

Felicia Herrschaft
Disputationsvortrag

Experimentelle Öffentlichkeit: Eine qualitativ-interpretative Untersuchung über Ausdrucksformen und Handlungsweisen bildender KünstlerInnen

Das Verhältnis von Künstlern und Künstlerinnen zu ihren Werken scheint sich verändert zu haben. Im Rahmen meiner Arbeit „Experimentelle Öffentlichkeit: Eine qualitativ-interpretative Untersuchung über Ausdrucksformen und Handlungsweisen bildender KünstlerInnen“ habe ich mich auf Künstler und Künstlerinnen konzentriert, die aus meiner Perspektive eine neuartige Form der Kunstherstellung verfolgen, die als performativ zu bezeichnen ist. Auffällig wurde während meiner Begleitung und dem Zugang zum Feld Kunstwelt, das sich auch die Ausstellungspraxis stark verändert hat und sich in den nächsten Jahren noch gravierend verändern wird.

Das Forschungsszenario in dieser Arbeit bestand darin Künstler und Künstlerinnen u. a. in ein Radiostudio einzuladen. Dies ermöglichte zum einen die Gestaltung des Öffentlichen durch Künstler und Künstlerinnen nachzuvollziehen und anhand narrativer Interviews und teilnehmender Beobachtung, die künstlerischen Ausdrucksformen und Handlungsweisen zu verstehen. Die Gespräche im Radiostudio wurden in Abhängigkeit von den Arbeiten der KünstlerInnen jeweils ausgehandelt. Künstler und Künstlerinnen thematisieren künstlerische Prozesse, die zum Beispiel als ein Prozess des Suchen und Findens für eine Arbeit artikuliert wird. Sie thematisieren jeweils Abwesenheit und Unsichtbarkeit oder eigene Vorgehensweisen für ihre eigenen Arbeiten, die sie testen oder neu im Radio entwickeln.

Eine Bedingung für die experimentelle Situation ist die, durch Beobachtungen an den Handlungsweisen und Konzepten der Künstler und Künstlerinnen teilzunehmen, in dem wie sie sich zur Öffentlichkeit positionieren. Die Kunstwelt, bietet hier eine Möglichkeit, die Perspektive der Akteure in Bezug auf die Struktur und die Konstitution einer Kunstwelt als auch die Struktur der Arbeiten, die sie gestalten, zu verstehen.

Die Schwierigkeit in dieser Arbeit bestand darin, dass es bis heute keine angemessenen kunstsoziologischen Studien gibt, die Künstler in den Vordergrund der Analyse künstlerischer Praktiken stellen oder die sich mit künstlerischen

Handlungsweisen im Prozess der Kunstherstellung beschäftigen. Es sind nur einige Dissertationen in den USA, die noch nicht fertig gestellt sind, die sich mit einer ähnlichen Problematik beschäftigen. Ausgehend von der Annahme einer experimentellen Kunst, die an Kunsthochschulen in Deutschland unterrichtet wird, habe ich in meiner Arbeit zuerst philosophische und soziologische Methoden die sich mit Experiment und Experimentieren beschäftigen wie John Deweys demokratischer Experimentalismus und Karl Mannheims experimentelle soziologische Methode, rekonstruiert. Es gibt eine Abhandlung zum Experiment in den Sozialwissenschaften von Ekkart Zimmermann, aber es finden sich keine Arbeiten innerhalb der Kunstsoziologie, die sich mit der Performanz künstlerischer Prozesse in öffentlichen Situationen oder den Veränderungen experimenteller Kunst beschäftigen. Der starke kunstsoziologische Diskurs der von Peter Bürger 1978 in einem Band zur Literatur- und Kunstsoziologie versammelt wird, erhielt keine Aktualisierung durch kunstsoziologische Studien, die sich mit den Veränderungen der künstlerischen Praxis beschäftigen.

Wenn kunstsoziologische Forderungen laut werden wie in dem Sonderheft „Künstler und Gesellschaft“ der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie von 1974, die die Ethisierung und Ästhetisierung der Kunst, die Aussparung des Menschen und des Handelns in der Kulturphilosophie, kritisieren und die Ferne und das Desinteresse am Künstler beklagen, dann wird dem Sozialen in der Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft viel Raum zugestanden, doch spielt es „mehr verbal als sachlich relevant“ eine Rolle, bemerkt Alphons Silbermann in diesem Band und schreibt: „Nachdem der von einem Jedem begehbare Zugangsweg zu den Künsten durch die Entfernung des ihn versperrenden Exklusivgerümpels geöffnet wurde, wurde auch der Künstler aus dem aus anekdotischen, philosophischen, ästhetisierenden und romantisierenden Gegebenheiten bestehenden Geflecht befreit. Plötzlich stand er vor uns als ein Mensch unter Menschen (Silbermann, 1974: 8). Diese Forderung, dass der Künstler zum Mensch unter Menschen werde, wurde bis heute in keiner kunstsoziologischen Studie eingelöst, obwohl dies Künstler seit Marcel Duchamp fordern und man seit Joseph Beuys von einem erweiterten Kunstbegriff ausgehen muss.

Damit Künstler Einfluss auf das sozio-kulturelle Leben nehmen, kamen sie nach dem 2. Weltkrieg in den Fokus der Untersuchungen im gesamtgesellschaftlichen System. Silbermann führt eine Konferenz an, wie sie 1954 von der UNESCO über

den „Künstler in der modernen Gesellschaft“ in Venedig organisiert wurde. In den Briefen der UNESCO wird dies folgendermassen erklärt: „One thing is certain-the mission undertaken by Unesco is closely bound up with the deepest aspirations of artists. Here peace, the brotherhood of man and the unhampered development of all forms of culture are common aims which justify creative work and organizing endeavour alike, and guide all labour, from the most glorious to the most humble.“(UNESCO 1954) Künstlern wurde bis in die 1970er Jahren eine wichtige Rolle in der Konsolidierung einer deutschen Nachkriegsgesellschaft eingeräumt, die schon 1955 mit der ersten Ausrichtung der documenta im zerstörten Kassel begann. Diese Inanspruchnahme der Kunst unter Ausblendung der künstlerischen Position ist eine übliche Haltung, die auf Nachkriegsgesellschaften angewendet bedeutet, das bisher nur eine Kunstsoziologie verfolgt wurde, die den Künstler für eine bessere Gesellschaft vereinnahmt. Kunst wird hierfür hypostasiert. Die Position von Kuratoren wie Harald Szeemann, Kurator der documenta 5, 1972, mit dem Titel „die Befragung der Realität“, zeigt eine andere Haltung gegenüber der Kunst und dem Künstler. Als Kurator verstand er sich als Diener gegenüber den Künstlern und ermöglichte u. a. Joseph Beuys das Büro für direkte Demokratie durchzuführen. In kunstsoziologischen Schriften in dieser Zeit wird dieser Großvater der Kuratoren, wie er sich selbst bezeichnet, der das Berufsfeld des Kurators schon in den 1950er Jahren entscheidend mitprägte, nicht berücksichtigt. Wie sich Kuratorinnen in der Geschichtsschreibung verankern, scheint den kritischen Blick auf die eigene Praxis zu beeinflussen. Ausschließungen, wer im Diskurs sichtbar wird und wer nicht, wird zur Kenntnis genommen und scheint individuelle Entscheidungen zu betreffen. Gleichwohl ist die Kunstwelt aus dieser Perspektive durch die Handlungsweisen der Akteure strukturiert und nicht durch institutionelle Vorgaben und Strukturen.

Wer bestimmt das *WAS* der Formbarkeit der Arbeiten und der Ausstellungen, die für den Betrachter oft unsichtbar bleiben? Steht dahinter nicht eine bestimmte Präsentation und Praxis der künstlerischen Handlung, um Kunstwerke in einem Ausstellungskontext zu präsentieren? Welche Art von Sichtbarkeit entsteht dann, wenn Ausstellungsprojekte nur in gemeinsamen Treffen und Kommunikation darüber bestehen, warum und wie etwas ausgestellt wird oder warum gar nichts mehr ausgestellt wird¹, sondern nur eine mögliche Situation in der sich Akteure der Kunstwelt versammeln? Die Aufspaltung der Realität, die Luhmann

¹ Vgl. Boris Groys, The Curator as Iconoclast, in; History and Theory, Bezael // Issue No, 2

vornimmt, beschreibt Setzungsprozesse im Prozess der Kunstherstellung. In der Schaffung eines Kunstwerks entsteht eine Differenz, weil etwas durch das Herstellen eines Kunstwerks ausgeschlossen bleibt. Die „Beobachtung von Beobachtern“ von Luhmann besteht als soziologisches Konzept in der Differenz: „wenn Welt beobachtet wird; und das kann man nicht an der Welt, sondern nur an den Beobachtern beobachten,“ meint Luhmann, ob diese Welt endlich, unendlich, sichtbar oder unsichtbar ist. Anhand der Beschreibungen und Handlungsweisen, die Kuratoren artikulieren, wenn sie Entscheidungen treffen, kann nachgewiesen werden, dass das Beobachten des Beobachtens kunstsoziologisch nicht ausreicht, um die Konfigurationen eines expandierenden, experimentellen Kunstfeldes einzuschätzen, weil Künstler nicht nur Beobachter sind, sondern jeweils eine Handlung vollziehen, die zur Herstellung einer Arbeit führt. Dies ist abhängig davon welche Entscheidungen und Verwerfungen in Absprache mit dem Kurator, im Rahmen einer Ausstellung stattfinden. Hinzu kommt, dass es heute viele Künstler ablehnen an normalen Ausstellungskontexten teilzunehmen. Sie gehen auf die Strasse und testen ihre Arbeiten in der Öffentlichkeit und in alltäglichen Situationen. Die Arbeit von Richard, einem Künstler aus Südafrika, besteht darin, das er in Fußgängerpassagen jeweils Passanten zu einer Performance auffordert, um die Annäherung an ihn zu messen. Die Performance ist dann zu Ende, wenn entweder er oder der Passant sich nicht weiter annähern wollen. Richard notiert die Zentimeter der Annäherung. In Ausstellungen zeigt er nur die aufgeschriebenen Zentimeter in seinem Notizbuch und meint dazu: „I believe in transformational power of everyday things like taking the U-Bahn or like greeting your neighbour.“

Möglicherweise hängt mit der zunehmenden Demokratisierung unserer Gesellschaft zusammen, dass Künstlern nun Freiräume zugestanden wird, die sie für Aushandlungen ihrer Arbeiten und für die Thematisierung von Alltagswelten nutzen. Alexis de Tocqueville warnte noch vor der Zunahme an Demokratie, weil „die fortschreitende Streuung von Gütern, Fertigkeiten und Verantwortlichkeiten innerhalb der Gesellschaft... unmittelbar zu einem Niveauverlust in der Qualität der Kunstwerke“ führe. „Die Künstler selbst werden von diesem Absinken des

Contemporary curatorship: new approaches 2008,
<http://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1143538156> und Sophia Kryszewski, The Museum as University, Looking Out - Looking In, in: History and Theory, Bezael // Issue No.2 - Contemporary curatorship: new approaches 2008,
<http://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1143538156>

künstlerischen Standards ergriffen: 'Sie vervielfachen ihre Werke und vermindern die Vorzüge jedes einzelnen' (Thurn, 1974: 124). Sogar auf die künstlerischen Produktionsweisen wirke sich dies aus, weil in Demokratien Gipsbüsten erstellt werden und nicht Bronzestatuen wie in Aristokratien (vgl. Thurn 1974: 124). Wenn künstlerische Produktionsweisen nun im Erzählen von Geschichten bestehen und nicht in der Herstellung einer Skulptur oder nur so, dass ein Sound als Skulptur definiert wird. Ist dies dann die vollendete Kunst in der Massendemokratie?

Dass Kunstwerke prozessual verfasst sind meint, dass sie konstitutiv auf ästhetische Erfahrung bezogen sind „weil 'ihr Sein ein Werden ist' wie Adorno formuliert. Zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen arbeiten mit dieser Prozessualität und lösen sich von der Produktion von Werken ab, weil sie ihre Arbeiten in einem Prozess vollziehen, so dass oftmals kein Werk zustande kommt, sondern nur eine Geschichte, die erzählt wird. Diese Geschichte kann wie ein Objekt präsentiert werden. Wie es dazu gekommen ist, dass ein Künstler seine Biographie zum Thema einer Arbeit macht, kann mit einer kunstsoziologischen Perspektive beantwortet werden, die die Performanz der künstlerischen Arbeitsweisen ernst nimmt. In der Fallstudie „Lawrence“ diskutiere ich wie Lawrence Geschichten erzählt, die wie in einer biographischen Erzählung Ausblendungen enthält oder die Biographie durch das Zeigen von Objekten zu einem performativen Akt macht. Die Interaktion mit dem Zuhörer steht in diesem Fall im Vordergrund und wird von dem Künstler verteidigt, weil Lawrence seine Fähigkeit zu erzählen an jedem möglichen Ort, ob in einem Bus oder in der Kunsthochschule testet. Die Radiosituation wurde von diesem Künstler dannach seiner Performance im Radio abgelehnt, weil die Interaktion mit dem Publikum fehlte.

Ausstellungen werden wie von Bruno Latour oft als Laborsituationen verstanden. Latour ist mir zuerst als Kurator verschiedener Ausstellungen aufgefallen wie Making Things Public. Atmospheres of Democracy mit Peter Weibel und Laboratorium, die von Hans Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden organisiert wurde. Hans Ulrich Obrist hat als Kurator Utopia Station, eine Künstler und Kuratorengruppe mit begründet, die ich von 2003 bis 2005 begleitet habe. An unterschiedlichen Orten konnte ich mobile Radiostudios einrichten und die Teilnehmer der Utopia Station zu Interviews einladen. Ein Gruppe wie Utopia Station formuliert in Pressemitteilungen Forderungen nach einem

Gesellschaftsvertrag für die Kunst. Um Nähe zu gesellschaftlichen Fragen herzustellen, wurden in der weiteren Folge der Station, Orte als Treffpunkt ausgewählt, an denen World Social Foren stattgefunden haben. Man kann in diesem Kontext beobachten auf welche Weise Kuratoren an der Art und Weise wie Kunstwerke präsentiert werden, beteiligt sind, auch wenn sie versuchen die Unterscheidung zwischen Kuratoren und Künstlern aufzuheben, in dem sie nur als Diskussionspartner versuchen zu bestimmten Netzwerken dazu zu gehören.

Bruno Latour versucht in „eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft“ eine kunstsoziologische Perspektive einzunehmen, in dem er sich mit Howard Beckers *Artworlds* beschäftigt. Für ihn besteht der Charme von Howie Beckers Berichten über soziale Praktiken darin, dass diese „stets unvollständig bleiben“, „mit offenem Ende“ auch „wenn sie mittendrin beginnen und ohne besonderen Grund aufhören, so ist das keine Schwäche seinerseits, sondern Resultat seiner extremen Aufmerksamkeit für die Launen der Erfahrung“ (Latour, 2007: 417). Existenzformen und Äußerungsregime sind für Latour verschiedene Weisen um zu entfalten, wie sich das Kollektive² versammelt. Es gibt für ihn viele Mittler, die selbst beschreiben, was ihre Existenzform auszeichnet, durch die Pluralität ihrer Existenz. Künstler und Künstlerinnen können dann nicht einfach als Informanten dessen dienen was als Desiderat des Künstlerischen als Teil einer sozialen Welt verstanden werden könnte. Äußern sich Künstler und Künstlerinnen zur gesellschaftlichen Organisation des Sozialen? Latours von Gabriel Tarde entlehnter Begriff Plasma ist hilfreich um die Reise durch eine Landschaft von Netzen, die sich durch leere Räume auszeichnet, Leitungen, U-Bahnen, Flughäfen, Termitengänge in der Soziologie des Sozialen zu erklären. Für das offene Meer, einer unergründlichen Masse steht Plasma. Latour versteht darunter, das „was noch nicht formatiert ist, noch nicht gemessen, noch nicht sozialisiert, was noch nicht in metrologischen Netzwerken zirkuliert, noch nicht registriert, überwacht, mobilisiert oder subjektiviert ist“ (ebd.). „Madeleine“ heißt eine Arbeit von Ana Adamovic aus Belgrad, die in diesem Video befreundete Familien aus den 70er Jahren im Urlaub an der Adria zeigt. Bitter wird diese Erinnerung, wenn man sie mit der darauf folgenden Geschichte vergleicht. Zur gleichen Zeit und bis heute, heißen diese Kekse aus Ex-Jugoslawien Plazma Kekse. In einer von mir

² Siehe ferner Bruno Latour, *Reassembling the social*, New York, 2005. Vgl. Reiner Keller und Christoph Lau, Bruno Latour und die Grenzen der Gemeinschaft, in: Bruno Latours Kollektive, Frankfurt am Main, 2008, 306-338 und Georg Kneer, Hybridizität, zirkulierende Referenz, Amoderne? Eine Kritik an Bruno Latours Soziologie der Assoziationen, in: Bruno Latours Kollektive, Frankfurt am Main 2008, 261-305.

mit dem Titel Plazma organisierten Ausstellung 2007 konnte ich Interaktionen zwischen kosovarischen und serbischen Künstlern beobachten und diskutiere in meiner Arbeit wie sie sich jeweils auf die gemeinsame Geschichte beziehen.

Während Georg Simmel in den 1890 Jahren in Bezug auf den Bilderrahmen formulierte: „Was dem Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, dass er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt. Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus. Und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der er allein ästhetisch genießbar wird. Distanz eines Wesens gegen uns bedeutet in allem Seelischen: Einheit dieses Wesens in sich“ (Simmel, 2008: 97).³ Dies kann aktualisiert werden. Es ist nicht mehr der Rahmen der Distanz zum Raum und zur Umwelt erzwingt, es ist Nähe, die Künstlerinnen durch die Performanz ihrer Arbeiten herstellen, in dem sie Nähe zu ihren Objekten durch die Verletzbarkeit ihres künstlerischen Ausdrucks einfordern. Sie schmiegen sich an, an das, was bisher als Realität auf Distanz gehalten wurde.

Die Bedingung der Möglichkeit der künstlerischen Ausdrucksform besteht darin, diese in einer freien Gesellschaft bilden zu können im Zusammenspiel mit einer pluralen, experimentellen Öffentlichkeiten, damit Komplexitäten und experimentelle Formen berücksichtigt werden können. Künstler und Künstlerinnen reflektieren Grenzen in ihren Arbeiten, die mit dem Erfinden dieser Formen, die sie suchen oder zufällig entdecken, in dem sie diese ausüben, zu tun haben. Sie artikulieren in der Sinnlichkeit der Formen ihre Seele als Ausdrucksgestalt, wie es Albert Salomon formuliert. Sie beobachten wie eine Seele durch den letzten Atemzug einen Körper verlässt, wenn das Herz einer geliebten Person zu schlagen aufhört (Forsythe). Sie imaginieren den Herzschlag des Vaters, der unter Dielenbohlen während des 2. Weltkriegs leben musste, als ihren eigenen, wie es Christian Boltanski macht. Sie geben eine Verletzungsdisposition preis, die darin besteht, dass alles was sie produzieren, für sie als ein Bestandteil von ihnen wahrgenommen wird und antastbar ist. Nur wenn sie sich in einer demokratisch organisierten Umgebung aufhalten, können ihre Ausdrucksformen den höchsten Grad der Freiheit erreichen. Das Reagieren auf politische Formationen, die repressiv und bedrohlich sind, verwandelt die künstlerische Kreativität in eine Negativität, für die

³ Vgl. Klaus Lichtblau: Auf „Abstand an und für sich“ beruhe bei Simmel ein „irreduzibler ‚Schönheitswert‘ und eine genuine Wertempfindung, welche diese Indifferenz und Vergleichsgültigkeit der Dinge aufhebt“ (Lichtblau, 1991: 23).

als künstlerischer Ausdruck nur der Tod steht, wenn es keinen Ausweg mehr gibt, eine andere Form zu finden. Dies wird eindrücklich von der iranischen Künstlerin Simin Keramati, die ich nur per email befragen konnte, vermittelt. Sie bezeichnet die Situation der Frauen in Iran als hoffnungslos. In ihrer Videoperformance „Earth“, wird sie in einem quadratischen Glas gezeigt in das langsam Erde fließt, bis sie vollständig im Sand verschwindet. In Iran sind viele experimentell arbeitende Künstlerinnen zu finden. Diese können ihre Arbeiten nicht im öffentlichen Raum realisieren. Jinoos Tagizadeh zeigt in einer Performance den einzigen Raum der Frauen in Iran zugestanden wird: Ihre Handflächen. Diese drückt sie mit Farbe solange an Hauswände, bis sie von der Polizei gestoppt wird. Da die Polizisten nichts Anstößiges an ihrer Handlung feststellen können, läßt man sie wieder frei. Sie beginnt erneut und wird wieder verhaftet, ein unendliches Spiel, das hier einsetzt.

Die künstlerischen Ausdrucksformen in Iran bilden in meiner Arbeit einen Kontrast zu künstlerischen Ausdrucksformen und Handlungsweisen in Nachkriegsgesellschaften. Afghanistan befindet sich wieder im Krieg. Dort weisen die künstlerischen Ausdrucksformen trotzdem auf eine neue Freiheit hin, obwohl Künstlerinnen, in dem wie sie arbeiten, Schutz einfordern.

Ich komme nun zur Kommentierung der Gutachten und beginne mit dem Zweitgutachten.

Im Zweitgutachten von Frau Richard wird angemerkt, dass der Genderdiskurs bei mir nur angerissen wird. Diese Abgrenzung ist bewusst geschehen. Ob Künstlerinnen in Ausstellungen weniger präsent und benachteiligt sind, habe ich ab 2006 im Rahmen meiner Arbeit nicht weiter verfolgt, weil sich ein Wandel in der Kunstwelt vollzogen hat. Es gab zum Beispiel eine weltweit verbreitete Pressemitteilung von Lars Nittve, Direktor des Moderna Museet in Stockholm. Er meinte, dass „auf die meisten, wenn nicht alle, Museen in und außerhalb Europas“ zutrefte und ein historischer Fehlgriff sei, dass „90 Prozent der ausgestellten Kunstwerke von Männern“ sind. Diese „schematische Bevorzugung männlicher Künstlerschaft“ habe zu einem „großen Loch“ geführt, „viele entscheidende weibliche Künstlerinnen fehlen.“⁴ Im zeitlichen Rahmen meiner Arbeit konnte

⁴ Lars Nittve, Chef des Modernen Museums in Stockholm, Pressemeldung v. 25. April 2006, FAZ, vgl. Julia Voss, Was die Geschichte fast vergessen hätte. Endlich: Das Moderna Museet in Stockholm kauft systematisch Kunst von Frauen (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08. 04. 2008, Nr. 82: 35), siehe ferner die Schenkungen der Künstlerinnengruppe >a room of one's own< im Rahmen der Ausstellung: "Mothers of Invention - Where is Performance coming from?" (MUMOK Factory, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 6. 12. 2003 bis 1.

ich feststellen, dass sich Ankaufsstrategien und die Präsenz von Künstlerinnen in Ausstellungen in den letzten Jahren verändert haben. Auf der documenta12 waren 2007 das erste Mal gleich viele Künstlerinnen wie Künstler vertreten. Unterschiede in weiblichen oder männlichen künstlerischen Ausdrucksformen konnte ich zum Beispiel während der Radiosendungen anhand der Konzepte von Künstlern und Künstlerinnen nicht erkennen.

Auch das Webprojekt fehe.org, das ich 2004/2005 eingerichtet habe, um zu testen, wie Künstler und Künstlerinnen auf das Webprojekt reagieren, wenn nur Künstlerinnen beteiligt sind, hat das bestätigt. Es stellte sich heraus, dass sich Künstlerinnen mehr dafür interessierten, sich innerhalb eines Netzwerks zu bewegen. Wenn ich meinen Flyer zeigte, dann wurde nach bekannten Namen gesucht oder Projekte wie Utopia Station bemerkt. Die Möglichkeit einen eigenen Raum im Internet zu nutzen, wurde nicht wahrgenommen. Sich nur unter Künstlerinnen zu bewegen führte bei manchen Künstlerinnen dazu sich nicht am Webprojekt zu beteiligen. Bei einem Fall verhinderte eine Kuratorin die Teilnahme, weil das präsentierte Projekt nur im Rahmen einer Ausstellung gezeigt werden sollte. Dies läßt den Schluss zu, dass das Netzwerken der Kuratoren für Künstlerinnen und Künstler wichtiger ist. Eine Internetpräsenz entspricht mehr einer Aufgabenteilung zwischen Künstler und Galeristen, in dem Künstler und Künstlerinnen Konzepte realisieren können.

Im Gutachten wird die Auswahl der Interviews kritisiert. Untersucht man künstlerische Sozialwelten, dann zählen Wissenschaftler, Kuratoren und Künstlerinnen dazu, die Experten für einen bestimmten Bereich sind oder an bestimmten Netzwerken teilnehmen. Aus diesen Gründen ist die Auswahl von Dj Spooky, der bildender Künstler ist und Wolf Singer, der seit Jahren in Frankfurt Künstler beeinflusst, zu erklären.

Die Kernkritik des Zweitgutachtens bezieht sich auf die mangelnde Beachtung klassischer Kriterien und die fehlende Einordnung von Künstlern in Genres. Dieser Punkt ist in meiner Arbeit von zentraler Bedeutung. Wenn ich diesen sehr traditionellen Kategorien wie es Frau Richard fordert, Beachtung geschenkt hätte, dann wäre kein Kontakt zu den Künstlern möglich gewesen und ich hätte keinen Zugang zu einer international vernetzten Kunstwelt erhalten. Diese tradierte

2. 2004) und die Ausstellungen *MATRIX - Geschlechter | Verhältnisse | Revisionen* 13. 03. 2008 – 07. 06. 2008, Museum auf Abruf (MUSA) Wien.

Kunstkritik, die am Kunstwerk und nicht an den Ausdrucksformen und Handlungsweisen orientiert ist, lehnen Künstler seit Jahrzehnten ab. Sinn meiner Dissertation war es eine zeitgemäße Kunstsoziologie und Kunstkritik zu entwickeln. In Bezug auf die Genres bildende Kunst, Tanz und Musik schreibt Frau Richard im Gutachten: „Diese kann man nur schwer unmittelbar mit einander in Beziehung setzen, weil diese völlig verschiedenen künstlerischen Kontexte der Bildenden und Darstellenden Kunst andere Rahmenbedingungen und Medien der Erzeugung von Öffentlichkeiten haben.“ In Bezug auf eine am Kunstwerk orientierte Kunstproduktion ist dies richtig. In Bezug auf eine an Handlungsweisen und Ausdrucksformen orientierte Kunstform ist dies explizit falsch. Ich bedaure die massive im Zweitgutachten geäußerte Kritik aus diesen Gründen zurückweisen zu müssen.

Ich komme nun zur Kommentierung des Erstgutachtens.

Im Erstgutachten von Herrn Lichtblau werden meine Anliegen angemessen beurteilt. Zum Beispiel wird auch bemerkt, dass ich den Genderaspekt mit Zurückhaltung berücksichtige. Die Sinnressource Religion wird von Herrn Lichtblau im theoretischen Teil als weltanschauliches Deutungsschema vermisst. Dies wird jedoch bei einzelnen Interviews im empirischen Teil wieder aufgegriffen, der anhand der Fallstudien zu Afghanistan und Kosovo und mit dem Kapitel Verletztheit und Trauer in Konfliktgesellschaften eine theoretische Diskussion von Ansätzen aus der politischen Philosophie von Judith Butler und Chantal Mouffe enthält. Im theoretischen Teil habe ich mit Karl Mannheim und Sigfried Kracauer die Entstehung eines experimentellen Lebens versucht zu rekonstruieren. Dies beschreibt Kracauer anhand der Folgen des Verlusts der religiösen Einstellung⁵ zum Leben in „die Wartenden“ 1922.

Für Habermas ist die öffentliche Seite der Religion ein wichtiges Mittel der Sinnstiftung. Dies diskutiere ich in dem Kapitel die Verkitschung religiöser Öffentlichkeit in Iran im empirischen Teil. In Bezug auf den Iran kann man mit Habermas sagen, dass eine religiöse Sphäre des Öffentlichen zurückgefallen ist in eine „vorreligiöse“ Zeit, aufgrund der jahrelangen Unterdrückungsszenarien und der Erfahrungen willkürlicher Gewalt in Iran. Es zeichnet sich in der iranischen Öffentlichkeit zu dem ein Verkitschungsprozess ab. Dies wird von der iranischen Künstlerin Parastou Forouhar eindrücklich beschrieben und als popkulturelle

⁵ Siehe ferner Hans Joas, John Deweys Theorie der Religion, in: Hans Joas (Hg.) Philosophie der Demokratie, Frankfurt am Main 2000, 139-159.

Tendenz bezeichnet, die in der Öffentlichkeit sichtbar geworden ist. In Ländern wie Kosovo, Afghanistan und Iran werden von Künstlerinnen Künstlern und Ausdrucksformen entwickelt, die Religion nicht als Sinnressource verwenden, sondern diese verhalten sich kritisch zu religiösen Tendenzen, wie die zunehmende Islamisierung in Kosovo und Afghanistan.

Im Gutachten wird kritisch angemerkt, dass „die Subjektivität der am Forschungsprozess beteiligten durch biographische Methoden objektiviert werden kann.“ Diesen Satz finde ich auch sehr problematisch. Bis ca. 2006 habe ich sehr konsequent mit der Biographieforschung gearbeitet und narrative Interviews nach Schütze geführt, dann aber aufgrund der Interventionen von Künstlern und Künstlerinnen festgestellt, dass sich diese selbst in einem Forschungsprozess befinden, so dass ich dann künstlerische und wissenschaftliche Sozialwelten mit Mondada, Schütze und Latour u. a. vergleiche. Gemeint war in der Einleitung, dass es anhand des „doing biography“ möglich ist, die im Forschungsprozess erzeugten interaktiven und biografischen Thematisierungen und sozialen Dimensionen biografischer Konstruktionsprozesse zu analysieren (Dausien, 2005).

Anhand der Fallanalysen, die auch in Interpretationswerkstätten mit Fritz Schütze interpretiert wurden, kann gesehen werden, dass keine individuellen Künstlermythen dargestellt werden, sondern anhand des Materials, den narrativen Interviews, werden verborgene Sinngehalte rekonstruiert. In diesem Sinne lasse ich das Material durch die Interpretation für sich sprechen. Ich stimme Ihrer Anmerkung zu, dass ein weiteres Kapitel, das die Ergebnisse vergleichend und kontrastierend zusammenführt, für den Leser hilfreich ist, auch um den Forschungsprozess nachzuvollziehen. Dies werde ich bis zur Drucklegung anfertigen.

Ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit.