

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«
213	BURGHART SCHMIDT	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.

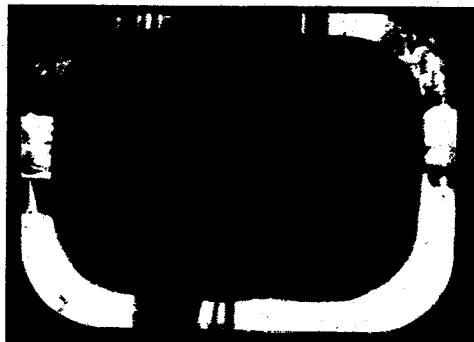
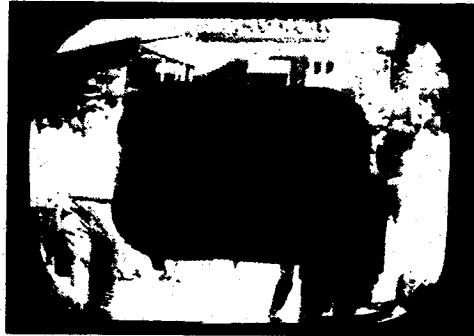
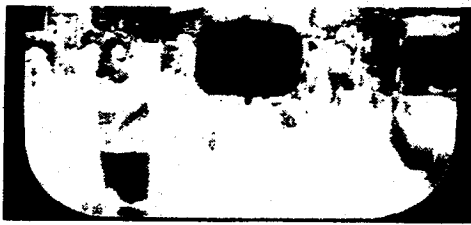
Erforderte die Einschränkung des Gegenstandsbereiches dieser Untersuchung eine vorangehende Auseinandersetzung mit abwegigen Klischees sowie eine Abgrenzung von Aspekten bzw. Kunstrichtungen, die nur bei oberflächlichem Blick zum Thema gehören, so ist es die im Titel dieser Studie angesprochene Frage 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-

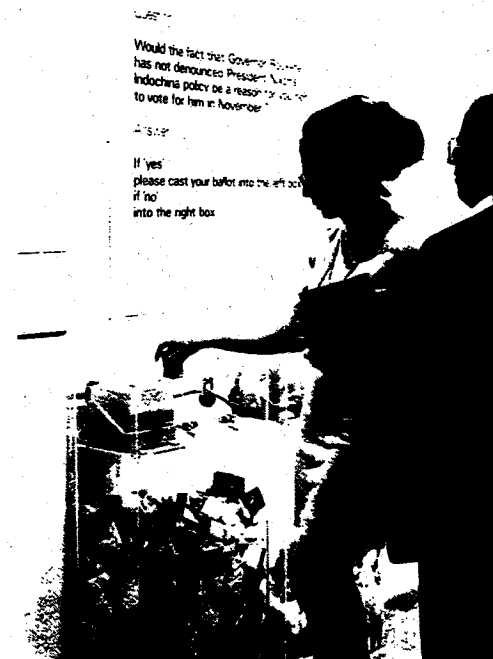
einer längeren, das Arrangement als solches repräsentierenden Szene – per Zoom immer näher herangeholt, so dass schließlich für die längste Zeit nahezu Deckungsgleichheit zwischen dem Schild als einem »Bild im Bild« und dem Schirm des für die Vorführung gedachten Monitors entstand. Verbürgte bei Forest 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

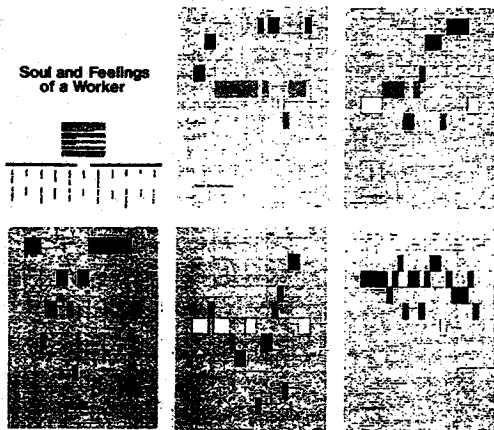
Stellvertretend für viele der zu dieser Zeit unter »Soziologischer Kunst« subsumierten Künstler war für die Vertreter des Collectif d'art sociologique das Soziologische nurmehr heimlich verachteter Kristallisationspunkt. Sie waren deshalb bereit, die als »schulsoziologisch« erachteten Maximen einer Wissenschaft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

Dass die Strategie der Self-Destroying-Prophesy 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 Behältnisse ihnen jene mengenanschauliche, politische Aussagekraft verleihen, die der eher apolitischen Programmatik ihrer formal minimalistischen Struktur opponierte.

76

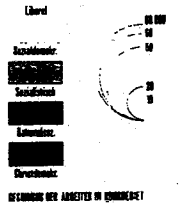


Mit anderem Anspruch als das projektorientiert-partizipatorische Werk Haackes um 1970, geradezu als Pendant zu den auf Störung, Eingriff oder punktuelle Sozialtherapie setzenden Arbeiten des Collectif d'art sociologique, verlässt das Werk KP Brehmers ²⁷ selten die Leinwand oder die Bildinstallation.

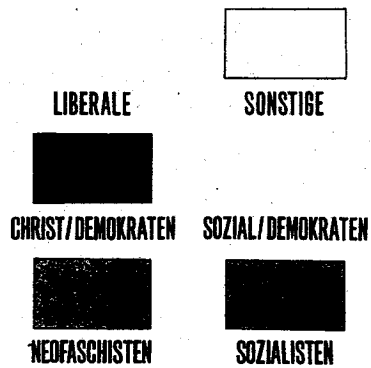
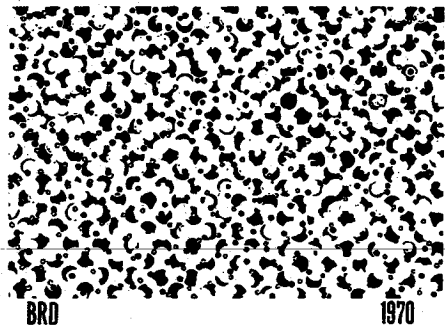
Für *Seele und Gefühl eines Arbeiters* ²⁸ (1978/80) entnimmt Brehmer einer entsprechenden Langzeitstudie standardisierte, in diesem Fall einer Skalierung unterzogene Werte für erfragtes Wohlbefinden, um sie in

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



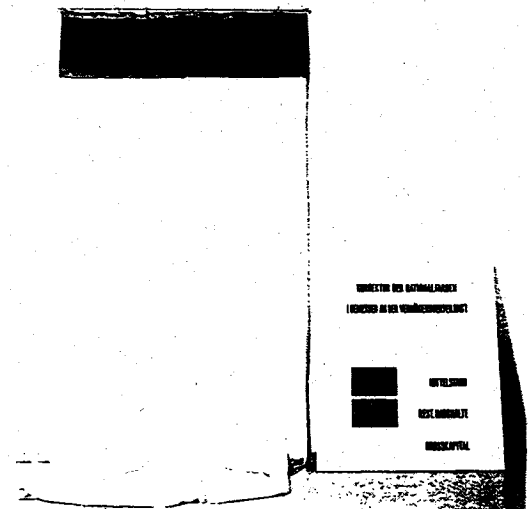
im strengen Sinne anzusprechen. Genaugenommen visualisiert und transformiert es nur Darstellungsweisen der Empirischen Sozialforschung, die gerade zu dieser Zeit zur visuellen Alltagskost der Tagespresse und des Fernsehens gehörten. Gleichwohl bleibt Brehmer interessant für unsere Fragestellung, weil 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 Entleerung 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 Betrachter-raumes wird. Was auf der Ebene des Staats-symbols, des Unterpfands einer Beschmut-zung 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-embematischer 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.

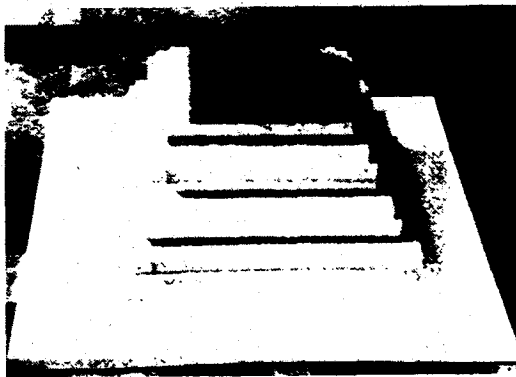
Dies wird auch in entsprechenden Werken Timm Ulrichs' deutlich, der – wie zum Beweis, dass nicht er, sondern Soziologie für das Sujet bürge – stets auch über die Quellen seiner plastisch verkörperten oder bildlich dargestellten Statistiken informiert. Aus dem Jahr 1971 gibt es von ihm eine photographische, 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 Ganztisch 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 jemandem 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

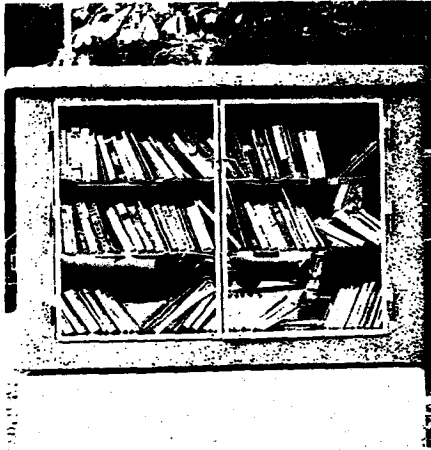
Studenten in drei – nach Milieugesichtspunkten deutlich verschiedenen – Stadtteilen Bücher bei Anwohnern sammeln lassen, die jeweils vor Ort in vitrinenähnlich umgebauten Schaltkästen von Elektrizitätswerken Aufstellung fanden und dort zur Benutzung freigegeben waren. Bücher sollten entnommen und nach 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 trockener 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 eines

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 Grob- 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 *Kunst*kontext 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 entlehene Terminus des *Porträts*. Ausgehend vom früheren porträtphotographischen Werk der Künstler hat Beatrice von Bismarck⁴⁷ 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