



LEUPHANA
UNIVERSITY OF LÜNEBURG

ARBEITSKREIS SOZIOLOGIE DER KÜNSTE/
SEKTION KULTURSOZIOLOGIE/
DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR SOZIOLOGIE/
LEUPHANA UNIVERSITÄT LÜNEBURG/
22. & 23. NOVEMBER 2018

WORKING GROUP SOCIOLOGY OF THE ARTS/
SECTION SOCIOLOGY OF CULTURE/
GERMAN SOCIOLOGICAL ASSOCIATION
LEUPHANA UNIVERSITY OF LÜNEBURG/
NOVEMBER 22 & 23, 2018

**KÜNSTE UND MÄCHTE -
POLITIKEN IN UND
DURCH DIE KÜNSTE**

**ARTS AND POWER -
POLICIES IN AND BY
THE ARTS**



1000 Gestalten - Kunstaktion zum G20-Gipfel auf dem Burchardplatz in Hamburg/ 1000 figures - art campaign at the G20 summit at the Burchardplatz in Hamburg
Frank Schwichtenberg - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=60696833>

BOOK OF ABSTRACTS

**KÜNSTE UND MÄCHTE -
POLITIKEN IN DEN KÜNSTEN UND DURCH DIE KÜNSTE**

Tagung des Arbeitskreises "Soziologie der Künste"
der Sektion Kultursoziologie
in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie

ARTS AND POWER - POLICIES IN AND BY THE ARTS

Annual Conference of the Working Group Sociology of the Arts,
Cultural Sociology Section in the German Sociological Association

Date: 22nd and 23rd November 2018

Place: Leuphana University of Lüneburg

Campus Rotes Feld, Wilschenbrucher Weg 84, D- 21335 Lüneburg

Convenor:

Institute of Sociology and Cultural Organization, Leuphana University of Lüneburg

Executive Committee:

Lisa Gaupp, Volker Kirchberg, Alenka Barber-Kersovan

Conference Committee:

Lisa Gaupp, Volker Kirchberg, Alenka Barber-Kersovan,
Christoph Behnke, Robin Kuchar, Patricia Wedler, Ulf Wuggenig

Conference Assistants:

Anna Oldiges, Emina Hupe, Tobias Lutze

Table of Contents

Conference Description.....	1
Detailed Program	4
Keynote Speech.....	12
Abstracts Paper Presentations	13
Conference Events and Locations	52
Map and Imprint	53

Conference Description

Concepts of power and domination are central for sociology since its beginnings. Classical theorists such as Marx, Weber, Gramsci, Adorno, Foucault, Bourdieu etc. developed these concepts as fundamental sociological terms; there is almost no (macro-)sociological discourse that does not draw from these notions.

In general sociology, more abstract and theoretical concepts of power and domination are discussed, divesting from empirical explorations. Dispositifs, constraints and violence are relational concepts that are defined by the enforcement of volition against resistance (Weber). We are convinced that this 'enforcement of volition' is also well suited for the explanation of structures and processes in the arts, in their production, imagination, communication, distribution, critique, and consumption. In addition, the arts are means for enforcing power and domination (see among others Adorno's notion of cultural industry more than 70 years ago, or Bourdieu's theory of distinction).

Theoretically and empirically, at the center of the conference is the notion of policies. Policies in and by the arts are results of the struggle between the structures of social constraints and the agencies, capabilities, and possibilities of arts and artists to shape society. In this sense, the sociology of arts looks at the political alternations between structure and agency in the arts.

Among others, the following questions will be discussed at the conference: Who decides, how and where, about norms, policies, and values in the arts? How are norms, policies and values manipulated by the arts? Who defines which discourses are important in art fields or art worlds? Which circles or networks of persons and organizations are powerful, which are suppressed? Which mechanisms are applicable to overcoming powerful and domineering established structures, to create innovation and newness in and by the arts? Where are the lines between criticisms, avant-garde and the new on the one side, and affirmation, establishment and reassurance on the other side? Which conventions determine contemporary practices in the arts? Which forms of mavericks (Becker) could oppose these conventions, and are successful, or sanctioned? What are the subversive and informal artistic forms that undermine established artistic forms (applying, e.g., neo-institutionalism)? By which aesthetic means is power accredited, by which aesthetic means is it protested? What are contemporary aesthetic means of counter-cultures and alternative art scenes, against dominating art scenes?

The following list consists of the seven conference's major topics, with additional elucidating keywords.

1. **The arts and the power of social structures** (arts and the state, arts and civil society, arts and patriarchy, arts and precarization, arts and cultural fields, the power of the arts in the 'Global South', arts and networks, arts and competition, arts and globalization, arts and sustainability, arts and technology, arts and digital transformation, arts and the dominance of algorithms)
2. **The arts and the dominance of politics and capitalism** (arts and politics, arts and market, arts and capital, arts and economization, arts and financialization, arts and public/corporate/private support, arts and the new spirit of capitalism)

3. **Establishing and de-establishing power** (canonization [normalization, standardization, conventionalization, institutionalization], curating as power practice, assigning difference, controlling and sanctioning deviance, arts and gender / ethnicity / diversity, participation / partaking in the arts, symbols of power in the arts, symbolic power of the arts, arts and affects / emotions / stimulation, arts and body language)
4. **Affirmative effects of the arts** (arts and autopoiesis, arts and elites, utilization of the arts in and for politics, arts and censorship, internalized or openly imposed prohibitions, arts as instrument of power, arts as method of suppression)
5. **Critical effects of the arts** (aesthetic resistance, systemic criticism of power, discourses against the system, methods of social transformation, political arts and artists, arts as political critique, arts and politics of memory, artist critique, artistic critique of neo- and postcolonial structures, rage against the machine, culture jamming / mimesis, cultural hacking)
6. **Theories of arts and power** (advancements of structuralist vs. agency theories, poststructuralist theories, phenomenological theories, critical theory [Adorno], feminist and queer theories, field theory [Bourdieu], interactionist theory [Becker], power and domination [Weber], art systems [Luhmann], theories of sustainability)
7. **The Sociology of Music and Power** (The working group 'music sociology' in the German Sociological Association has been dormant for the last years, and thus we are pleased to have this special sub-discipline also be represented at our conference.)

We plan to compose a volume with selected contributions to this conference; the volume will be published in the book series "Kunst und Gesellschaft" (art and society) of the Springer VS Verlag.

It might be especially interesting for this group of scholars that, at the late afternoon of the second day, we will segue into the international English language conference for 'Urban Music Studies' with the title 'Groove the City', at Leuphana University.

<http://www.urbanmusicstudies.org/>

General Overview of the Conference Programme

Thursday, 22nd of November

From 8:00	Arrival and Registration
9:00-9:30	Welcome Speeches
9:30-11:00	Panel I: Establishing and De-Establishing Power in the Arts I - Legitimation of Cultural Organizations Panel II: The Arts and the Power of Social Structures I - Subversion and (R)evolution
11:00-11:15	<i>Coffee Break</i>
11:15-12:45	Panel III: The Arts and the Power of Social Structures II – Gender and Educational Issues Panel IV: Critical Effects of the Arts
12:45-13:45	<i>Lunch</i>
13:45-14:45	Keynote: Julia Rothenberg (New York): Between Affirmation and Critique: a Sociologist's Journey through the Contradictions of Art and Power
14:45-16:15	Panel V: The Arts and the Dominance of Politics Panel VI: The Power of the Arts in the 'Global South'
16:15-16:30	<i>Coffee Break</i>
16:30-18:00	Panel VII: Establishing and De-Establishing Power II – The Case of the 'documenta'
16:15-18:15	Panel VIII: Affirmative Effects of the Arts
18:00-18:15	<i>Coffee Break</i>
18:15-19:15	Panel IX: Establishing and De-Establishing Power III - Evaluation Panel X: Theories of Arts and Power
19.30 (start 19.00)	Halle für Kunst <i>Vernissage</i> of the international group exhibition 'Geld' (Money), curated by Stefanie Kleefeld and Ulla Rossek
20.30	Mälzer Brauhaus <i>Dinner</i> (own expense, tables reserved)
Closing the day	PONS <i>A last beer</i> at Niklas Luhmann's parental home

Friday, 23rd of November

9:00-10:30	Panel XI: The Sociology of Music and Power I – Tango, Black Metal and Blues Panel XII: The Sociology of Music and Power II – The Technical-/ Economic-/ Legal Complex
10:30-10:45	<i>Coffee Break</i>
10:45-12:15	Panel XIII: The Sociology of Music and Power III – Performance and Performativity Panel XIV: The Sociology of Music and Power IV – Diversity
12:15-13:15	<i>Lunch</i>
13:15-14:15	Final Discussion

Detailed Program

Thursday, 22nd of November 2018

8.00-9.00	Room W.106	Arrival and registration
9.00-9.30	Room W.HS3	Welcome address Lisa Gaupp, Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg – <i>Organizing Committee</i> Ulf Wuggenig (Lüneburg) – <i>Dean Faculty of Humanities and Social Sciences</i> Christian Steuerwald (Bielefeld) / Nina Tessa Zahner (Düsseldorf) – <i>Working Group Sociology of the Arts</i>
9.30-11.00	Room W.122	Panel I: Establishing and De-Establishing Power in the Arts I – Legitimation of Cultural Organizations Immanuel Schipper (Lüneburg): Useful theatre? - Politik im und mit zeitgenössischem Theater Christian Steuerwald (Bielefeld): Kunstorganisationen und ihre Besucher. Über Normierungsweisen von Nicht-Mitgliedern in Kunstorganisationen Jennifer Eickelmann (Dortmund): Politiken des Sicht- und Sagbaren im Museum oder: Dürfen Museumsaufsichten Kunst vermitteln? Chair: Ulf Wuggenig
9.30-11.00	Room W.123	Panel II: The Arts and the Power of Social Structures I – Subversion and (R)evolution Karolina Kempa (Hannover): Ästhetische Subversion im Medium des Kulturplakates - Das Beispiel der Volksrepublik Polen Magdalena Protte (Marburg): “When she talks, I hear the revolution”: Popfeminismus zwischen Vereinnahmung und Subalternität

		Marie Hoop (Lüneburg): Wissens- und Forschungspolitiken in den Künsten – Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im deutschsprachigen Raum Chair: Volker Kirchberg
11.00-11.15	Room W.106	Coffee break
11:15-12:45	Room W.122	Panel III: The Arts and the Power of Social Structures II – Gender and Educational Issues Maria Alice Costa (Rio de Janeiro): Power and Alterity of a Woman: a Breath on the Look Cornelia Kastelan (Nürnberg), Isabel Fontbona Mola (Alberta) and Ulf Wuggenig (Lüneburg): Female Bodybuilding – Export and Import of a Practice in Sport into Artistic Fields Anna Uboldi (Milan): Logics of Exclusion and Distinction Chair: Alenka Barber-Kersovan
11:15-12:45	Room W.123	Panel IV: Critical Effects of the Arts Aude Bertrand and Matthias Kettner (Witten / Herdecke): “Die Toten kommen”. Eine Fallstudie zur kommunikativen Macht politischer Interventionskunst Volker Kirchberg/Patricia Wedler (Lüneburg): Critical Artists and Urban Development – a Typology of Political Activism in the Arts Friederike Landau (Berlin): Politiken des Framings als (Gegen-) Macht Chair: Christoph Behnke
12:45-13:45	Room W.106	Lunch

13:45-14:45	Room W.HS3	Keynote Julia Rothenberg (New York): Between Affirmation and Critique: a Sociologist's Journey through the Contradictions of Art and Power Chair: Volker Kirchberg
14:45-16:15h	Room W.122	Panel V: The Arts and the Dominance of Politics Marie Rosenkranz (Berlin): (Un-)making the Nation – Künstlerische Verhandlungen der Nation am Beispiel Brexit Gina Jacobs (Bielefeld): Was Macht (die) Kunst? – Differenzierungstheoretische Perspektiven aufdringlicher Kunstformen Ildikó Szántó (Berlin): Wie eine Theorie aus den Kreisen der politischen Autonomen in das Kunstfeld gelangte. Ein Abschnitt aus der Geschichte der Theorie der "immateriellen Arbeit" Chair: Nina Tessa Zahner
14:45-16:15h	Room W.123	Panel VI: The Power of the Arts in the 'Global South' Ilka Eickhoff (Cairo): Soft Power through Culture and Contemporary Art Abroad: Northern European Culture Institutions in Cairo's Contemporary Culture Scene after 2011 Anna-Lisa Klages (München): Art and the Power of Social Structures – Art in Ugandan Civil Society Annika Yates (Minnesota): How do Vietnamese Artists Respond to Government Censorship of their Work? Chair: Lisa Gaupp
16.15-16:30	Room W.106	Coffee break

16.30-18.00	Room W.122	Panel VII: Establishing and De-Establishing Power II – the Case of the ‘documenta’ Gerhard Panzer (Dresden): Kuratorische Strategien gegen die Macht der eigenen Ausstellung Lutz Hieber (Hannover): Kunstpolitische Tendenzen der “documenta” Wolfgang Lenk (Hannover): Die Ernstnahme der postkolonialen Wirklichkeit im Ausstellungswesen. Politiken in den Künsten und durch die Künste am Beispiel der “documenta” 11 - 14 Chair: Ulf Wuggenig
16.15-18.15	Room W.123	Panel VIII: Affirmative Effects of the Arts Philipp Kleinmichel (Friedrichshafen): Über das Alte – Zur Logik der Avantgarde Gustav Roßler (Berlin): Bildmacht und Macht der Öffentlichkeit Hermann Pfütze (Berlin): Demokratie nicht vergessen Erik Porath (Berlin): Alexander Kluge: Text und Bild – eine unendliche Beziehung Chair: Christoph Behnke
18.00-18.15	Room W.106	Coffee break
18.15-19.15	Room W.122	Panel IX: Establishing and De-Establishing Power III - Evaluation Lisa Baßenhoff (Bielefeld): Bewertungsspiele: Das Ranking als Spiel und Konkurrenz im Surrealismus

		Paul Buckermann (Luzern): Ordnungsmacht und Machtordnung. Das Verständnis von Macht in der zeitgenössischen Kunst hinter ArtReviews Liste "Power 100" Chair: Christian Steuerwald
18.15-19.15	Room W.123	Panel X: Theories of Arts and Power Martin Jürgens (Berlin): Jenseits der Macht? Die künstlerische Moderne als Medium der Entlastung im Posthistoire: Arnold Gehlen revisited Nina Tessa Zahner (Düsseldorf): Die soziologische Ästhetik Georg Simmels als "Schatz im Acker" der Kunstsoziologie Chair: Volker Kirchberg
19.30 (start 19.00)	Halle für Kunst	Vernissage of the international group exhibition 'Geld' (Money), curated by Stefanie Kleefeld and Ulla Rossek Address: Reichenbachstrasse 2, 21335 Lüneburg
20.30	Mälzer Brauhaus	Dinner (own expense, tables reserved) Address: Heiligengeiststraße 43, 21335 Lüneburg
Closing the day	PONS	A last beer at Niklas Luhmann's parental home: A further opportunity of exchange in Lüneburg's oldest pub. The ancestors of well-known German sociologist Niklas Luhmann used to run a brewery and founded Lüneburg's oldest pub, nowadays named PONS. Cozy pub, local beers, vegan / vegetarian food (at least for colleagues not joining conference dinner).

Friday, 23rd of November 2018

9.00 – 10.30	Room W.122	Panel XI: The Sociology of Music and Power I – Tango, Black Metal and Blues Vicky Kämpfe (Lüneburg): Tanzpraktiken und die Prozesse ihrer Institutionalisierung innerhalb (über)staatlicher Strukturen im Kontext des Immateriellen Kulturerbes Alicja Sulkowska (Weimar): ‘Midnight serpent, do you fear my heart?’ Wiederholbarkeit der Machtsymboliken als Merkmal der narrativen Thematisierung von Machtbeziehungen im skandinavischen Black Metal Christoph Behnke (Lüneburg): Zur Entwicklung des Blues im sich neu konstituierenden Feld musikalischer Produktion in den USA in den Jahrzehnten um 1900 Chair: Lisa Gaupp
9.00 – 10.30	Room W.123	Panel XII: The Sociology of Music and Power II – The Technical-/ Economic-/ Legal Complex Michael Ahlers und Carsten Wernicke (Lüneburg): Musikalische Interface-Politiken. Über die technologische Prä-Konfiguration musikalischer Aneignungsprozesse durch Digital-Audio-Workstation-Design und digital-materielle MusikmachDinge Patrick Mertens (Heidelberg): Die Beeinflussung von Kunst und Wirtschaft am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers <i>Tell Me on a Sunday</i> Georg Fischer (Berlin): Urheberrecht. Macht. Kunst. Kreativität im Spannungsfeld von geistigem Eigentum und referentieller Musikproduktion Chair: Alenka Barber-Kersovan
10.30 – 10.45	Room W.106	Coffee break

10.45– 12.15	RoomW.122	Panel XIII: The Sociology of Music and Power III – Performance and Performativity Guy Schwegler (Luzern): Power and Performativity – Music's New Field of Expertise Laura Trottier (Laval): Classical Crossover: Quebec Symphony Orchestras' Concerts Programming getting along with the Cultural Policy Annelies Fryberger (Paris): The Power of Evaluation: Judging Composers of Contemporary Art Music in France and the United States Chair: Rosa Reitsamer
10.45– 12.15	RoomW.123	Panel XIV: The Sociology of Music and Power IV – Diversity Lisa Gaupp (Lüneburg): Standardization of Diversity in 'Global Music' between Intrinsic Musical Censorship and Deviant Innovations Glaucia Peres da Silva (Duisburg): Who plays? An Analysis of Musicians' International Mobility in the World Music Market Sigrun Lilja Einarsdottir (Bifröst): Equality, History, Tradition: Gender-Political Issues in the Oxford Collegiate Choral Scene Chair: Michael Ahlers
12.15- 13.15	Room W.106	Lunch
13.15 – 14.15	Room HS3	Final Discussion, Closing Remarks and End of the AK Conference Chair: Organizing Committee

14.30-15.00	Room HS3	Welcome speeches Groove the City Conference Robin Kuchar, Lisa Gaupp, Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg – <i>Organizing Commitee</i> Ulf Wuggenig – <i>Dean Faculty of Humanities and Social Sciences</i>
15.15-16.15	Room HS3	Key Note Adress: Will Straw (Montreal): Urban Music as Policy Object Chair: Ulf Wuggenig
For further schedule see the program of the Groove the City Conference www.urbanmusicstudies.org		

Keynote Speech

Room W.HS3

Between Affirmation and Critique: A Sociologist's Journey through the Contradictions of Art and Power

Julia Rothenberg (New York)

This talk begins with an autobiographical account of Rothenberg's early engagement with questions of art and power as she repurposed herself from a practicing artist to a sociologist. As a graduate student of sociology Rothenberg was influenced by the Frankfurt School of Critical Theory and especially the writings of Adorno. As her work gradually began to shift in focus on the uses of the arts as an urban development tool, she retained from her study of Adorno an enduring interest in what he called art's "dual-character" – that is that it can both challenge and buttress existing power structures. She is currently studying the manner in which the art and ideology of the Black Arts Movement – an umbrella term including various visual, performance and literary arts which were explicitly connected with the Black Power movement in the United States during the 1960's and 1970's – is being deployed as a tool of both community empowerment and real estate development on Chicago's South Side.

Julia Rothenberg is an Associate Professor of Sociology at Queensborough Community College in New York where she teaches Introductory Sociology, Sociology of the Arts and Urban Sociology. Her research addresses questions in the sociology of art and culture and urban sociology. She has recently published articles on the arts, gentrification and the High Line Park in West Chelsea in New York and a book on the Sociology of the Arts. Her current research project investigates the role of the university in tandem with arts and arts entrepreneurialism in gentrifying historically Black neighborhoods on the South Side of Chicago. Julia has also published articles on, among other topics, Feminist performance art and artists' response to 9/11. A practicing painter for many years before becoming a sociologist, Julia earned a BFA in painting from the School of the Art Institute of Chicago, MFA in Painting for Queens College and a PhD in Sociology from the Graduate Center at CUNY.

Abstracts Paper Presentations

Panel I: Establishing and De-Establishing Power in the Arts I - Legitimation of Cultural Organizations

Room W.122

Useful theatre? - Politik im und mit zeitgenössischem Theater

Immanuel Schipper (Lüneburg)

Politisches Theater ist en vogue – ohne das klar ist wie das gemeint ist. Was ist politisches Theater und wie macht man das? *Rimini Protokoll* nimmt sich den Phänomenen des Postdemokratischen an (*Staat 1-4*, 2016-2018), *Milo Rau* inszeniert eine *General Assembly* (2017), *Jonas Staal* gar einen *New World Summit* (2016) und diverse *New Unions* (2017). Alle Produktionen sind nicht mehr Vorstellungen, die dem Publikum etwas präsentieren, sondern verlangen von ihren „Zuschauer*innen“ eine aktive Teilnahme an dem, was da passiert. Der Beitrag diskutiert diese drei verschiedenartigen Ansätze und vergleicht die unterschiedlichen Produktionsweisen im Hinblick darauf, in welcher Art und Weise *agency* dem Publikum zugeteilt wird und wie die Produzenten/Künstler mit allfälligen ungeplanten Spielräumen umgehen. Historisierend wird die Machtverschiebung des Politischen innerhalb des Systems Theaters von dem Drama (Aristoteles, Schiller, Szondi) über die Produktions-, Inszenierungs- und Aufführungsweisen (Brecht, Barba, Lehmann) bis hin zu partizipativeren und publikums-überzogeneren Praxen diskutiert. Schließlich werden die Nachhaltigkeit und Effektivität der verschiedenen Ansätze in Zusammenhang mit ihren Intentionen untersucht und in Kontext mit den Konzepten der *useful art* (Dewey, Costa, Bruguera) gesetzt.

Kunstorganisationen und ihre Besucher. Über Normierungsweisen von Nicht-Mitgliedern in Kunstorganisationen

Christian Steuerwald (Bielefeld)

Organisationen werden in der Soziologie in der Regel als soziale Gebilde beschrieben, die sich vor allem durch die Merkmale Zwecke, Hierarchien und Mitgliedschaften von anderen sozialen Gebilden unterscheiden. In der Folge untersucht die Soziologie etwa, welche Zwecke Organisationen verfolgen, wie Organisationen intern strukturiert sind und wie über Mitgliedschaften Verhaltensweisen und Rollenanforderungen in strukturelle Abläufe integriert werden. Da Organisationen mit ihrer Umwelt in Beziehung stehen, diese aber nicht kontrollieren können, sind Organisationen vor ein Unsicherheitsproblem gestellt. Besonders problematisch ist dies etwa bei denjenigen Organisationen, die der Umwelt umfangreichen Zugang zu ihrer Organisation erlauben wie etwa Organisationen, die Kunst ausstellen und somit auf Besucher eingestellt sind.

Der Vortrag möchte der bisher sowohl in der Soziologie der Organisation als auch in der Soziologie der Künste bisher nur ungenügend berücksichtigten Frage nachgehen, wie

Kunstorganisationen mit diesem Problem umgehen! Wie werden beispielsweise die Verhaltensweisen der Besucher so normiert, dass die Besucher die Abläufe der Organisation nicht stören? Wie gelingt es der Kunstorganisation Störungen der Besucher zu minimieren, obwohl Besucher in der Regel keine Mitglieder der Organisation sind und somit mitgliedschaftsbasierte Verhaltensvorschriften und Weisungsbefugnisse nicht zur Anwendung kommen können? Wie ist etwa der Zugang in Museen zu den Blickräumen auf die Kunstwerke reguliert? Aufgrund historischer Studien sowie eigener empirischer Untersuchungen in Museen und Theatern möchte der Vortrag zum einen verschiedene Möglichkeiten aufzeigen, wie Museen und Theater auf die Verhaltensweisen ihrer Besucher Einfluss nehmen, und wie erfolgreich die Organisationen hierbei sind. Zum anderen möchte der Vortrag darauf aufmerksam machen, dass Kunstorganisationen hierbei auch parasitär Leistungen anderer Organisationen und Sozialbereiche wie etwa Familie und Schule in Anspruch nehmen.

Politiken des Sicht- und Sagbaren im Museum oder: Dürfen Museumsaufsichten Kunst vermitteln?

Jennifer Eickelmann (Dortmund)

Museen und ihre Ausstellungen sind konstitutiv daran beteiligt, zu definieren, was überhaupt erst als Kunst betrachtet wird. Die machtvolle Eigenlogik kuratierter Ausstellungsformate, verstanden als regulierte und regulierende Räume des Sicht- und Sagbaren (Foucault), ist bereits insbesondere in Hinblick auf ästhetische, ökonomische sowie politische Aspekte diskutiert worden. Geht man allerdings davon aus, dass die Organisation Museum sowie ihre Ausstellungsformate insbesondere in jüngster Zeit die Ereignishaftigkeit der Künste in den Mittelpunkt rücken, so geraten gleichzeitig die Besuchenden in Blick, die in der Ausstellungsgestaltung als antizipiertes Gegenüber sowie in der Ausstellungspraxis als produktives Element konstitutiv an der performativen Herstellung von Kunst beteiligt sind.

Ausgehend von diesen beiden Ebenen muss die hier vorliegende Komplexität des musealen Konstitutionsprozesses ausgestellt Künste allerdings unweigerlich um eine weitere – bislang vernachlässigte – Komponente erweitert werden, und zwar um die Rolle des Aufsichts- und Servicepersonals, das als Scharnier zwischen dem Ausstellungskonzept sowie der informellen Kunstaneignung produktiv wird.

Spätestens seit der sogenannten ‚Erlebnisorientierung‘ der Museumslandschaft beschränkt sich ihre Funktion nämlich keineswegs (mehr) auf die Sicherung von Exponaten, sondern sie besteht – je nach Museumsgenre – auch darin, Besuchende zum Schauen und Ausprobieren zu animieren, Wissen zu vermitteln oder auch eine freundliche Atmosphäre herzustellen. Der Vortrag geht der Beobachtung nach, dass insbesondere das Kunstmuseum seinen Vermittlungsauftrag mithilfe der Grenzziehung zwischen legitimierten Museumsprofessionellen (wie bspw. KunsthistorikerInnen) und nicht-legitimiertem Servicepersonal machtvoll organisiert. Doch diese Grenzziehungsprozesse werden im Museumsalltag vom Aufsichts- und Servicepersonal stetig herausgefordert, woraus sich durchaus konflikthafte Spannungsfelder um die Frage, wer in der Organisation Museum Kunst wie sicht- und sagbar machen darf. Basierend auf empirischem Material wird zu zeigen sein, dass die Fokussierung auf diejenigen in der Organisation Museum, die seitens der Politiken des Museums von den Mechanismen zur Regulierung von Sicht- und Sagbarkeiten ausgeschlossen werden, d. h. das

Aufsichts- und Servicepersonal, eine vielversprechende Möglichkeit zur Offenlegung eben jenes Regimes sein kann. Dies soll anhand der In-Bezug-Setzung zweier Ebenen gezeigt werden: Erstens gilt es, den Politiken des Museums mithilfe der Perspektive von DirektorInnen und KuratorInnen aufzuspüren: Wer darf wie legitimerweise Kunst sichtbar machen, und wer darf wie über Kunst reden? Mit welchen Grenzziehungspolitiken gehen diese Ein- und Ausschlussmechanismen einher? Zweitens werden diese Politiken des Museums mit der musealen Praxis aus der Perspektive des Aufsichts- und Servicepersonals selbst in Bezug gesetzt: Welche Effekte zeitigen eben jene Politiken in Bezug auf das Selbstverständnis des Museumspersonals? Inwiefern macht das Aufsichts- und Servicepersonal Kunst dennoch sichtbar und sagbar? Und wie verhält sich diese Praxis zu den Politiken des Museums, die sie eigentlich hiervon ausschließt? Es wird zu zeigen sein, dass die machtanalytischer wie ungleichheitssoziologischer Perspektivierung dieser Mechanismen auch ein Zugang zu weiteren Fragen zum Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit und ihrer Einbettung in museale Vermittlungspraktiken eröffnet.

Panel II: The Arts and the Power of Social Structures I – Subversion and (R)evolution

Room W.123

Ästhetische Subversion im Medium des Kulturplakates - Das Beispiel der Volksrepublik Polen *Karolina Kempa (Hannover)*

Wie in allen sozialistischen Ländern wurde auch in der Volksrepublik Polen die Kunst in den Staatsdienst genommen. Insbesondere in der stalinistischen Ära herrschte die Doktrin des Sozialistischen Realismus vor. Doch in Polen etablierte sich in einer Nische der Kunst eine ästhetische (Gegen-)Bewegung: die polnische Plakatschule. Gleich auf mehreren Ebenen lässt sich ihr Widerstand und ihre Gegenmacht konzeptuell empirisch bestimmen.

So schafften es die Künstler, sich ein hohes Renommee im westlichen Ausland zu verschaffen, was wiederum den Druck auf das polnische Regime erhöhte, den Künstlern Freiräume einräumen zu müssen. Obwohl nach wie vor Plakate, ehe sie gedruckt werden durften, durch die Zensurbehörde mussten, bauten sich die Künstler ein paralleles Netzwerk auf, mithilfe dessen sie die strengen Regularien teilweise zu umgehen vermochten. Diese zwei Beispiele betreffen vor allem die strukturelle Ebene von Unterwanderung, Selbstermächtigung und Machtaufbau.

Auf einer werkästhetischen Ebene können weitere Widerstandsmomente ausfindig gemacht werden. So verbinden sich die Plakate ästhetisch auf eigentümliche Weise mit den Widerstandsbewegungen gegen das Regime in Polen, vor allem dem KOR (Komitee zur Verteidigung der Arbeiter) und der Solidarność-Bewegung ab Ende der 1970er-Jahre. In ihnen verdichten sich symbolisch und ikonografisch Stimmungen und Themen der Zeit ihres Entstehungskontextes.

Schließlich, und dies soll den Kern des Beitrages bilden, schaffen es die Künstler, mit ästhetischen Mitteln ein Gegenbild zu den vorherrschenden Semantiken zu schaffen. Sie wenden sich mit bewusst polysem gestalteten Kulturplakaten gegen die ansonsten plakativ und

eindeutig gestalteten politischen Plakate und der ihnen zugrundeliegenden Ideologie im Sozialismus. Hierdurch lassen sie sich im Bereich des ästhetischen Widerstandes verorten, der nicht mit Argumenten, einfach verständlichen Symboliken und Propaganda agiert, sondern mit Mitteln (avantgardistischer) Kunst wie Uneindeutigkeit, Groteske, Grenzüberschreitung und Ironie sowie mit stilistischen Mitteln wie Zitaten, Samplings und Epochenrekursen.

Der Beitrag ist theoretisch am Macht-Herrschafts-Konzept von Michel Foucault sowie an Überlegungen zu kulturellen Widerstandsmomenten der Cultural Studies orientiert und entwickelt diese mittels des kunstwissenschaftlichen Zugangs der Ikonologie von Erwin Panofsky weiter. Im Zentrum der empirischen Analyse sollen die zwei Plakatkünstler Jan Lenica und Franciszek Starowieyski stehen.

“When she talks, I hear the revolution”: Popfeminismus zwischen Vereinnahmung und Subalternität

Magdalena Protte (Marburg)

Ob *riot grrrl*, *Beyoncé* oder *Meghan Trainor* – feministische (Pop)kultur bewegt sich seit jeher im Spannungsverhältnis zwischen den Ansprüchen einer kapitalistischen Massenkultur einerseits und einer gegenhegemonial agierenden Subalternen andererseits. Angesichts dieses Verhältnisses wirkt die Frage berechtigt, welche Rolle Popfeminismus überhaupt in emanzipatorischen Kämpfen spielen kann. Ist er in der Lage, subversiv zu sein, also zur Durchsetzung feministischer Ideen auf politischer Ebene beizutragen? Anhand von Überlegungen Antonio Gramscis und von Ansätzen feministischer Staatstheorie möchte ich Popkultur in ein Verhältnis zum Staat im Allgemeinen und zur Zivilgesellschaft im Speziellen setzen. Ich möchte zeigen, dass Popfeminismus – wenn auch nicht alle seine Auswüchse überstürzt als Weckrufe einer feministischen Revolution fehlinterpretiert werden dürfen – im Ringen um Hegemonie eine Rolle spielt und somit durchaus politische Momente entfalten kann. Betrachtet man Popkultur lediglich als eine der Marktlogik unterworfenen Warenform, die unmittelbarer Ausdruck einer ökonomischen Basis ist, wird sich darin kein Ansatzpunkt für feministische Kritik finden lassen. Bewegt man sich aber einen Schritt weg von orthodox-marxistischen Auslegungen und erweitert den Blick um feministische Ansätze und hegemonietheoretische Überlegungen Antonio Gramscis, rücken weitere Herrschaftsachsen, wie beispielsweise *gender* und *race*, in den Fokus. Die Subalternen sind damit nicht als homogene Gruppe zu verstehen, die eine allen gemeinsame, klassenbedingte Gegenposition zu einem hegemonialen Projekt teilen. Vielmehr agieren sie aus ihrer spezifischen, sich verändernden gesellschaftlichen Position heraus, und an ihren spezifischen Alltagsverstand anknüpfend. Diesen gilt es kohärent zu machen, die eigene Weltsicht zu erweitern und den zivilgesellschaftlichen Konsens zu erlangen. Die Entwicklung eines kritischen Bewusstseins ist ein langsamer und kontinuierlicher Prozess, der mit einer Diskrepanz innerhalb des eigenen Alltagsverstandes oder der Konfrontation mit einer anderen Weltsicht beginnt. Subversives Potenzial entwickelt sich nach und nach und immer nur im Kontakt mit der Außenwelt, durch die Einbindung in Gesellschaft. An genau dieser Stelle kann Popkultur anknüpfen; denn sie ist nicht nur Ausdruck des Alltagsverstandes, sondern ebenso Feld sozialer Auseinandersetzungen und somit inhärenter Bestandteil des komplexen Gefüges der Zivilgesellschaft. Wenn sie auch keine umfassende Gesellschaftskritik leisten kann, kann sie doch eine Schnittstelle zwischen

Alltagsverstand und kritischem Weltbewusstsein darstellen. Gerade den von Gramsci viel zitierten „Einfachen“, worunter er beispielsweise Menschen versteht, die keinen Zugang zu akademischer Bildung haben, kann feministische Popkultur dabei helfen, Diskrepanzen des eigenen Alltagsverstandes zu erkennen. Damit kann sie Anlass zur Reflexion geben und einen Schritt in Richtung einer kritischen und emanzipatorischen Praxis ermöglichen. Man muss ihre Übersetzungsfunktion als Potenzial sehen, als ein Funke, an dem sich ein Kohärent-Werden des Alltagsverstandes entzünden kann.

Wissens- und Forschungspolitiken in den Künsten – Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im deutschsprachigen Raum

Marie Hoop (Lüneburg)

Wie kaum ein anderes Beispiel verdeutlicht die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung heftige Disziplinierungs-, Macht- und Abgrenzungskämpfe zwischen künstlerischem sowie akademischem Feld, aber auch Tendenzen der Hybridisierung beider Sphären. Auf der einen Seite lässt sich in den letzten zwanzig Jahren an Kunsthochschulen sowie an wissenschaftlichen Forschungseinrichtungen in Europa eine institutionelle Formierung künstlerischer Forschung ausmachen: So wurden an vielen Kunsthochschulen bereits *Artistic Research*-Studienprogramme eingeführt und Künstler/innen mit *Ph.D.s* stellen keine Seltenheit mehr dar (Elkins 2009).

Auf der anderen Seite ruft die Unterwerfung künstlerischer Forschung unter förderpolitische Ansprüche oder wissenschaftliche Qualitätsstandards und -kriterien auf künstlerischer Seite immer wieder die Befürchtung einer Unterwerfung der Kunst unter heteronome Anforderungen sowie einer zunehmenden „Disziplinierung“ und „Akademisierung“ der Kunst hervor (Steyerl 2010; Lesage 2016). Die Diskussion um Qualitätskriterien und Maßstäbe einer Kunst als Forschung werden hart geführt und implizieren auch Kämpfe in Bezug auf Fördergelder sowie über die Legitimations- und Definitionsmacht von Forschung und Wissen (Borgdorff 2015). Unter den Anforderungen einer globalen Wissensökonomie und den Macht- und Herrschaftsformen in der neoliberalen „Gouvernementalität“ (Foucault 1981) werden Wissen, Innovation und Kreativität zudem zu immer wichtigeren Faktoren für wirtschaftliche Entwicklung. Künstlerische Formen der Wissensproduktion gewinnen als Quelle kreativer Forschungsansätze für die Wissenschaft an Relevanz und haben Eingang in die Reflexion und Praxis der Ausrichtung von Kunsthochschulen sowie in Leitlinien und Programmatiken von Kultur- und Kreativwirtschaft gefunden (Joly/Warmers 2012). Das „andere“ Wissen künstlerischer Forschung, das im Rahmen prozess- und forschungsorientierter künstlerische Praxis ursprünglich als Kritik an der Objektbezogenheit des Kunstmarkts gedacht war und als Strategie, sich seiner Verwertungslogik zu entziehen, spielt dabei nach Auffassung zahlreicher KritikerInnen einer Verwertung in der Wissensökonomie in die Hände (Seikh 2009; Holert 2013, Raunig/Wuggenig 2016).

Der Beitrag, der auf den empirischen Untersuchungen einer kunstsoziologischen Dissertation beruht, stellt die ersten Zwischenergebnisse einer Diskursanalyse des sich in der Institutionalisierung befindlichen Feldes der künstlerischen Forschung vor und ordnet diese in theoretische Diskurse um die Verbindung von Macht und Wissen (Foucault 1983; Stehr/Adolf 2015) sowie zum „kognitiven Kapitalismus“ (Lorey/Neundlinger 2012) ein. Dazu wurden sechs

unterschiedliche Fallbeispiele von künstlerischen Forschungsprogrammen aus dem deutschsprachigen Raum herangezogen und hinsichtlich ihrer strategischen Positionierung im Diskurs zur künstlerischen Forschung analysiert, indem die Leiter/innen der Forschungsprogramme sowie Rektor/innen und Forschungsbeauftragte von Kunsthochschulen, Künstler/innen und Doktorand/innen, die selbst künstlerische Forschungsprojekte durchführen, aber auch Leiter/innen von Forschungsförderorganisationen befragt wurden.

Basierend auf dieser kunst- und wissenschaftssoziologischen Arbeit untersucht der Beitrag künstlerische Forschung vor allem als soziales Phänomen und nimmt die jeweiligen Akteure, sowie deren Interessen in den Blick, aber auch Machtbeziehungen und Legitimationsstrategien, die hinter der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als eigener Disziplin stehen. Dabei wird untersucht, was jeweils unter künstlerischer Forschung verstanden wird und wie diese von wissenschaftlicher Forschung abgegrenzt wird. Darüber hinaus werden Strategien der Positionierung im künstlerischen sowie im wissenschaftlichen Feld analysiert. Einen Bezugspunkt bildet die Feldtheorie von Pierre Bourdieu, der Kunst und Wissenschaft als zwei relativ autonome soziale Systeme beschreibt, die nach einer spezifischen „Eigenlogik“ funktionieren und ihre Feldgrenzen durch Ab- und Ausgrenzungsrituale schützen (vgl. u.a. Bourdieu 2001). Es werden aber auch Theorien herangezogen, die Thesen einer Hybridisierung von Kunst und Wissenschaft unterstützen und transdisziplinäre Forschungssettings anstreben (Gibbons/Nowotny 1994; Mittelstrass 2003). Auf diese Weise sollen sowohl Abgrenzungskämpfe deutlich gemacht werden, als auch Möglichkeiten der künstlerischen Forschung untersucht werden, die Grenzen und Möglichkeiten gegenwärtiger Verfahren der Wissens- und Erkenntnisgenerierung hinterfragen und neue Forschungsfelder eröffnen (Busch 2009; Bippus 2009).

Panel III: The Arts and the Power of Social Structures II – Gender and Educational Issues

Room W.122

Power and Alterity of a Woman: a Breath on the Look

Maria Alice Costa (Rio de Janeiro)

This talk aims to analyze the power of a woman associated with her otherness as a human being and photographer, who has an expanded aesthetic vision of looking. Her way of looking at the world, life and people is inspiring and has an energy where she is able to look at the other in what is in her, in us. This text was written from interviews with the photographer and editor Arlete Soares, who made herself available to talk about her looks and knowledge. The analytical perception of his photographic work and her life trajectory demonstrate the power of her images to reveal, visualize and translate experiences and knowledge subalternized by hegemonic power.

Female Bodybuilding – Export and Import of a Practice in Sport into Artistic Fields

Cornelia Kastelan (Nürnberg), Isabel Fontbona Mola (Alberta) and Ulf Wuggenig (Lüneburg)

Bodybuilding, characterized by Loic Wacquant (1995: 168) as a practice of agents “with the ultimate goal of sculpting their bodies for ritualized competitive display, public shows at which they parade their musculature on stage” since the 1970s has also found attention in the field of art. At this time Arnold Schwarzenegger was photographed by Robert Mapplethorpe (1976), and the „Austrian oak“ performed in the Whitney Museum in NY in front of about 2400 visitors, declaring his body to be an „art medium“. Regarding sociological approaches to this practice, Pierre Bourdieu dealt shortly with it in *La Distinction* (1979). He was considering bodybuilding as a type of sport only and as a typical masculine practice as well. Female bodybuilding, however, just had come up in California at this time. In the 1980s and the 1990s the practice continued to be considered in the artistic field – cf. e.g. Andy Warhol’s depiction of Schwarzenegger on the cover of his Interview Magazine (1985) – and it also started to be appropriated in popular cultural fields like fashion and beauty, entertainment and erotic as well. With the stepwise stronger inclusion of women and its expansion in fields outside of sport – c. f. e. g. Mapplethorpe’s film and book on Lisa Lyon (1984) – the practice also began to be discussed as a queer approach of transgression of conventional hetero-normative gender stereotypes, and Heather Cassils gained reputation with building “their” body, as this artist is writing reflexively on multiple identities one might have.

Isabel Fontbona contributes to the paper; she is active in the field of competitive body building, is especially interested in the expansion and appropriation of building up muscles – “pumping iron” – in fields outside of sports, with an emphasize on visual and performative arts as well as design. Vice versa it also deals with strategies of importation of practices and discourses characteristic for artistic fields into the field of entertainment sports. Concentrating on female body building it also raises the question how these attacks on the reproduction of the gender binary and “masculine domination” (Bourdieu) might be judged from a political perspective. From a theoretical point of view, it asks, what might be added to a discourse, to which up to now authors mainly of the fields of cultural studies, gender studies and feminist theory, sports and medical studies as well as poststructuralist theory have contributed, when a field-theoretical perspective based on Pierre Bourdieu’s and Loic Wacquant’s work is considered. From a methodological point of view photo elicitation was already used by us as a method and we will ask what the photo-interview technique might bring in this context in addition.

Logics of Exclusion and Distinction

Anna Uboldi (Milan)

Artistic education has received little but relevant attention from sociological research, within a broader interest towards the creative fields and the growth of cultural labour (Verger 1982, Burke & McManus 2011; Allen 2013; Banks & Oakley 2016; Martin & Frenette 2017). The proposed research is on pupils at artistic upper secondary schools and it looks at some early dynamics of formation of creative fields. The aim is to explore the relationship between the power of social structure in future creative workers. In this way, this contribution examines the scholastic experiences of students at art schools in northern Italian schools, through the lenses

of cultural class differences. It is a qualitative research carried out in two Milanese secondary artistic schools, 'lyceums', through focus groups and in-depth interviews to pupils (aged 16-21). The Italian secondary art school (after the Gelmini's reform of 2009) is the least prestigious lyceum for her practical dimension and it has an ambiguous status. It is beyond the division (Willis 1981, Bourdieu 1986) between theoretical dimension, feature of the 'lyceum', and those practical, of the technical and vocational schools. On the one hand, it is dedicated to the cultivation of an artistic sensibility, which still presents today distinctive features. On the other hand, it is a place in which manual skills are developed. It represents a school with mainly practical basis which looks at the 'elective' field of creative activities.

I investigate how the cultural differences of class form different ways of experiencing the choice of artistic studies (Allen 2013). The notions of cultural capital and habitus allow interpreting some significant differences in these educational paths and in the aspirations concerning the future of the youngsters (Reay et al. 2005, Archer et al. 2007). The class cultures contribute to forming different scholastic dispositions (Bourdieu & Passeron 1970) and, above all, skills in imagining the future. The art schools gather two very different profiles of students. On the one hand, there are privileged young people who are ambitious, self-confident and with great forward-thinking skills but academically lazy (Aggleton 1984). On the other hand, there are disadvantaged students who do not perceive the value of their artistic and intellectual skills and are not able to develop biographical projects with a wide scope.

It is argued that research on social class disparities in artistic educational pathways is relatively rare and it could contribute to understand the process making of inequalities in creative fields (Friedman, O'Brien, Laurison, Oakley 2017). The dynamics of intersection between artistic sphere and scholastic field seems to consolidate reproductive logics of selection and social classification for young people.

Panel IV: Critical Effects of the Arts

Room W.123

"Die Toten kommen". Eine Fallstudie zur kommunikativen Macht politischer Interventionskunst

Aude Bertrand and Matthias Kettner (Witten / Herdecke)

Das *Zentrum für Politische Schönheit* (ZPS) wurde 2006 von Aktionskünstlern und Kreativen unter der Leitung des Philosophen und Aktionskünstlers Philipp Ruch gegründet. Wir klammern die politikphilosophische Frage aus, ob die in Philipp Ruchs Selbstverständnis zentrale Prämisse, gute und schöne Politik sei die höchste Form aller Künste, Sinn macht. Zweifellos guten Sinn macht u. E. die allgemeinere programmatische Prämisse der Gruppe, Aktionskunst zugunsten der Menschenrechtskultur betreiben zu wollen. Daher verfolgen wir die Frage, ob an den zweifellos vergleichsweise großen Medienresonanzen, die einige der (inzwischen 10 großen) politischen Interventionskunstaktionen des ZPS erzeugt haben, etwas (und wenn ja: was und wie) als "kommunikative Macht" dieser Kunst verstanden und erklärt werden kann.

Das Konzept kommunikativer Macht führen wir im Rahmen einer realistischen diskurstheoretischen Theorie guter Gründe ein. Kommunikative Macht ist die Macht von Akteuren, Richtigkeitsüberzeugungen, in denen sich die Autorität von für gut gehaltenen Gründen verkörpert, durch kommunikative Mittel gezielt zu verändern (oder aber zu festigen), somit die betreffenden Gründe selber zu verändern (oder aber zu bekräftigen) und somit auch alles Verhalten, das wir innerhalb der relevanten Kommunikationsgemeinschaft mit den betreffenden Gründen als akzeptabel rationalisieren können, zu verändern (oder aber zu reproduzieren). Beweggründe und überhaupt alle Arten von Gründen haben, soweit wir uns mit ihnen als unseren „guten Gründen“ identifizieren, strukturell einen dreifachen Bezug: Zu relevanten Tatsachen, zu passenden Affekten und zu bestimmten Kommunikationsgemeinschaften, in denen sie einen bestimmten „Wert“ erhalten.

In unserer Fallstudie konzentrieren wir uns auf die Aktion "Die Toten kommen" (2015) <<https://www.politicalbeauty.de/toten.html>>, deren erklärtes Ziel es war, tödliche Nebenfolgen der europäischen Abschirmungspolitik im Mittelmeer gegen prospektive Immigranten aufzuzeigen. Zu diesem Zweck wurden die Leichen von, an den europäischen Außengrenzen verstorbenen Immigranten exhumiert, nach Berlin überführt und auf dem Landschaftsfriedhof Gatow menschenwürdig beerdigt.

Offensichtlich bediente sich diese Aktion starker symbolischer und materieller Schockmittel zu dem Zweck, den – wie die Künstler des ZPS meinen – Reizschutz der Wahrnehmungsfähigkeit einer politischen Öffentlichkeit zu durchbrechen, in deren selektiver Vergleichgültigung und Skotomisierung das ZPS eine gravierende Beeinträchtigung der ansonsten weithin proklamierten Menschenrechtskultur sieht.

Wir interpretieren die künstlerische Aktion „Die Toten kommen“ als eine Serie theatralischer Sprechakte. Deren perlokutionäre Absicht – interessanterweise eine ästhetisch-moralische „Strategie“ – ist die brutale Wiederbelebung der Affektdimension innerhalb desjenigen Teils des kulturellen Raums unserer Gründe, der durch die (mediale) Aufmerksamkeit auf die „Flüchtlingskrise“ konstruiert und gefüllt wird. Die diversen ästhetischen Operationen in besagter Aktion konvergieren darin, dass sie Empathie „erzwingen“ bzw. unterdrückte Empathie restituieren sollen. Man soll (plötzlich) wieder einen spürbaren Bezug zu den Opfern haben, sich mit den Menschen als Individuen identifizieren, die Leichen und das Leid der Angehörigen nachfühlen, wenigstens simulatorisch.

Die Hintergrundüberzeugungen, die das Rationale der Aktion ergeben, rekonstruieren wir folgendermaßen: Man – die unbestimmte Referenz wäre zu spezifizieren – hätte (hier und jetzt) zwar gute Gründe, um so und so zu fühlen und / oder so und so zu handeln (bspw. die Todesopfer zu betrauern, geflüchteten Menschen zu helfen oder zumindest die Leichen würdevoll zu begraben), man hat aber zugleich auch eine Reihe anderer vermeintlich guter und gegensinnig wirkender Gründe (Gründe bürokratischer Hürden, medialer Desinformation, mangelnder Zeit und Neugier, Abscheu und Desinteresse, Aufmerksamkeit für Wichtigeres u. a. m.), die *implizit* als „Rationalisierungen im Dienste der Affektabwehr“ wirken (psychodynamisch gesprochen) oder *explizit* als probate „Ausreden“ gelten (alltagspraktisch gesprochen). Solche vermeintlich de jure guten und jedenfalls de facto starken Gegengründe haben und gebrauchen wir, um bestimmte Wahrnehmungen zu vermeiden, die einem, wenn man sie machen würde, voraussichtlich bestimmte Gefühlsründe und Beweggründe geben würden: Bestimmte Gefühlsgründe für moralisch reaktive Gefühle (wie Empörung, Trauer,

Scham, Wut) und / oder bestimmte Beweggründe, um an einer – in diesem Licht dann als moralisch hoch problematisch wahrgenommenen – Situation politisch etwas ändern zu wollen. Abschließend untersuchen wir an Medienkommentaren nach Ablauf der Aktion, wie auf die künstlerisch erzwungene Re-Moralisierung zustimmend oder ablehnend argumentativ reagiert wurde.

Critical Artists and Urban Development – a Typology of Political Activism in the Arts

Volker Kirchberg and Patricia Wedler (Lüneburg)

This talk will present comparative findings about the roles of artists as political activists in cities. The analysis focuses on the artists' political values and behaviour in urban settings, and against or towards urban development policies. In a comparison of four cities (Jerusalem, Tel Aviv, Hamburg, Hanover), our interdisciplinary and international team studies how and how much artists politically contribute to the shaping of a city, and how much these critical artistic interventions are regarded as political, from a spectrum of reconciliatory and strategic cooperation with local municipalities to outspoken antagonistic opposition and protest. This presentation will concentrate on a typology of artists, based on empirical findings in the four cities.

Looking at the political activities of artists in the four cities, we have found five major artist types that occur at these places, with different probabilities and significances. First, the *autonomous artist* is unpolitical, disengaged and non-critical in her / his art. However, this does not imply a person that does not have political opinions and behaviour outside their art. Second, the *high status artist* gains a high reputation (attention) in society via media, value in the art market, or presence in her / his art field; however, high status does not imply that the artist has high symbolic capital in her / his art field. Third, the *social activist* wants to have an impact in the city through her / his art, but s/he focuses on social rather than political matters when acting artistically. This type wants to shape the ways of human relationships without being openly and blatantly political. Fourth, the *political activist* is the artist who wants to have an impact on society through her / his art, by handling and impacting power relations. And, fifth, the *political art producer* is an artist whose subject matter is political but who does not believe in conventional, direct and outspoken political activities (there is no civic engagement by the artist). Her / his matter is solely the introspection of political ideas through her / his art. This 'pure' political art stays in the art. S/he wants to describe social and political conditions by her / his art but does not want to step outside, i. e., does not want to affect politics.

This typology will be presented with illustrations from our comparative studies in the four cities.

Politiken des Framings als (Gegen-) Macht

Friederike Landau (Berlin)

Theorie-Export des ‚Framings‘ aus sozialen Bewegungen in die Kulturpolitikforschung: Der Beitrag widmet sich in Anlehnung an die diskurstheoretische Hegemonietheorie Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes (1985) der Frage, wie aus Problematisierungen von kulturpolitischen Missständen (z. B. prekäre Arbeitsbedingungen, fehlende Produktionsförderung für

künstlerisches Arbeiten) politische Forderungen artikuliert werden. Artikulationspraktiken, die sowohl hegemoniale Setzungen als auch gegenhegemoniale Infragestellungen von Macht hervorbringen, hängen zusammen mit der Formulierung von *demands*, die Laclau (2005, 2007) als kleinste Einheit sozialer Analyse beschreibt. Mithilfe des Artikulationsbegriffs kann der Transformationsprozess von *requests* hin zu *demands* als Aushandlungsprozess von (Gegen-)Macht nachvollzogen werden. *Requests* entwickeln sich durch Kritik oder Nichtbeachtung im hegemonialen politischen System zu *demands*, die dann an oder gegen jenes System gestellt werden (Norval 2014). Der Beitrag überträgt diesen machttheoretischen Ansatz auf die Erklärung der Entstehung kulturpolitischer Forderungen, und ist somit im 3. Themenkomplex „Machtvolle Etablierungen und De- Etablierungen“ anzusiedeln.

Neben der politiktheoretischen Verortung bezieht sich der Beitrag auf die in der sozialen Bewegungsforschung verwendeten Ansätze von *Framing* als Praktiken der Problemdefinition und -attribution (Snow und Benford 1988). In verschiedenen Ausdifferenzierungen werden Problemidentifikationsprozesse als *diagnostic framing* verstanden, während mobilisierende Impulse als *motivational framings* herausgearbeitet wurden (Benford und Snow 2000). Mit dem Ziel, einen Dialog zwischen diskurs- und hegemoniethereoretischen Ansätzen und den eher empirisch orientierten *Framing*-Ansätzen herzustellen, um die Entstehung konkreter Kultur(förder)politikforderungen zu erklären, möchte ich zur interdisziplinären Ergründung von kulturpolitischen (De-)Etablierungen von (Gegen-)Macht beitragen, die über Betrachtungen von künstlerischem Aktivismus als Ästhetisierung von Protest hinausgehen. Die zentrale Hypothese des Beitrags lautet, dass Artikulationsprozesse im kulturellen Feld performative politische Praktiken hervorbringen, die das ‚semantische Triplet‘ der Beziehungen zwischen Subjekt (wer), Objekt (für wen) und Aktionsverb (was) kulturpolitischer Forderungen produktiv durcheinanderbringen (Franzosi 2004). Somit zielt der Beitrag darauf ab, Kulturschaffende in konkreten politischen Aushandlungsprozessen als politische Agent*innen zu konzeptualisieren, was bislang unterforscht blieb (Woddis 2012; Landau 2019).

Empirie-Import des ‚Framings‘ von (Gegen-) Macht in der Berliner Kulturszene: Um der oben genannten Hypothese der performativen Artikulation kulturpolitischer Forderung nachzugehen, beziehe ich mich illustrierend auf aktuelle kulturpolitische Initiativen und Akteur*innen in Berlin. Neben der 2012 entstandenen spartenübergreifenden Aktionsplattform *Koalition der Freien Szene*, die anhand zehn konkreter Forderungen den kulturpolitischen Diskurs der Stadt befeuerte, nehme ich einerseits die künstlerische Kampagne rund um *Avatara Zeitstipendia*, welche sogenannte „Zeitstipendien“ einforderte, in den Blick, sowie den 2018 gegründeten *Kunstblock*. Letzterer verbündete sich jüngst mit anderen stadttivistischen Vereinigungen, die im Rahmen der Demonstration „Mietenwahnsinn stoppen“ Maßnahmen gegen Mietsteigerung und Verdrängung forderten. In einer vergleichenden Analyse dieser aktivistischen Akteur*innen beleuchtet der Beitrag verschiedene, teilweise ineinandergreifende *Framings* kulturpolitischer Forderungen und schlägt darüber hinaus eine Typologie verschiedener *Framing*-Praktiken von Kulturpolitiken vor, um einen analytischen Zugriff auf vorläufige (De-)Etablierungen von kulturpolitischer Macht zu erarbeiten.

Panel V: The Arts and the Dominance of Politics

Room W.122

(Un-)making the Nation – Künstlerische Verhandlungen der Nation am Beispiel Brexit

Marie Rosenkranz (Berlin)

„Vote Leave, take back control“ – der Kampagnenslogan der Brexitbefürworter bekräftigt nicht nur den britischen Souveränitätsanspruch gegenüber der Europäischen Union (EU), er ist auch eine offene Kampfansage gegen den Liberalismus. Die Bezugspunkte von Identität und politischem Handeln sind in Bewegung und die liberalen westlichen Demokratien gezwungen, darauf zu reagieren. In diesen Umwälzungen erlebt ein altes Konzept ein Come-back: die Nation wird als Identifikationsangebot herangezogen, das nun auf neue Weise Globalisierungs- und Migrationsängste aufgreift. „Take back control“ bedeutet vor allem die Kontrolle über Migration und Staatsgrenzen, bezieht sich aber auch auf das Ringen um Diskurshoheit über Identität, Heimat und Zugehörigkeit – Aspekte, die vor allem kulturell verhandelt werden.

Deshalb möchte ich in meinem Beitrag zur Tagung „Künste und Mächte“ an der Leuphana Universität Lüneburg eine kulturwissenschaftliche Lesart des Brexit präsentieren. Nationen sind *imagined communities*, also erdachte Konstrukte, die erst durch Imagination und kulturelle Repräsentation entstehen und sich ebenso allein durch Kulturarbeit festschreiben oder auflösen lassen. Medien, Kunst und Popkultur tragen zudem auch aus hegemonietheoretischer Sicht maßgeblich dazu bei, womit sich Menschen identifizieren. Während die Modalitäten des Brexits noch verhandelt werden, haben sich zahlreiche durch künstlerische Strategien geprägte Protestbewegungen formiert. Der Brexit wird bei weitem nicht nur in politischen Institutionen verhandelt, sondern auch auf der Straße, in den Medien, sowie in Popkultur und Kunst: Der deutsche Fotograf Wolfgang Tillmans etwa warb im Vorfeld des Referendums mit seiner „Anti-Brexit Campaign“ für den Verbleib Großbritanniens in der EU. Dagegen formierte sich z. B. die etwas weniger beachtete Gruppe „Artists for Brexit“, die mit auffallend ähnlichen Argumenten den Brexit als demokratisches Bestreben feierte. Während die Brexit-Befürworter im Sommer 2018 noch immer im Siegestaumel ein *Museum of Sovereignty* planen, organisieren sich Künstler wie Tillmans in europäischen aktivistischen Netzwerken und rufen etwa mit dem Ideenwettbewerb „Act for Democracy!“ dazu auf, gezielt an einem neuen europäischen Narrativ zu arbeiten.

Ich möchte in meinem Vortrag der Frage nachgehen, wie KünstlerInnen die aktuelle Krise der liberalen Demokratie und des Nationalstaats im Kontext des Brexit adressieren und dabei die Fragen nach Identität, Zugehörigkeit, Nation, Europa und dem Postnationalen neuverhandeln. Dabei positioniere ich meinen Beitrag zwischen den im Call for Papers vorgeschlagenen Kategorien affirmative und kritische Wirkungen der Künste.

Ich greife dabei auf kulturwissenschaftliche und kunsttheoretische Diskurse sowie aktuelle Nationalismus- und Demokratietheorien zurück. Überkreuzen werden sich diese in ihrer Auseinandersetzung mit Konzepten von Partizipation und Repräsentation, die in der Demokratietheorie wie in der Kunsttheorie gleichsam wichtige sind. Zentral ist auch der Diskurs über die Frage, inwieweit Kunst politisch ist oder sein soll, weshalb ich auch Argumente von Jacques Rancière und Pierre Bourdieu aufnehmen werde.

Was Macht (die) Kunst? – Differenzierungstheoretische Perspektiven aufdringlicher Kunstformen

Gina Jacobs (Bielefeld)

Die Kunstsoziologie traut vielen Ansätzen mehr zu als der Systemtheorie. Ebendies mag auch damit zu tun haben, dass die Systemtheorie ihrerseits der Kunst wenig zutraut, auch und insbesondere dem Einfluss – um nicht (Steuerungs-)Macht zu sagen – anderen Gesellschaftsbereichen gegenüber. Mit Kunst als einem ausdifferenzierten System hat man es schließlich erst zu tun, wenn sich die Kunst anderen Kontexten gegenüber legitim indifferent verhalten kann. Luhmann schließt hieraus, Kunst zeichne sich durch geringe Beteiligungszahlen und eine geringe Reichweite aus. Im Hypothetischen verbleibend fehle ihr der Bezug zur Realität. Diese Einschätzung beruht auf einem Kunstbegriff, der eine hochkulturelle Konnotation besitzt und den Kontext, in den die Kunst eingebettet ist, als künstlerische Gestaltungskomponente nicht in den Blick nimmt. Vielmehr wird das Kunstwerk als ein nach innen verdichtetes Produkt von Formunterscheidungen betrachtet, die passen müssen. Ein Kunstbegriff, der auf interne Stimmigkeit ausgerichtet ist, lässt die Kunst als Korrektiv und gesellschaftliche Gegenmacht praktisch ratlos erscheinen und konzentriert sich auf eine *l'art pour l'art*, die über den Selbstzweck hinaus keine Wirkungsansprüche stellt. Diese Schlussfolgerung, Kunst sei aufgrund ihrer Indifferenz selbstgenügsam und wolle nichts – außer eben Kunst zu sein (zu passen) – ist die Annahme, von der der vorgeschlagene Vortrag abzuweichen sucht. Künstlergruppen und Kollektive wie das *Zentrum für Politische Schönheit* (ZPS) sehen sich selbst als fünfte Gewalt und damit als gesellschaftliche Gegenmacht und betonen dabei stets die Zugehörigkeit zum Kunstsystem, während eine Zuordnung zum Aktivismus negiert wird. Anhand empirischer Beispiele kann gezeigt werden, dass auch Kunst nicht praktisch ratlos sein muss, sondern im Gegenteil planvoll und gezielt auf Irritation und Gesellschaftskorrektur ausgerichtet sein kann. In allen drei Sinndimensionen lässt sich ein in diesem Sinne intentional motiviertes Vorgehen zeigen. Dabei stehen der Kunst sogar ihr eigene (Gestaltungs-)Mittel zur Verfügung:

- Kunst darf in der Sachdimension radikaler sein als andere Kommunikationsformen, da sie nicht an Wahrheit und Konventionen gebunden ist.
- Hieraus resultiert auch, dass sie kommunikative Abbrüche inszenieren kann und damit in der Sozialdimension über aufmerksamkeitssteigernde Umwege (Publizität) fähig ist, Zielsysteme zu adressieren.
- Zugleich sind Kunstaktionen wie die des ZPS auf Persistenz in der Zeitdimension ausgerichtet. Es lässt sich eine Gestaltung zeigen, die mit dem Versuch des Ausharrens und Ignorierens der Zielsysteme bereits rechnet und diesem mit Beharrlichkeit begegnet. Statt des Veranstaltens kurzlebiger Happenings wird die künstlerische Aktion durch eine schrittweise Veröffentlichung, die hier als Millefeuille-Taktik bezeichnet werden soll, in der Zeitdimension aufdringlich.

Aktuelle empirische Beispiele sind als konträr zu den systemtheoretischen Annahmen zum Steuerungspotential von künstlerischem Widerstand zu betrachten. In diesem Beitrag gilt es daher, Theorie und Empirie gegenüberzustellen und hieraus Ansatzpunkte für eine Weiterentwicklung des hochkulturell konnotierten Kunstbegriffs abzuleiten, um auch mittels Systemtheorie Kunstformen fassen zu können, die sich nicht auf interne Stimmigkeit reduzieren lassen. Hiermit einher geht die These, dass eine Systemtheorie, die sich in diesem Sinne für

moderne Kunstformen öffnet, auch zu veränderten Annahmen über das Steuerungs- und Korrekturpotential einer Kunst als gesellschaftlicher Gegenmacht kommen muss.

Wie eine Theorie aus den Kreisen der politischen Autonomen in das Kunstfeld gelangte. Ein Abschnitt aus der Geschichte der Theorie der „immateriellen Arbeit“

Ildikó Szántó (Berlin)

Der Begriff der „immateriellen Arbeit“ entstand im Kontext der italienischen postoperaistischen Theorie in den 1990er-Jahren und wurde noch in demselben Jahrzehnt vom Kunstfeld aufgegriffen. Nach der Veröffentlichung des Essays *General intellect – verso l'inchiesta sul lavoro immateriale* von Maurizio Lazzarato in der politischen Underground-Zeitschrift *Riff Raff* aus Padua im Jahr 1993 trat der Begriff seine internationale Laufbahn in den autonomen Bewegungen Europas an. Im deutschsprachigen Raum erlangte er eine breitere Bekanntheit, als derselbe Text in dem 1998 vom ID-Verlag herausgegebenen Sammelband *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion* auf Deutsch erschien. Aus diesem Kontext, mit dem sich ein Teil der Berliner linken Kunstszenen in regem Austausch befand, gelangte der Begriff schnell in Ausstellungskataloge und Theorietexte, die oft im Rahmen großer Kunstinstitutionen hervorgebracht wurden. Innerhalb weniger Jahre – besonders nach dem Erscheinen des Buches *Empire* von Michael Hardt und Antonio Negri (im Jahr 2000 das englische Original, und 2002 in deutscher Übersetzung), das dem Begriff zum wahren Durchbruch in der linken Szene verhalf –, hat das Konzept eine immense Karriere im Kunstfeld zurückgelegt. Seine Reputation erlitt einen Dämpfer erst infolge der Wirtschaftskrise im Jahr 2008 und im Kunstdiskurs der letzten paar Jahre, als man die postkoloniale und feministische Kritik an dem Ansatz auch im Kunstfeld ernst zu nehmen begann. Der Vortrag zeichnet diese Geschichte nach und beantwortet dabei die Fragen: Welche Verbindungen zwischen politischen und künstlerischen Szenen haben die Verbreitung dieses Begriffes im Kunstfeld ermöglicht? Welche Rolle spielte die Neustrukturierung des Kunstfeldes in den 1990er-Jahren darin, dass diese Theorie so erfolgreich sein konnte? Welche Widersprüche dieser Theorie wurden durch die Krise im Jahr 2008 sichtbar, und wieso kam es zu einer Verschiebung in den Diskursen über Arbeit im Kunstfeld in den letzten Jahren?

Panel VI: The Power of the Arts in Contexts of the “Global South”

Room W.123

Soft Power through Culture and Contemporary Art Abroad: Northern European Culture Institutions in Cairo's Contemporary Culture Scene after 2011

Ilka Eickhoff (Cairo)

In this paper I will discuss the role and self-representation of Northern European culture institutions (such as the German *Goethe-Institut* or the *British Council*) and their work in Cairo since the revolution in 2011. I will present how these institutions see themselves and their role,

and how their being in the city is received and negotiated to demonstrate how they structurally perpetuate social inequality through neoliberal processes of transnational elite formation.

The impetus of European funding of contemporary artists and their supportive networks and organizations in Cairo has changed and expanded from concentrating on a nation-representing dialogue-focused foreign policy to becoming disciplinary educational apparatuses with pedagogical functions. The change is owed to the re-centering of cultural diplomacy to the core of foreign relations, and a growing interest in soft power linked to economic growth, in this case creative economies.

First of all, European culture institutions in Cairo present themselves as NGO-like alternatives to local state funding, and as open and transparent in regards to their politics, projects and programs. This self-representation disguises structures of power, dependencies, and state involvement which are debated by local cultural actors in Cairo (however these discussions are absent in the institutions themselves). The paper takes the architecture as an entry point to discuss these manifestations of European culture politics in the city of Cairo, explaining how these institutions function as spaces in the city, for whom they are made, and why they are important, to then demonstrate the ways the institutions and their employees discursively manage and perceive their role. What essentially emerges is how the idea of the unconditioned gift lays the ground for the asymmetry of the developmental structures and (white) culture and arts programming of the European institutions in Cairo. This becomes evident in the relationships between the institutional state brokers (representatives of the institutions), and the local receivers of funding.

However, these funding structures are not accessible to everyone: The institutions represent symbolic, representative and infrastructural resources that reward and grant entry to those who are able to perform their belonging to that culture field, and who can accommodate themselves within the realities of neoliberal internationalization and neoliberal logics of producing and consumption. Exploring the interactions in this field illuminates not only how the strengthening of the creative economies in the frame of prevalent neoliberal-capitalist conditions of production perpetuate structural inequality, but also how cultural politics and cultural diplomacy in Cairo is a framework of regulation and controlling knowledge productions, learning, and disciplining 'the Other' (in the sense of creating sameness) and limiting or taming dissent (in the sense of state-critique).

Art and the Power of Social Structures – Art in Ugandan Civil Society

Anna-Lisa Klages (München)

Throughout the past centuries, Euro-Western notions of avant-garde art have been dominating the discourse on definitions of art, thereby often oppressing indigenous or minority art forms and limiting the options of culturally adapted artistic expression. It is partly due to globalization processes of art and art history that may enable cultural diversity, and a 'glocal' approach to artistic expression. At the same time globalization processes cannot entirely be disconnected from Western hegemony, as its driving forces are still to be allocated in the West. Art history itself provides us with many examples that confirm the imperialistic notion of 'the West and the Rest', maintaining a dominance of Euro-Western approaches until this day.

Power structures in art are not a manifesto but are societal power constructs made visible through the artistic expression. Since they are constructed they can be deconstructed and re-defined as well. In analyzing Dilomprizulike's art, Martins (2012) finds the art works of the Nigerian artist to 'voice a political criticism of power since the relationships between art, image, and power present themselves with camouflage, subtlety, almost unperceivable' (p. 123). Yet they are present and by addressing them they take form and become visible, debatable and ultimately adaptable. When taking on a postcolonial perspective, questions concerning the impact of Western institutions, organizations and definitions of art and aesthetic value in Uganda in particular arise, as many international NGOs have offices here and thus an impact on the role of art in the development discourse social transformation processes. The leading question of this study thus aims to gain a glimpse at how the creative potential and the value of art in Ugandan civil society is empowered and disempowered.

How do Vietnamese Artists Respond to Government Censorship of their Work?

Annika Yates (Minnesota)

How do artists respond to government censorship of their work? This research examines this question via a case study of two categories of contemporary Vietnamese artists; those that live and work primarily in Vietnam and those that live and work outside of the country. The case study explores these artists' experiences with, opinions of, and tactics for working under censorship. Framing their responses using the analysis of political speech presented by both Nina Eliasoph's theorizing of individuals who avoid direct political engagement and James C. Scott's theory of a hidden transcript, I outline the subtle ways in which artists are pushing back against their freedom of speech restrictions, while remaining within the bounds dictated by the art world, as defined by Howard Becker. These pushes are equally a response to the identities foisted upon Vietnamese artists by both their government and the transnational art world in which they work. The experiences of Vietnamese artists reveal that, due to the transnational nature of the art world, the arena for artists' political speech is truncated. Any instance of public speech would be judged not only by government enforcers of censorship, but also by the global art world in which they work. As with Elisaoph's research, this does not mean that Vietnamese artists are apathetic to politics and their own lack of freedom of speech; instead, I argue that these artists exert effort to adapt to the lack of opportunity for political speech in order to maintain a feeling of power and control over their artistic careers.

Panel VII: Establishing and De-Establishing Power II – the Case of the 'documenta'

Room W.122

Kuratorische Strategien gegen die Macht der eigenen Ausstellung

Gerhard Panzer (Dresden)

Die Kritik an der *documenta 14* war 2017 weit verbreitet. Adam Szymczyk wurde vor allem vorgeworfen, seine kuratorische Macht im Dienste überzogener politischer Programmatiken zu

missbrauchen, unter der der Standort Kassel, die ausgestellte Kunst, das Publikum, die Kunstszene in Athen und die Ausstellungsfinanzen zu leiden haben. Sich frei entfaltende KünstlerInnen mit ihrer Kunst dienen dabei als Gegenbild. Doch können auch die wenigen Äußerungen des kritisierten Kurators paradoxerweise als Zustimmung zu einem freien Zugang zur Kunst verstanden werden. Die Kontroverse scheint sich um die Frage zu drehen, wie mit der Macht der Ausstellungen als Kunstvermittlungsinstitutionen kuratorisch umzugehen ist. Dabei wird auch relevant, wie Ausstellungen in die Machtstrukturen der Kunstwelt eingebunden sind und welche Rolle sie in den gesellschaftlichen Machtverhältnissen einer globalen kapitalistischen Vergesellschaftung spielen, um auch daraus Konsequenzen für die kuratorische Praxis zu ziehen. Diese Fragen treffen, obgleich sie von einem großen aktuellen Interesse sind, auf eine noch immer offene Diskussion, wie Ausstellungen und Kuratoren theoretisch zu konzipieren sind. Die meisten kunstsoziologischen Theorien, weisen den Ausstellungen nur einen untergeordneten Stellenwert zu, aber in einigen Konzepten werden sie in der jüngsten Zeit beispielsweise als *symbolic production* (Sassatelli 2017), von ihrer Eigenrationalität her (Schützeichel 2017) oder mithilfe des empirischen Konzeptes der Beziehungsanalysen (Panzer et al 2015) ins Zentrum gerückt.

Eine Analyse des kuratorischen Konzeptes und dessen Umsetzung in der *documenta 14* soll dazu beitragen, dessen Haltung zur Macht auf den erwähnten Ebenen aufzuklären. Der häufig erhobene Vorwurf, dass Kuratieren eine Form der Machtausübung sei, soll im Vortrag aufgegriffen und reflektiert werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Szymczyk und sein Team nicht müde wurden zu erklären, mit der Ausstellung gegen die Macht der sozialen Strukturen zu arbeiten und sogar anstreben, Alternativen zu ihnen entwickeln. Schon das programmatische „Von Athen lernen“ legitimiert ein nicht nur für die *documenta* ungewöhnliches Zurücknehmen von institutioneller Macht, bei einem gleichzeitig erhobenen Anspruch auf größte Wirkung gegen alle etablierten gesellschaftlichen Machtverhältnisse. An einzelnen Maßnahmen, beginnend mit der Ausstellungsvorbereitung über die Stationen organisatorischer und inszenatorischer Durchführung bis zu ihrer Beendigung, lässt sich nachvollziehen, wie adäquate Formen für diese Intention gesucht und auch umgesetzt wurden. Die Rolle eines weit über die Biennalekunst ausgedehnten Kunstbegriffs kann in dieser Strategie analysiert werden, wie auch die Inkorporation einer musealen Sammlung oder von über die Ausstellung hinausreichenden Projekten wie dem *Rose Valland Institute* von Maria Eichhorn. Bis in die Inszenierung der Ausstellung hinein lässt sich beobachten, wie mit der Machtdimension umgegangen wird, etwa, wenn die 'Öffentlichen Programme' einen Platz in der Ausstellung erhalten oder das Vermittlungskonzept von Choristen getragen wird.

Die erwähnten Strategien gehören zu einem sehr umstrittenen, aber in seinem Anspruch reflektierten kuratorischen Konzept, das eine differenzierte Anschauung der Möglichkeiten eines bewussten Umgangs mit kuratorischer Macht aus einer herausgehobenen institutionellen Position gestattet. Sie weisen aber auch auf Probleme in der Umsetzung selbstgesteckter Ziele hin. Abschließend sollen dessen Impulse für die theoretischen Fragen der Rolle der Macht von Ausstellungen diskutiert werden.

Kunstpoltische Tendenzen der 'documenta'

Lutz Hieber (Hannover)

Pierre Bourdieu konstatiert, dass die Kunst heute der Ort eines Obskurantismus ist, und er folgert, dass wenn Durkheim oder Weber wiederkämen, würden sie die Religionssoziologie ad acta legen und stattdessen Kunstsoziologie betreiben. Viele der im Prophetentum und im Glauben auffindbare Logiken, die im religiösen Feld zu beobachten sind, würden heute im künstlerischen Feld herrschen. Sozialgeschichtliche Forschung kann Aufschluss über Prozesse der Bildung von Paradigmata geben, die für Kunstwelten bestimmend wurden. Ich möchte das Entstehen der hegemonialen Kultur und der zugrundeliegenden Machtstrukturen beleuchten, die für die westdeutsche Nachkriegszeit bestimmend wurde. Dafür eignet sich die Geschichte der *documenta*. Diese Großausstellung ist ein wesentlicher Faktor der Kunstwelt der Bundesrepublik. So jubelte Catrin Lorch im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* kurz vor der Eröffnung der *documenta 14*, nun werde Kassel erneut zum Zentrum des Geschehens, und nicht Paris, London oder gar Berlin. Seit 1955 entwickelten sich die *documentas*, als ‚Museum der 100 Tage‘, in wachsendem Maße zu Publikumsmagneten. Um die Tendenz der im Abstand von jeweils vier bzw. fünf Jahren wiederkehrende Präsentation der ‚künstlerischen Avantgarden‘ kulturgeschichtlich zu würdigen, möchte ich drei Veranstaltungen der ersten vier Jahrzehnte als exemplarische Fälle herausgreifen: die 1. *documenta* (1955), die 4. *documenta* (1968) und die *DOCUMENTA IX* (1992).

Die künstlerischen Tendenzen dieser Ausstellungen aus früheren Jahrzehnten können mittlerweile, unabhängig von zeitgenössischen Nörgeleien der im Kunstbereich Tätigen an der unmittelbaren Arbeit von Kuratoren, durch internationalen Vergleich in einen Zusammenhang gestellt werden, der Strukturen erkennen lässt. Bereits für die *documenta* des Jahres 1955 lässt sich zeigen, dass deren Kuratoren Arnold Bode und Werner Haftmann zwar eine Wiederanknüpfung an die Weimarer Epoche anstrebten, dies aber nur auf selektive Weise taten (Ausgrenzen jüdischer Künstler und politisch engagierter Kunst). Solche Tendenzen setzten sich später fort. Zur Charakterisierung der *documenta* des Jahres 1968 soll der Vergleich mit der umfassenden Ausstellung der Kunst der 1960er-Jahre im *Museum of Modern Art* in New York (März 2016 bis März 2017) dienen, da sich beide Präsentationen den künstlerischen Entwicklungen des gleichen Zeitraumes widmeten. So gab das *MoMA* beispielsweise dem künstlerischen Aktivismus (Fluxus, psychedelisches Plakat etc.) angemessenen Raum, während er auf der *documenta* fehlte. Bemerkenswert ist, dass sich diese Orientierung auch in der Gestaltung der *documenta* des Jahres 1992 fortsetzen. Wie sowohl die ästhetischen Theorien von Gregg Bordowitz, Douglas Crimp, Nina Felshin u. a. als auch Zeitschriften (*Artforum*, *October*, *Texte zur Kunst*) in den 1980/90er-Jahren zeigen, entwickelten sich damals die künstlerischen Praktiken des queeren Spektrums stürmisch. Während die New Yorker Museen *MoMA* und *Whitney* entsprechende Werke umgehend in ihre Sammlungen aufnahmen, schloss sie die *DOCUMENTA IX* aus. Mein Vortrag wird weniger von dem handeln, was die einzelne *documenta* den Besucherinnen und Besuchern präsentierte, sondern vorwiegend von dem was sie nicht zeigte, also ausgrenzte. Daran werden die kunstpoltischen Tendenzen der zur Diskussion stehenden Ausstellungen deutlich. Sie lassen, um es vorweg zu andeuten, eine unzureichende Aufarbeitung des kulturellen Aderlasses erkennen, den die nationalsozialistische Diktatur bewirkt hatte. Da Kunstvereine und Museen oft das Angebot der *documenta*

aufgreifen, um es in Einzelausstellungen zu vertiefen, hat dies nachhaltige Folgen für die bundesrepublikanische Kunstwelt.

Die Ernstnahme der postkolonialen Wirklichkeit im Ausstellungswesen. Politiken in den Künsten und durch die Künste am Beispiel der 'documenta' 11 bis 14

Wolfgang Lenk (Hannover)

Die *documenta 11* (2002) hat unausgesprochene Aufmerksamkeitshierarchien des westlichen Ausstellungswesens in folgenreicher Weise in Frage gestellt. Auch für die folgenden drei Ausstellungen der *documenta* (2007, 2012, 2017) gilt, dass sie die tradierte hegemoniale Machtstellung der europäisch-amerikanischen Künste im *exhibitionary complex* unterlaufen und damit einen Perspektivwechsel mitbewirkt haben, der die Präsentation der Künste aus einer globalen Kartografie forciert. Ihre kuratorischen Konzepte zielten auf eine Fülle von politischen und ästhetischen Tatbeständen, die geeignet sind, dem – von den Künsten nicht erst seit den Anfängen der Moderne eingeübten – exotisierenden Blick des Westens auf das sog. „Fremde“ jede Legitimität abzusprechen. Die Künste in den postkolonialen Ländern waren einst in magischen Bannkreisen isolierte Objekte „unseres“ Blicks – heute blicken sie zurück. Die Wahrnehmung der Rezipient/innen wurde nun konfrontiert a.) mit aktuellen künstlerischen Produktionen in jenen Gesellschaften, die einst kolonialer Machtausübung und Versklavung unterworfen waren und ihrem heutigen politischen und ästhetischen Aktivismus (Handlungsfähigkeit), b.) mit den politischen, kulturellen und ökonomischen Verflechtungen und neuen Machtdispositiven in der globalen Wirklichkeit, die, artikuliert mit den Mitteln der Künste „unsere“ Selbstgewissheiten zu durchkreuzen vermögen.

Im Falle der *documenta* ist die Voraussetzung einer solchen Praxis a.) die souveräne Entscheidungsmacht eines Kurators/einer Kuratorin, um bisher Ungesehenes auch gegen Widerstände sichtbar machen zu können, sowie b.) ein Ressourcen sichernder politisch-institutioneller Rahmen, der jede Abhängigkeit vom Galeriesystem oder von tradierten Richtlinien ausschließt. Die Machtkonfiguration scheint hierarchisch, ist aber zugleich deliberativ: Kurator/in und Co-Kurator/innen beraten auf der Grundlage ihrer Realitätswahrnehmung und ästhetischen Kompetenz.

Der Vortrag analysiert in exemplarischer Weise die Formen der Macht durch die Künste in den vier *documentas* unter folgenden Gesichtspunkten:

- a. Differenzen der kuratorischen Konzepte bei konstanter Bindung an den von der *Doc.11* durchgesetzten Paradigmenwechsel als Dispositive für die Präsentation der Künste.
- b. Policies in den Künsten: Themen und ästhetische Praxis der kritischen Artikulation von postkolonialer Macht, bezogen auf die Kernelemente der Konzepte. Von besonderem Gewicht ist eine Ästhetik der Erinnerung.
- c. Analyse „avantgardistischer“ und „subversiver“ Produktionsweisen in den Künsten an Einzelbeispielen: Techniken, Überschreitung von Gattungen, partizipatorische Prozesse.
- d. Qualität und Formen der Vermittlung der Künste durch *guides*, um die Künste als Artikulation der Machtkritik im Bewusstsein des Publikums zu unterstützen. Dabei wird Formen des transdisziplinären Wissens eine Schlüsselrolle zugeschrieben. Sichtbar wird ein Experimentalismus auf verschiedenen Ebenen. Die Künste, die auf der *documenta 11-14* ausgestellt wurden, bieten ein Erfahrungsfeld, das als temporäre kritische Institution

charakterisiert werden kann, welche die Erfahrung von Kunst als Kritik von gesellschaftlichen Machtdispositiven und damit agency praktiziert. Als Form der Macht stellt die *documenta* eine Art (teil-)subversives Establishment dar. Um die Gespenster einer unruhigen Zeit und einer gewaltsamen Vergangenheit begreifen zu können, sollen die ausgewählten Arbeiten Wissenskreisläufe zwischen ästhetischer Erfahrung, neuen Wirklichkeiten sowie politischer und ethischer Imagination und Reflexion in Gang setzen.

Panel VIII: Affirmative Effects of the Arts

Room W.123

Über das Alte – Zur Logik der Avantgarde

Philipp Kleinmichel (Friedrichshafen)

Bereits Burke hält in seiner *Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* das Neue für eine zentrale ästhetische Kategorie, wenn auch für eine ungenügende, weil jede Neuigkeit notwendigerweise alt wird. Jede Neuigkeit wird so in einer Art schlechten Unendlichkeit durch die nächste Neuigkeit ersetzt. In meinem Vortrag möchte ich mich daher auf die Frage nach der Grenze konzentrieren, die man zwischen Kritik, Avantgarde und dem Neuen auf der einen Seite und der Affirmation, Establishment und Vergewisserung auf der anderen Seite ziehen kann. Dabei möchte ich zum einen den Grund der Frage genauer untersuchen. Denn warum gibt es überhaupt ein Bedürfnis, eine solche Grenze zu ziehen bzw. warum erscheint es uns, als müsste eine solche Grenze immer schon existieren? Davon ausgehend werde ich mit Rekursen auf Adornos Überlegungen zum Neuen in der *Ästhetischen Theorie* und Groys Buch *Über das Neue* erörtern, warum die Differenzierung zwischen Neuem und Alten konstitutiv für die Kunst ist – und zwar nicht nur für die Kunst seit der Moderne, sondern für künstlerische Prozesse der ästhetischen Poesis überhaupt. Abschließend möchte ich auf Grundlage meiner Forschung zur Genealogie der politischen Ästhetik zeigen, wie die Logik der Avantgarde, die sich seit der Aufklärung und Französischen Revolution aus dem Glauben an die ästhetische Macht der Kunst entwickelt, den Glauben an die Notwendigkeit dieser Unterscheidung nicht nur am Leben erhält, sondern die ästhetischen Fragen nach dem Erhabenen und der Schönheit in ästhetische Fragen nach dem Politischen transformiert.

Bildmacht und Macht der Öffentlichkeit

Gustav Roßler (Berlin)

Es sollen zwei Dinge miteinander in Beziehung gesetzt werden, die man gemeinhin nicht mit „der“ Macht identifiziert, sofern darunter paradigmatisch staatliche Macht verstanden wird, nämlich Bildmacht und Öffentlichkeit.

1. Bildmacht und *agency* des Bildes:

Ausgehend von einer *agency* von Bildern, die sich auch als Bildakt konzeptualisieren lässt, soll unter anderem die explizite Darstellung oder performative Bestätigung von Macht in Bildern thematisiert werden. *Agency* heißt, dass sich die Soziologie, die soziale Logik des Bilds aus und mit dem Bild als eigenständiger Entität ergibt und nicht nur als Produkt oder passiver Träger

menschlicher Handlungen. Bildern lässt sich ein Sein, eine Dynamik zuerkennen, die sie nicht ausschließlich als Resultat und Gegenstand menschlicher Handlungen, als Konstruktionen und Projektionen subjektiven Wissens vorstellbar macht. Um diese Dynamik von Bildern soziologisch zu fassen, wird der *Agency*-Begriff, wie er vor allem in der Akteur-Netzwerk-Theorie verwendet wird, auf Kunstwerke und Bilder übertragen. Kontrastiert und kombiniert wird er mit dem Begriff des Bildakts, der ebenfalls beansprucht, das Soziologische an Bildern auf den Begriff zu bringen, hier insbesondere der substitutive Bildakt, wie er historisch in Fürstenporträts, aber auch in Effigien, Schandbriefen und Schmähbildern vorzufinden ist.

2. Kunst-Öffentlichkeit und Macht der Öffentlichkeit:

Wie verhält oder verändert sich die Bildmacht, wenn sie in öffentlichen Ausstellungen, öffentlichen Museen präsentiert und in Szene gesetzt wird? Konkurriert die Bildmacht nun mit der Macht der Öffentlichkeit oder mit der öffentlichen Gewalt? Oder bestätigt sie diese qua Auseinandersetzung, Pluralität und Kritik? Wird repräsentierte und inszenierte politische Macht nun nur noch dokumentiert, während sich das Bild dem ästhetischen Erleben darbietet? Und bezogen auf öffentliche Museen: schützt die staatliche Macht die Bildmacht? Und was geschieht, wenn Kunst und künstlerische Aktionen diese Macht kritisieren, herausfordern?

Diese Fragen zielen auf das Verhältnis der Bildmacht zur und in der Kunstöffentlichkeit und allgemeiner Öffentlichkeit. Anders formuliert geht es darum, wie sich der Begriff der Kunstöffentlichkeit zur Macht verhält, wobei letztere plural gefasst wird:

- a) als Bildmacht oder *agency* von Kunstobjekten und -aktionen
- b) als Macht der Öffentlichkeit(en) und der öffentlichen Meinung
- c) als (z. B. staatliche) Macht, die in der Kritik steht ausgehend von Öffentlichkeit und öffentlicher Meinung.

Hintergrund ist der Versuch, Kunst Dinge neben technischen und wissenschaftlichen Objekten (wie in den Science and Technology Studies) in das soziologische Programm einer heterogenen Sozialität einzubringen.

Demokratie nicht vergessen

Hermann Pfütze (Berlin)

Im *Call for Papers* ist programmatisch von Politik und Politiken die Rede, aber mit keinem Wort von Demokratie. Sie wird anscheinend wie selbstverständlich unterstellt. Fürs Kunstverhältnis ist dieser Unterschied jedoch wesentlich: Kunst als Politik und Machtmittel betreibt jeder Autokrat. Aber Kunst und Demokratie wollen sie alle nicht; weder die Partei- oder Religionsführer, noch die Militärdiktatoren und Staatskleptokraten. Auch „Plattformkapitalisten“ wie Google, Facebook, Instagram, die demokratisch geprägte Begriffe wie ‚community‘, ‚sharing‘ oder ‚us‘ in Worthülsen für ihre Geschäftsmodelle verwandelt haben (An Atlas of Commoning, Bln 2018), reagieren auf Kunst und Kritik mit Zensur und Strafanzeigen. Kunst und Demokratie haben einen gemeinsamen Feind: den Determinismus bestimmungsmächtiger Instanzen, die allem, was frei, unbestimmbar und strittig ist, eine „geschlossene Bedeutung“ (Castoriadis) oktroyieren wollen. Kunst und Demokratie haben jedoch nicht Zugriff aufeinander und sind unterdeterminiert, können einander nicht bestimmen und sind sich nichts schuldig. Ihr Verhältnis ist vor allem ohne Schrecken, während die totalitäre Engführung von Kunst und Politik für Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle stets

lebensbedrohlich war und in manchen Staaten heute noch ist. Diesen Aspekt sollte Kunstsoziologie zum Thema Macht nicht außer Acht lassen.

Die Macht der Künste in der Demokratie besteht mithin darin, dieses unterdeterminierte, nicht strukturell erzwingbare und nicht in Richtlinien (*policies*) fassbare Verhältnis zu praktizieren und zu vermitteln. Die Gefahr für die Künste ist dabei weniger, Repressionen oder Zensur zu provozieren, sondern politisch und ästhetisch unter Niveau zu bleiben. Provokationen und Belehrungen unterfordern Kunst und Publikum ebenso wie Mitmach-Angebote (z. B. Olafur Eliassons ‚green lamps‘), zu schweigen von abfälligen Reden berühmter Künstler über Demokratie wie Baselitz, Meese oder Nitsch.

Für das demokratische Verhältnis der Künste zur Macht lassen sich drei verbreitete Formen unterscheiden: Es kann operativ real sein, symbolisch konkret-allgemein, oder allegorisch-abstrakt. Operativ real ist z. B. die Kunst Klaus Staecks oder Günther Ueckers „Brief an Peking“ von 1994. Es ist operative, sich einmischende Kritik an die Adresse der Machthaber, mit realem Verfolgungsrisiko. Symbolisch konkret und in ihrer Absicht verallgemeinerbar sind viele Werke z. B. von Joseph Beuys und Hans Haacke. Ihre symbolische Bedeutung ist eindeutig und wird auch in nicht-künstlerischem Kontext verstanden. Allegorisch-abstrakt und beliebig sind dagegen die Machtanspielungen z. B. bei Jonathan Meese und in Joseph Carlsons „Head Lines“, einer großformatigen Serie von Signaturfragmenten mächtiger Politiker. Und es gibt viel dazwischen: Die Arbeiten z. B. der Iranerin Parastou Forouhar bewegen sich zwischen operativ und symbolisch, das Werk der ebenfalls aus dem Iran stammenden Shirin Neshat dagegen zwischen symbolisch und allegorisch.

Allegorien stellen weder inner- noch außerkünstlerische Machtfragen und vermitteln keine Bedeutung. Das ist künstlerische Freiheit, mit der bislang z. B. Meeses Freisprüche vor Gericht begründet wurden. Unter totalitären Umständen, mit denen er ja kokettiert, könnte er sich jedoch nicht darauf herausreden, weil dort Allegorien und Ornamente willkürlich mit Bedeutungen besetzt werden, gegen die er sich nicht wehren könnte. Klaus Staeck dagegen hat seine Prozesse mit Berufung auf die Meinungsfreiheit gewonnen, nicht auf die Kunstfreiheit. Aber nur in der Demokratie können beide gewinnen.

Alexander Kluge: Text und Bild – eine unendliche Beziehung

Erik Porath (Berlin)

So verschiedenartig wie Alexander Kluge in seinen Texten Gattungsformen wie Erzählung, Essay, Anekdote, Theoriebausteine und Zitate verwendet, so heterogen zeigt sich auch der Einsatz von Bildern sowohl im schriftstellerischen als auch im filmischen Werk. Dabei stehen Montagen künstlerischer und massenmedialer Bilder mit Wörtern und Texten neben Gesprächen und gemeinsamen Büchern mit bildenden Künstlern (Richter, Baselitz, Kiefer) oder Ausstellungen (mit Demandt / Viebrock, Venedig 2017). Anhand ausgewählter Text-Bild-Kombinationen im Medienformat des Buches geht mein Vortrag der Frage nach, auf welche Weise Texte und Bilder einander wechselseitig herausfordern, und worin die spezifische Leistung der Bilder besteht, die eine Adressierung des Auges jenseits des Begrifflichen bedeutet, ohne doch vollkommen unabhängig von Schrift und Verstand zu sein.

Mit der Veröffentlichung des ‚Buches zum Film‘ *Die Patriotin* (1979) entwickelt Kluge seinen unkonventionellen Umgang mit Text und Bild verstärkt in Buchform (und parallel dazu mit Bild

und Text in Filmform) weiter, was in *Geschichte und Eigensinn* (1981) seine Fortsetzung in einem eher theoriendiskursiven Kontext findet. Über beide, assoziativ-verwandte Stränge der Produktion in den Arbeiten Kluges kann gesagt werden, was der Printversion der *Patriotin* als Warnung für den Leser vorangestellt ist, nämlich dass es „etwas anderes geworden“ ist: „Seiten, Bilder usf.“ – will sagen: kein fertiges Buch nach traditionellem Verständnis, keine (ab-)geschlossene Form. Mit dem filmischen Prinzip der Montage, das den Schnitt (im Text: Zitat!) voraussetzt, setzt sich Kluge nicht nur über Genre- und Gattungsgrenzen hinweg, sondern überschreitet Medienformate, die traditionell getrennt gehalten werden. Die multimediale Montage kann als Indiz für medientechnologische Umbrüche in der Kultur (Benjamin) verstanden werden – was die älteren Arbeiten Kluges immer noch, aber um so mehr seine Arbeitsweisen heutzutage interessant macht, wo wir uns mitten in einer historischen Transformationsphase durch die digitalen Medien befinden, die alle kulturell-gesellschaftlichen Bereiche, von den obersten Ebenen der politischen Organisation über die mikro- und makroökonomischen Wirtschaftsprozesse bis in die privatesten Sphären individueller Erfahrung, von den Wissenschaften bis zu den Künsten durchdringen.

Die mit Montagetechnik hervorgebrachte Komplexität der Texte und Filme setzt der vereinheitlichenden „Strategie von oben“ eine diversifizierende „Strategie von unten“ (Kluge) entgegen, die sowohl in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht eine Herausforderung darstellt. Das Werk Kluges präsentiert sich eher im Sinne eines „offenen Kunstwerks“ (Umberto Eco), als dass es eine hegemoniale Position gegenüber dem Betrachter einnimmt. Entsprechend aktiv muss der Leser oder Zuschauer des Kluge'schen Kosmos werden, der weniger ein in sich geschlossenes Ganzes als vielmehr die Bruchstellen im Diskurs und in den Bildwelten ausstellt, mit denen der Betrachter sich auseinanderzusetzen hat, um für sich einen lesbaren, sinnhaften Zusammenhang herzustellen. Das Werk nimmt also die Mitwirkung des Publikums absichtlich in Anspruch und setzt so auf – auch für den Produzenten – unabsehbare Effekte und setzt sich einem Strom der Interpretationen und der Geschichtlichkeit von Rezeptionsweisen aus.

Panel IX: Establishing and De-Establishing Power III - Evaluation

Room W.122

Bewertungsspiele: Das Ranking als Spiel und Konkurrenz im Surrealismus

Lisa Baßenhoff (Bielefeld)

André Breton war nicht nur ein produktiver Schriftsteller, er liebte es auch, seine Freunde zu unterhalten. Dazu erfand er – quasi als Kneipensport – Bewertungsspiele u. a. über Künstler, bei denen immer wieder neue Listen als Ergebnis der abendlichen Meinungsumfragen erstellt wurden. Nach erzielter Punktezahl hierarchisch geordnet, erinnern die „Liquidationsliste“ und die „Liste der Ersten und Letzten“ aus den 1920er-Jahren an heutige Rankings, die inzwischen auch im Feld der Kunst Übersicht über Marktwert und Reputation von Künstler*innen versprechen.

Die zunehmende Präsenz und Wirkmächtigkeit von Rankings zeigt sich in einer verstärkten sozialwissenschaftlichen Erforschung des Phänomens in den letzten Jahren. In einer vergleichstheoretischen Perspektive lassen sich Rankings als spezifische Praktiken des

Vergleichens fassen (Heintz 2016, Epple 2015). Die Tabellen bieten dabei zunächst das *tableau* (Foucault), auf dem Entitäten in einen Sinnzusammenhang von Identität und Differenz gestellt werden.

Die Rangliste gibt der erzeugten Relation allerdings immer die Form der Evaluation und Konkurrenz: Es gibt eine vertikale, numerische Einteilung auf der die einzelnen Plätze zumeist nur einmal besetzt werden können. Konkurrenzbeziehungen zeichnen sich dabei nach Simmel (1903) durch ihre Mittelbarkeit aus. Konkurrenten treten nicht – wie im Fall des Konflikts – direkt gegeneinander an, sondern konkurrieren um ein Drittes. So generieren und ordnen Rankings Konkurrenz, da Akteure auf einem visuellen Feld versammelt werden, in der ihnen gleichzeitig eine relative Position zum Erreichen eines Guts zugeordnet wird. Nach Werron (2010) wird so direkte Kommunikation durch die wechselseitige Beobachtung um das Erreichen der Gunst eines Dritten ersetzt. Im Falle der Rankings ist dies die Veröffentlichung und damit potentielle Sichtbarwerdung für ein Publikum, über die sich Akteure erst als Konkurrenten um ein Gut verstehbar machen. Die gerankten Akteure können sich so nicht nur in ein vorher nicht vorhandenes Konkurrenzfeld und in eine Öffentlichkeit hineingesetzt sehen, die Ordnung und ihre Position darin sind ebenfalls auf einen Blick ersichtlich. Oft weniger klar sind die Maßstäbe und Indikatoren, nach denen die Reihenfolge ermittelt wird.

Die Listen von Breton und seiner Gruppe können in diesem Zusammenhang zum einen aus heutiger Sicht als subversives Spiel der Kunst mit den Herstellungsmechanismen von Objektivität und Transparenz durch quantifizierte Tabellen und ihren Ordnungseffekten gesehen werden. Wichtig ist hier der Begriff des Spiels, da die Bewertung von Künstler_innen nach Punkten zunächst einen selbstbezüglichen und eigenständigen Situationscharakter hat, der nicht auf außerhalb dieses Spiels liegende Zwecke gerichtet ist. Das zu Bewertende und die Bewertungsmaßstäbe werden ad hoc erfunden. Die Ranglisten sind deshalb einerseits auf nicht absehbare Resultate und Offenheit angelegt. Zum anderen kann eine Analyse aber aufzeigen, wie diese Ranglisten trotz ihres Spielcharakters Konkurrenzdynamiken erzeugen und als Machtmittel die herrschenden Spielregeln des Kunstfelds und die Linie der Gewinner und Verlierer zu Gunsten der Rankingproduzenten verschiebt. Dynamiken des Kunstfelds werden so aus einer Konkurrenzperspektive verständlich, bei der die Konkurrenz mithilfe kompetitiver Praktiken des Vergleichens und der Öffentlichkeitserzeugung von den Künstlern selbst vorangetrieben wird. Die jeweiligen Praktiken sind dabei mit dem historischen Kontext verbunden und können dementsprechend nicht als individuelle, sondern immer aus dem sozialen Zusammenhang heraus zu erklärende Tätigkeiten verstanden werden. Mit diesen kann – wie im surrealistischen Fall – experimentiert werden, so dass die Vergleichspraktiken mit schöpferischer Imagination, aber auch Herrschaftsansprüchen, verbunden werden.

Ordnungsmacht und Machtordnung. Das Verständnis von Macht in der zeitgenössischen Kunst hinter *ArtReviews* Liste „Power 100“

Paul Buckermann (Luzern):

Das Kunstmagazin *ArtReview* will seit 2002 jährlich die „most influential people in the contemporary artworld“ mittels einer Rangliste abbilden. Die sogenannten ‚Power 100‘ werden durch ein anonymes Expert*innenpanel ermittelt und sollen diejenigen Künstler*innen, Sammler*innen, Kurator*innen, Museumsdirektor*innen, Galerist*innen, Philosoph*innen,

Kunstkritiker*innen, Messeveranstalter*innen und anderen Kunstprofessionellen umfassen, welche Einfluss besäßen in den zentralen „networks of interest and influence that lead to certain types of arts“. Die Machtliste wird in einer Kunstöffentlichkeit regelmäßig (repräsentations-) kritisch begleitet und auch kunstsoziologisch wird in den Ergebnissen nach Symptomen für Strukturverschiebungen in der Kunstwelt gesucht (vgl. Quemin 2013: 205-258). Mein Beitrag problematisiert dementsprechend aus einer wissenssoziologischen Perspektive die paradigmatischen Vorstellungen über Kunst hinter der Liste. Ergänzend zu Kunstsoziologien, die sich systematisch den institutionellen, professionellen, materiellen und symbolischen Infrastrukturen zeitgenössischer Kunst widmen, folgt mein Beitrag der These, dass innerhalb des Kunstbetriebs selber spezifische Verständnisse von Macht analytisch rekonstruiert werden können und diese pluralen Ordnungsvorstellungen in einem Zusammenhang mit der Stabilität und dem Wandel von autonomer Kunst in einer Gesellschaft stehen.

Da kommunizierte Ordnungsangebote wie Ranglisten eine etwaige Realität nicht einfach abbilden, sondern Ordnung selektiv her- und darstellen, nähere ich mich dem empirischen Fall mit der Annahme, dass sich die konkrete Herstellung der ‚Power 100‘ und ihre publizierte Form mit umfassenden, quasi-soziologischen Annahmen gegenüber Kunst, ihrer inneren (Macht-)Strukturen und ihrer gesellschaftlichen Einbettung in Verbindung bringen lassen.

Ich beginne eine solche Analyse beim Bezugsproblem der Liste, dem „call for list“ (Stäheli 2012: 237), und problematisiere somit, warum die Liste überhaupt eine Dringlichkeit und einen anschlussfähigen Informationsgehalt beansprucht. Angelehnt an Soziologien des Vergleichs (vgl. Espeland/Stevens 1998; 2008; Heintz 2010; 2016) und der Wertung / Bewertung (vgl. Lamont 2012; Peetz et al. 2016) ist so etwa erklärungsbedürftig, dass die publizierte Rangliste ganz unterschiedliche Vertreter_innen der wichtigsten Personalgruppen (i.S.v. Becker (2008[1982])) einer Kunstwelt in einen gemeinsamen Vergleichszusammenhang stellt. Die angenommene, kategoriale Vergleichbarkeit über das Kriterium Macht ist aus dieser analytischen Perspektive untrennbar verbunden mit dem Paradigma, dass es Unterschiede in dem Ausmaß akkumulierter Macht gibt und diese über bestimmte Verfahren bewertet werden können. Entlang solcher einzelner Beobachtungsschritte zeige ich, wie die Liste eine zwar kontingente, aber in sich konsistente Möglichkeit zur Welterschließung anbietet (vgl. Heintz/Werron 2011; Heintz 2012), die im Fall des Kunstfeldes (i.S.v. Bourdieu 1999[1992]) auch auf die „institutionalization of new global institutional practices of evaluation“ (Buchholz 2016: 47) verweisen kann.

Bezugnehmend auf Forschungen zu anderen Ranglisten können trotz aller Selektivität auch in der Kunst Feedbackmechanismen und Reaktivität (vgl. Wedlin 2007; Espeland/Sauder 2007; 2016; Brankovic/Ringel&Werron 2018) in demjenigen Feld vermutet werden, das von der Liste untersucht wird (vgl. so Buckermann 2018). Weil Ranglisten sowohl als „disclosure device“ (Hansen/Flyverbom 2015) wie auch als *Blackboxing Device* selektive Weltzugänge herstellen und etwa über Ressourcenverteilung in Gesellschaft zurückwirken können, verspricht eine Analyse der epistemischen Fundierung von Listen ein konzeptuelles Verständnis der Rolle von pluralen Ordnungsweisen für gesellschaftlichen Wandel und Stabilisierung von Kunst. Mein Beitrag konzentriert sich entsprechend des Tagungsthemas auf das Machtverständnis (bzw. die Machtverständnisse) hinter der ‚Power 100‘. Die Datengrundlage für den Vortrag sind Begleittexte sowie 200 Begründungstexte zu gelisteten Einzelpersonen aus den Jahren 2016 und 2017. Die Fragen an das Material zielen auf die systematische, qualitative Rekonstruktion potenziell unterschiedlicher Machtverständnisse und ihrer Einbettung in umfassende Vorstellungen der ‚Power 100‘ gegenüber Kunst und ihrer sozialen Reproduktionsmechanismen.

Panel X: Theories of Arts and Power

Room W.123

Jenseits der Macht? Die künstlerische Moderne als Medium der Entlastung im Posthistoire: Arnold Gehlen revisited

Martin Jürgens (Berlin)

Es ist, als behalte er posthum recht, im gesellschaftstheoretisch Allgemeinen wie im kunstsoziologisch Besonderen: Nach dem fast lautlosen Zusammenbruch des Staatssozialismus scheint sich das von Gehlen postulierte Posthistoire verwirklicht zu haben: keine geschichtlichen Abenteuer mehr, keine umstürzenden Tendenzen und Absichten. Der aktuelle Gesellschaftszustand wird weithin als Raum vollendeter Alternativlosigkeit erlebt. Für auffällige Restbedürfnisse der gröberen Art hält die Bewußtseinsindustrie ihre Angebote bereit.

Die künstlerische Moderne dagegen ist in der Konzeption Arnold Gehlens der rechte Ort für den feineren und wacheren Eigensinn. Die ihr von ihm zugeschriebene Funktion ist die der Entlastung von den Zumutungen der ‚Nachgeschichte‘, das nicht in kritischer Absicht, sondern als zustimmende Beschreibung: „nur in der Kunst kann man noch Freiheitsgrade und Reflexionswachheiten und Libertinismen vorschweben lassen, die im öffentlichen Leben gar nicht unterzubringen wären; so wird sie Faszination und Sehnsuchtsraum, Freizügigkeit und Atemholen, gerade weil sie die ‚existentiellen‘ Appelle nicht mehr enthält.“

Das ist klarsichtig, selbstbewusst und milde doktrinär. Gleichwohl: Für etliche, die sich heute weiterhin als aktive Nonkonformisten verstehen und sich in scharfer Distanz zu Positionen wie der Gehlens wahrnehmen, sind die klassische Moderne und die Gegenwartskunst (vor allen in ihren aktionistischen Spielformen) Statthalterinnen des gesellschaftskritischen Dissenses. Der aktuelle, medial überhöhte Kunstenthusiasmus, der wallfahrtsähnliche Zulauf zu den großen internationalen Ausstellungen und Messen, scheinen sie zu bestätigen; das laute Boomen des Kunstmarkts stört offenbar kaum.

In dieser irritierenden Situation erscheint es reizvoll, Gehlens kunstsoziologischer Konzeption an Hand der „Zeit-Bilder“ von 1960 noch einmal nachzugehen: im Hinblick auf

- ihre deskriptiven Stärken,
- ihre analytischen Schwächen,
- ihre Fähigkeit zur Überprüfung, aber auch Schärfung der eigenen Position angesichts dessen, was Gehlen an neuen Tendenzen in der Kunstszene wahrnimmt; seine Anmerkungen dazu finden sich in den Ergänzungen zu den Folgeauflagen der „Zeit-Bilder“.

Hier kommen jedoch auch Gehlens gesellschaftliche und politische Optionen zur Sprache; die sarkastische Verachtung, mit der er von „Demokratisierung“ spricht, ist ein spätes, affektives Echo einer Haltung, die sich schon früh der Macht des gesellschaftlichen Ganzen und seiner Institutionen verschrieben hat; denen gegenüber konnte und kann die Kunst der Moderne bei aller differenzierten Wertschätzung, zu der Gehlen fähig war, nur als subtile Kompensation realer Machtlosigkeit fungieren.

Die ‚existentiellen Appelle‘, die Gehlen nicht zulassen und nicht wahrnehmen wollte, haben jedoch bis in unsere Tage hinein überlebt und mit ihnen das Bewusstsein gesellschaftlichen Unheils. Ein Beispiel soll abschließend vor Augen geführt und kommentiert werden: eine Filmsequenz, die den Schluss einer der Tanztheaterproduktionen von Pina Bausch zeigt, in dem der Pomp des Großen und Ganzen auf die existenzielle Hilflosigkeit der Individuen trifft.

Die soziologische Ästhetik Georg Simmels als „Schatz im Acker“ der Kunstsoziologie

Nina Tessa Zahner (Düsseldorf)

Die soziologische Beschäftigung mit Kunst und Macht integriert zumeist an zentraler Stelle Macht- Konzeptionen der soziologischen Klassiker von Karl Marx, Max Weber, Theodor Adorno, Michel Foucault oder Pierre Bourdieu. Überraschenderweise findet die Position Georg Simmels und seiner soziologischen Ästhetik bzw. ästhetischen Soziologie hier wenig Beachtung. Dabei hat Simmel sowohl Weber wie auch Bourdieu und wohl auch Adorno und Foucault nicht nur methodologisch weitreichende Anregungen geliefert, sondern auch eine höchst differenzierte Kritik des Historischen Materialismus vorgelegt, an die es sich anzuschließen lohnt. Die geringe Beachtung der Arbeiten Simmels ist wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass diesem jede Form von vereinfachendem Dogmatismus ein Graus war und seine überaus filigranen Analysen zu allerlei Missverständnissen und Fehlinterpretationen anregten.

Der vorgeschlagene Beitrag argumentiert, dass gerade in der Differenziertheit der Simmel'schen Analysen eine große Stärke seiner Position liegt und sich hieraus weitreichende methodologische und methodische Anregungen für eine Beforschung der Kunst und ihrer Publika in der Gegenwart ableiten lassen. In Anschluss an eine Rekonstruktion der relationalen Soziologiekonzeption Simmels lassen sich – so die vorgetragene These – gelungene Alternativen sowohl zu einem gegenwärtig im Feld dominanten Schein-Objektivismus, der letztlich machttheoretische Implikationen mitführt, und einem gerade im anglo-amerikanischen Sprachraum oftmals dominanten Relativismus bzw. (Neo)Marxismus erarbeiten. Simmels Potential für die Kunstsoziologie liegt vor allem darin, eine weitreichende Reflexion der erkenntnistheoretischen Grundlagen soziologischen Forschens an der Kunst entwickelt zu haben. Diesen „Schatz im Acker“ (Wilfreid Geßner) des kunstsoziologischen Forschens zu heben, hat sich der Vortrag zur Aufgabe gemacht.

Panel XI: The Sociology of Music and Power I – Tango, Black Metal and Blues

Room W.122

Tanzpraktiken und die Prozesse ihrer Institutionalisierung innerhalb (über)staatlicher Strukturen im Kontext des Immateriellen Kulturerbes

Vicky Kämpfe (Lüneburg)

I Thematischer Rahmen

Tanzpraktiken sind soziale Praktiken, die ungeachtet ihres symbolischen Werts gleichermaßen den Machtrelationen sozialer Strukturen unterliegen und zugleich als Instrumente dieser Machtmechanismen fungieren (können). Sie sind keineswegs in einem von staatlichen bzw. Machtstrukturen gering kontrollierten Bereich zu verorten, sondern konstituieren Diskurse und Strategien innerhalb des Machtgefüges.

Mit zunehmendem Grad ihrer Institutionalisierung sind Tanzpraktiken einem Kanonisierungsprozess eingebunden. Dieser Prozess etabliert Interessen und Wertsetzungen innerhalb den Machtstrukturen in Form von Normierungen und Standardisierungen von Tanzpraktiken. Er impliziert zugleich deren Wertveränderungen entsprechend ihrem

Kanonisierungsstatus. Am Beispiel der Institution *UNESCO* und deren Anerkennungsmechanismen kultureller Praktiken zum Immateriellen Kulturerbe können diese Mechanismen sichtbar gemacht werden.

Werden Tanzpraktiken innerhalb eines weiten Kunstbegriffs als ein ästhetisches, zweckfreies Agieren bestimmt, können Tanzpraktiken ungeachtet ihrer populären oder künstlerischen Zuordnung gemeinsam betrachtet, bzw. wo notwendig, differenziert werden. Ihnen eigen ist ein immaterieller Wert inkorporierter und zumeist als ‚flüchtig‘ benannte Wissensbestände, die weder formulierbar noch über kognitive Prozesse ausübbar und vermittelbar sind. Diese konstitutive Disposition von Tanzpraktiken unterliegt noch immer der Marginalisierung im öffentlichen Diskurs und somit Negation ihrer gesellschaftlichen Relevanz. Die zunehmende Reflexion der betreffenden Institutionalisierungsprozesse bricht diesen Status langsam auf.

II Fragestellungen und Argumente

Werden Tanzpraktiken als Instrument gesellschaftlicher Machtdurchsetzung verstanden, so bleibt zu bestimmen, wer in welcher Weise und aufgrund welcher Interessen entsprechende Normierungen, Richtlinien und Wertsetzungen eines solchen Agierens definiert. Ebenso kann danach gefragt werden, was die Institutionalisierung tänzerischer Praktiken für diese bedeutet: welchen Limitierungen unterliegen sie und welche Optionen des Handelns sind für die Tanzenden verfügbar? Gibt es Rückwirkungen auf institutionelle Strukturen und die Bestimmung von Diskursen?

Damit kann es gelingen, latente und offenbare Intentionen und Interessen zu erkennen. Ebenso können Veränderungen den Tanzpraktiken innerhalb solchen Institutionalisierungsprozesse nachvollzogen werden. Wichtige Punkte dabei sind die Werterhöhung bzw. Wertminderung innerhalb der sozialen Strukturen. Das betrifft sowohl symbolische Werte wie Wissensbestände, immaterielle Werte und Wertsetzungen wie ‚passion‘, ‚movement‘, ‚exclusivity‘; den ökonomischen Wert tänzerischen Praktiken (Kulturmarkt und Marketing); als auch deren politischen Wert in Funktion eines Machtinstruments und dessen Instrumentalisierung in und für die Politik.

Ein dritter Aspekt fokussiert den mit dem Institutionalisierungsprozess verbundenen Archivaufbau: er resultiert aus Kanonisierungsstrategien des Beschreibens, Typologisierens und Festschreibens. Es werden damit Konventionen und Standards für Diskurse und für das praktische Agieren gesetzt. Archive sind somit konstitutive Sammlungen der Diskurse, Artefakte und Wissensbestände. Die Kanonisierungsstrategien etablieren zugleich normierende Dispositionen dieser Sammlungsbestände sowie Auswahl- und Zugangskriterien. Gleichermaßen implizieren diese Sammlungen Optionen für ein Handeln, indem Wissensbestände, Zugangsmöglichkeiten, Infrastrukturen und ein Bewusstsein darüber unabhängig von konkreten Zeitmomenten zur Verfügung stehen.

Institutionalisierungsprozesse sind in der Konsequenz nur ambivalent zu beurteilen. Der Fokus sollte darauf liegen, inwiefern und in welcher Weise den negativ zu bewertenden Aspekten gegenüber die positiven stark gemacht werden können.

“Midnight serpent, do you fear my heart?” Wiederholbarkeit der Machtsymboliken als Merkmal der narrativen Thematisierung von Machtbeziehungen im skandinavischen Black Metal

Alicja Sulkowska (Weimar)

Black Metal gilt heutzutage als das Genre, das sein Charisma den intermedialen Bezügen auf Motive aus der Kunst- und Kulturgeschichte verdankt. Diese ideologischen und diskursiven Einflüsse wurden nicht nur in der Musik, sondern auch vielmehr in der Sphäre des Visuellen ausgedrückt. Eine besondere Rolle in den Prozessen von Einprägung dieser konkreten ideologischen Einstellung der Mitglieder spielte die Gestaltung der ästhetischen Elemente, deren Verwendung häufig an literarischen / künstlerischen Texten anknüpfte. Solche offene Manifestation der Postulate sorgte für die performative Wirkung des Black Metals, was das Genre im spezifischen Bereich der Gesellschaftskritik verankerte.

Weil die zweite Welle von Black Metal sich als die diskursive Form des Widerstandes gegen die kapitalistische Gesellschaft entfaltete, so betraf die Mehrheit der von den Szenemitgliedern entfalteten Postulate einen Wandel innerhalb der zwischenmenschlichen Hierarchien und Beziehungen. Aus diesem Grund entwickelte die Subkultur, analog zu der Musik, ihre eigene Realität, von anderen Regeln und anderen Machtsystemen kontrolliert. Obwohl diese Komponente anfangs als der einfache Widerspruch zu dem traditionellen Systemverständnis fungierte, so verwandelten sie sich allmählich in die eigenen Symboliken und Bedeutungen, die die Konzeption der Machtausübung von und an der konkreten Gruppe definiert hatten.

Der Text befasst sich mit der Analyse von der narrativen Machtsymbolik innerhalb von Black Metal und mit dem Bestimmen der konkreten stilistischen / diskursiven Mittel und manipulativen Techniken, dank derer eine gewisse Machtausstrahlung der ganzen Szene oder der einzelnen Bands erreicht wurde. Untersucht wird auch der Einfluss, welchen die Symbolik auf einer stilistischen und ideologischen Teilung der Szene hatte.

Die interdisziplinäre Studie wird an Beispielen von performativen Symbolen (Maske, Körpersprache), sprachlichen Bestandteilen (die Verwendung einer konkreten Sprache), oder schließlich von den historisch / künstlerisch konnotierten Merkmalen (Tiere, Waffe, Natur) durchführt, was darauf verweist, inwiefern die metaphorische Erweiterung jedes Gliedes als die ideologische Berechtigung der politischen Handlungen innerhalb der Szene dienen konnte.

Zusätzlich analysiert werden die Motive, die zu der Kristallisierung der politischen / philosophischen Theorien der Subkultur beigetragen hatten: der Tod, die Einsamkeit, der Krieg und das Verbrechen. Mit der Berücksichtigung der Ereignisse aus der Geschichte des Genres (Mord an Oystein Aarseth, Kirchenbrände und schließlich das Formen von NSBM) befasst sich der Artikel mit der Erklärung der zerstörerischen Macht der verwendeten Narrationen und deren manipulativen Potenzial.

Die nähere Auswertung von solchen Bewegungen wie *Inner Circle* in Norwegen oder *Legion Werwolf* und *MLO* in Schweden beweist, dass die semantische Evolution der Motive und Symboliken (Erbarmungslosigkeit, Stärke, der Übermensch) die Entstehung von den mit der Szene verbundenen ideologisierenden Systemen motiviert hatte. Für diese Milieus diente die Wiederverwendung der Symbole und Theorien als Mittel zur Instrumentalisierung von der Politik und totalitären Ideologie für Zweck der Autokreation der ganzen Subkultur und ihrer intermedialen Ausdrucksformen.

Solche Wirkung wurde zusätzlich von der Wiedernutzung der konkreten Symbole gesteigert. Da die ästhetischen und narrativen Konstellationen zyklisch in neue Kontexte eingesetzt wurden, so

entstand innerhalb des Genres ein intermediales Netz der Assoziationen, das eine herrschende Ideologie oder Beziehung zu der Außenwelt bedingte.

Der Beitrag bietet eine vielfältige Analyse der zyklischen Ideologisierung des Verhaltens und des Images im Sinne von Verwendung der Machtsymbole an. Der Text entfaltet nämlich die These, laut der das stimulierende Potenzial der beinahe futuristischen Postulate von Macht, Gewalt und Brutalität der Black Metal-Musik ihr eine kreative Bedeutung verliehen hatte. Deswegen und aufgrund der zahlreichen Beispiele und kulturellen Einflüsse wird die Symbolik des Black Metals im Kontext der machtausübenden und manipulativen Aspirationen des Genres charakterisiert.

Zur Entwicklung des Blues im sich neu konstituierenden Feld musikalischer Produktion in den USA in den Jahrzehnten um 1900

Christoph Behnke (Lüneburg)

Die Entwicklung eines Feldes der kulturellen Produktion in den USA erlebt in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine rapide Expansion insbesondere im Bereich des kommerziellen Entertainments. Im Bereich musikalischer Produktion wird diese Entwicklung vorangetrieben durch die Ausweitung von *sheet-music* in den Bereich der Popularmusik, vor allem aber durch die Professionalisierung der Musiker und die Erfindung des Phonographen und des Grammophons, die erstmals eine Separierung der Musik von den Musikproduzenten ermöglichte. Das kommerziell erfolgreiche Feld musikalischer Produktion findet sich in so unterschiedlichen Formaten wie *vaudeville*, *minstrel shows*, Musiktheater und *variety* oder *medicine shows*. Der strukturell wirksamen Unterscheidung zwischen *cultivated high art* und *vernacular popular art* entspricht eine weitere Unterscheidung in der Popularmusik zwischen „good music“ (Paul Lopes), die mit einem professionellen Ethos verbunden wird und sich zum Beispiel bei den *Tin Pan Alley* Komponisten findet und solchen Musikformen, die diesen Kriterien nicht entsprechen und deshalb aus dem Feld ausgeschlossen sind. Die Besonderheit des amerikanischen Feldes der kulturellen Produktion besteht bekanntlich in der Konstituierung einer *color line*, hier einer musikalischen *color line*, die für afroamerikanische Musiker weitreichende Folgen hatte. Der Hintergrund für diese Entwicklung sind die seit den 1870er-Jahren auf den Weg gebrachten Jim Crow Gesetze. Um die musikalische Segregation nachzuvollziehen, gilt es, drei wichtige Spieler des Feldes zu beachten: die sich sehr früh global orientierende *record industry*, die Musikproduzenten und ihre Entwicklung neuer musikalischer Ausdrucksformen wie rag-time, Jazz und Blues sowie das wissenschaftliche Interesse an Folklore, abzulesen an der Gründung der *American Folklore Society* 1888 und Gründung der Zeitschrift *Journal of American Folklore*. Wie Karl Hagstrom Miller in seiner Studie *Segregating Sound* zeigt, ermöglichte das Zusammenspiel dieser drei Spieler die Errichtung einer *color line*, die kompatibel mit der durch die Jim Crow Laws gesetzten rassistisch legitimierten Segregation war. Die „wissenschaftliche“ Legitimation erfolgte über das Studium vermeintlich isolierter kultureller Produzenten, wie etwa deren musikalische Ausdrucksformen in den Südstaaten, die als „Folklore“ rassifiziert wurden. Die Feldtheorie der Bourdieuschen Schule stellt die Feldstruktur als ein Feld von Auseinandersetzungen dar; die Akteure befinden sich in einem Kampf um Positionen und Positionierungen. Genau dieses Element erweist sich bei der Neukonstituierung des musikalischen Feldes in den USA zum Ende des 19. Jahrhunderts als

besonders auffällig. Afroamerikanische Musiker*innen drängen mit Macht in das durch weiße Musiker dominierte Feld der musikalischen Produktion, erleben die durch Segregation gesetzten Grenzen (z. B. wird der „Blues“ zunächst von weißen Sängerinnen für die *record industry* aufgenommen, weil Afroamerikanerinnen davon ausgeschlossen sind) die aber dann obsolet werden, wenn die kommerziellen Ziele der Unternehmen die Segregation als Hindernis sehen.

Der Blues erlebt seinen ersten Durchbruch als ein erfolgreiches Segment der Plattenindustrie im Rahmen von „race-records“. Die Segmentierung verdankt sich nicht zuletzt auch der Folklorisierung, dem Umstand also, dass eine musikalische Ausdrucksform an ethnische Merkmale gebunden wurde, ein Vorgang den die *record industry* im Rahmen ihrer globalen Aktivitäten eingeübt hatte. Dieser Begründungszusammenhang wird noch wichtiger bei der Entdeckung des sogenannten „country-blues“ ab ca. 1923, der noch „authentischer“ wirkte, weil er reduzierbar war auf den Transport von Gefühlen wie Melancholie, Trauer etc. und keine professionellen musikalischen Potentiale im Sinne „guter Musik“ aufwies. Dieses Segment wird dann in den 1960er-Jahren als „Folkblues“ wiederentdeckt und begründete die Karrieren von *white blues performers*, ein Vorgang der bis in die jüngere Zeit hinein unter dem Stichwort *cultural appropriation* diskutiert wird.

Der Vortrag verfolgt die umkämpften Brennpunkte des Feldes musikalischer Produktion in den USA um die Jahrhundertwende und benennt die für die Sichtbarwerdung des Blues in diesem Feld wichtigen Stationen.

Panel XII: The Sociology of Music and Power II – The Technical-/ Economic-/ Legal Complex

Room W.123

Musikalische Interface-Politiken. Über die technologische Prä-Konfiguration musikalischer Aneignungsprozesse durch Digital-Audio-Workstation-Design und digital-materielle MusikmachDinge

Michael Ahlers und Carsten Wernicke (Lüneburg)

Einsatz und Vernetzung von Software und digital-materiellen *Controllern* verändern als Musikmach-Dinge (Ismael-Wendt 2016) im Übergang zu einem „post-digitalen Zustand“ (Andersen et al. 2014; Berry/Dieter 2015; Jörissen 2016; Stalder 2016; Bunz/Meikle 2017; Baecker 2018) die ästhetischen Erfahrungen und Möglichkeiten musikalisch-kreativer Ausdruckspotentiale in individueller wie kollektiver Perspektive. „MusikmachDinge“ sind dabei wie alle technischen Geräte, Instrumente und Interfaces „Teil performativer Settings“ mit selbst „mediale[m] Charakter“, denn „es vermittelt zwischen kulturell sedimentierten Praxen der Gestaltung, die im jeweiligen Stand der Schriftkultur angelegt sind und einer Körperlichkeit, die als hybrides Konzept aus Apparat und Mensch abgeleitet werden kann“ (Großmann 2013).

Daraus ergeben sich machttheoretische (Chun 2011; Parisi 2013) bzw. umgekehrt partizipationstheoretische (Ehn 2013) Zurichtungen in Hinblick auf musikalisches Handeln. Vor allem in Bezug auf das Designt-Sein als Schnittstellen suggerieren digitale MusikmachDinge oftmals eine Simplifizierung des eigentlichen Musikmachprozesses, obwohl sie selbst paradoxerweise als musikalische *Black Boxes* konstruiert sind, die als komplexe technisch-

vernetzte Einheiten algorithmischer Kontrolle und Programmierung fungieren. Die Antwort auf die Frage nach der Rolle und Funktion handlungsinterner wie -externer Kontrollinstanzen bleibt dabei nebulös und unentschieden, da die jeweilige *Black Box* zumeist zwischen Offenheit (Protokolle, Datenformate) und Geschlossenheit (Datenformate, Systemarchitektur) hin und her oszilliert und dabei ein für digitale Netzwerke typische „freiheitliche Bevormundung“ (Stalder 2016, S. 228f.) des Nutzers an den Tag legt.

Der ausgehend von der Spencer-Brownschen Zwei-Seiten-Form (innen/außen) entwickelte Vier-Werte-Raum der Kunst (Kleine-Benne 2006) muss somit um eine „prekäre fünfte Position“ erweitert werden (Baecker 2018). Zur Innen- und Außenunterscheidung, der Operation der Unterscheidung selbst sowie dem von der Unterscheidung hervorgebrachten Raum der Unterscheidung, die zudem mehrfach in einander gespiegelt werden können, tritt somit die Frage nach der digitalitätsspezifischen Wahrnehmung vor dem Hintergrund, dass „die Maschinen sensorisch und motorisch aufrüsten und man nicht nur wissen will, wie das geht, sondern man umgekehrt entdeckt, welche Artifizialität, künstliche Selbsterstellung, bereits im Menschen steckt. Was da als Organismus, Gehirn, Bewusstsein, Technik und Gesellschaft zueinanderkommt, könnte auch ganz anders formatiert sein. Die Maschinen machen es vor. Und die Menschen machen es nach, aber auf beiden Seiten der Grenze, auf der Seite einer technischen Selbstoptimierung und auf der Seite einer Pflege robusten oder auch fragilen Eigensinns.“ (Baecker 2018) Vermutet wird deshalb, dass dieser für musikalische Aus-handlungs- und Kreativitätsprozesse handlungsleitende Eigensinn stärker von Politiken der Technosphäre geleitet wird. Der Zugriff auf digitale MusikmachDinge, die nicht ‚Open Source‘ sind, würde somit bestehende klassische Konzeptualisierungen musikalischer Aneignung durch den Apparat de-etablieren hin zu einer Arbeit im „Zeichen einer ‚leere-Welt-Hypothese‘“, bei der im Sinne einer Simulierung von Simplizität als einer Methodologie Klammern gesetzt und auch wieder aufgehoben werden müssten (Baecker 2018; s.a. Parisi 2013).

Mithilfe von videografierten Erstkontakten von Musiker*innen, Instrumentalpädagog*innen und Musikproduzent*innen mit digital-materiellen MusikmachDingen, die auf algorithmischer Kontrolle und Programmierung, und somit vor allem auf dem Prinzip des Loops basieren, sowie mit Digital-Audio-Workstation-Softwares sollen im Vortrag in Anbetracht der oben skizzierten Zurichtungen erste Implikationen für das musikalische Feld herausgearbeitet werden. Trianguliert werden die videografischen Analysen mit ExpertInnen- und Gruppeninterviews sowie Screen-Recordings und Artefaktanalysen. Die Daten wurden erhoben im Rahmen des BMBF-geförderten Forschungsprojekts „Musikalische Interface-Designs. Augmentierte Kreativität und Konnektivität“ (MIDAKuK TP2; 11.2017-09.2021) als Teil des Verbundclusters Digitalisierung in der Kulturellen Bildung.

Die Beeinflussung von Kunst und Wirtschaft am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers *Tell Me on a Sunday*

Patrick Mertens (Heidelberg)

Andrew Lloyd Webber, der vor allem als Autor zahlreicher finanziell erfolgreicher Musicals bekannt ist, ist nicht nur Komponist, sondern auch Produzent, Theaterbesitzer und Chef einer Firma, die sich um die Lizenzierung und Vermarktung seiner Werke kümmert. Er ist damit ein

Künstler, der gleichzeitig Unternehmer ist und die finanzielle Verwertung seiner Stücke selbst kontrolliert.

Lloyd Webbers Kompositionen zeichnen sich folglich durch eine enge Verzahnung von künstlerischem und wirtschaftlichem Anspruch aus. Häufig muss sich dabei die konkrete künstlerische Ausgestaltung eines Stücks ökonomischen Rahmenbedingungen unterordnen, die in der nicht-subventionierten Londoner Privat-Theaterlandschaft durch den Geschmack des bezahlenden Publikums bestimmt werden. Ökonomisches Handeln und kompositorisches Schaffen geraten somit in ein Wechselverhältnis, bei dem der Werkbegriff als Schöpfung eines Individuums in Frage gestellt wird.

Am Beispiel von *Tell Me on a Sunday* (Musik: Andrew Lloyd Webber, Liedtexte: Don Black, 1979) soll dieses Wechselverhältnis von Kunst und Ökonomie exemplarisch untersucht werden. Ursprünglich als einaktiger Liederzyklus für eine weibliche Gesangsstimme und Band konzipiert, versuchte Andrew Lloyd Webber seit der Erstveröffentlichung der Komposition als Schallplatte, durch verschiedene Bearbeitungen und Umkonzipierungen die maximale Publikumswirksamkeit und damit auch die maximale finanzielle Rentabilität des Stücks zu gewährleisten.

Um das einstündige Werk als abendfüllendes Musical am Londoner *West End* zu produzieren, ergänzte Lloyd Webber den Liederzyklus mit einem etwa gleichlangen Ballett, dessen Material er aus seinen Variationen für Cello und Rock-Band übernahm. Durch die Kombination zweier kleinerer Werke, die musikalisch wie inhaltlich keinerlei Verbindungen enthielten, konnte er ein Stück schaffen, das aus ökonomischer Sicht mit anderen *West-End*-Produktionen konkurrieren konnte. Dieser mit *Song & Dance* betitelten Show, die im ersten Akt den Liederzyklus und im zweiten Akt die getanzten Cello-Variationen enthält, wurde dabei durch nachträglich hinzugefügte musikalische Bezugnahmen zwischen den beiden Teilen und ein loses Handlungskonzept der Eindruck eines organisch zusammengehörigen Werkes gegeben.

Eine weitere Form der Gewinnsteigerung ist zudem die Anpassung des Werks an den amerikanischen Markt: So wurden beim Transfer der Show nach New York die Liedtexte und die Handlungsstruktur von *Song & Dance* durch einen amerikanischen Dramatiker für das *Broadway*-Publikum umgearbeitet.

Neben dieser abendfüllenden Fassung wird aber auch weiterhin die ursprüngliche, einaktige *One-Woman-Show* lizenziert, so dass auch kleinere bzw. Amateur-Bühnen die Möglichkeit haben, das Werk zu spielen. Bei professionellen *First-Class*-Produktionen lässt sich darüber hinaus die Bearbeitungstradition durch die Autoren bis heute weiter nachverfolgen. Hierdurch ist es möglich, die Komposition an den jeweils aktuellen Zeit- und Publikumsgeschmack anzupassen und somit ihre Wirtschaftlichkeit zu gewährleisten.

Durch die Analyse ausgewählter Einzelbeispiele in der Adaptionsgeschichte von *Tell Me on a Sunday* bzw. *Song & Dance* sollen im Vortrag nicht nur verschiedene Aspekte und Strategien aufgezeigt werden, durch die wirtschaftliche Faktoren Einfluss auf die Gestaltung eines Kunstwerkes nehmen, sondern auch versucht werden, diesen Einfluss für musikwissenschaftlich-analytische Werkbetrachtungen fruchtbar zu machen. In der Anpassung des Werks an das zahlende Publikum sowie seine formale und inhaltliche Variabilität zur Abdeckung verschiedener Absatzmärkte wird gezeigt, welchen Einfluss Wirtschaftlichkeit auf Musik besitzt – bzw. welche Macht der Kapitalismus auf die Gestaltung von Kunst ausübt.

Urheberrecht. Macht. Kunst. Kreativität im Spannungsfeld von Geistigem Eigentum und referentieller Musikproduktion

Georg Fischer (Berlin)

Das Urheberrecht stellt einen wichtigen Faktor für die Entwicklung populärer Musik dar. Machtvolle musikindustrielle Akteur*innen wie Verwertungsgesellschaften (*GEMA*, *GVL*), (Major)Labels oder der *Bundesverband der Musikindustrie* (*BVMI*) orientieren ihr Handeln in entscheidender Weise auf die Produktion und Verwertung von Geistigem Eigentum, das vor allem in Form von Urheberrechten und Leistungsschutzrechten in ökonomisches Kapital transformiert werden kann. Entsprechend wichtig erscheinen Ausdehnung, Festigung und Durchsetzung des urheberrechtlichen Schutzgedankens in Bezug auf kreative Erzeugnisse.

Im öffentlichen Diskurs wird dem Urheberrecht dabei zugeschrieben, den zentralen Anreiz zur Produktion kreativer und origineller künstlerischer Werke zu stellen. Bei der musikalischen Praxis des Samplings scheint der Schutz des Geistigen Eigentums jedoch in die entgegengesetzte Richtung auszuschlagen: Der urheberrechtliche Schutz von Musik und Klängen ist so stark, dass referentielle Praktiken des Kopierens, Rearrangierens und Kuratierens von Klangausschnitten (samples) nur in Ausnahmefällen ohne Einwilligung der Urheber:innen legal sind.

Diese besondere restriktive rechtliche Situation hat eine Reihe von liberalen und kritischen Beobachter*innen zu der These geführt, das Urheberrecht führe tendenziell zu einer Verhinderung und Marginalisierung von Kreativität: Die langwierigen Klärungsprozesse von kostspieligen Lizenzen (sample clearing) und die komplizierte urheberrechtliche Lage würden zu viele Ressourcen binden, so dass sich Produktion und Publikation samplingbasierter Popmusik nicht rentieren könnten.

Die Auseinandersetzung mit diesen beiden Thesen – urheberrechtliche Stimulierung vs. Marginalisierung von Kreativität – bildet den Ausgangspunkt meiner empirischen Studie, die ich auf Grundlage kunstsoziologischer Theorien und Konzepte durchgeführt habe. Dabei beziehe ich mich vor allem auf die kooperativen netzwerkartigen Beziehungen, die Howard Becker in seinem Kunstwelt-Konzept herausgearbeitet hat, sowie auf die Agonie zwischen legitimen und illegitimen Künsten in der Feldtheorie Pierre Bourdieus.

Mittels eines historisch informierten und eines ethnografischen Zugriffs weise ich nach, dass die Dichotomie der beschriebenen Thesen den tatsächlichen Praktiken der Kreativität nicht gerecht wird. Unter dem Begriff der „Umgehungskreativität“ skizziere ich daher einen dritten Weg: Durch eine Reihe von Umgehungsstrategien bewältigen Musikproduzent*innen kreativ die rechtlichen und technischen Restriktionen des Urheberrechts, welche sich aus ihrer Position heraus strukturell nicht ändern lassen, die aber genauswenig ihre Handlungsmöglichkeiten determinieren.

Durch kreative Umgehungsstrategien halten Produzent*innen und Labels ihre Praxis innerhalb des widrigen Regelsystems aufrecht und passen sich der panoptischen Situation, jederzeit wegen fehlender Lizenzierung verklagt oder abgemahnt zu werden, an. Vier distinkte Typen kreativer Umgehungsstrategien, die ich im Vortrag genauer ausführen möchte, lassen sich dabei feststellen: Das Ausweichen, das Unterlaufen, das Herstellen von Zugang und das Verfolgen.

Panel XIII: The Sociology of Music and Power III – Performance and Performativity

Room W.122

Power and Performativity – Music's New Field of Expertise

Guy Schwegler (Luzern)

The following contribution for the conference of the Working Group Sociology of the Arts deals with a new field of expertise regarding the sociology of music. This new field emerged within music itself as a consequence of the performativity of social theory. Based on an ongoing PhD project, the contribution presents a theoretical view and first empirical insights into a restructuring of power resulting from this new field of expertise. It argues that power is an effect that determines valorisation – the assertion of quality.

With its focus on the performativity of theory, the contribution refers to specific view of John Austin's initial description of the speech act (Austin 1972). It accents that the performativity of a description is making certain action possible in the first place. This view has been present most prominently in Michel Callon's work (Callon 1998) within economic sociology. Callon and the likes (MacKenzie 2006) show that utterances through theory do not only describe phenomena. Moreover, they also make a promise regarding action. Similar processes are also present for the sociology of music: Theodor Adorno's theory (Adorno 1997) not only made it possible to describe certain music as "serious", but its respective readers also wanted to organise their music consumption accordingly (Felsch 2015). Contemporary technology mirrors these performative effects as well: music-streaming services like *Spotify*, for example, use Pierre Bourdieu's ideas regarding distinction (Bourdieu 1993) to implement targeted advertising (Morris & Powers 2015). The sociology of music's theory and findings have long ago arrived within music itself. They structure actions and render justifications accordingly. Moving beyond an affirmative role, some areas within music already advance social theory themselves. Theory and its guidance is produced where it performs and by whom it performs: within music magazines and on panel discussions at festival, from journalists and artists. In specific areas like the experimental electronic music, a post-modern situation has dissolved clear roles between theorists, critics or musicians. Ultimately, a new field of expertise emerged.

While other concepts of performativity arrived within the discipline (Davidson 2014), the perspective taken in this contribution somehow still seems to be a blind spot. The sociology of music is very often not prepared for knowledge produced within music, independently from an academic discourse. With this new expertise, the power over the discourse on music is shifting. The field is challenging the scientific perspective: sociology of music's knowledge is losing its touch and meeting musical actors on an equal footing is getting hard. In the field itself, the questions arises what new concepts as well as categories for aesthetics, the social and critic its new and own theory defines. This contribution wants to theoretically grasp this very intersection of advanced performativity and power. Two theoretical perspectives seem fruitful to achieve this: the Actor-Network-Theory and its sister the *Économie des conventions*. The former deals with the genesis and distribution of power within *assemblages* and the resulting networks (Callon 1986). Summarized as valorisation, the latter takes up power under the perspective of forms and standards (ibid). It asks what abilities as well as constraints for

assessing quality those forms and standards are rendering possible. After presenting the performative effects and theoretical considerations, the third part of the contribution also gives some empirical insight into ongoing, explorative interviews within this new field of expertise.

Classical Crossover: Quebec Symphony Orchestras' Concerts Programming getting along with the Cultural Policy

Laura Trottier (Laval)

Since the 2000s, we have seen in concerts programming of some symphony orchestras in Quebec (Canada) concerts out of the traditional setting in the classical music field: crossover concerts. If at the beginning those concerts would merge jazz or world music to the traditional repertoire of these symphony orchestras, today it's Quebec pop stars that are now the headliners of the crossover concerts. For some, it is a marketing strategy to ensure an income from ticket sales for those concert nights to overcome some financial issues encountered by symphony orchestras. For others, it's more like an opportunity for the symphony orchestras to finally make themselves accessible to a larger audience, as those concerts make a bridge between classical and popular music and their respective audiences. These concerts now have a strong presence in the Quebec City and Montreal symphony orchestras' annual programming, both having a concert series dedicated to popular music.

However, if the integration of popular music can be indeed motivated by financial reasons, it remains that these crossover concerts seem to correspond to a desire to democratize these symphony institutions. Thus, these concerts are in conjunction with one of the four flagship principles of the Quebec cultural policy, *Partout la culture*, renewed on June 12, 2018: "access, participation and contribution of all to culture" (Ministère de la culture et des communications du Québec, 2018), prioritizing cultural democracy and cultural democratization since the first cultural policy in 1992. Nevertheless, the implementation of such actions is reminiscent of the fact that the classical music field is one of distinction and elitism, as suggested Bourdieu through his distinction theory (1979). So, in what way the cultural democratization principle of the Quebec cultural policy could contribute to end the elitism in classical music in Quebec and make the symphony orchestras accessible to the large audience? In order to know the extent of this practice, we did a qualitative and quantitative analysis of all the concerts programs of Quebec City and Montreal symphony orchestras since the 2000-2001 season to highlight the space occupied by crossover concerts in the annual programming. In the light of the results, we suggest a reflection on the implication of the cultural policy on the development of the traditional classical concert's practices of both Quebec City and Montreal symphony orchestras.

The Power of Evaluation: Judging Composers of Contemporary Art Music in France and the United States

Annelies Fryberger (Paris)

Evaluation is an expression of power. The power of individuals designated as experts is particularly strong in so-called "autonomous" fields, where value scales are determined and enforced within the field itself. Those who hold power can deliver judgments of quality which

structure the field in question – this describes the role of a gatekeeper, in a Bourdieuan sense. The proposed paper will look at the of contemporary art music in France and the United States, with an aim of understanding how power is exercised through this evaluation. We will look closely at the work of juries charged with evaluating applications for funding from composers, in two organizations: a public, governmental body in France, and a semi-public, non-profit organization in the United States. We will investigate how policies of diversity (specifically, policies aimed at creating a gender balance in juries) affect how power is distributed. The way evaluation is carried out plays a role in whose voices can be heard: whether voting is secret or not, which formal criteria are used, and how the meeting is run.

The presentation will be structured around three main points: how jury members use and understand the explicit judgment criteria given by the organizations, the role of uncertainty in the judgement process, and the role more generally of these social, evaluative settings. This paper shows how the aesthetic judgments delivered in this context are not felt to be uncertain by the evaluators themselves, particularly regarding the top and the bottom of a ranked list, but the results of the evaluation process can sometimes be unexpected, due in part to the way the evaluation is organized. Under certain conditions, however, the evaluators do see their role within this art world as uncertain, and thereby their right to express an opinion in the evaluation process, or they express doubts about how their opinion is seen by the others. This contrasts with literature on the evaluation of singularities, which sees the properties of the works themselves as creating uncertainty in the evaluation process. The certain, consensual nature of judgments regarding candidates at the top and bottom of a ranked list provide the situated certainties constitutive of a given art world at a given time. This is part of larger canonization processes, and thus the way different voices are included (or excluded) from this process is essential for creation and consolidation of power in this field, in terms of aesthetic criteria and control of resources.

Panel XIV: The Sociology of Music and Power IV – Diversity

Room W.123

Standardization of Diversity in “Global Music” between Intrinsic Musical Censorship and Deviant Innovations

Lisa Gaupp (Lüneburg)

Practices connected to “global music” are usually thought of as borderless, transcultural and international. Through internationally active producers and agents as well as the organizations they represent, an international Art World for “global music” emerged around the idea of diversity which is mainly based on the construction of ethnic differences. The more diversity becomes present and visible in these Art Worlds, the more it appears to be regulated, policed, and standardized politically, academically, artistically and curatorially. Thereby, many different representations emerge of what diversity is or should be which tend to be in conflict with each other. In fact, in contexts like these, global music practices are considered the “exotic non-Western other”. But at the same time, the diversity of musical expressions from around the

world is excluded that does not follow the norms and standards of this Art World and is thus declared an “Outsider”.

Based on empirical studies, the paper analyses how diversity is being standardized through conventions in “global music”. It highlights the influence of organizations (understood as gatekeepers) in setting the terms and conditions of diversity by directing, administering and mediating musical performances. In the tradition of postcolonial critique, it will be discussed who, on which grounds, holds the power to define diversity.

The curators and others involved in gatekeeping and brokering information in the Art World of “global music” set the norms of how to act within this Art World and at the same time exclude deviant artists who do not conform to their norms. Deviance here is generally sanctioned by not being let into the circle. So why is in one case an artist considered an innovator, while in the other case, the artist is merely seen as not fitting? Is it not possible for a curator or artist to introduce innovations into the Art World? How can conventions be changed?

Who plays? An Analysis of Musicians’ International Mobility in the World Music Market

Glaucia Peres da Silva (Duisburg)

This paper addresses the question of arts and power in relation to the social structure of the World Music market, concerning specifically musicians’ international mobility. Although it is a very disputed concept, World Music is considered here as a market category carried out by the trade fair *WOMEX—The World Music Expo*, the *World Music Charts Europe* and participants radio shows, the *European Forum of Worldwide Music Festivals*, and the magazines *fRoots* and *Songlines* – although the phenomenon is not restricted to these organizations. The World Music market is seen by these actors as the positive side of globalization, in which a certain inversion of power relations occurs: small firms in Western countries import music from the world in order to make them known in the West, working ethically as an ethnomusicologist and, in this way, bridging cultures and fighting racism.

The establishment of this global market in the last thirty years crystalized a structure based on a transnational network dominated by Western labels, concert organizers, festivals, journalists and radio DJs who have more power to decide what is World Music and how it should sound. In this structure, musicians seem to be very powerless: their music may be classified outside their home country as World Music without their approval or, in contrast, they may call their music World Music but face high barriers to enter this market. Thus, it is possible to interpret musicians’ situation as a subaltern position in a trade-off between accepting producers’ view or not participating in the World Music market. However, musicians do have agency and may get in and out the World Music market strategically. In order to discover these strategies, I will analyze specifically the carriers of musicians who gave concerts at *WOMEX —The World Music Expo*, the central global institution of the World Music market. In this first approach to the topic, I will present a profile of musicians who represent World Music in this trade fair from 1994 until 2017 and draw preliminary conclusions on musicians’ mobility patterns in the World Music market.

Equality, History, Tradition: Gender-Political Issues in the Oxford Collegiate Choral Scene

Sigrun Lilja Einarsdottir (Bifröst)

In this presentation, the focus will be directed towards female singers and their position and experience within a once male-dominated collegiate choral tradition in Oxford. Historically, until 1850, *University of Oxford* and its colleges were primarily a monastery-like religious institutions where fellows (all men) were forbidden to marry and expected to live in celibacy. The University excluded women as fellows and students until 1920. Since late 1870s, women had permission to read and attend classes at Oxford – or, more correctly, stand in the hallway listening to the lectures through closed doors, as it was feared that their presence would cause ‘unacceptable distractions’ to their male counterparts (The History of the University of Oxford, Volume VIII: The Twentieth Century (1994). Hence, the musical life at Oxford colleges and halls reflected its socio-demographic context and thus affected by the Anglican choral, historically predominantly (and exclusively) male-oriented, with men in the back rows (tenors, basses and counter tenors) and a boy treble line in the front rows (Harrison, Welch & Adler, 2012), mirroring the cathedral choral tradition within the Church of England, where girls were first admitted as choristers in the early 1990s (Mould, 2007). This presentation will present findings of a socio-musical study on the Oxford collegiate choral tradition where the focus will be directed at three main pillars: a) The issue of aesthetics and preservation of the all-male voice choirs as a cultural phenomenon; b) the contradictory position of female sopranos following in the steps of the boy trebles and c) the issue and underlying competition between countertenors and female altos.

Conference Events and Locations

Campus Rotes Feld (not main campus!)

Leuphana Universität Lüneburg

Conference Location | Wilschenbrucher Weg 69 & 84, 21335 Lüneburg

Way to Town

From the campus Rotes Feld it is approximately a ten-minute walk to the city centre. To the Stintmarket and Am Sande, where the restaurant Mälzer and the pub PONS are located nearby, it will take you about 15 minutes by foot.

Halle für Kunst

Vernissage of the international group exhibition “Geld” (“Money”), curated by Stefanie Kleefeld and Ulla Rossek

Thursday, 22nd of November | 19:00 | Vernissage | Reichenbachstraße 221335 Lüneburg

Mälzer Brauhaus

In 1540 the Heiligengeiststraße 43 was first mentioned as a brewery. In 1754 the house came into the possession of the Carto family. Jacob Carto founded the wine shop Carto here in 1763. At the end of 1972, the owners stopped trading with wine and spirits. Since autumn 1997, the Mälzer Brau- und Tafelhaus has been opened here.

Thursday, 22nd of November | 20:30 | Dinner (own expense, tables reserved)
Heiligengeiststraße 43, 21335 Lüneburg

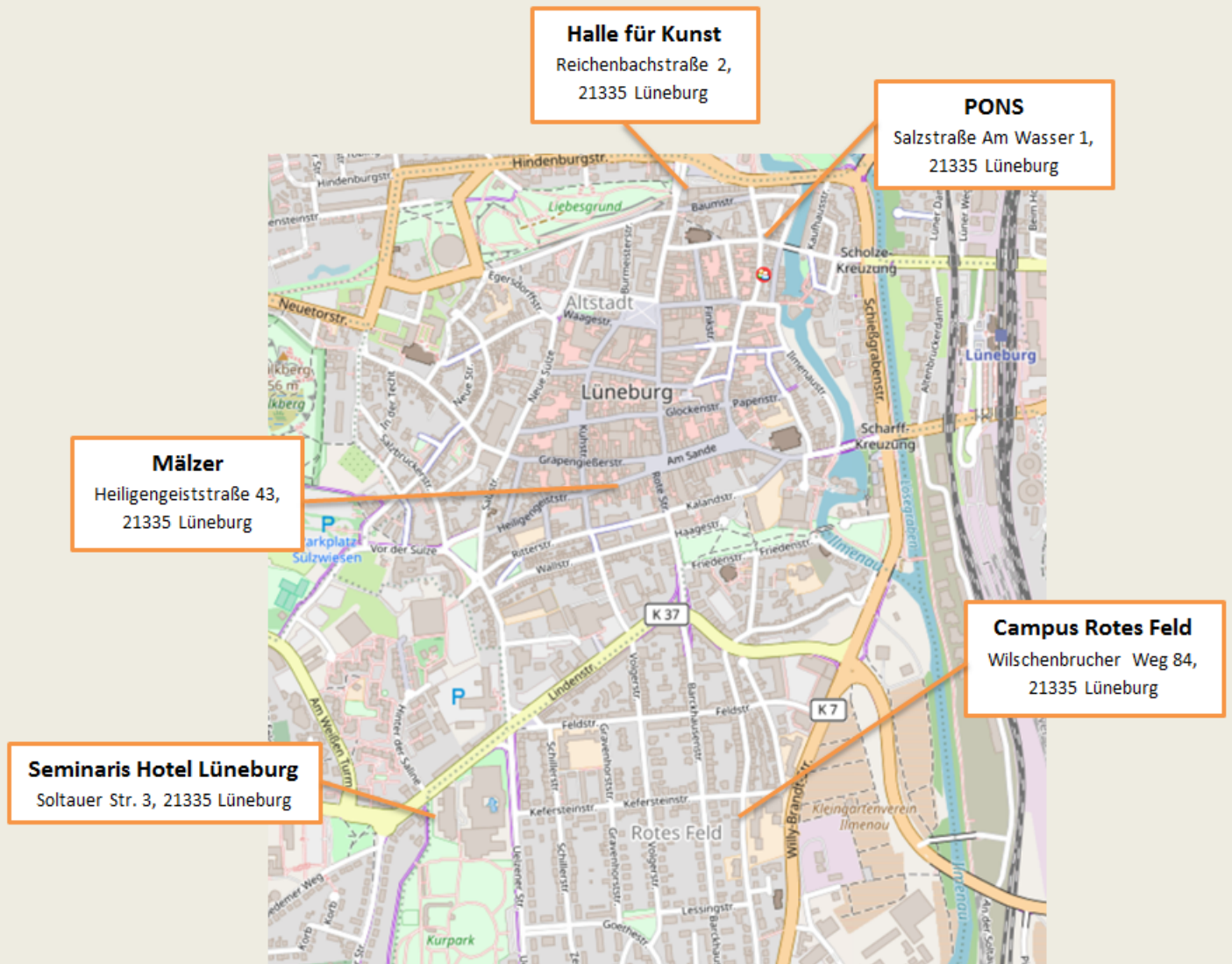
PONS

A further opportunity of exchange in Lüneburg’s oldest pub. The ancestors of well-known German sociologist Niklas Luhmann used to run a brewery and founded Lüneburg’s oldest pub, nowadays named PONS. Cozy pub, local beers, vegan / vegetarian food (at least for colleagues not joining conference dinner.)

Thursday, 22nd of November | Closing the day | A last beer at Niklas Luhmann’s parental home | Salzstraße am Wasser 1, 21335 Lüneburg



LAGEPLAN



Quelle: <https://www.openstreetmap.de/karte.html>

CONTACT Prof. Dr. Volker Kirchberg, Hon. Prof. Alenka Barber-Kersovan, Dr. Lisa Gaupp
Leuphana Universität Lüneburg, Institute of Sociology and Cultural Organization, Universitätsallee 1, 5.222, 21335 Lüneburg, Germany
artsandpower@leuphana.de, www.leuphana.de/isko

