

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 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 Nachahmung 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.

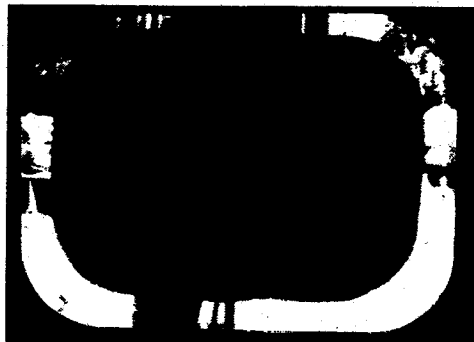
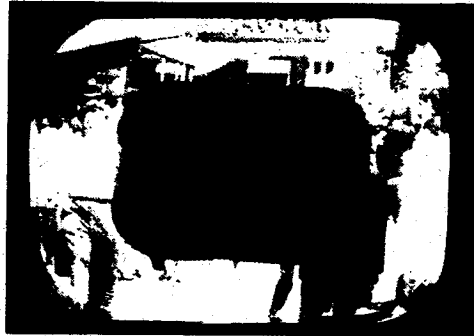
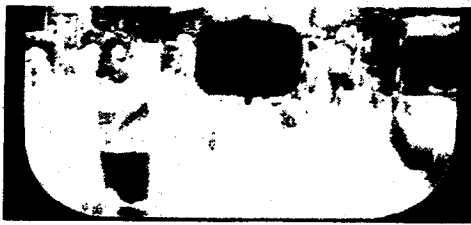
Erforderte die Einschränkung des Gegenstandsbereiches dieser Untersuchung eine vorangehende Auseinandersetzung mit abwegigen Klischees sowie eine Abgrenzung von Aspekten bzw. Kunstrichtungen, die nur bei oberflächlichem Blick zum Thema gehören, so ist es die im Titel dieser Studie angesprochene Frage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

