasselbe, so sichert ihnen bereits die Wahl ihres Gegenstandes die geneigte Aufmerksamkeit eines als kritisch sich begreifenden und vömanzipativen Idealen beflügelten Teils der Kunstwelt.

Nirgendwo wird dies deutlicher als an der recht bekannt gewordenen, in Graz und Hamburg, später in Mainz veranstalteten *Offenen Bibliothek* von Clegg & Guttmann. Zunächst zum Projekt als solchem am Beispiel Hamburgs: 1993 hatten die Künstler dur

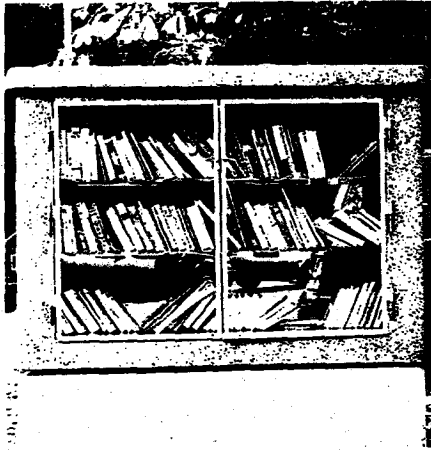
Studenten in drei – nach Milieugesichtspunkten deutlich verschiedenen – Stadtteilen Bücher bei Anwohnern sammeln lassen, die jeweils vor Ort in vitrinenähnlich umgebauten Schaltkästen von Elektrizitätswerken Aufstellung fanden und dort zur Benutzung freigegeben waren. Bücher sollten entnommen und nach der Lektüre zurückgestellt werden. Was zunächst wie ein typisches Angebot der Service-Kunst (also einer nicht soziologisch aber sozial verfahrenen Kunstpraxis Mitte der 90er Jahre)



anmutet, sollte nach dem Willen der Künstler eigentlich ein »soziologisches Porträt« der Stadt Hamburg liefern. Dazu gehörten von Anfang an die Begleitung des Bücherservice durch Soziologen, durch Lehrende und Studierende der Kulturwissenschaften, Recherchen über die Milieustruktur der Stadtteile, Korrespondenzanalysen zur Darstellung des kulturellen Habitus, weiterhin Befragungen von Anwohnern und Nutzern zur Akzeptanz des Projektes, eine Kategorisierung der gewünschten und der wirklich gespendeten Bücher nach verschiedenen Genres, schließlich lückenlose Verlaufsprotokolle, in denen Art und Anzahl der jeweils vorhandenen Bücher sowie ihre Nutzungshäufigkeit festgehalten wurden.

83

Zeitgleich mit dem Bücherservice wurde das z. T. ausgewertete Datenmaterial in Tabellen und anschaulichen Diagrammen im jeweiligen Kunstverein der Stadt, im Falle Hamburgs auch im Kunstraum der Universität Lüneburg zugänglich gemacht. Ahnend, dass die Klientel, die sich auf den Weg in diese Institutionen, noch dazu zur Aufnahme solch trostlicher Kost machen würde, eine andere als die der Buchnutzer in den Stadtteilen sein würde, versäumte man nicht, auch hier Daten über die durchschnittliche Bildung, über Kompetenzen hinsichtlich des Wissens über moderne, neuere und neueste Kunst, über die Stellung zum Projekt als solchem und seine Platzierung im Kunstkontext zu erheben. Die Installationsbesucher wie auch – verständlicherweise nur cursorisch – die büchernutzenden Anwohner wurden wiederum mit diesen bisweilen diskrepanten Ergebnissen konfrontiert. Wie nicht anders zu erwarten, stand der Hochschätzung des Kunststatus des Projektes auf Seiten der Ausstellungsbesucher Indifferenz auf Seiten involvierter Anwohner gegenüber.⁴³ Diese honorierten eher die soziokulturelle Initiative, das spontane Vertrauen in die Solidargemeinschaft potenzieller Nutzer. Freilich gab es Unterschiede im wirklichen Verlauf: Während die Unternehmung im privilegierten Stadtteil Volksdorf florierte, sich dort eine Bürgerinitiative zur Weiterführung des Projektes über den angedachten Zeitraum



hinaus bildete,⁴⁴ war in Kirchdorf nach wenigen Tagen der Bestand abgeräumt, die Vitrine beschädigt, später dann das Projekt vorzeitig abgebrochen worden.

Ich erwähnte bereits die Flankierung durch umfangreiche Erhebungen über Hintergründe und Verlauf des Projektes. Die allermeisten Ergebnisse, sofern sie nicht von außen herangezogen wurden, sondern aus dem künstlerischen Projektverlauf im engeren Sinne gewonnen werden konnten, sind entweder trivial oder angreifbar. Zunächst muss die wissenschaftliche Statthaftigkeit ein

nes Berges von Ergebnissen und Schlussfolgerungen bei vergleichsweise kleinen Einsätzen vor Ort infragegestellt werden, zumal bei den nur etwa dreihundert Büchern jeweils einer Aufstellung und deren nochmaliger Aufsplittung in diverse Genres aus winzigen Teilkontingenten zu Vieles hochgerechnet werden musste. Weiterhin zogen irreduzible Zufallsmomente mehr oder weniger irreversible Kettenreaktionen nach sich, etwa wenn in Kirchdorf sämtliche Bücher auf einmal abgeräumt wurden: Es war in diesem Fall müßig darüber zu streiten, ob dieses Scheitern nun in irgendeiner Weise das örtliche Umfeld oder auch nur ein einzelnes »schwarzes Schaf« repräsentiere, und ob es nun Borniertheit der Kirchdorfer oder legitime Vertrauensverluste *nach* ihrem »Buchtrauma« seien, die ihnen die Motivation zur Neuaufstockung genommen habe. Schließlich sind sämtliche Spekulationen und Ausdeutungen der Anzahl und des Profils gependeter Bücher auf Sand gebaut, weil

die *Offene Bibliothek* doch offensichtlich kein Sammelsurium dessen war, was die Menschen gerne lasen, sondern dessen, was Viele schlichtweg entbehren konnten. Abgesehen von solchen Bedenken war das Grobgerahmte der eingefahrenen Ergebnisse kaum überraschend. Am statuierten Exempel fand Bestätigung, was wir schon vorher wussten, etwa, dass Bildung deutlicher als Einkommen mit einer Akzeptanz des Projektes im Kunstkontext verknüpft ist, oder dass im Gegensatz zu einem in sämtlichen Stadtteilen eher ähnlichen Wunschprofil der *Of*



ffenen Bibliothek eine deutliche Differenzierung hinsichtlich des Spektrums *wirklich gependeter* Bücher zu verzeichnen war. Doch auch hier gilt: Kunst kann ja nicht falsch sein, soziologische Deutung als erheischter Teil derselben aber schon. So wurde die weitestgehende Deckungsgleichheit zwischen dem Spektrum der *Bücher im häuslichen Besitz* und dem Spektrum der für die *Offene Bibliothek* gewünschten Bücher im eher sozial schwächeren Stadtteil Kirchdorf erklärt mit der »in den untersten Regionen des sozialen Raumes am schwächsten« ausgeprägten »Fähigkeit, sich in Vorstellungen und Wünschen von den gegebenen Bedingungen zu lösen.«⁴⁵ Im Umkehrschluss folgt daraus eine positive Bewertung der Diskrepanz dieser Spektren in den gehobenen Milieus – eine soziologische Milchmädchenrechnung: Wäre die Zuordnung nämlich umgekehrt verlaufen, hätten die Autoren dem unteren Milieu ein ihr tatsächliches Lektürespektrum verschleiern, auf »legitime« Bildung schielendes Begehren vorgeworfen, und dem gehobenen Milieu hätten sie Kompetenz, hier: eine Konvergenz von Wunsch und Realität attestiert.

Am Beispiel Komar & Melamids wurde bereits angedeutet, dass soziologisch-künstlerische Initiativen mit Sympathievorschuss bedacht werden, die bei rein soziologischer, oder im letzten Fall auch: sozialarbeiterischer Provenienz keine besondere Aufmerksamkeit hervorrufen könnten. Im Falle der *Offenen Bibliothek* ist dies ganz offensichtlich: Was als »Plurifunktionalität« des Unterfangens ausgegeben wird, beschönigt die Mängel eines Projektes, dessen Urheber und Begleiter hoffen, sein auf teils wackligen und teils trivialen Ergebnissen basierender soziologischer Anspruch könne durch *künstlerische Initiative* und deren karger Ausdruck durch jenen entschädigt werden.⁴⁶

Worin aber – wenn nicht im bloß dezisionistischen Verweis auf verbürgte *Künstlerschaft* Clegg & Guttmanns – könnte der *künstlerische* Anteil an dieser »Soziologischen Kunst« gründen? Einen Wink gibt der aus der Kunstgeschichte entlehnte Terminus des *Porträts*. Ausgehend vom früheren porträtphotographischen Werk der Künstler hat *Batrice von Bismarck*⁴⁷ dafür plädiert, Clegg & Guttmanns Schaffen als Ausnahme von einer gattungsspezifischen Problematik des Porträts einzustufen, derzufolge dieses entweder als Repräsentant bzw. Multiplikator der Macht des Auftraggebers, oft des *Porträtierten*, oder aber – insbesondere mit der aufkommenden Photographie – des *Porträtierenden* fungieren konnte. Im letzteren Falle bargen eigenmächtig photographierte Porträts also auch Möglichkeiten der Beobachtung und Kontrolle. Demgegenüber hätten Clegg & Guttmann in ihrer *Offenen Bibliothek* eine »diskursive Konfrontation«⁴⁸ praktiziert und »in Zusammenhang mit dem sie einbindenden Kunstfeld eine beobachtende Instanz, die jenseits der angebotenen kreativen Selbstverwaltung bestehen«⁴⁹ geblieben sei, verkörpert. Entscheidend sei demnach nicht das Porträt als Resultat, sondern der Prozess des *Porträtierens* gewesen, in den alle Beteiligten Optionen hätten einbringen können. Dass nun in »Bewusstsein des Sehens und Gesehenwerdens auf Seiten aller Beteiligten«⁵⁰ vorgelegen

haben soll, erinnert freilich an die Kenntnis des Kleingedruckten, die Versicherungen bei ihren Klienten voraussetzen, denn tatsächlich stellt sich für den einzelnen partizipierenden Anwohner die Situation nicht bilateral dar. So wenig er sich selbst in den Ergebnissen wiederfinden könnte – was im Falle von Statistiken natürlich niemand verlangen kann –, so wenig ist er fähig, im Verbund mit den anderen ›Porträtierten‹ zu jenem Über-Subjekt sich zusammenzuschließen, als welches das political correct porträtierte Objekt, dessen namenloser Teil er als Einzelner tatsächlich ist, firmieren soll.

Darüber hinaus implizierte der von Seiten der Macher freilich heruntergespielte service-künstlerische Aspekt der *Offenen Bibliothek* den Status eines Musterbeispiels, demzufolge nur eine singuläre, bestenfalls punktuell wiederholbare Setzung dem Projekt überhaupt eine Aufmerksamkeit der Kunstwelt bescheren konnte. Eine gar systematische Fortführung des Projektes wäre als kaum weniger peinlich eingestuft worden, als das Ansinnen der besagten Bürgerinitiative zum Erhalt der *Offenen Bibliothek*. Die Kunstwelt teilt also nicht im Geringsten die Interessen gewisser Stadtteilbewohner, vielmehr geht es ihr um einen künstlerischen Prototyp, der als innovativ erlebt und verbucht werden kann. Auf eine strukturell vergleichbare Rezeption darf auch ein Politiker hoffen, wenn er in einem SOS-Kinderdorf Babies küsst: Natürlich glaubt niemand ernsthaft daran, der betreffende Politiker sei im Begriff, eine individuelle und emotionale Beziehung zu diesen Babies aufzubauen. Und warum, so könnte man fragen, gilt die Ausrede, die ein Ritualtheoretiker sich für diesen Politiker und seine nicht sonderlich innovative symbolische Tat einfallen lassen dürfte, nicht auch für Künstler? Für einige von ihnen, beispielsweise für Vertreter der Service-Kunst, deren praxisrelevant sich gebende, unkonventionelle Dienstleistungsangebote auch dann noch – vielleicht auch nur dann – sinnvoll sind, wenn sie symbolisch modellhaft und eben singulär in Erscheinung treten, gilt diese Ausrede. Man honoriert dann den realisierten Einfall als solchen, spricht: als Prototyp. Anders sieht es aus, wenn Clegg & Guttmann für den soziologischen bzw. sozialinitiativen Teil ihrer ›Soziologischen Kunst‹ mikrosoziologisches, hier: lokalspezifisches Interesse reklamieren. Die Diskrepanz zwischen dem Anspruch, bevormundungsfrei den Prozess eines ›soziologischen Porträts‹ in Gang zu setzen und dem Interesse der Kunstwelt an einem Prototyp, dessen individuelles Material für sie Ballast ist, sollte immerhin zu denken geben. Einer Anekdote zufolge soll Rembrandt die Beschwerde eines von ihm Porträtierten über mangelnde Ähnlichkeit mit der Bemerkung pariert haben, nach hundert Jahren werde ihn sowieso keiner mehr kennen, dann zähle einzig sein Gesicht auf dem Bild. Man mag über das Recht, das Rembrandt hier der Kunst eingeräumt haben soll, streiten, – eine ›Soziologische Kunst‹ kann es schwerlich in Anspruch nehmen.

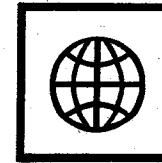
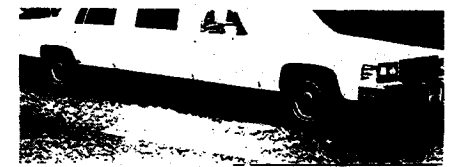
Und ebenso gewiss wird eine ›Visuelle Soziologie‹⁵¹ es nicht für sich reklamieren, womit ein weiterer Aspekt meines Themas angeschnitten wäre, der sich allerdings in gewisser Hinsicht komplementär zu ›Soziologischer Kunst‹ verhält. Damit soll zwar nicht gesagt

sein, bei ›Visueller Soziologie‹ handle es sich um eine ›künstlerische Soziologie‹, aber an ihrer Verwendung des filmischen und insbesondere photographischen Bildes als Dokumentationsmedium ist die Kritik, die auf künstlerischem Feld an Objektivitätsansprüchen der Photographie geübt wurde, nicht spurlos vorübergegangen.⁵² Gerade eine die Grenzen zwischen Dokumentarischem und Künstlerischem retrospektiv verwischende Rezeption der Photographie in unserem Jahrhundert kann für den Fall der ›Gebrauchsphotographie‹ ergeben, in welchem Maße nicht nur trivialerweise das Abgebildete zu der Zeit gehört, in der es abgebildet wurde, sondern auch die Auffassung, der Stil, die Repräsentationsformen einer solchen Photographie. Folglich musste ›Visuelle Soziologie‹ sich früh schon von der Illusion einer ›objektiven‹ Photographie verabschieden und berücksichtigen, dass und in welchem Maße in ihren Ergebnissen eher der ›bewaffnete Blick‹ des Forschers auf die Sache und nicht diese selbst sich manifestierte. Wir begegneten dieser Einsicht schon anlässlich der Diskussion des Porträtsanspruches der *Offenen Bibliothek*. Im Folgenden wird die ›problematische Photographie‹ als ein möglicher Konvergenzpunkt Visueller Soziologie und Bildender Kunst diskutiert. Dabei – wie auch bei der anschließenden Betrachtung des ›Sammelns als Kunst‹ – wird es zwar nur stellenweise um Beispiele ›Soziologischer Kunst‹ gehen, der Umweg lohnt sich aber: Es werden nicht nur weitere Abgrenzungen von umgebenden Themenkreisen deutlich, sondern es lassen sich auch verschiedene, für eine Bewertung ›Soziologischer Kunst‹ unerlässliche Vergleichsebenen finden.

In Bezug auf ›Visuelle Soziologie‹ hat Ulf Wuggenig⁵³ Roland Barthes Unterscheidung der drei mit Photographie in Zusammenhang stehenden Aktivitäten: ›aktives Tun‹, ›Betrachten‹, ›Geschehenlassen‹, in: ›Operator, Spectator, Modell‹ übersetzt; er ergänzt: ›Demonstrator‹, ein Begriff, der sich auf das ›Vorzeigen einer Photographie für Betrachtende‹ bezieht. Aus diesen vier Modi setzt er typische Konstellationen zwischen dem Photographen/Forscher und dessen Objekt zusammen. Der Klarheit halber sei bemerkt, dass bei den im Folgenden in Klammern gesetzten Paarungen immer der Forscher an erster Stelle aufgeführt wird, unbeachtet der Funktion, die er übernimmt. Demnach ergäbe sich erstens die klassische Variante (Operator bzw. Photograph → Modell), wobei der Forscher ein Photo des Modells bzw. Probanden zur Illustration oder Dokumentation benötigt. Zweitens kann der Forscher, vielleicht ein Psychologe, der untersuchten Person Photos vorlegen (Demonstrator → Spectator). Drittens ist die Umkehrung möglich: Die zu untersuchende Person legt dem Forscher selbstgewählte Photos zur Betrachtung vor (Spectator ← Demonstrator). Viertens kann der zu Untersuchende selbst die Initiative ergreifen und photographieren, was der Forscher hernach betrachten wird (Spectator ← Operator). Voraussetzung für die Aufrechterhaltung eines Erkenntnisanspruches durch den Forscher bleibt hierbei, dass jedem Photo ein ›Relevanzurteil‹,⁵⁴ also eine Entscheidung über die Bedeutung des Photographierten, vorausgegangen ist.

Für sämtliche Kombinationen lassen sich Parallelen in der Kunst finden, wobei es sich natürlich nicht stets um ›Soziologische Kunst‹ handeln muss: Für den ersten Typus (Photograph → Modell) könnte man an die klassische Aktphotographie, für den dritten Typus (Spectator ← Demonstrator) an das ›Sammeln‹ als Kunst⁵⁵ denken, damit zugleich an jene Dankbarkeit, mit der Künstler vor und nach Boltanski sich photographischen Konvoluten des Privaten, des Biographisch-Idiosynkratischen gewidmet haben. Dazu später mehr. Eine Mischung des zweiten und dritten Typus führt uns zu einem Beispiel ›Soziologischer Kunst‹, zum Projekt *Zeitjobvermittlung*⁵⁶ der Dresdner Künstlergruppe ›Reinigungsgesellschaft‹: Jeweils separat wurden einer Gruppe Arbeitsloser und einer Gruppe von Vertretern des Sächsischen Mittelstandes (rekrutiert aus den Klienten einer Anwaltskanzlei) zunächst drei Pools von Photos, Piktogrammen und Begriffen vorgelegt, die anschließend von jenen zu aussagekräftigen Dreier-Kombinationen gefügt werden sollten. Die Lösungen der Bessergestellten wurden im Arbeitsamt, die der Arbeitslosen im Landtag ausgestellt. Mochte ein interessierter Besucher vor biederen bis schlichten Kombinationen gesellschaftlich Marginalisierter sein Halbwissen über deren ästhetische Konformität bzw. Konventionalität mobilisieren, so konnte er vor überraschenden Zuordnungen aus der Gruppe der Bessergestellten seine Vorstellung von deren kalkulierter Kontrastästhetik bestätigt finden. Da genaue Rahmenbedingungen fehlten, war weder die Repräsentativität der Teilnehmer für ihre jeweilige Gruppe noch die Tragfähigkeit des den Kombinationen zugrundeliegenden Wort- und Bildmaterials für die ihnen konzidierte Aussagekraft gewährleistet. Stattdessen musste sich zwangsläufig in Anmutungsbereichen bzw. Klischees bewegen, was Material für eine Untersuchung kultureller Codes hätte liefern können. Auch die unterschiedlich ausgebildeten Fähigkeiten, das im Test als Anforderung Erachtete kreativ zu unterlaufen, hätten – im Sinne Bourdieus – zu aussagekräftigen Ergebnissen über Zusammenhänge mit dem jeweiligen Milieu, bzw. hier: mit den entstabilisierenden Folgen von Arbeitslosigkeit führen können. Unter dem Gesichtspunkt ›Soziologischer Kunst‹ blieb das Projekt also in den Anfängen stecken. Da in der vorliegenden Form signifikante Unterschiede in der Art der Aufgabenbewältigung als zufällige und individuell bedingte erscheinen mussten, konnte der Besucher daran zweifeln, dass es überhaupt noch Unterschiede zwischen dem ästhetischen Habitus von Gewinnern und Verlierern gebe. Aus der Sicht einer Visuellen Soziologie, die gegen die verschiedentliche Annahme einer des Verschwindens klassenspezifischer, ästhetischer Präferenzen weiterhin auf deren Differenz besteht, resultiert im vorliegenden Fall eine vorschnelle, revanchistische Nivellierung.⁵⁷ Und dem Betrachter ›Soziologischer Kunst‹, der sich daran hat gewöhnen müssen, die ›soziologischen‹ Ansprüche zurückzuschrauben, mag sich immerhin die Gelegenheit bieten, sein Repertoire an Vorurteilen zu überprüfen.

Für den vierten Typus, demzufolge der zu Untersuchende photographiert, was der Forscher hinterher betrachtet (Spectator ← Operator), sei auf jene Artefakte hingewiesen,



Motivation



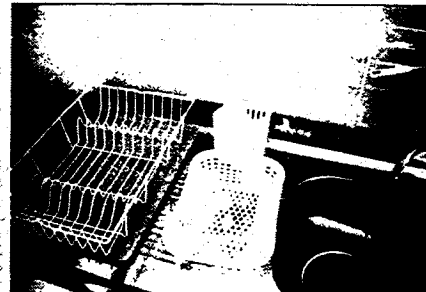
Motivation



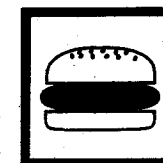
Erfolg



Erfolg



Kommunikation



Kommunikation



wie sie etwa auf Anregung von Lili Fischer⁵⁸ von Laien in den frühen 70er Jahren geschaffen wurden und die der Künstlerin als weiteres Material dienten. Auch Ottmar Hörls⁵⁹ Versendung von 1800 Fuji-Einwegkameras an Haushalte in Götzenhain gibt ein anschauliches Beispiel für das infragestehende Prinzip. Als Dankeschön für seine massenweisen Geschenke bat er um Photos vom häuslichen Dasein der Götzenhainer: Er wurde nicht enttäuscht! 1400 einheitlich gerahmte Ansichten, vom Klo, der Dusche oder der Handtasche der Oma, konnten ausgestellt werden und bildeten – wie die FAZ textete – einen »Thesaurus des normalen Lebens«. Vielleicht sollte man auch generell jene Patenschaften erwähnen,⁶⁰ die heutige Künstler-Kuratoren für die Produkte von anderen Künstlern, Nichtkünstlern und Behinderten übernehmen, – oder an den künstlerischen Sozialdämonismus des Internet-Zeitalters erinnern,⁶¹ der jeden einlädt, das, was ihn berührt, in den elektronischen Kummerkasten zu schicken, es also auf eine dafür eingerichtete Website zu laden.

90 Rolf Kjoseths⁶² ältere Unterscheidung dreier Prototypen des Machtverhältnisses zwischen dem Photographen und seinem Objekt differenziert ausschließlich das, was bei Wuggenig unter dem ersten Typus (Photograph → Modell) firmierte. Demnach kann der Photograph dominant auftreten, kann gleichberechtigte Kooperation suchen oder sich schließlich zum bloßen Werkzeug jener machen, die bestimmen wollen, ob und wie sie fotografiert werden. Beide zuletzt genannten Optionen des Photographen – die kooperative und die der behutsamen Nachhilfe im »Selbstgesehenwerden« – grundieren manche jener Tendenzen künstlerischer Photographie, die dem Glamour einer die Leinwandmalerei der 1980er beerbenden Großphotographie der 1990er Jahre entsagen. Erinnert sei an die Vorläuferschaft von Lothar Baumgartens⁶³ ethnographisch ambitioniertem Projekt bei den Yanomami in Venezuela (1978/79), oder an das jahrzehntelang die Kindheit und Jugend ihrer Töchter begleitende Photographieren Annelies Strbas.⁶⁴

Wenn uns heute Nan Goldin oder ihre vielen deutschen Adepten einen Blick auf das beschädigte Leben aus Gewalt, Sex and Drugs oder auch auf minutiöse Ansichten von WG-Küchen gewähren, die nicht die unseren sind, dann ergeben sich zu vergleichbarem Material, das die Visuelle Soziologie zusammenträgt, bzw. dem sie sich nun stellt, nur kurzfristige Konvergenzen. Sie betreffen das womöglich soziologische wie künstlerische Staunen über die Würde und Aussagekraft des Fremd-Privaten, aber danach trennen sich die Wege: Während die »Visuelle Soziologie« den Schritt zur Deutung vollzieht, irrlichtern die von Künstlern gesammelten oder photographisch selbst produzierten Schnappschüsse des irreduzibel Singulären durch Photo-Bände wie *Contemporary German Photography*,⁶⁵ durch Galerien und Großausstellungen junger Kunst, in denen die anonyme Schicksalsbehaftetheit dieser Zeugnisse sozialer Sensibilität den distinguierten Besucher mit jenen kontingenten Nöten und kleinen Freuden fremder Alltäglichkeiten konfrontiert, die ihn kalt

lassen müssen. Wenn andernfalls doch Neugier sich einstellt, empathisch das Nichterkundbare zu erkunden, beschäftigt man sich mit einer Flaschenpost ohne Absender. Die photographischen Tableaus namenloser Individualität versprechen Begegnung, die nicht stattfindet; in jedem Falle – und nur darauf kommt es hier an – entziehen sie sich dem Anliegen einer »Soziologischen Kunst«.

Schnittstellen »Visueller Soziologie« und »künstlerischer Photographie« wären gewiss eine eigene Studie wert. Unter der hier verfolgten Hinsicht einer »Soziologischen Kunst« muss man aber einschränkend feststellen, dass es hauptsächlich die geschilderten, gemeinsamen Problemkreise einer als kompromittiert erachteten – da eng mit Fragen der Macht durch Bilderzeugung und Bildverwendung verknüpften – Photographie sind, welche beide Felder anfänglich verbinden. Wenn es daher auch ein prinzipiell vergleichbares Ethos bezüglich des Einsatzes der Photographie gibt, bleibt dennoch das, was in beiden Fällen das Soziologische wäre, grundverschieden. Sofern die erwähnten oder besprochenen Beispiele nur im weiteren Umfeld einer »Soziologischen Kunst« zu lokalisieren sind, ist dies nicht verwunderlich. Gleichwohl könnte man auch hier schon fragen, warum in solchen Fällen zwar nicht am Habitus, aber wenigstens am Vorgesmack des Soziologischen festgehalten wird. Vermutlich deshalb, weil z.B. Einschränkungen des fotografierten Personenkreises hinsichtlich des Milieus oder eines kleinen Wohnortes – die als Kriterium künstlerischer Eingrenzung willkürlich erscheinen müssen – immer noch auf so etwas wie eine »Anmutung des Soziologischen« in den Köpfen der Betrachter vertrauen können, die für eine Kompromissbereitschaft hinsichtlich ästhetischer Einbußen sorgt. Beim Projekt der »Reinigungsgesellschaft« wurde hingegen tatsächlich eine »Soziologische Kunst« angestrebt. Da das Projekt allerdings mit der Ausstellung eines – hinsichtlich der Repräsentativität zudem nichtgeprüften – Materials endete, wo die Arbeit einer Visuellen Soziologie erst richtig hätte beginnen müssen, wurde der soziologische Anspruch dieser »Soziologischen Kunst« fraglich. Die Konfrontation des Betrachters mit bloßen Vorformen und Anlehnungen an Verfahrensweisen der Soziologie kann – wenn man sie nicht als kokett einstufen will – nur als Ausdruck des Misstrauens gegenüber dem unter ästhetischen Gesichtspunkten Gebotenen gedeutet werden. Die ausgestellten Kombinationen aus jeweils Photo, Piktogramm und Begriff werden offensichtlich erst dann als attraktiv erachtet, wenn etwas vom soziologischen Nimbus der Stichprobe, mithin der Gültigkeit für viel nicht Gezeigtes, auf sie abstrahlt.

Das bereits erwähnte »Sammeln«⁶⁶ als künstlerische Praxis lässt sich durch Parallelen zur Visuellen Soziologie und den im Zusammenhang damit besprochenen Aspekten der Photographie nicht zureichend erfassen, erfordert also eine gesonderte Betrachtung. Allerdings gibt es Übergänge, die in der folgenden künstlerischen Arbeit deutlich werden können.

1995 bat die Berliner Künstlerin Ute Weiss-Leder⁶⁷ nähere und fernere Bekannte in Chicago um die Erlaubnis, jeweils ihre **Tätowierung** sowie ihre **Kücheneinrichtung** photographieren zu dürfen. Die Photos der Küchen sowie die in leichter Überlappung aufgezogenen, transparenten Abzüge der Tätowierungen wurden mit Datum, Namen und Beruf der Betreffenden versehen und in streng gerasterten Blöcken in einer Ausstellung gezeigt. Zugrunde lag dem Projekt die durch Vorgespräche genährte Vermutung, dass Muster oder Gestaltmerkmale der Tätowierungen sich womöglich in den Ornamenten einer Stuhllehne oder eines bedruckten Teppichs wiederfinden würden, was in einigen Fällen auch zutraf. Das war allerdings insofern nicht verwunderlich, als die einerseits von Klischees und kollektiven Identifikationsmustern, andererseits vom persönlichen Geschmack inspirierten Tätowierungen mit einem ästhetischen Feld verglichen wurden, das ebenfalls genormte Muster, aber – gerade bei einer eher sub- bzw. popkulturellen Klientel – auch ein Patchwork persönlicher, angehäufter Vorlieben barg. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit signifikanter Ähnlichkeiten war also gegeben. ›Visuelle Soziologie‹ hätte aber jetzt gerade zu überprüfen, inwiefern sich solche punktuellen Ähnlichkeiten nicht nur bei biographisch korrespondierenden, sondern auch bei anderen, völlig beliebigen Paarungen finden ließen; und vielleicht würde eine Ausweitung dieses Gegentests auf Küchen von

92



Nichttätowierten eher auf einen Zusammenhang des ›Tätowiertseins schlechthin‹ mit jener multifunktionalen Auffassung von ›Küche‹ schließen lassen, die oben angedeutet wurde. Dies wiederum müsste weitere Recherchen nach sich ziehen, etwa die Alters- und Bildungsstruktur sowie andere Milieumerkmale der Tätowierten betreffend. Um die Berücksichtigung solcher Aspekte ging es der Künstlerin freilich nicht, vielmehr – wie sie selbst eingesteht – um eine Art »gefakter« bzw. »unprofessioneller soziologischer Feldforschung«. ⁶⁸ Dieser Selbsteinschätzung wäre aus der Perspektive ›Soziologischer Kunst‹ wenig hinzuzufügen, gäbe es nicht den m.E. entscheidenden Aspekt der **Sammlung**. Während eine **einzelne** Kombination den Betrachter wohl kaum für die fraglichen Korrespondenzen erwärmen könnte, gelingt dies bei einer Präsentation **en bloc**, weil die einzelnen Tätowierungen bzw. Küchen nun jeweils in Nachbarschaft zu anderen Beispielen desselben Prototyps eher zu einer Wahrnehmung interner Unterschiede Anlass geben. Ein Prinzip, das auch bei einer wesentlich früher entstandenen Photoserie Timm Ulrichs' ⁶⁹ zu Fenstern und den hinter ihnen zu sehenden Gardinen, Zimmerpflanzen und dergleichen eine Rolle spielte; mit dem Unterschied, dass Ulrichs' ironisches Interesse an, wie er es nennt: »vergeblichen Individualisierungs-Versuchen durch Ausstellungen auf Fensterbank-Sockeln« jenen Aspekt **ernsthafter Sammlung** zurücknimmt, für den gerade auf dem Gebiet der Photographie Bernd und Hilla Bechers Arbeiten Anregung lieferten und der auch in Weiss-Leders Arbeit dominiert. Als eigentliches künstlerisches Anliegen kann daher die Schärfung der Aufmerksamkeit des Betrachters, seine Sensibilisierung für Spuren kulturellen Ausdrucks in doch recht verschiedenen Medien – Hautritzung und Inneneinrichtung – begriffen werden. Dass dabei ein bestenfalls propädeutisches Stadium Visueller Soziologie erreicht wird, fällt weniger ins Gewicht als z. B. beim Projekt der »Reinigungsgesellschaft«: Während dort der Betrachter zu Schlüssen über den Zusammenhang zwischen sozialem Erfolg und kreativem Potenzial verleitet wurde, die vom gebotenen Material her nicht gerechtfertigt waren, laden Ute Weiss-Leders Gegenüberstellungen zunächst zu anschaulicher Erkundung ein. Die **Sammlung** dieser Gegenüberstellungen dient dabei nicht der Erstellung einer ›Stichprobe‹, die irgendwie geartete Milieus stellvertreten soll, sondern der Anreicherung des einzelnen – womöglich bizarr wirkenden – Vergleiches durch weitere, so dass die einzelnen Vergleiche **selbst** vergleichbar werden. Gelegentlich überdeutliche Formkorrespondenzen können so relativiert, schwächer erkennbare plausibilisiert werden. Bezüglich der von der Künstlerin beanspruchten »Feldforschung« kann man daher sagen, dass sie zwar nicht »soziologisch«, aber eben auch keineswegs »unprofessionell« verfährt, dass man es hier also mit einer ›Feldforschung auf ästhetischem Terrain‹ zu tun hat.

93

Zunächst weist das Sammeln, auch das Archivieren in der bzw. als Kunst – man denke an die Vertreter der sog. ›Spurensicherung‹ ⁷⁰ Mitte der 1970er Jahre – nicht notwendig auf



soziologische Interessen hin. Vielmehr handelt es sich bei solchen Verfahren um allgemeine Kulturtechniken des Häufens und Systematisierens. Darüber hinaus sind es in Bezug auf Wissenschaft neben der Soziologie auch die Archäologie, die Geschichtsschreibung und die Ethnologie, für die das ›Sammeln‹ von Bedeutung ist. Und dort, wo ›Spurensicherung‹ sich auf Wissenschaft bezog, war es nicht diese selbst, sondern ihr Habitus, der die Künstler beflügelte. So sieht es auch – im Rückblick nach 20 Jahren – Günther Metken: »Sie benutzten es [das akademische Milieu] als Mimikry, um sich, getarnt durch Schein-Objektivität, persönlichen Erkundungen zuzuwenden«. ⁷¹

Christian Boltanskis Photoinstallation *Tote Schweizer* ⁷² thematisiert – wie so viele Arbeiten des Künstlers – den Erinnerungskult ⁷³ und partizipiert zugleich an ihm.

Allerdings sind es nicht einzelne jener fotografierten, toten Schweizer, denen man sich – wie es sich in der Sepulkralkultur mittelmeerischer Länder erhalten hat – in persönlichem Andenken oder in Trauer zuwendet, sondern es ist die Summe dieser zu Lebzeiten mehr schlecht als recht photographisch Porträtierten, deren vom Betrachter per Titel vermutbares, gemeinsames Schicksal darin besteht, nun tot zu sein – obwohl Boltanski verschmitzt einräumt, gerade deshalb Schweizer gewählt zu haben, weil »überhaupt kein Grund dafür vorhanden [ist], dass sie sterben«. ⁷⁴ Uwe M. Schneede ⁷⁵ kommt der Sache – allerdings nicht nur der des Künstlers, sondern eher auch der des Betrachters – recht nahe, wenn er von »erfundener Erinnerung« spricht. Vergleichbares gilt für die von ihm erwähnte Attitüde des »Kriminologischen«. Wichtig erscheint hier – wie bei Ute Weisleder, aber mit anderen Konsequenzen – der Umstand, dass es gerade die Präsentation der Sammlung, also der angeordneten Häufung merkmalsähnlicher Elemente ist, welche beim Betrachter die Vorstellung vorgängiger Geschehnisse induziert. Die Aura ungelüfteten Geheimnisses gewinnen die Photographien also paradoxerweise erst durch den Gout derjenigen systematisierenden, hier: archivierenden Techniken, die in außerkünstlerischem, etwa archivarischem Gebrauch, der Entzauberung, jedenfalls einer Klärung von Sachzusammenhängen dienen würden. Vorbereitet ist diese Figur bei Claude Lévi-Strauss ⁷⁶, dessen

Traurige Tropen (1955) und *Das Wilde Denken* (1962) zeitverzögert von den ›Spurensuchern‹ rezipiert wurden: Seine gleichermaßen emphatische wie wehmutsvolle Rekonstruktion des Verlustes, den die physische wie intellektuelle Überwältigung anderer Denk- und Lebensformen deselben beschert hatte, konnte der Form und dem Inhalt nach Vorbild jener »privaten Ethnologie« der Künstler werden, deren wissenschaftlicher Habitus Wissenschaftsverdrossenheit barg.

Schlussbetrachtung

Als während der deutschen Besatzung ein Offizier der Gestapo in Picassos Pariser Atelier diesem mit Blick auf eine Reproduktion *Guernicas* die Frage vorhielt: »Haben Sie das gemacht?«, soll Picasso gekontert haben: »Nein, Sie!« ⁷⁷ Neben veritabler Schlagfertigkeit steckt in dieser Antwort auch ein Beispiel für die Verteidigung des Künstlers durch die Behauptung, nicht seiner künstlerischen Autorität, sondern der der geschichtlichen Tatsachen sei sein Werk entsprungen – er selbst als Künstler brauche nur als Chronist am rechten Ort zur rechten Zeit aufzutreten, und die Geschichte schreibe sich gewissermaßen selbst in seine Kunst ein. Freilich handelt es sich im Falle Picassos auch um ironisches Understatement; er wusste genau, dass seine künstlerische Klaue und nicht die Pranke der Faschisten hinter den Formfindungen und der Bilderzählung *Guernicas* steckte. Ist nun auch ›Soziologische Kunst‹ von der Weitergabe der Verantwortung für das Sujet an außerkünstlerische Tatsachen beseelt, so meint sie es im Gegensatz zu Picasso indes buchstäblich: Sie verweist in seismographischer Bescheidenheit darauf, dass das in den Werken zu Sehende letztlich an jene Masse von Subjekten zu delegieren sei, die es – über die Erfassung von deren sozialen Beziehungen durch Soziologie – letztlich selbst erzeugt hatte. Auf dieses Prinzip beriefen sich in besonderem Maße Timm Ulrichs, Komar & Melamid und KP Brehmer. Wenigstens bei den beiden letztgenannten Positionen hat dies Gründe, denen es nachzugehen lohnt: In beiden Fällen werden etablierte Kunstrichtungen bzw. -doktrinen ironisch paraphrasiert, was zu einer Strategie der Kritik am eigenen politischen System, bzw. dem dafür als typisch erachteten Kunstverständnis führt. Komar & Melamids sog. ›Soz Art‹ wurde auf amerikanischem Boden sarkastisch dem großen Bruder ›Pop Art‹ konfrontiert, wobei nun das ›Populäre‹ sich buchstäblich, nämlich durch demokratischen Volksentscheid über Bildpräferenzen, erfüllen sollte. Hier handelte es sich also um eine ironische Spitze gegen die auf US-amerikanischem Boden einst etablierte Kunstrichtung ›Pop Art‹, bzw. gegen deren Nachwirkung im Sinne eines immer noch als gültig erlebten Leitbildes. KP Brehmer konnte insofern umgekehrt verfahren, als jener ›Sozialistische Realismus‹, auf den er und seine damaligen Mitstreiter des ›Kapitalistischen Realismus‹ sich bezogen, zwar auch eine etab-

lierte, aber natürlich nicht in westlichen Ländern beheimatete Richtung bzw. Doktrin war. Die Vertreter des ›Kapitalistischen Realismus‹ wollten zeigen, dass und wie Strukturen des ›Sozialistischen Realismus‹ auch auf die soziale bzw. liberale Marktwirtschaft und die durch sie charakterisierte westliche Gesellschaft anzuwenden wären. Trotz der erläuterten Unterschiede besteht bei KP Brehmer und Komar & Melamid die Gemeinsamkeit einer Strategie, die man als ›überaffirmativ‹ bezeichnen könnte: Wenn es in der Kunst westlicher Gesellschaften schon darum geht, populäre, alle Mitglieder der Gesellschaft betreffende Themen aufzugreifen, dann könnte doch eine Kunst, die die Verantwortung für das Sujet nicht länger an die als willkürlich und partikular empfundene Perspektive eines Künstlers, sondern an die als repräsentativ geschätzten Datenauswertungen der Soziologie abtritt, wirklich Ernst damit machen. Dass die frühen Bilder KP Brehmers dabei noch eher zeittypisch ungebrochen auf den Sinn gemalter Diagramme in künstlerischen Darstellungen vertrauen, während Komar & Melamids Abstimmungsmalerei uns ironische Distanziertheit wenigstens suggerieren will, konnte natürlich Fragen der jeweiligen Deutung berühren, ändert aber nichts in Bezug auf das in beiden Fällen zugrundeliegende Prinzip. Vergleichbares gilt auch für die besprochenen Werke Timm Ulrichs', nur dass bei ihm keine etablierte Kunst-richtung, sondern die Ubiquität popularisierter Statistiken zum Anlass für seine wortwörtlichen – und als solche subversiv gemeinten – Umsetzungen wird.

96

Problematischer wurde dieses Prinzip im Falle Clegg & Guttmanns: Es war mehr als fraglich, ob ihr unter Verzicht auf Humor angestrebtes »soziologisches Porträt« Hamburgs wirklich auf jene weisen konnte, die es in vermeintlich partizipatorischer Weise zustandegebracht hatten. Abgesehen von solchen Fragen der Gültigkeit kann die ostentativ praktizierte und von den Interpreten wie Begleitern des Projektes betonte Political Correctness dieses Porträtversuches nicht darüber hinwegtäuschen, dass die programmatische Zurücknahme eigener Künstlerautorität im **Kunstkontext** ohnehin unglaublich ist, weil nur eine Verschiebung eintritt: An die Stelle des verschmähten, weil als selbstherrlich und unzeitgemäß erachteten singulären **Künstlersubjekts** tritt nun das Charisma des **Initiators**, der die Meriten jener anonymen, projektgebundenen ›Teilhaber‹ einstreicht. Die soziologisch flankierte, sozialarbeiterische Initiative wird im Kunstkontext zum innovativen Prototyp von symbolischer Ausstrahlung sublimiert. Zu diesem aber verhalten sich die Anwohner und Büchnernutzer nicht wie Porträtierte, sondern wie Erfüllungsgehilfen. Dass den **Künstlern** und ihren Interpreten dabei Zynismus fern lag, sei zugestanden, er liegt jedoch weiterhin in der Sache, die zumal dort, wo besonderer Wert auf partizipatorische Ideale gelegt wird, nicht aus den Augen verloren werden sollte.

Manches von dem, was besonders in den 1970er Jahren, aber auch heute noch als ›Soziologische Kunst‹ auftritt, verdankt dieses Prädikat nur der Verwechslung von soziologischem Interesse mit sozialkaritativer Praxis oder bloßer Thematisierung sozialer Probleme

und wurde deshalb in dieser Untersuchung nur am Rande erwähnt. Dass in den anderen, hier exemplarisch besprochenen Fällen das Soziologische der jeweils ›Soziologischen Kunst‹ schnell an seine Grenzen kam, musste nicht stets von Nachteil sein. Das galt – mit den im Einzelnen diskutierten Unterschieden – insbesondere dort, wo das Soziologische nicht einfach vorzeitig aufgegeben wurde, sondern ein Werk dauerhaft als Attitüde begleitete, so dass das Scheitern bzw. die Fragwürdigkeit der soziologischen Anteile die künstlerische Option nicht zwangsläufig beeinträchtigte. Obwohl sich solche Attitüde in Boltanski Arbeit weniger auf Soziologie, denn mehr auf historisch-archivarische Darstellungstechniken und Präsentationsformen bezog, war sie hinsichtlich ihres Einsatzes lehrreich: Boltanski nutzte nämlich die Anmutung des Wissenschaftlich-Archivarischen, um durch sie Fiktion **allererst zu erzeugen**, während bei vergleichbarer außerkünstlerischer Handhabung **Entfiktionalisierung** das Ziel gewesen wäre. Dass wissenschaftlich-archivarische Darstellungstechniken nicht bloß als Instrument der **Erfassung** eines Sinns fungieren, sondern dessen **Konstruktion** übernehmen können, ist freilich weder aus wissenschaftskritischer Sicht noch auch von der Warte der Kunst aus neu. Schon Max Ernst hatte dieser Erkenntnis Gestalt verliehen, wenn er Lehrmittelkataloge u. ä. in seinen Werken paraphrasierte. Ungeachtet dessen ist festzustellen, dass die leise Ironie, die in Boltanski Verwendung der infragestehenden Techniken mitschwingt, bei den eigentlichen Vertretern einer ›Soziologischen Kunst‹ kaum vernehmbar ist – was möglicherweise auch daran liegt, dass uns die Diagramme und Statistiken der Soziologen zeitlich noch nicht so weit entrückt und daher fremdbar bzw. verfremdungswürdig erscheinen wie die von Boltanski thematisierten Techniken des Archivierens.

97

Unabhängig von der Frage, ob bei ›Soziologischer Kunst‹ tatsächlich Soziologie oder nur die Attitüde des Soziologischen – bzw. des Archivarischen beim ›Sammeln als Kunst‹ – eine Rolle spielt, kann man ein Moment von **Systematisierung** hervorheben, das für die meisten Beispiele charakteristisch ist. Neben dem oben diskutierten Prinzip einer programmatischen Selbstentlastung des Künstlers von der Verantwortung für das ›Sujet‹ kann es als **zweites Tertium comparationis** vieler Werke ›Soziologischer Kunst‹ begriffen werden: als **Bereitschaft** nämlich, bildnerisch-kompositorische – bei Projekten im weitesten Sinne noch ästhetische – Erwägungen mit wissenschaftlich-systematischem Kalkül bzw. dessen **Anschein** zu durchsetzen.⁷⁹ Natürlich ist dieses Verfahren nicht auf ›Soziologische Kunst‹ beschränkt, verbreitet ist es beispielsweise in der gesamten Konzeptkunst und überall dort, wo Kunst wissenschaftliche Darstellungsformen paraphrasiert. Sogar bei Kunstwerken, die weder soziologisch noch anderweitig wissenschaftlich ambitioniert auftreten, findet man das Prinzip der Systematisierung. In solchen Fällen wäre dann treffender vom ›**Habitus des Systematischen**‹ zu sprechen: Er soll das Interesse des Betrachters vom anschaulich Gegebenen und von bildnerischen auf vermeintlich systematisch bedingte Zusammenhänge

lenken. Beispielsweise können kompositorisch nicht sinnvoll erscheinende Setzungen dadurch, dass sie in einem Bild mit fortlaufenden Ziffern versehen werden, als unverzichtbare Folgeelemente auftreten. Die Pointe dabei ist, dass die bloße Anmutung eines solchen im Bilde realisierten, systematischen Zusammenhanges genügt, um die Sinnvermutung und Akzeptanz des Betrachters zu wecken. Im Falle ›Soziologischer Kunst‹ ist aber der infragestehende Zusammenhang fast immer klar gegeben, der Betrachter weiß um den Zweck systematisierender Darstellungen. Typischerweise begegnen sie ihm hier in Form von Häufungen ähnlicher Elemente in den Werken – betreffe es die Rasterung von Diagrammen in Bildern KP Brehmers, die individuell verschiedenen, aber strukturell identischen Kombinationen aus Photo, Begriff und Piktogramm beim Projekt der »Reinigungsgesellschaft«, oder die im Block präsentierten, stets nach dem gleichen Muster angeordneten Gegenüberstellungen von Tätowierung und Kücheneinrichtung in der Arbeit Ute Weiss-Leders. Diese Wiederholungen modifizierter Elemente erinnern nur vordergründig an serielle Kunst, da es weder um variierte Module noch auch um eine Entlastung vom Detail durch die Reihe oder den ornamentalen Rapport geht. Vielmehr sollen und können diese ähnlichen Elemente gelesen, auf den infragestehenden Zusammenhang hin gedeutet und untereinander verglichen werden. Hinsichtlich der Verfahrensweise ›Soziologischer Kunst‹ ist visuelle Systematisierung also völlig legitim. Problematisch wird sie aber hinsichtlich jener Tatbestände, Entwicklungen, Konflikte des Sozialen, die über den Umweg des ›Soziologischen‹ nicht nur miterfasst werden sollen, sondern auf die die Werke letztlich zielen. Dann aber wird der Verlust dessen, was die Thematisierung des Sozialen in der Kunst vor den Zeiten ›Soziologischer Kunst‹ implizierte – nämlich Ausdruck – eklatant. Der über die wissenschaftlich-systematische Vorgehens- und Darstellungsweise eingeschleuste Anspruch auf Objektivität verlangt, wie es Rüdiger Bubner in ähnlich gelagertem Bezug auf die Künstler selbst einmal formulierte, »auf eine Weise ernstgenommen zu werden, die das Fiktive ausschließt.«⁸⁰

So wie vielleicht ein Kondolierender seinen Schmerz durch innerliche Fassung in eine Form kleiden will, die andere Trauernde nicht behelligen soll, während diese ihm genau das als Gefühlskälte auslegen, so könnte auch ›Soziologische Kunst‹ hinsichtlich ihres Anliegens einer Thematisierung des Sozialen missverstanden werden. Dass in den Analysen und den Diagrammen der Soziologen Strukturen und Zusammenhänge sozialer Gegebenheiten zu diesen selbst sich verhalten wie eine Notenschrift zur Musik, ist leicht hinzunehmen, weil wir – um in der Metapher zu bleiben – von der Soziologie eben keine ›Musik‹ erwarten. Die Inventare, Fragebögen, Tabellen, Statistiken und visualisierten Forschungsartefakte ›Soziologischer Kunst‹ aber muten einem Betrachter – der sich den mitgeführten Anspruch ›Kunst‹ noch nicht hat ausreden lassen – zu, sich zwischen dem preisgegebenen bildlichen Ausdruck des Sozialen und den in wissenschaftlichem Habitus

übernommenen Notationen zu bewegen. Wo aber der Ausdruck oder anders auch: bildliche Überzeugungskraft fehlt, ohne dass ›Soziologische Kunst‹ darauf verzichten will, den Betrachter innerlich zu bewegen, resultiert verwaltetes Engagement. Diese Crux kann ›Soziologische Kunst‹ weder mit dem Hinweis auf vergleichbare Strukturen in der Konzeptkunst – wo es seltener um das Gewicht des Sozialen geht –, noch auch mit dem Hinweis auf eine generelle künstlerische Sublimierung abstreifen, derzufolge künstlerische Darstellung immer schon eine Aufhebung und Verwandlung des aufgegriffenen Stoffes voraussetze. Entsprechendes gälte für die Berufung ›Soziologischer Kunst‹ auf die Sublimierung in wissenschaftlichen Verfahren – etwa die Operationalisierung theoretischer Begriffe betreffend –, denn Wissenschaft muss nicht durch Ausdruck, sondern durch luzide Argumente überzeugen.

Da ›Soziologische Kunst‹ weder hinsichtlich analytischer Leistung noch auch hinsichtlich der Kapazität einer Erfassung und Darlegung von Datenmaterial eine ernsthafte Konkurrenz für jene Wissenschaft darstellt, auf die sie sich beruft, kann ihr soziologischer Impuls alleine kaum überzeugen. Als sollte diese Schwäche ausgeglichen werden, meinen die Vertreter ›Soziologischer Kunst‹ nun auch den künstlerischen Anteil ihrer Arbeit ›soziologisch‹ färben zu müssen: Ihre Konzession an Wissenschaftlichkeit soll sich im Verzicht auf einen als objektivitätsbeeinträchtigend erachteten Ausdruck des Sozialen beweisen, wengleich dieser Ausdruck dank des nach wie vor künstlerischen Auftretens im ›Modus des Stumpfschmerzes‹ evoziert wird. Wie an manchen Beispielen gezeigt werden konnte, besteht dieses unselige Verhältnis aus dürftiger Soziologie und preisgegebenem künstlerischen Ausdruck des Sozialen nicht durchwegs; dort aber, wo es besteht, vollführt ›Soziologische Kunst‹ etwas, das man im Judo einen ›Opferwurf‹ nennt: Man lässt sich selbst fallen, um den Partner werfen zu können.

1 Der Begriff ›Soziologische Kunst‹ taucht in den späteren 1970er Jahren auf. Das Collectif d'art sociologique bezieht sich meines Wissens erstmals explizit auf diesen Begriff. (Vgl. Anmerkung 6.). Das Phänomen selbst ist aber älter bzw. findet sich zeitgleich bei verschiedenen Künstlern. In den einleitenden Passagen der vorliegenden Untersuchung wird eine Abgrenzung von benachbarten Richtungen bzw. Ansätzen versucht.

Ein Lehrauftrag zum Thema am Institut für Soziologie der TU Dresden bot mir im Sommersemester 1999 Gelegenheit, Aspekte dieser Materie eingehender zu erkunden und die eher skeptische Einstellung der Soziologen zu Ansprüchen ›Soziologischer Kunst‹ schätzen zu lernen. Neben einigen Studierenden sind es Frau Dr. Manuela Vergoossen und insbesondere Herr Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg – der das Seminar gemeinsam mit mir durchführte –, denen ich Dank für Anregungen und kritische Diskussionen schulde.

2 Vgl. hierzu Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, bes. das Kapitel: *Ästhetisierung der Lebenswelt*, S. 143-156. Ausgehend von theologischen und humanistischen Definitionen des Festes und ihrer

Gültigkeit für die Vergangenheit kommt Bubner zur Diagnose einer Ubiquität des Festes in der Gegenwart, also letztlich dessen Veralltäglichen. Im Zuge dieser Entwicklung gebe es innerhalb wie außerhalb der Kunst kein Monopol mehr für Ereignisbildung. Komplementär und kompensatorisch dazu erhebe nun aber eine solcherart ästhetisierte Lebenswelt den Künstler zum gefragten »Experten« auch für Dinge, für die seine Kompetenz nicht ausreiche.

- 3 Dies gilt nicht nur für »Soziologische Kunst«, sondern auch für jene wesentlich zahlreicheren – nicht auf Wissenschaftliches rekurrierenden – Ansätze einer sozialaktivistischen, z.T. sozialpädagogischen Kunst, obwohl die Herausgeberin einer entsprechenden Publikation bereits in ihrer Einleitung die im Titel des Buches stecken de, provokative Frage: »But is it art?« mit der Bemerkung erledigt: »But does it matter?«. Vgl. Nina Felshin (Hg.): *But is it art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Washington 1995, *Introduction*, S. 9-29, hier S. 13.
- 4 Vgl. hierzu Peter Ludes (Hg.): *Sozialwissenschaften als Kunst. Originalbeiträge von Karl Mannheim, Norbert Elias, Kurt H. Wolff, Agnes Heller*, Konstanz 1997. Ludes möchte beispielhafte Verbindungen von Kunst und Sozialwissenschaften versammeln, obwohl es sich genaugenommen nicht um Verbindungen in dem engeren Sinne handelt, wie sie der Buchtitel verspricht; es geht also nicht um Sozialwissenschaften, die sich als Kunst erfüllen, sondern nur um künstlerische bzw. meist literarische Versuche von Sozialwissenschaftlern. Ludes selbst gibt folgenden Ausblick auf sein Thema: »Radikale, erlebte Loslösungen von emotionalen Bindungen (wie in Mannheims Spiel [*Die Dame aus Biarritz. Ein Spiel in vier Szenen*, 1921]) erhellen deren Prägekraft auf das eigene Schaffen; Gedankenexperimente über emotional-kognitiv vorgetragene Argumente zu Überlebensfragen (wie in Elias' Utopie) können Erkenntnisse erarbeiten, die Tiefenstrukturen langfristiger Prozesse eher gerecht werden als diskursive Strategien oder kurzfristig orientierte Erkenntnisse; die Suche nach vorverbalen Erkenntnissen, der Aussagekraft von Wörtern, Bedeutungen, Begriffen und ihre zeitweilige Konterkarierung durch Zeichnungen oder andere künstlerische Ausdrucksformen (wie bei Wolff) initiieren/fördern existenzielle Wahrheiten, an denen wissenschaftliche Erkenntnisse immer wieder zu erproben sind; und dialogorientierte, multiperspektivische Symposien (wie Hellers Silvester-Symposium) verkörpern Vielschichtigkeiten von Liebe und Freundschaft, die sich in Einzelanalysen oder klaren Systematiken verlieren.« (S. 38 f.)
- 5 Zur problematischen Forderung des »Emanzipativen« in der Kunst vgl. man die klärenden Überlegungen Thierry de Duves, der gegen das Emanzipationsprojekt, aber für die Emanzipationsmaxime moderner Kunst optiert. Vgl. Thierry de Duve: *Hat die Kunst eine kritische Funktion? Überprüfung einer Frage*, in Jean Pierre Dubost (Hg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig 1994, S. 22-38.
- 6 Zum Überblick über das soziologisch in Frage kommende Themenspektrum vgl. Heinz Abels: *Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie*, Opladen/Wiesbaden 1998. Insbesondere Garfinkels Untersuchung jener »Selbstverständlichkeit« des Alltags, deren stabilisierendes Potenzial sich der Tabuisierung von Nachfragen verdankt, eröffnet Parallelen zu minutiös auf das Idiosynkratische, anders auch auf das ritualisiert Normale des Alltags zielenden jüngeren Kunstformen. Freilich qualifiziert dies entsprechende Praktiken noch nicht für »Soziologische Kunst«, denn sonst müsste vieles, was im Alltag oder in der Kunst beobachtet, in der Soziologie aber systematisch analysiert wird, dazu gerechnet werden. Vgl. hierzu Rainer Wicks Versuch, die Verunsicherungspraktiken des Collectif d'art sociologique mit Harold Garfinkels

Ethnomethodologie, speziell dessen Demonstrations-Methodologie in Einklang zu bringen. Rainer Wick: *Nicht Kunst, nicht Soziologie: Das Collectif d'art sociologique*, in: *Kunstforum International*, Bd. 27, 3 / 1978, S. 143-182, hier S. 168. Besagtes Heft ist als Themenband – u.a. zu Kunst als sozialem Prozess – für den Umkreis und für frühe Vertreter einer »Soziologischen Kunst« wichtig. Zum Collectif d'art sociologique vgl. weiter unten im Text; vgl. weiterhin Garfinkels Text: *Untersuchungen über die Routinevoraussetzungen alltäglicher Aktivitäten*, Wiederabdruck in: *Durch*, Nr. 10, 1996, S. 87-94, (zugleich Begleitbuch zur Ausstellung von Clegg & Gurtmann im Grazer Kunstverein, 28.3.-2.5.1996: *The Sick Soul. Morbid Fascination and Behavioral Research in Sociology, TV Entertainment and Photography*).

- 7 Vgl. hierzu nicht nur den Versuch, die konzeptuellen und kontext-künstlerischen Bestrebungen von »Art & Language« als Fall einer »Selbstbeobachtung des Kunstsystems« zu beschreiben, sondern auch die Zusammenkunft der Künstler mit Luhmann in einem Symposium zur »Theorie-Installation« zu erklären. Vgl. Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i.Br./Kunstraum Wien (Hg.): *Art & Language and Luhmann*, Wien 1997.
- 8 Vgl. Beatrice von Bismarck/Diethelm Stoller/Ulf Wuggenig (Hg.): *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, Kunstraum der Universität Lüneburg, Ostfildern 1996, sowie: *Texte zur Kunst*, Sept. 1999, 9. Jg., Heft 35, Themenband: *Cultural Studies*.
- 9 Hans Haacke äußerte selbst: »Mitte der 60er Jahre wurde ich durch die Lektüre eines Buches mit dem Titel »General Systems Theory« [...] von Bertalanffy auf gewisse Parallelen zwischen dem Denken in Systemen und meinen eigenen, etwas verschwommenen Ideen aufmerksam«, zit. in *Kunstforum International*, Bd. 91, 1987, S. 147. Vgl. weiterhin die damals zeitgenössische Sicht bei Astrid Wick-Kmoch: *Kunst + Systemtheorie + Sozialwissenschaften. Zu den Arbeiten von Hans Haacke*, in: *Kunstforum International*, Bd. 27, 3 / 1978, S. 125-142, sowie Benjamin Buchloh: *Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment*, in *Ausstlg.kat.: Hans Haacke. Obra Social*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21.6-3.9.1995, S. 45-60, hier S. 48 f.
- 10 Vgl. *Ausstlg.kat. Hans Haacke. Obra Social*, S. 63 f.
- 11 Vgl. Hans Haacke: *Der Pralinenmeister*, 1981, 7 Diptychen (14 Tafeln, jeweils 100 x 70 cm), mehrfarbiger Siebdruck mit eingeklebten Photos, Pralinen- und Schokoladenverpackungen in braunen Holzrahmen unter Glas. Erstmals ausgestellt bei Paul Maenz, Köln, 29.5.-27.6.1981, Abb. bei Walter Grasskamp: *Ein schöner Mäzen! Ein Gespräch mit Hans Haacke über den »Trumpf-Pralinenmeister«*, in *Kunstforum International*, Bd. 44, 2-3/1981, S. 152-173. Vgl. a. Kat.: *Hans Haacke: Nach allen Regeln der Kunst*, Berlin 1984, sowie Pierre Bourdieu/Hans Haacke: *Freier Austausch*, Frankfurt am Main 1994.
- 12 Vgl. Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst*, Köln 1994, sowie kritisch hierzu Stefan Germer: *Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext*, S. 83-95; weiterhin *Kunstforum International*, Bd. 125, Jan.-Febr. 1994, Themenband zum *Betriebssystem Kunst*, hg. v. Thomas Wulffen.

Ein jüngeres Beispiel für die enge Verbindung von Kontext-Kunst und »Soziologischer Kunst« können die von der Dresdner Künstlergruppe KH Wagner veranstalteten Werktag- »Das Interface der Kunst« (März 1998 im Kunsthaus Dresden) geben. Namhafte ortsansässige und internationale Vertreter aus Kunst, Kunstvermittlung, Politik und Wirtschaft diskutierten über Fragen der Gesellschaft, der Kunst und Kulturpolitik. Sie wurden – ebenso wie interessierte Besucher – gebeten, entsprechend aufgefächerte Fragebögen auszufüllen, die in einer

Publikation dokumentiert und zugänglich gemacht wurden. Zwar wird die Mehrzahl der – zudem in Schwarz-Weiß-Umkehrung abgedruckten – handschriftlichen Eintragungen eher den Graphologen als den Soziologen beschäftigen, andere Statements, namentlich die der ausgewählten Prominenz, sind aber lesbar und gewähren dem Interessierten Einblick in unterschiedliche Standpunkte zu konstanten Fragestellungen. Auf eine Auswertung, die man aus kunstsoziologischer Perspektive erwarten könnte, wurde verzichtet. Andererseits stand nicht die Publikation als solche, sondern das von den Künstlern arrangierte Forum der Auseinandersetzung im Mittelpunkt. Hier bleibt es freilich eine Frage der Definition, ob man diese Ermöglichung bzw. Stiftung diskursiver Rahmenbedingungen als ›Kunst‹ oder als ›Vorarbeit für eine Auseinandersetzung über Kunst‹ einschätzen will. (Anfragen bezüglich der Publikation können an das Kunsthaus Dresden/Städtische Galerie für Gegenwartskunst, Rähnitzgasse 8, 01097 Dresden, gerichtet werden.)

- 13 Vgl. zunächst Howard S. Becker/John Walton: *Social Science and the work of Hans Haacke*, in Kat.: *Hans Haacke, Framing and being Framed. 7 Works 1970-75*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York, 1975, S. 145-153, hier S. 146 f.; sowie Kat.: *Hans Haacke. Obra Social*, hier die kundigen Beiträge von Walter Grasskamp (*Kassel New York Cologne Venice*, S. 11-23) und Benjamin Buchloh (*Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment*, S. 45-60), die erstens über verschiedene Niederlagen Auskunft geben, die Haacke im Ausstellungsbetrieb einstecken musste (bes. Grasskamp) und die zweitens im Rückblick auch die Rezeptionsgeschichte zu Haacke unterbreiten.
- 14 Vgl. hierzu meine Ausführungen zu Haackes *MOMA-Poll* im Text, sowie meine Anmerkung 26.
- 15 Im Unternehmensauftrag recherchierte die Künstlerin Äußerungen des Vorstandes der EA-Generali Foundation. Fraglich sei, wie Christian Kravagna bemerkt hat, die erfolgreiche Subversion eines Handelns, das sich nur der repressiven Toleranz der Auftraggeber verdanke. Auf die Frage nach der Tragfähigkeit der verwendeten Befragungstechnik glauben er und andere Autoren allerdings verzichten zu können. Vgl. Christian Kravagna: *Von der institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung*, in: *Texte zur Kunst*, 5. Jg., 1995, Nr. 19, S. 139-141, hier S. 141; Stefan Römer: *Die Autonomie der Kunst oder die Kunst der Autonomen*, in: *Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst*, hg. v. Rita Baukowitz u.a., Hamburg 1994, S. 88-96, bes. S. 89.
- 16 Holger Kube Ventura: *Beantwortung der Frage: ›Was ist politische Kunst?‹*, bislang unveröffentlichte Textfassung des Vortrags: *Politische Kunst Geschichten* am 2.7.1999 im Kassler Kunstverein, (der mir dankenswerterweise das Manuskript zusandte).
- 17 R. Wick: *Nicht Kunst, nicht Soziologie: Das Collectif d'art sociologique*, in: *Kunstforum International*, Bd. 27, 3/1978, S. 143-182.
- 18 Sämtliche Zitate dieses Absatzes bei R. Wick, S. 144 f.
- 19 Ebd.
- 20 Wick, S. 147.
- 21 Abb. bei R. Wick, S. 162.
- 22 Dazu gehört neben der ›Intervention‹ beim Collectif d'art sociologique auch das Setzen von Störfaktoren (›perturbation‹, vgl. Wick, S. 167) sowie eine die Collagetechniken des Dadaismus nutzende ›Kombination

unterschiedlichster Realitätspartikel« (ebd.). Zum Situationismus vgl. Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, 2. Aufl., Hamburg 1990.

- 23 John Cage: *4'33"*, (1952). Nur das Schließen und Anheben des Klaviatur-Deckels ›interpunktierte‹ diese Aufführung. Freilich ging es nicht nur um Stille, sondern auch um die nun bewusst wahrzunehmenden Alltagsgeräusche. Rainer Wick erwähnt Wolf Vostells *TV-Décollage für Millionen*, die von ähnlichen Intentionen geleitet, 1959 aber an den Sendeanstalten abgeprallt war. Vgl. Wulf Herzogenrath: *John Cage*, Artikel in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1991, sowie R. Wick S. 176.
- 24 R. Wick, S. 172.
- 25 R. Wick, S. 174.
- 26 Vgl. hierzu Kat. *Hans Haacke. Obra Social*, S. 65-67, Abb. S. 67. Die Arbeit *MOMA-Poll* war Teil der Ausstellung: *Information*, Museum of Modern Art, New York, 20.6.-20.9.1970. Nur 12,4 % der Besucher partizipierten, davon wiederum votierten 68,7 % mit ›Ja‹ (also im Sinne der von Haacke verfolgten Kritik), 31,3 % mit ›Nein‹. Vgl. a. Howard S. Becker / John Walton: *Social Science and the work of Hans Haacke*, hier S. 146 f. Bezüglich der *MOMA-Poll* gestehen die Autoren soziologische Mängel ein, meinen diese jedoch mit Blick auf eine ihrerseits uneinige Methodenforschung bzw. auf den ›kritischen Zweck‹ der Haackeschen Arbeit rechtfertigen zu können. Vgl. weiterhin Kat.: *Hans Haacke. Obra Social*, hier Walter Grasskamp: *Kassel New York Cologne Venice*, S. 11-23, sowie Benjamin Buchloh: *Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment*, S. 45-60. Beide Autoren erachten es an keiner Stelle für nötig, nach der Tragfähigkeit der von Haacke verwendeten ›Soziologeme‹ bzw. nach der Stichhaltigkeit und Brauchbarkeit seiner Recherchen zu fragen: Allein schon, dass er sie unternahm, scheint als ein Verdienst gewertet zu werden, das ›technische‹ Nachfragen zur Kleinkrämerei stempelt. Buchlohs Kritik an den Haackeschen *Polls* (1969-73) bezieht sich daher auch ausschließlich auf die seines Erachtens bedenkliche Nähe der verwendeten Sozialstatistiken zu einer Empirischen Soziologie, deren positivistischer Hintergrund doch durch die nämlichen Werke infragegestellt werden sollte. (S. 49 f.)
- 27 Vgl. Kat.: *KP Brehmer. Alle Künstler lügen*, Museum Fridericianum, Kassel, 4.10-29.11.1998. Auf diesen Katalog beziehen sich die folgenden Angaben. Zu Deutungen und Hintergrundmaterial vgl. insbes. S. D. Sauerbier: *›Sicht-Agitation!‹ Schlüsselbilder und Bilderschlüssel*, ebd., S. 51-73.
- 28 KP Brehmer: *Seele und Gefühl eines Arbeiters/2. Version*, 1978/80, Dispersion und Bleistift auf Millimeterpapier, 42-teilig: je 42 x 29,8 cm, Vorblatt 45,5 x 33,7 cm, Abb. Nr. 177, S. 114 f.
- 29 KP Brehmer: *Gesinnung der Arbeiter im Ruhrgebiet II*, 1975/77, 2-teilig, Acryl auf Kunststoff, Bild 120 x 200 cm, Legende 120 x 100 cm, Abb. Nr. 166, S. 117.
- 30 KP Brehmer: *Farbmuster Visualisierung politischer Tendenzen*, 1970, Klischeedruck auf Kunststoff, 200 x 115 cm, Abb. Nr. 138, S. 104.
- 31 KP Brehmer: *Korrektur der Nationalfarben, gemessen an der Vermögensverteilung (Version III.)*, 1970, Fahne mit Tafel, 350 x 250 cm, Abb. Nr. 136, S. 101.
- 32 Georg Herold: *Goethe-Latte*, 1982, Dachlatten, 210 u. 60 cm., vgl. Kat.: *X T O O N E. Georg Herold*, Kunstmuseum Wolfsburg, 9.9.-5.11.1995, Abb. S. 186.

- 33 Timm Ulrichs: *Deutsche Haarfarben-Statistik (Nationales Körperkunst-Farbenspiel, 1971/74*, Photo auf Photoleinwand auf Keilrahmen, 140 x 100 cm, mit Kasein-Farben handkoloriert entsprechend der deutschen Haarfarben-Statistik (nach Elisabeth Noelle u. Erich Peter Neumann, *Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1965-1967*, Allensbach u. Bonn 1967), Slg. Hans Holtmann, Braunschweig, Kat. Nr. 118, Abb. S. 81 in Kat.: *Timm Ulrichs. Retrospektive 1960-1975*, Kunstverein Braunschweig/Karl Ernst Osthaus Museum Hagen/Heidelberger Kunstverein, 26.9.1975-15.2.1976. Eine strukturell vergleichbare Arbeit Ulrichs' trägt den Titel: *Statistischer deutscher Wald (Einteilung nach Baumarten), Stand 1961 (1970/73)*, Abb. ebd. S. 80. Auf einem mittels Metallrost quadrierten Beet inmitten einer Ausstellung pflanzte der Künstler Nadel- und Laubhölzer in Anteilen, die denen der deutschen Waldfläche entsprachen.
- 34 Timm Ulrichs: *Alters-Pyramide (Altersaufbau der Wohnbevölkerung der Bundesrepublik Deutschland am 31.12.1968)*, 1970, in der Abbildung: *Alterspyramide für den Kreis Monschau, Stufenpyramiden-Materialisation des Altersaufbaus*, 1970, in Kat.: *Timm Ulrichs. Retrospektive 1960-1975*, S. 33.
- 35 Vgl. Timm Ulrichs: *Die 'semantische Architektur' der 'Alterspyramiden'*, in Kat.: *Timm Ulrichs. Retrospektive 1960-1975*, S. 32.
- 36 Ebd.
- 37 Vgl. Abb S. 33, ebd. Hier wird auf ironisch überspitzte Weise Ulrichs' Distanzierung von einer buchstäblichen Umsetzung von Statistiken deutlich. In einem größeren Text hat Ulrichs sich auch in entsprechendem Sinne geäußert und sich gegen die von ihm als Zumutung erlebte Nivellierung des Individuellen durch das statistische Mittel gewandt – wenngleich man einwenden könnte, dass die Auftraggeber von Statistiken die eingeschränkte Aussagekraft erhobener Daten und errechneter Mittelwerte recht gut kennen. Es ist vielmehr die Popularisierung in den Medien, welche individuelle Schwankungen hinter den Statistiken vergessen macht und letztere z.T. normativ instrumentalisiert. So gesehen kann Ulrichs Kritik nicht gegen Statistiken, sondern nur das verbreitete Missverstehen derselben zielen. Ob diese Kritik auch trifft, oder nicht vielmehr selbst von diesem Missverstehen grundiert ist, entscheidet sich an der recht unterschiedlichen Kraft der einzelnen Arbeiten, die beanspruchte »subversive Affirmation« zu kommunizieren. Vgl.: T. Ulrichs: »Wieviele Worte sagt ein Bild? – Über Kunst und Statistik, in Kat.: *noi altri – wir anderen: Künstlerische Aktivität und Selbsterfahrung im sozialen Raum*, 7.5.-27.6.1982, Städtische Galerie Regensburg, Frankfurt am Main 1982, S. 206-217. Dank an den Künstler für Übersendung des Textes und weiteres Bildmaterial.
- 38 Vgl. Kat.: *Komar & Melamid. The Most Wanted – The Most Unwanted Painting*, Museum Ludwig, Köln, hg. v. Evelyn Weiss, Ostfeldern 1997. *Amerika. Most Wanted*, 1994, Öl a. Lw., 66 x 95 cm / *Amerika. Most Unwanted*, 1994, Tempera und Öl a. Lw., 22 x 27 cm, Abb. o.S.
- 39 Neben der erwähnten Publikation vgl. Kat.: *Komar & Melamid. Schön – Hässlich. Das beliebteste und das unbeliebteste Bild Österreichs*, Kunsthalle Wien, 22.9.-1.11.1998, Klagenfurt 1998.
- 40 Vgl. Sabine Vogel: *Déjà vu. Die demokratische Volkskunst von Komar & Melamid*, in Kat.: *Komar & Melamid. Schön – Hässlich...*, S. 89-92, hier sinngem. zit. S. 91.
- 41 Vgl. Ralf Dahrendorf: *Soziologie und menschliche Natur*, in ders.: *Pfade aus Utopia. Arbeiten zur Theorie und Methode der Soziologie*, München / Zürich (4. Aufl.) 1986, S. 194-211, bes. S. 208 f.

- 42 Vgl. Kat.: *Clegg & Guttmann. Die Offene Bibliothek*, hg. v. Achim Könneke im Auftrag der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg in Zusammenarbeit mit dem Kunstraum der Universität Lüneburg, Stuttgart 1994.
- 43 Vgl. Ulf Wuggenig/Vera Kockot/Kathrin Symens: *Die Plurifunktionalität der Offenen Bibliothek. Beobachtungen aus soziologischer Perspektive*, in Kat.: *Clegg & Guttmann...*, S. 57-92, hier S. 90.
- 44 Vgl. Achim Könneke: *Clegg & Guttmann: Die Offene Bibliothek. Beispiel einer erweiterten Kunst im öffentlichen Raum*, in Kat.: *Clegg & Guttmann...*, S. 7-12, hier S. 10 u. 12, (dort Anm. 15).
- 45 Vgl. Ulf Wuggenig/Vera Kockot/Anahita Krzyzanowski: *Die 'Offene Bibliothek' von Clegg & Guttmann: Reaktionen und Partizipation in drei Hamburger Stadtteilen*, in Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst*, Köln 1994, S. 324-327, zit. 327.
- 46 Man vergleiche die treffende Stellungnahme Ludwig Seyfarths, die cum grano salis auf manche »Bindestrichkunst« anzuwenden wäre: »Zweifeln an dem Kunstcharakter der Aktion entgegnete man damit, dass es sich ja eigentlich um eine soziologische Feldforschung handele, denn über die entliehenen oder hinzugestellten Bücher würde genau Buch geführt und so ein Bild der Lesegewohnheiten der Bevölkerung erstellt. [...] Als ein Anwesender, der mit der professionellen Erstellung soziologischer Untersuchungen vertraut schien, die Brauchbarkeit des Projektes auf diesem Gebiet mit glaubwürdigen Argumenten in Frage stellte, kam postwendend die Entgegnung, dass es eigentlich ein Kunstprojekt und deshalb nicht nach soziologischen Kriterien zu bewerten sei.« Ludwig Seyfarth: *Keine lustige Zeit oder die Stunde der Bürokraten*, in Kat.: *Surfing Systems. Die Kunst der 90er – Positionen zeitgenössischer Art*, Kasseler Kunstverein, 19.6.-4.8.1996, S. 55-67, hier bes. S. 65 f., zit. S. 66.
- 47 Vgl. die Äußerung von Martin Clegg im Interview mit Claus Friede, in Kat. *Clegg & Guttmann...* S. 17-22, hier S. 21, sowie Beatrice von Bismarck: *Eine Arena des Machtspiels. Zum Porträt-Begriff bei Clegg & Guttmann*, S. 33-39.
- 48 von Bismarck, S. 38.
- 49 von Bismarck, S. 36.
- 50 von Bismarck, S. 36.
- 51 Vgl. hierzu den Themenband der Zeitschrift *Durch* (s.o.). Hier finden sich z.T. klassische Grundlagentexte, einleitende neuere Studien und Anwendungsbeispiele, u.a. von Douglas Harper, John Collier.
- 52 Vgl. den Beitrag von Douglas Harper: *Was ist Visuelle Soziologie?*, in: *Durch*, S. 27-35, hier S. 29 u. 31, bes. S. 34 f.
- 53 Ulf Wuggenig: *Ende des Sozialen? Die soziale Strukturierung photographischer Repräsentationen*, in: *Durch*, S. 141-150, hier S. 141 f. (Der von Wuggenig in seinem Diagramm dem Begriff »Forscher« gegenübergestellte Begriff »Forschungsobjekt« wird zwar verständlich, wenn man miteinbezieht, dass der sonst Photographierte auch seinerseits photographieren kann (Typ D), ist im Übrigen aber irreführend: in drei von vier Zeilen des Diagramms müsste es – wenn man unter dem Suffix nicht die Bedeutung des englischen »subject« im Sinne von »Gegenstand/Thema/Stoff« verstehen soll – »Forschungsobjekt« heißen. In eben diesem Sinne verwendet Wuggenig auch seinen Ausdruck »Forschungsobjekt«).
- 54 Robert Castel äußerte: »Man bannt nicht alles und jedes auf den Film. Das Wahrgenommene muss bereits überbewertet sein, ehe es die photographische Weihe erfährt. [...] Hinter jedem Photo steht ein Relevanzurteil.« Zitiert bei Wuggenig, S. 143.

- 55 Vgl. hierzu weiter unten im Text sowie dort meine Anmerkungen zu ›Spurensicherung/C. Boltanski (Nr. 66 ff.)
- 56 Reinigungsgesellschaft (Martin Keil/Henrik Mayer): *Zeitjobvermittlung. Installation eines Lebensgefühls, Workshops* am 28.5.1998 in der Leipziger Anwaltskanzlei Plitt, Schwarz & Partner, sowie am 9.6.1998 in der Deutschen Angestellten-Akademie Dresden; Ausstellungen im Foyer des Arbeitsamtes Dresden (ab 10.7.1998) sowie im Bürgerfoyer des Sächsischen Landtages Dresden (13-16.7. u. 30.7.-13.8.1998). (Katalogmanuskript über: Reinigungsgesellschaft/Büro/Hohnsteiner Str. 1/01099 Dresden).
- 57 Vgl. hierzu die Argumente gegen eine solche Nivellierung, basierend auf den Ergebnissen einer »Photobefragung«, die Ulf Wuggenig anhand der Rangfolge jener Objekte durchführte, die von sozial unterschiedlichen Gruppen im eigenen Heim photographiert wurden. Ulf Wuggenig: *Ende des Sozialen? Die soziale Strukturierung photographischer Repräsentationen*, in: *Durch*, S. 141-150, bes. S. 145 u. 149.
- 58 Vgl.: Rainer Wick im Gespräch mit Lili Fischer: *Feldforschung als künstlerische Methode*, in: *Kunstforum International*, Bd. 27, 3/1978, S. 108-116.
- 59 Vgl. den Bericht von Jörg Restorff in der *Kunstzeitung*, Sept. 1999. Dank an Ute Weiss-Leder für den Tipp!
- 60 Besonders jüngere, noch nicht etablierte Künstler starten Ausstellungsprojekte mit anderen Künstlern, wobei es nicht immer um den Prestigettransfer künstlerischen ›Gutmenschentums‹ gehen muss. Sie können auch durch ein Wahrnehmen anderer Positionen motiviert sein, auf die der Initiierende wiederum reagieren kann. Partizipatorische Kunstpraktiken – etwa wenn Eva Grubinger Vernissagengästen Computerprogramme zum eigenen Entwurf eines Bikinis bereitstellt – zielen in diese Richtung. Irene und Christine Hohenbüchler betreuen – als Kunstprojekt – das Kunst- und Objektschaffen geistig Behinderter. Das ›Betrachten dessen, was Nichtkünstler machen‹, als Kunst hat m.E. auch Wurzeln in der sog. ›Realkunst‹ der späten 1970er und -80er Jahre – also einer Betrachtung außerkünstlerischer Konstellationen degestalt, als ob es sich um Kunst handeln würde – weil diese Sichtweise bereits die Vernachlässigung (bzw. Indifferenz gegenüber) künstlerischer Autorschaft impliziert. Hierbei besteht freilich gerade kein Interesse am Artefakt des Anderen, aber die Gründe, ihn als Verursacher nicht mit in Kauf zu nehmen, weichen auf!
- Kat.: *Multiple Autorschaft*, 1997, *documenta X*, (Edition Schellmann und Autoren), Köln 1997, sowie Kat. *vor ort*, Längenhagen 1997, dort zum Projekt: *Kommt zur Kunst* von I. u. C. Hohenbüchler, S. 7-25. Eva Grubinger: *Netzbikini* (1995) in Kat.: *Hermann Nitsch, Brigitte Kowanz, Eva Grubinger. Drei Künstlergenerationen aus Österreich*, 29.7.-17.9.1995, Neuer Berliner Kunstverein. *Kunstforum International*, Bd. 91, Okt.-Nov. 1987, (Themenband: *Realkunst – Realitätskünste. Eine Begriffsbestimmung und begleitendes Material*), hg. v. Thomas Wulffen.
- 61 Peter Ludes' Versuch, *Sozialwissenschaften als Kunst* (vgl. meine Anm. 4) zu propagieren, setzt für die Gegenwart und die Zukunft große Hoffnungen auf das seines Erachtens integrative Kommunikationspotenzial der Neuen Medien. Sie sollen bei gleichberechtigter Partizipation von Wissenschaftlern und Künstlern eine Synopse und Synthese »alltagsweltlich nicht verarbeitbarer und durchführbarer Erfahrungssplinter« ermöglichen. (S. 35). Entsprechend sollen in Zukunft »sozialwissenschaftliche KünstlerInnen und künstlerische SozialwissenschaftlerInnen Erkenntnisse erarbeiten/leben/spielen, die bisher an etablierten Systemgrenzen immer wieder verloren gingen«. (S. 39).
- 62 Vgl. D. Harper (in: *Durch*), S. 34.

- 63 Vgl. Kat.: *Lothar Baumgarten. Tierra de los perros mudos*, 9.5.-23.6.1985, Stedelijk Museum Amsterdam. Baumgartens Interesse erstreckt sich nicht nur auf Formen photographischer Repräsentation, sondern auch auf die Aus- bzw. Zurschaustellung entsprechender Dokumente, der Kunst und des Kunsthandwerks indianischer Völker in Museen. Vgl. Lothar Baumgarten: *Unsettled Objects*, (zugl. Kat.: *Lothar Baumgarten: AMERICA Invention*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 28.1.-7.3.1993).
- 64 Vgl. Ilma Rakusa: *Fünf Annäherungen an A.S.*, in Annelies Strba: *Shades of Time*, Baden 1997, S. 307-322.
- 65 Markus Rasp (Hg.): *Contemporary German Photography*, mit einem Vorwort von Ulf Erdmann Ziegler, Köln 1997, hier die Abbildungen: Armin Smailovicz (o.T. und Angaben), sowie Andre Zelck (Düsseldorf), (o.T. und Angaben, aus der *Serie Familienbande*, 1992-96), Abb. o.S.
- 66 Vgl. Kat.: *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, hg. v. Ingrid Schaffner/Matthias Winzen, (zugl. Kat.: *Haus der Kunst, München/Nationalgalerie SMPK, Sonderausstellungshalle am Kulturforum, Berlin/Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof/Henry Art Gallery, Seattle, Aug. 1997-Herbst 1998*), München/New York 1997, hier ein umfangreicher Überblick sowie eine Bibliographie zu Spielarten dieses Feldes.
- 67 Ute Weiss-Leder: *Intimate spaces – Chicago*, Silbergelatineabzüge auf Transparentpapier zwischen Glasplatten, S/W-Photographien auf Baryt, 160 x 350 cm, Installation in der Galerie Andreas Weiss, Berlin, (Slg. Dr. Andres Tacke, München), Abb. in Kat.: *Deep Storage*, S. 282-285.
- 68 »Gefakt« nannte die Künstlerin besagtes Vorgehen in einem Telefonat mit mir; als »unprofessionell« charakterisiert sie es im Katalog: *Deep Storage*. Vgl. Matthias Winzens monographischen Beitrag (o.T.) S. 284 f., hier zit. S. 284.
- 69 Timm Ulrichs: *Das Fenster – Übergangszone des Privaten ins Öffentliche – als Vitrine und Schau-Fenster-Bild (der Fensterrahmen als dessen Keilrahmen, das Fensterglas als dessen staubsichere Verglasung oder Die vergeblichen Individuierungs-Versuche durch Ausstellungen auf Fensterbank-Sockeln*, 1970/72, 50 Dokumentationsphotos, auf schwarzen Photokarton kaschiert, 25 x 25 cm, in Kassette, 26,8 x 26,8 x 3,8 cm, Slg. Gerhard Brockmann, Abb. in Kat. *Timm Ulrichs. Retrospektive 1960-1975*, S. 96 f.
- 70 Vgl. Günter Metken: *Spurensicherung: eine Revision; Texte 1977-1995*, Amsterdam 1996.
- 71 G.Metken, S. 11.
- 72 C. Boltanski: *Les Suisses Morts*, (1990), die abgebildete Version stammt aus einer 100-seitigen, gebundenen Publikation von 621 S/W-Photographien (24 x 18,5 cm), Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (1991), in C. Boltanski: *Catalogue. Books, Printed Matter, Ephemera. 1966-1991*, hg. v. Jennifer Flay, Köln 1992, S. 198 f. Aufschlussreich sind Boltanskis Interview-Äußerungen gegenüber Doris von Drateln, die recht unsentimental über die ›Materialbeschaffung‹ für dieses Werk Auskunft geben – nachzulesen im Kat.: *Christian Boltanski. Inventar*, Hamburger Kunsthalle, 12.4.-9.6.1991, S. 60.
- 73 Vgl. hierzu Kai-Uwe Hemken: *Paradoxe Phänomene. Gedächtnis im Zeitalter der Neuen Medien*, in Kat.: *Menschen, Mächte, Märkte. Kunst und Erinnerung*, 13.3-9.5.1999, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, S. 21-39. Nach einem Überblick zur Kultur des Erinnerns, zur Rolle des Gedächtnisses, stellt er verschiedene Projekte der Gegenwartskunst (u.a. von C. Boltanski) zu diesem Themenkomplex vor.

- 74 Boltanski, zit. bei G. Metken, S. 25.
- 75 Vgl. Uwe M. Schneede: *Die Mittel der Erinnerung*, in Kat.: *Christian Boltanski. Inventar*, S. 9-22, hier S. 13-16. Vergleichbar argumentiert Metken, wenn er vom »Erfinden von Spuren« spricht. G. Metken, S. 17.
- 76 Vgl. Metkens Schlusskapitel: *Das fruchtbare Missverständnis. Claude Lévi-Strauss und die Individuellen Mythologien*, S. 196-203.
- 77 Es existieren verschiedene Überlieferungen des Wortlautes. Eine Journalistin unterbreitete Picasso »seine« bekannt gewordene Anekdote, der sie geschälber bestätigte. Vgl. Annemarie Zeller: *Guernica und sein Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen*, Berlin 1996, S. 144. Die Autorin schildert hier die Quellenlage zu dieser Anekdote und unterbreitet die ambivalenten kunsthistorischen Einschätzungen von Picassos Verhältnis zu den Besitzern in dieser Zeit.
- 78 Vgl. Dirk Teuber: *Bibliotheca Paedagogica – eine Neuerwerbung im Kunstmuseum Bonn. Zur Quellenfunktion des Kölner Lehrmittelkataloges für Max Ernst*, in Kat.: *Max Ernst. Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bollinger – eine Neuerwerbung*, Kunstmuseum Bonn, 26.1.-2.4.1989, S. 35-49.
- 79 Vgl. hierzu vom Verfasser: *Künstlers Systematiken. Zur Kollision bildnerischer und systematischer Ansprüche in Kunstwerken*, in Kat.: *nabelSCHAU. Im Winter des Jahrtausends*, Kunsthalle Dresden, 19.11.1999-10.1.2000, hg. v. Susanne Altmann, Dresden 1999, S. 94-104.
- 80 R. Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, S. 155. Bubner spricht von der »Lebenshilfe«, die von Künstlern angesichts vermisser Sinntotalität in ästhetisierter Lebenswelt erwartet werde. Solcherart attestiertes Expertentum verleihen den »Künstlern eine überraschende Würde, wenn sie auf eine Weise ernstgenommen würden, die das Fiktive ausschließt«. (ebd.)

Hubert Beck

MODERNITÄT – MEDIUM – MILIEU

Beispiele photographischer Bildlichkeit in der Gegenwartskunst

Seit Beginn der sechziger Jahre arbeiten Hilla und Bernd Becher als photographische Dokumentaristen der zur Neige gehenden industriellen Epoche und stellen im weitesten Sinn Porträtaufnahmen von Zweckarchitekturen her, die nicht zufällig an August Sanders Menschenporträts erinnern; beispielhaft ist hier die Serie mit dem Titel *Häuser und Hallen*, die Material von 1961 bis 1991 umfasst. Kennzeichnend für diese Photoarbeiten ist eine radikale formale Klarheit – abzulesen an der strengen Frontalität der abgelichteten Sujets – sowie das Prinzip der Serialität. Die zu Blöcken gefügten Photos nennen die Bechers programmatisch »Typologien«. Deutlich steht das sachlich Dokumentarische gegen das Fiktionale gängiger Architekturphotographie mit ihren formalen und inhaltlichen Dramatisierungen und Inszenierungen. Eine solche formale Stringenz ist notwendig, um Typologien zu bilden und Vergleichbarkeit überhaupt möglich zu machen; erst auf diese Weise kann das Moment des Verschiedenen im Ähnlichen zur Geltung kommen. Denn wie durch die Objektgruppe und ihre Allgemeingültigkeit der Anteil des Individuellen erst allmählich erkennbar wird, geht aus der instrumentellen Rationalität der Gebäude der Industriegesellschaft, die ja auch die hier dargestellten privaten Häuser unverkennbar durchdringt, doch ein heimlicher, anonymer sowie überraschend vielfältiger Formwille hervor: der der sozialen Masse als Künstler.

Das Typologische steht im Zentrum der Ästhetik der Bechers, die sie letztlich als eine demokratische verstehen. Mit den dargestellten Gegenständen und ihrer spezifischen Präsentation durch die Photographen wird noch etwas vom Glauben des Industriezeitalters an Vernunft und Fortschritt manifest. Das Photo soll vor allem Dokument sein. Auf diesem Objektivismus gründet auch noch das Credo von Thomas Struth, einem der Schüler der Bechers: »Ein Photo muss ehrlich bleiben«, obwohl der Imperativ dieses Satzes bereits auf