

Katrin Ackerl Konstantin

Mapping the Unseen. Ein künstlerisches Forschungsprojekt

Abstract: Mapping the Unseen is an artistic research project that uses performative interventions, participatory strategies to research the invisible and the unsayable. One of the main questions is: How can marginalized topics be made visible that are not visible in the urban, public sphere? This visualization refers to spaces of possibility that are to be evoked through artistic practices. In total, three thematic areas will be shown and explored in the research process. The utopian aspect here is the performative element itself, which is process oriented towards emergence, that unpredictability for future models of action that relate to performativity. The first topic is LGBTIQ. This article illustrates the visualisation and implementation of this topic and discusses theoretical references.

Kurzfassung: Mapping the Unseen- ist ein künstlerisches Forschungsprojekt, das mittels performativer Interventionen, partizipative Strategien zu Unsichtbarem und Unsagbarem erforscht. Eine der Hauptfragen ist: Wie können marginalisierte Themen sichtbar gemacht werden, die im urbanen, öffentlichen Raum nicht sichtbar sind? Jene Sichtbarmachung bezieht sich dabei auf Möglichkeitsräume, die durch künstlerische Praxen evoziert werden sollen. Insgesamt werden im Forschungsprozess 3 Themenbereiche visualisiert und beforscht. Der utopische Aspekt ist dabei das performative Element selbst, das prozesshaft auf Emergenz ausgerichtet ist, jener Unvorhersagbarkeit für zukünftige Handlungsmodelle, die sich auf den Bereich der Performativität beziehen. Der erste Themenbereich, der im Projekt sichtbar gemacht wurde ist LGBTIQ. In diesem Artikel wird die Sichtbarmachung und Umsetzung dieses Themas veranschaulicht und auf theoretische Bezüge eingegangen.

„Jede Wahrnehmung ist unbeständig und wenn man so will, ist sie nur eine Meinung; aber was keine Meinung ist und was jede Wahrnehmung, auch eine falsche, bestätigt, das ist die Zugehörigkeit jeglicher Erfahrung zu derselben Welt, ihr gleichrangiges Vermögen, die Welt durch Möglichkeiten derselben Welt zu offenbaren.“ (Merleau-Ponty, 2004: 64)

1. Einleitendes

Dieser Artikel möchte Künstlerische Forschung als Methode vorstellen und dies anhand eines Forschungsprojekts, das sich aktuell in seiner Realisierung befindet, veranschaulichen. Das Projekt trägt den Titel „Mapping the Unseen“, Mapping des Unsichtbaren. Es beschäftigt sich mit marginalisierten gesellschaftlichen Themen, die mittels künstlerischer Forschung sichtbar gemacht werden sollen und folgt dabei der Frage:

Wie können marginalisierte Themen sichtbar gemacht werden, die im urbanen, öffentlichen Raum nicht sichtbar sind? Jene Sichtbarmachung bezieht sich dabei auf Möglichkeitsräume, die durch künstlerische Praxen evoziert werden.

Der Artikel will künstlerische Forschung nachvollziehbar machen und zwar nicht im klassischen Sinne eines wissenschaftlichen Artikels, sondern als Einladung. Gerade darin liegt auch der Reiz der künstlerischen Forschung, sich nicht einer wissenschaftlichen Forschung unterzuordnen, sondern künstlerische Prozesse offen zu legen und mit Theorien aus benachbarten Wissenschaften zu verknüpfen, um so in einen Dialog mit ihnen zu treten.

Zu Beginn möchte ich die Gedanken von Merleau-Ponty voranstellen, die sich phänomenologisch mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren beschäftigen. Diese Suche nach einer „ureigenen Möglichkeit“ (Merleau-Ponty, 2004: 198) wird den ganzen Artikel durchziehen, anhand dessen Möglichkeitsräume erkundet werden können, die als alternative, utopische Räume künstlerisch gestaltet wurden. Die wissenschaftlichen Bezüge ranken sich rund um phänomenologische Positionen aus Philosophie, Psychologie und den Performance Studies.

2. Theoretische Bezüge

2.1 Das Sichtbare und das Unsichtbare

Was ist das Sichtbare? Ruht das Sichtbare in sich selbst oder bildet sich das Sichtbare erst inmitten unseres Sehens heraus (vgl. Merleau-Ponty, 2004: 173)? Besteht also eine Verbindung von der sehenden Person und dem Sichtbaren, das von ihr sichtbar gemacht wird? Dann ist das Sichtbare also nicht etwas Externes, das dagewesen ist und nur bis dato nicht ins Sichtfeld gelangt ist, sondern etwas, das sich durch „ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein“ (a. a. O.: 182) herausbildet. Es gibt also keine „selbst identischen Dinge“ (a. a. O.: 173), die per se vorhanden sind, also auch vor dem Blick darauf, als etwas Konstantes, das wie nur verdeckt zu sein scheint, durch etwas anderes. Genauso wenig „gibt es einen zunächst leeren Sehenden“ (ebd.), gleich einem Scheinwerfer, der auf das Gesehene gerichtet wird und es sichtbar macht. Sondern es ist das

Zusammenspiel von beiden, und noch mehr - eine Bespiegelung, die nicht in Subjekt und Objekt abgegrenzt werden kann. Vielmehr sieht die sehende Person, die „vom Gesehenen eingenommen ist, immer noch sich selbst: es gibt einen grundlegenden Narzißmus für jedes Sehen“ (a. a. O.: 183). So kann das Sehen als eine Dimension beschrieben werden, die alles Sichtbare beeinflusst:

Mit dem ersten Sehen, mit dem ersten Kontakt, der ersten Lust findet eine Initiation statt, und das bedeutet nicht Setzung eines Inhalts, sondern Eröffnung einer Dimension, die fortan nie wieder verschlossen werden kann, es bedeutet Einrichtung einer Ebene, die fortan jede andere Erfahrung mitbestimmen wird. Die Idee ist diese Ebene, diese Dimension, sie ist also nicht etwas faktisch Unsichtbares wie ein Gegenstand, der hinter einem anderen verborgen ist, aber sie ist auch nicht ein absolut Unsichtbares, das mit dem Sichtbaren nichts zu tun hätte, sondern sie ist das Unsichtbare *dieser* Welt, das, was diese Welt bewohnt, sie stützt, sie sichtbar macht, sie ist ihre innere und ureigene Möglichkeit, das Sein dieses Seienden. (a. a. O.: 198)

2.2 Utopie und Möglichkeit

„Thinking of utopia as a processual, as an index to the possible, to the 'what if' rather than more restrictive, finite image of the 'what should be'." (Dolan, 2005: 13)

Utopie kann also als etwas verstanden werden, das uns antreibt, das eine Kraft in uns mobilisiert, die konkret Marginalisierungen zum Motor macht. Das bedeutet auch, sich auf eine „temporal disorganization“ (Muñoz, 2009: 97) einzulassen und dadurch Möglichkeiten in Betracht zu ziehen, die noch nicht da sind, die aber da sein könnten. Dabei kann das Mögliche nochmals differenziert werden: als Potenzialität und als Möglichkeit. Das Mögliche bezieht sich bei Muñoz auf das, was dem Gegenwärtigen, die Potenzialität als etwas, was dem Zukünftigen innewohnt. Die Potenzialität manifestiert sich also nicht in der Gegenwart, sie birgt aber ein mögliches Zukünftiges. Gleichzeitig ist aber auch die Vergangenheit performativ mit der Gegenwart verknüpft. Insofern ist die Vergangenheit nicht etwas Statisches, sondern verhält sich ebenso wie die Gegenwart, ebenso wie die Zukunft, performativ. Diese Performativität kann als Handlung beschrieben werden, aber auch als Handlungsstil, der unseren Alltag konstruiert und in gesellschaftliche und kulturelle Rahmungen eingebettet ist, das heißt von diesen auch permanent beeinflusst wird. Weicht eine Handlung von einem gesellschaftlich akzeptierten Rahmen ab, fällt sie auf. Wird sie aber gemäß kulturellen Übereinkünften reproduziert, so bestärkt sie Normierungen, welche durch Rituale gefestigt und affirmiert werden. Diese Affirmation ist reflexiv und vor allem auch institutionell reflexiv. Und zwar insofern, weil die Institution wiederum verstärkt, was in der Gegenwart aufgenommen und aufgegriffen wird und dadurch wiederum Repräsentationen hervorbringt.

Thus, we see Blochs Model for approaching the past. The idea is not to attempt merely to represent it with simplistic strokes. More nearly, it is important to call on the past, to animate it, understanding the past has a performative nature, which is to say that rather than being static and fixed, the past does things. It is in this very way that the past is performative. Following a Blochian thread, it seems important to put the past into play with the present, calling into view the tautological nature of the present. The present, which is almost exclusively conceived through the parameters of straight time, is a self-naturalizing endeavor. (Muñoz, 2009: 28)

Gleichzeitig bewirkt das Nicht-Aufgreifen aus der Vergangenheit eine fortschreitende Exklusion und Sichtbarmachung in der Gegenwart, die sich wiederum auf Zukünftiges auswirkt. Muñoz appelliert hier an eine „anticipatory illumination that radiates from certain works of art“ (a. a. O.: 99). In seiner Definition von Queerness und den „queer aesthetics“ (a. a. O.: 135) erinnern diese an etwas, das fehlt, etwas, das nicht beachtet, (noch) nicht gedacht wurde, als eine Form von Kritik. Er formuliert dies in seinem Buch „Cruising Utopia. The then and there of queer futurity“ auch als eine „certain romance of the negativity“ (a. a. O.:13), indem er die Negation der Negation aufgreift, und damit in seiner Form die „nonopposition“ (ebd.) meint: Das Absprechen eines binären Systems, das sich nur auf das Eine oder Andere beziehen kann oder will.

2.3 (Un)mögliche Ordnungssysteme

Die Queer Studies kritisieren das Ordnungsmodell der binären, dichotomen Zuordnungen von männlich und weiblich. Adrienne Rich beschreibt die „compulsory heterosexuality“ als eine „Zwangsheterosexualität“ (Opitz-Belakhal, 2010: 15): Eine Person soll dementsprechend entweder männlich oder weiblich sein, monogam und gegengeschlechtlich in ihrem Begehren ausgerichtet. Das ist der gesellschaftliche Zwang, der ihr auferlegt wird. Dabei ist Heterosexualität ein relativ junger Begriff und steht im Zusammenhang der Verwendung des Begriffs Homosexualität. Die beiden Begriffe wurden von Richard von Krafft-Ebing 1892 verwendet. Auch Sigmund Freud (1856–1939) bezog sich in seinem psychoanalytischen Konzept darauf, in dem er postulierte, dass alle Menschen sowohl gleich- als auch gegengeschlechtliche libidinöse Anlagen hätten, die Herausbildung einer reifen gesunden Sexualität jedoch die der heterosexuellen Form sei. Wie unterdrückend diese Klassifikation normal/abnormal sein kann, beanstandete Gayle Rubin, indem sie Sexualität als „vector of oppression“ (Rubin zitiert nach Cranny-

Francis, 2004: 18) bezeichnete. Rubins Theorien wurden dabei maßgeblich von Michel Foucault beeinflusst. Dieser beschäftigte sich in seinem mehrbändigen Werk mit der „Geschichte der Sexualität“ und vertritt die These, dass Sexualität kulturell und historisch erzeugt wird, sich wandelt, und nicht aus einer biologischen Konstante hervorgeht. Homosexualität wurde gemäß seinen Thesen dabei als etwas stilisiert, das personifiziert wird, medizinisch, forensisch und psychologisch ob seiner Genese und Morphologie untersucht und mystifiziert wird, historisch und archäologisch beforcht wird sowie moralisch und anthropologisch als abweichende Lebensform etikettiert wird. Die Heterosexualität erfuh innerhalb der Historie eine positive Kodierung im Gegensatz zu anderen Formen der Sexualität. Wie negativ homosexuelles Begehren konnotiert wurde und wird, lässt sich auch durch die Begriffe Homophobie und Heterosexismus verstehen. Unter ihnen versteht man eine Abwehr, die sich sowohl gegen homosexuelles Verhalten bzw. Begehren prinzipiell, als auch gegen homosexuelle Personen selbst, in Form von Aggression oder Angst richtet. Sie werden auch als Strategie verstanden, die eine heterosexuelle Präferenz in der Gesellschaft aufrechterhalten sollen. Lesbischen Frauen wird beispielweise in heterosexistischen Kontexten sogar mitunter ihr Frau-sein abgesprochen. Das ist insofern sehr interessant, weil es die Frage aufwirft, wer bestimmt, was eine Frau zur Frau macht, also welche übernommenen Glaubenssätze, Handlungen, und welche Systeme und Institutionen diese tragen bzw. bestärken.

Dass Performativität auch etwas mit Gender zu tun hat, lässt sich gut mit dem Begriff *doing gender* verstehen, der bedeutet, dass Gender etwas ist, was wir tun und was hergestellt wird und zwar Tag für Tag aufs Neue. „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“ (Butler, 2012: 49) Dasselbe gilt auch für institutionelle Reflexivität und für Heteronormativität. Beide Formen beinhalten ein sich ständig erneuerndes Phänomen, das aufgrund seiner Beibehaltung nicht weiter hinterfragt wird und durch permanente Wiederholung eine Bestätigung erfährt.



Abbildung 1: Mapping the Unseen, Intervention Zagreb, 4. –9.11.2019, Interview Katrin Ackerl Konstantin mit dem Darsteller von "Workplace", Foto von Nina Đurđević

3 Methodologische Grundlagen: Wahrnehmung in Zusammenhang mit Künstlerischer Forschung

Ästhetik lässt sich aus dem griechischen Wort Aisthesis ableiten, das Wahrnehmung bedeutet und in seiner Verbform „nur im Genus Medium Tantum“ (Schürmann, 2015: 59) vorkommt. Diese Form beschreibt kein Aktiv oder Passiv, sondern kann zugleich als aktiv und passiv verstanden werden: Ich nehme wahr und werde gleichzeitig wahrgenommen. Sie ist also ein „Zwischenreich von Konstruktivität und Responsivität“ (a. a. O.: 61).

Dieses Zwischenreich lässt sich mit der Perspektive von Merleau-Ponty verknüpfen und weiter mit den Wahrnehmungsprozessen innerhalb der Kunst verbinden: Vor allem in der Rezeptionsästhetik wird die Wechselwirkung zwischen der sehenden Person und dem Wahrgenommenen als essenzieller Aspekt für das Entstehen eines Kunstwerks erachtet. Noch weiter geht die Ereignisästhetik: Sie konzentriert sich auf Ereignisse, die performativen Charakter haben, die einmalig und unwiederholbar sind, die innerhalb künstlerischer Rahmungen entstehen und hervorgebracht werden. Begreift man Kunst „als ein Geschehen“ (Mersch, 2015: 55) und weiter noch als Ereignisse, die singulär sind und darüber hinaus nicht wiederholbar, kann man auch von einer Ereignisästhetik sprechen. Diese konzentriert sich auf die Performativität, welche „selbstreferenziell und wirklichkeitskonstruierend“ (Fischer-Lichte, 2012: 133) ist. In Bezug auf Wahrnehmung in den performativen Künsten schreibt Fischer-Lichte der Kunst eine reflexive und eine performative Funktion zu. Die referenzielle

Funktion beinhaltet die Darstellung – wer oder was wie dargestellt wird, die performative Funktion beschreibt die Wechselwirkung zwischen darstellenden Personen und Zuschauenden. (vgl. Fischer-Lichte 2002)

Künstlerische Forschung kann als eine Beforschung von Wahrnehmungsweisen verstanden werden, aber auch als eine „Brechung von Wahrnehmungskonventionen und als eine Suche nach alternativen Wahrnehmungsmöglichkeiten“ (Schürmann, 2015: 63). Dabei muss kein „gesellschaftliches Gegenmodell“ (Bippus, 2015: 67) entworfen werden, sondern der Fokus wird auf die Erforschung von Möglichkeiten und Funktionen gerichtet, die kontextuell und gesellschaftlich gerahmt sind. Künstlerische Forschung ist am nächsten mit partizipativer Aktionsforschung vergleichbar, sie versucht „Praxis zu verwandeln und zu verbessern“ (Borgdorff, 2015: 72) und „zielt darauf ab, einen substanziellen, vorzugsweise innovativen Beitrag zur Entwicklung der Praxis zu liefern, einer Praxis, die ebenso sehr mit Geschichten, Überzeugungen und Theorien gesättigt ist, wie sie auf geübtem Expertenhandeln und impliziten Verständnis beruht“ (a. a. O.: 71). Die Strategien, die dabei angewendet werden, sind beispielsweise „teilnehmende Beobachtung, biografisches Erzählen, dichte Beschreibung, Reflection-in-Action und kooperative Recherche“ (ebd.). Anke Haarmann nennt es eine „nachdenkliche Methodologie“ (2015: 85), die nicht von „externen Standards des Wissenschaftlichen auf bestimmte Verfahren festgelegt“ (ebd.) werden will.

Vielmehr kann Künstlerische Forschung „flexibel auf gesellschaftliche Problemstellungen reagieren. Sie produziert Versuchsanordnungen und Experimentierräume für aktuelle gesellschaftliche Auseinandersetzungen, eröffnet alternative/utopische Perspektiven, konstatiert kulturelle und historische Kontexte, ermöglicht Teilhabe auch für Akteur_innen, deren Stimmen andernfalls zu wenig Gehör finden würden.“ (Peters, 2013: 9)

4. Methode des künstlerischen Forschungsprojekts „Mapping the Unseen“¹

4.1 Das analoge Mapping, ein analoger Raum utopischer Orte

Das Projekt forscht seit 2019 gemeinsam mit Künstler*innen und Wissenschaftler*innen zu ungesesehenen gesellschaftlichen Themen, mittels performativer Interventionen, partizipativer Strategien und Visualisierungstechniken. Mapping kann hierbei als „künstlerische Kartografie“ (Busse, 2008: 15) verstanden werden, das einem „kulturellen Skript“ (ebd.) entspricht.

Den Begriff der Kartografie greift auch das Kollektiv orangotango auf, das beim Kongress „Shifts in Mapping“, der im Jänner 2021 stattfand, seinen Ansatz vorstellte. Dieser Ansatz will akademisches Wissen und Alltagswissen zusammenführen, aber auch Kartografie an sich kritisch hinterfragen. Orangotango streben an „theoretische Reflexionen und praktische gesellschaftliche Interventionen zu verknüpfen“ (www.orangotango.info). Sie wollen: „widerständige Akteure strategisch und kommunikativ unterstützen, um gesellschaftlichen Alternativen und marginalisierten Perspektiven mehr Sichtbarkeit zu verleihen“ (ebd.).

Diese Strategie ist mit der des Forschungsprojekts „Mapping the Unseen“ vergleichbar. Eine der Hauptfragen im Projekt konzentriert sich auf Sichtbarkeit und auf Repräsentation. Sie fragt: Wie können marginalisierte gesellschaftliche Themen sichtbar gemacht werden, die im urbanen öffentlichen Raum nicht sichtbar sind? Die Räume, die für die Sichtbarmachung anvisiert werden, sind Leerstände: leerstehende Geschäfts-, Privat-, oder Büroräume, aber auch der öffentliche Raum. Der öffentliche Raum sowie die Leerstände, falls sie von der Straße einsichtig sind, können somit auch Menschen erreichen, die nicht reines Kunstpublikum sind. Die Leerstände wiederum werden gemäß ihrem heterotopischen Potenzial (vgl. Foucault, 2005) als eine inhaltliche Leerstelle begriffen: Ihr räumliches Nicht-Nutzen als aktueller Leerstand wird mit der ausgewählten marginalisierten Thematik, die als die gesellschaftliche Leerstelle verstanden werden kann, verbunden. Der Leerstand wird geöffnet, räumlich betretbar und soll genauso auf inhaltlicher Ebene betretbar und besprechbar gemacht werden. Die Marginalisierung des Themas agiert dabei als Hauptakteur*in und „als favorisierender Ort der Wissensproduktion“ (Baldauf & Hoffner, 2015: 83). „It offers the possibility of radical perspectives from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds“ (hooks, 2009 nach Baldauf & Hoffner, 2015: 83). Diese Räume können durch ihren Begegnungscharakter und durch die Ereignishaftigkeit als performative Handlungsräume verstanden werden, die Gegenwärtiges reflektieren und sich dabei auf Zukünftiges beziehen. Der Begriff Performativität bezieht sich hier auf kulturelle Prozesse, die gleichsam in Bezug auf ihre „Emergenz“ (Fischer-Lichte, 2012: 85) unvorhersagbar sind und sich in ihrer Ambivalenz stets aufeinander beziehen: „(1) Die Ambivalenz von aktiv vollzogenen Prozessen und passiv erlittenem Geschehenlassen, von Tun und Nicht-Tun sowie (2) von Zerstören und Erschaffen, Destruktion und Kreation“ (a. a. O.: 88).

Die Räume können aber auch als Möglichkeitsräume verstanden werden, die sich auf etwas beziehen, das noch nicht da ist, das aber als Möglichkeit in Betracht gezogen wird: Es soll eine gesellschaftliche Ordnung in Frage gestellt werden, ein hegemoniales Prinzip hinterfragt und unterwandert werden. Dabei soll kein Widerstand forciert werden, sondern eine Ebene eröffnet werden, die nach alternativen Möglichkeiten fragt. Interessant ist

¹ Mapping the Unseen (Projektnummer AR 444-GBL) wird vom FWF als PEEK (Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste) Projekt gefördert

dabei, dass Kritik also nicht auf etwas gerichtet sein muss, von dem sie sich abstößt, sondern einen Raum eröffnet, der fragt: „Was wäre wenn?“

4.1.1 Das analoge Mapping zum Thema LGBTIQ

In der ersten Kooperation innerhalb des Forschungsprojekts mit der Gruppe -Vox Feminae- aus Zagreb/Kroatien wurde das Thema LGBTIQ (Lesbianism, Gay, Bisexuality, Transsexuality/Transgender, Intersexuality and Queer) als ein marginalisiertes gesellschaftliches Thema durch die Gruppe festgelegt. Eine Organisation, die sich mit „expanding the spaces for gender expression and independent culture“² auseinandersetzt und ihre Arbeit wie folgt beschreibt: „(...) the topic of sexual and gender minorities are actually omnipresent in our work ever since the organisation is actually doing cultural and activistic work. These themes have been present both in our educational program, in our cultural activities in our mediawork through the portal voxfeminae.net.“³

-Vox Feminae- wählte das Thema LGBTIQ mit der folgenden Begründung aus:

„Backed by continuous pressure by the far-right on almost all institutional instances, organizations of civil society, non-profit media, initiatives and individual artists are under special unpleasant treatment - subtle and slow deduction of funds or even complete erasure from state funding. This societal turmoil is hitting the LGBTIQ community particularly hard. Queer culture and everyday life, along with other gender-aware artistic practices, are slowly being erased, made less visible and accessible in the public life, making their work environments unpleasant and project realization sometimes next to impossible.“⁴

4.1.2 Die Umsetzung der „action phases“ und „reflection phases“ des analogen Mappings zum Thema LGBTIQ

In weiterer Folge wurde von ihnen ein Programm zusammengestellt, das regionalen Künstler*innen, Dragqueens, Aktivist*innen, aber auch arrivierten Wissenschaftler*innen die Möglichkeit gab, ihre Arbeiten eine Woche lang in zwei leerstehenden Räumen eines Büros in der Zagreber Innenstadt zu zeigen. Es entstand eine Atmosphäre wie in den Salons rund um die Jahrhundertwende, ein queerer Ort, der betreten wurde, um das Thema sichtbar zu machen, ihm Raum zu geben. Dabei wurden Biografien, Organisationen, aktivistische Tätigkeiten vorgestellt und diskutiert. Man war auf das Raumgeben neuer Inhalte oder Qualitäten bedacht, auf „new worlds“ vor allem aber auf „other ways of being in the world“ (Muñoz, 2009: 1).

Die Ausstellung, die in den zwei Räumen gezeigt wurde, wurde von zwei kroatischen Künstler*innen gestaltet, die sich zum einen von Matija Peček mit Verschnürungen und Fesselungen des Körpers beschäftigte, sich aber auch, durch die Verwendung von Seilen, die in den Raum gehängt wurden, mit Zusammenhängen, Verbindungen mit Verknüpfungen beschäftigte. Ein Fenster wurde völlig verwoben, wie zu einem Netz verknüpft, das einerseits eine Art Schutz gegen außen darstellte, andererseits die Sicht auf ein Außen behinderte. Der andere Raum von Rina Barbarić war völlig anders gestaltet, er zeigte mit einer Wandtapete verschiedene Muster, die bei genauerer Betrachtung weibliche und männliche Genitalien darstellten, die verspielt, an Früchte erinnernd gezeichnet bzw. gedruckt waren. Der Raum trug den Titel: „Room for losing your virginity“. Der Titel wurde durch das Bett, das in der Mitte des Raumes stand, noch deutlicher. Es bestand aus Metall, die Liegefläche war ohne Matratze ausgestattet, und wies Öffnungen in der Liegefläche auf, die karoförmig waren und scharfe Kanten hatten. Darüber war ein Kissen gelegt und eine dünne Decke angeordnet, die den Eindruck erweckte, man könne sich gleich in das Bett selbst hineinlegen oder jemand wäre gerade aus dem Bett aufgestanden. Das Fenster in diesem Raum war mit Vorhängen verhängt, wie in einem Kinderzimmer oder in einem Schlafzimmer. Weiters befand sich auch noch eine Pflanze in dem Raum, leise Musik war zu hören und es stand eine kleine herzförmige rote Lampe, wie ein Stimmungslicht neben dem Bett, was den Eindruck verstärkte, es handle sich um ein Schlaf- bzw. Kinderzimmer. Im Interview mit der Künstlerin erklärte sie, dass die spielerischen piktogrammatischen Bilder der primären und sekundären Geschlechtsorgane durch portugiesische Mosaik wie sie auf Kacheln an Hausfassaden und in Häusern verwendet werden, inspiriert worden waren. Der Titel „Room for losing your virginity“ entstand aus dem Bedürfnis der Künstlerin, das Thema Sexualität von jungen Frauen aufzugreifen, den ersten Geschlechtsverkehr, den Mythos der Entjungferung, aber auch das Schweigen über das Thema und die damit verbundenen Ängste, Tabus und gesellschaftlichen Konventionen zu thematisieren.

Zusätzlich zu diesen beiden Ausstellungen wurde ein Programm angeboten, das sich durch Gespräche, Musikdarbietungen, Filmscreenings, Vorträge und Workshops zum Thema LGBTIQ gestaltete. Interessanterweise wurde hierfür immer nur der Raum mit den Verstrickungen genutzt, nie aber der Raum mit dem Bett. Es mag daran gelegen haben, dass der Raum mit dem Bett mehr wie ein begehrtes Bild wirkte, das gleich einer Kulisse

² Auszug aus dem Interview mit der Gruppe in Zagreb 2019, durchgeführt von Katrin Ackerl Konstantin

³ Vgl. Fußnote 2.

⁴ Auszug der Begründung der Themenwahl von Vox Feminae 2019, aus dem Programmheft der Veranstaltung von Mapping LGBTIQ

(fast) nichts Anderes zuließ als den performativen Gehalt, der durch die Gegenstände und deren Zusammenspiel evoziert wurde. Gleichsam wurde die eigene Person, wenn man den Raum betrat, unwillkürlich Teil davon, als mögliche*r Protagonist*in des Zimmers. Dadurch war es kaum möglich, den Raum nur zu „besichtigen“, sich als Betrachter*in dem performativen Gehalt zu entziehen.

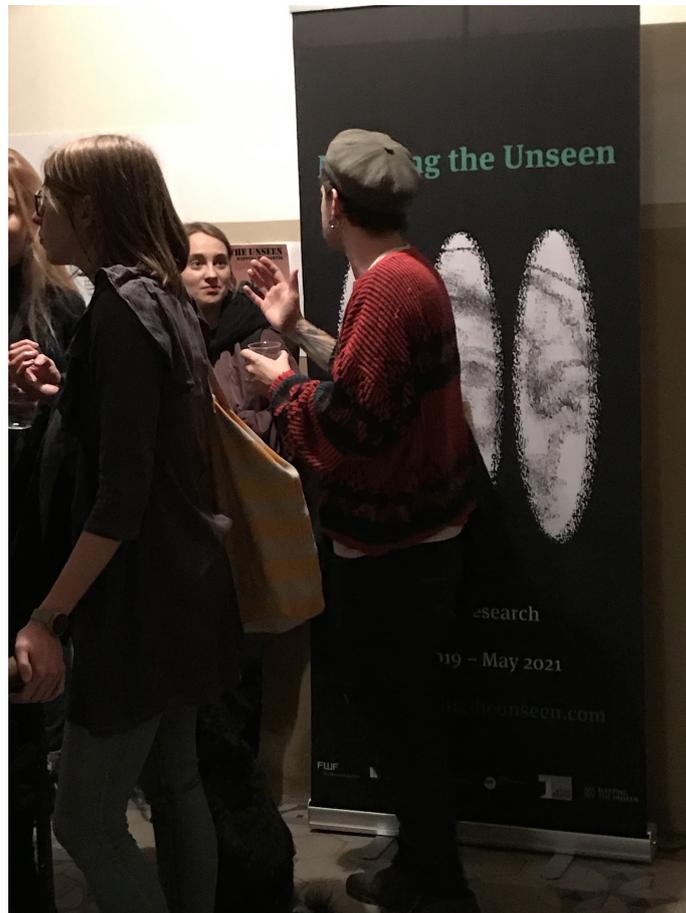


Abbildung 2: Mapping the Unseen, Intervention Zagreb, 4. –9.11.2019, Eingang, Foto von Nina Đurđević

Innerhalb der Vorträge wurden wiederum beispielweise lesbische Biografien, lesbische Musiker*innen und Komponist*innen sichtbar gemacht, deren Musik im Mainstream kaum bekannt ist, obwohl einige Plattenveröffentlichungen dazu präsentiert wurden. Weiters wurden queere Beratungsorganisationen rund um das Thema Familie vorgestellt sowie Filme gezeigt, die queere Plots hatten und ein Theaterstück gelesen, das erarbeitet wurde, um Diskriminierung von lesbischen oder schwulen Personen am Arbeitsplatz aufzuzeigen. Darüber hinaus wurden Talks veranstaltet um mit Künstler*innen zum Thema Dragqueens und Burlesque Shows ins Gespräch zu kommen sowie eine Musikperformance gezeigt, die Gedichte und Musikkompositionen zum Thema Transsexualität beinhaltete.

An den Abenden der Performances, Diskussionen und Vorträge fand sich ein Publikum ein, das einerseits von der Thematik selbst betroffen war, der Community angehörte oder aber auch Personen, die in Verbindung mit dem Projekt involviert oder an der Arbeit von -Vox Feminae- interessiert waren. Dies ließ sich aus den Gesprächen und Interviews mit dem Publikum erschließen. Auch inwieweit sie von der Thematik selbst betroffen waren und ob sie das Thema als marginalisiert in Zagreb empfanden, ging aus diesen Interviews hervor:

„In other places you see LGBTIQ-movement a bit, you see posters and you see like, I do not know, you see more movement about it and here not so much.“ Oder etwa: „Well I do agree that this maybe needs to be more in the public.“ Auf die Frage, ob LGBTIQ ein „unseen topic“ wäre, antwortete eine Person: „Well in Croatia I think it is unseen. That is for sure. (...) It is a public secret that you are gay or something like that. They do not want to say it, you know everybody is talking about it, but there is not really a sentence that confirms that.“ In Bezug auf Kunst und Aktivismus äußerte sich eine Person folgendermaßen: „I think that the activist and political approach towards the LGBT community and from LGBT community has to be political and has to be. (...) But on the other side, I think art and all these things that are kind of normalizing LGBT called TV-shows or documentary movies

about kind of their own coming out stories and stuff like that. So this is kind of other thing that people can relate with and also can impact on the big picture maybe."⁵



Abbildung 3: Mapping the Unseen, Intervention Zagreb, 4. –9.11.2019, Installation Rina Barbarić "Room for losing your virginty", Foto von Nina Đurđević

In dieser Woche wurden also Räume geschaffen, die sich bewusst mit Systemkritik beschäftigten, konkret mit normativer Heterosexualität, hierarchisierender Geschlechts-Binarität sowie strukturelle Macht- und Herrschaftsverhältnisse in Kroatien diskutierte und aufzeigte. Gleichzeitig wurden neue Räume kreiert, in denen sich marginalisierte Gruppierungen zeigen konnten und diese Themen besprechbar wurden.



Abbildung 4: Mapping the Unseen, Intervention Zagreb, 4. –9.11.2019, Musicperformance Luca Prelas, Foto von Nina Đurđević

Ich verfasste während der Veranstaltung autoethnografische Skizzen, Zeichnungen, aber auch Videodokumentationen und Interviews mit den beteiligten Künstler*innen, die für das Entstehen des virtuellen Mappings, eines Raums, der nach der analogen Realisierung digital entstehen sollte, wichtig waren. Das österreichische Team, Martina Ukowitz, Regina Klein, Rosalia Kopeinig und Andreas Hudelist, die mich wissenschaftlich in dem Projekt begleiten und auch vor Ort mit dabei waren, beschäftigte sich in dieser Zeit mit teilnehmender Beobachtung, Publikumsinterviews sowie Biografie-Workshops, die später mittels

⁵ Diese Publikumsinterviews wurden im November 2019 während der Woche der Veranstaltung von Andreas Hudelist durchgeführt.

tiefenhermeneutischer Analyse weiter beforscht wurden, um kulturelle latente Sinnzusammenhänge sichtbar zu machen, die für die Marginalisierung der Themen mögliche Ursachen darstellen.

4.2 Relevanz der Transkulturalität im Forschungsprojekt

Nach dieser Woche wurde das Projekt nach Österreich eingeladen. Die Visualisierung und der Dialog zu dem ausgewählten Thema in zwei unterschiedlichen Regionen ist immanenter Teil des Projekts. Warum es ausgerechnet in Zagreb realisiert und dann auch in Klagenfurt in Österreich gezeigt wurde, ist im Konzept folgendermaßen angelegt: Eine Person, die in beiden Städten innerhalb ihrer Lebensgeschichte gelebt hat, schlägt aus ihrer ehemaligen Heimat- bzw. ihrem Herkunftsland eine Gruppierung oder eine*n Künstler*in vor, der*die das marginalisierte Thema aussucht. Es ist also auch eine migrantische Komponente in dem Konzept des Projekts, welche sich in transkulturellen Fragestellungen äußert, wie beispielsweise in der Forschungsfrage: How does the unseen appear within a transcultural perspective?

Diese Perspektive ermöglicht durch Einbeziehung der nationalen Gebundenheit, diese letztlich zu überwinden: „Transculturality thus enables us to look beyond the nation state, to explain how art travels and examine translocal connections, networks, and form of collaboration, solidarity and alliance. This framework also enables us to analyze hybridized forms of cultural expression without necessarily linking them to national origins and frames, yet still allows for the possibility to do so.“ (Petersen, 2020: 15)



Abbildung 5: Mapping the Unseen, Dialog Klagenfurt, 14. –21.2.2020, Installation Matija Peček, Foto von Andreas Hudelist

Im Februar 2020 wurden nun Teile des in Zagreb gezeigten Programms nach Österreich in die Stadt Klagenfurt geholt. Wieder wurde ein Leerstand gesucht und es fand sich ein Atelier, das durch große Schaufenster einsichtig war, in dem das Thema LGBTIQ für eine Woche sichtbar und besprechbar gemacht werden konnte. Diese Nutzung des öffentlichen Raums sowie der Miteinbezug einer transkulturellen Perspektive innerhalb von künstlerischen Realisationen kann eine Chance bergen, Anne Petersen formuliert es so: „I propose that precisely public art can use popular modes of address to reach different types of people and publics (and not just art audiences), it has the potential to offer new points of identification to communities beyond monocultural nationalism“ (a. a. O.: 7).

Dafür wurden nun Teile des Programms – die Bilder und Objekte der oben genannten Künstler*innen – diesmal auf zwei Etagen gezeigt, zusammen mit einigen der Zagreber Vorträge und der dort gezeigten Musikperformance. Nun aber wurde das Programm zusätzlich mit regionalen österreichischen Beiträgen von NGOs, Wissenschaftler*innen, Organisationen und Künstler*innen durchmischt, die sich in ihrer Arbeit mit der Thematik LGBTIQ aktuell beschäftig(t)en. Zu der Organisation -Rainbowfamilies- in Zagreb wurden beispielsweise Organisationen, die sich in Kärnten mit queeren Familien in der Beratungsarbeit auseinandersetzen, vorgestellt. Zu dem Theaterstück „Workplace“, das in Zagreb gezeigt wurde, performten regionale in Kärnten lebende Theaterpraktiker*innen zu queerer Kinderliteratur. Zusätzlich zu den queeren Filmen aus Kroatien wurden österreichische LGBTIQ Filme gezeigt. Kunstschaffende aus beiden Städten beziehungsweise Regionen tauschten sich während der Veranstaltungen aus, aber auch teilnehmende Wissenschaftler*innen und natürlich auch das Publikum, das diesmal zu den Programmpunkten nach Klagenfurt kam. Die transkulturelle Dimension, die nun durch die Veranstaltung beforscht werden sollte, war, wie das Thema in der anderen Region hinsichtlich seiner

eventuellen Marginalisierung erlebt wurde: Wie marginalisiert wird es hier wahrgenommen? Gibt es Ähnlichkeiten, Verbindungen? Einige Antworten aus den Interviews mit dem Publikum waren:

„(...) so im Mainstream der Gesellschaft oder im Durchschnitt der Gesellschaft ist das ein Thema, das neu ist. Also gerade auch zu wissen, vielleicht auch eine Generationsfrage, das ich über Instagram oder so erfahre, würde ich sagen, von dem mein Vater nicht abhängt.“

Teilweise wurde auch argumentiert, dass es eventuell auch eine Bildungsfrage wäre, inwieweit das infrage stellen von Geschlechterrollen oder Homophobie kritisch reflektiert werden könne:

„Also ich glaube, dass meine Nachbarin oder mein Nachbar, der ja auch gar nicht studiert oder so, überhaupt mit gewissen Denkweisen vertraut ist, ist das umständlich und tatsächlich dieses, dass grundsätzlich Männlichkeit und Weiblichkeit, dass das nichts Eindeutiges ist, sondern etwas Gemachtes, das ist schon sehr fremd für viele.“ „Ich glaube es gibt genug Leute, die nicht wüssten, worüber wir reden, wenn wir LGBTIQ sagen. Und ich glaube, ein Problem ist immer noch, dass bestimmte Begriffe als Schimpfwörter benutzt werden. Und dass die Ängste, wie die, die im Film ‚Homophobia‘ gezeigt werden, reale Ängste sind.“

Manche beanstandeten, dass sie mehr Schutz oder Unterstützung bräuchten:

„Es braucht unbedingt einen Diskriminierungs-Schutz, ich werde immer noch diskriminiert und es ist ein Tabu, wenn ich mit meiner Freundin eine Wohnung besichtige und ich sage wir sind ein Paar und möchten hier einziehen, dann kann der Vermieter sagen, nein, aufgrund eurer sexuellen Orientierung dürft ihr hier nicht einziehen.“⁶

Diese alternativen Lebens- und Liebesweisen sollten durch die Veranstaltungsreihe und durch die Möglichkeit der Begegnung sichtbar gemacht und ihnen Raum gegeben werden. Was vor allem bei diesen Veranstaltungen in Klagenfurt interessant war, dass auch Personen kamen, die nicht von der Thematik betroffen waren, also keine Leute aus der Community waren. Für diese Personen, die per se nicht mit dem Thema LGBTIQ in Verbindung standen, sondern teilnahmen, weil sie sich für künstlerische Forschung interessierten oder auf organisatorischer Ebene mit dem Projekt in Verbindung standen, erweiterte sich ihr „Sehen“, vergleichbar mit dem Sehen im Merleau-Ponty'schen Sinne. Sie meldeten zurück, dass sie überhaupt nicht mit dem Ausmaß der Thematik betraut waren, es war ihnen gar nicht bewusst, in welchem Ausmaß die Marginalisierung und Ausgrenzung als Diskriminierung empfunden wurde. So sagte beispielsweise eine Person, dass sie das Thema mit in ihren Betrieb nehmen würde, es dort sichtbar machen wolle.

Für Personen, die aus der LGBTIQ-Community kamen, wurde der Raum zu einem Begegnungsort mit einem Veranstaltungsangebot, das in der Stadt in dieser Form (noch) nicht angeboten wurde und für den es doch einen großen Bedarf zu geben schien. Denn nach der Woche wurde konkret die Frage gestellt: „Wo gehen wir jetzt hin, wenn die Veranstaltung nicht mehr ist?“

4.3 Das virtuelle Mapping, ein digitaler Raum utopischer Orte

Nach den analogen Mappings, den intervenierenden Realisationen als Veranstaltungsreihen, wurden die Inhalte der Veranstaltungen und visualisierte Themen in ein virtuelles Mapping überführt, das nicht nur die nachhaltige Sichtbarmachung der marginalisierten Themen anstrebt, sondern auch verschiedene Räume konstruiert, die digital betretbar sind. Sie sollen die jeweiligen Themen des Projekts interaktiv durch Begegnungen mit den Personen und Kunstwerken (weiterhin) sichtbar machen. Dafür wurden Räume animiert, die nicht nur ein Mapping eines gewählten Themas bzw. eines Themas innerhalb einer Region darstellen, sondern einen utopischen Ort markieren, an dem Themen besprechbar und sichtbar gemacht werden können. Als Utopie, die „es in allen Gesellschaften (...) gibt, die einen genau bestimmbar, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbar, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbar, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbar, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen lässt.“ (Foucault, 2005: 9)

Im Juni 2021 ist das Release dieses virtuellen Mappings anvisiert. Innerhalb dieses Archives werden die Ergebnisse aller „action phases“ aber auch „reflection phases“ transparent und erfahrbar gemacht: So werden Artefakte wie Filme, Interviews, Kunstwerke, Fotografien, Tagebücher zu entdecken sein, aber auch Ergebnisse aus der tiefenhermeneutischen Analyse, der Biografieforschung sowie der transdisziplinären Forschung in Bezug auf Organisationsmodelle nachzulesen sein. Dieses Nachlesen ist wiederum eingebettet in einen ästhetischen Prozess der Sichtbarmachung: Der Visualisierungsprozess ist höchst individuell und kann in diesem Artikel, aufgrund des Mediums der Schrift nicht vollständig nachvollziehbar gemacht werden. Letztlich gleicht er wieder einem künstlerisch gestalteten Raum, der visuell abhängig ist von der wahrnehmenden Person, die sich in den Raum begibt:

⁶ Die Publikumsinterviews wurden im Februar 2020 während der Woche der Veranstaltung von Andreas Hudelist durchgeführt.

Das Sichtbarmachen der Räume erfolgt durch die Bewegungen, die die User*innen individuell vollziehen, während sie den Raum Stück für Stück sichtbar machen. In diesem Fall sind die Elemente, die nach und nach sichtbar werden, natürlich schon vorher programmiert, aber sie bilden sich insofern im Zusammenspiel mit der*em Sehenden heraus, dass was und wer darin sichtbar gemacht wird, von den Bewegungen der Besucher*in im Raum abhängt sowie davon, wie der jeweilige Raum verlassen wird. Nämlich eventuell durch einen Kommentar, der später auf einem Blatt Papier für weiteren Besucher*innen lesbar sein wird und damit den Raum und die Sichtbarmachung des Themas weiter verändert. Hier kann erneut an Merleau-Pontys Gedanken angeknüpft werden, und zwar insofern, dass eine Bespiegelung, ein Zusammenspiel zwischen der betrachtenden Person und dem Betrachteten in den Vordergrund gerückt wird. Das Ereignis findet erst Komplettierung durch die Beteiligung der Person, die den Raum betritt. Der Raum selbst hat aber auch das Potenzial „die Welt durch Möglichkeiten derselben Welt zu offenbaren“ (Merleau-Ponty, 2004: 64) und mit ihr in Begegnung zu treten. Diese Form der Begegnung greift auch Kurator Nicholas Bourriaud in seiner relationalen Ästhetik auf: Durch den begegnenden Faktor, den er als interpersonelles ästhetisches Element begreift, wird der künstlerische Prozess erst zu einem möglichen Ende gebracht. Diese Begegnung schreibt sich wiederum ein in wirklichkeitskonstituierende Möglichkeiten, die sich physiologisch-affektiv in uns manifestieren und die das Potenzial zur Veränderung in sich tragen: „(...) the pleasure of utopian performative, even if it doesn't change the world, certainly changes the people who feel it“ (Dolan, 2005: 19).

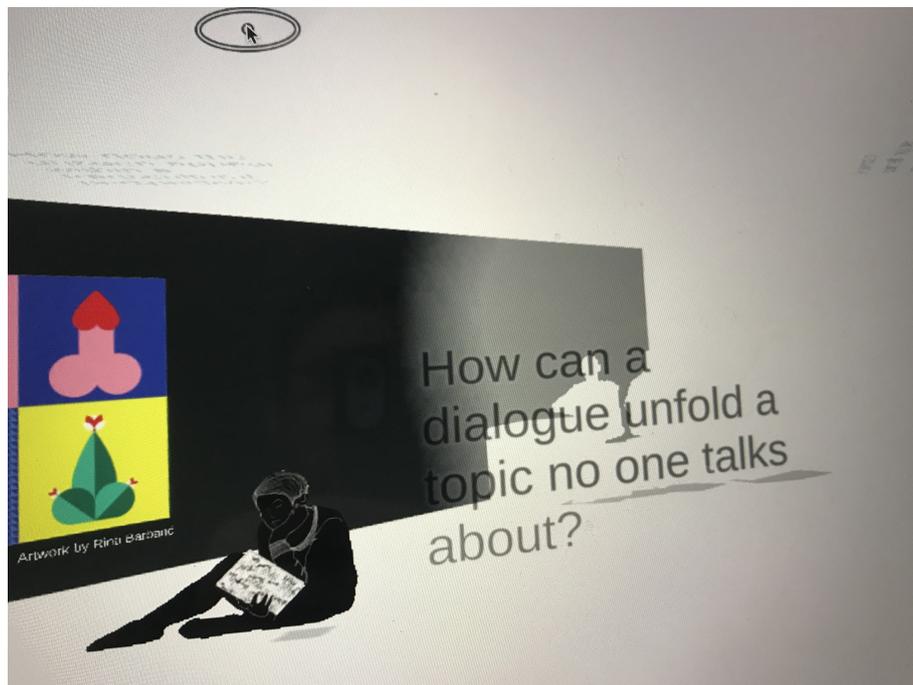


Abbildung 6: Mapping the Unseen, Virtual Mapping, Raum Zagreb/LGBTIQ, Animation von Philipp Luftensteiner, Zeichnung Claudia Six, Konzept und Foto von Katrin Ackerl Konstantin

5 Abschließendes

Dieser Artikel befasste sich mit phänomenologischen Bezügen im Zusammenhang mit Kunst und Künstlerischer Forschung. Vor allem wurde auf die phänomenologische Einflussgröße als immanente Dimension der Konstruktion und Wechselwirkung von Ereignissen fokussiert. Durch das Aufgreifen von temporalen Einflussgrößen wurde Performativität als ein Handlungspotential herausgearbeitet, das sowohl in die Zukunft als auch in Vergangenheit hineinwirkt. In weiterer Folge wurde Utopie als ein Möglichkeitsraum vorgestellt, der das Potenzial alternativer Handlungsmodelle in sich trägt. Die Gebundenheit dieser Handlungen bezog sich auch auf Ordnungssysteme und ihre Wechselwirkung auf Geschlechtsidentität, dem Herstellen von Geschlecht als performative Praxis und auf sexuelles Begehren.

Die Beschreibung des künstlerischen Forschungsprojekts „Mapping the Unseen“ sollte die Verbindung der theoretischen Positionen mit dem künstlerischen Prozess herausarbeiten und verständlich machen. Durch das Herausgreifen des Themas LGBTIQ konnten Einblicke in aktuelle gesellschaftliche Konstrukte und mögliche gegenhegemoniale Handlungs(spiel)räume gegeben werden. Durch die Verdeutlichung des phänomenologischen Aspekts als konstitutiven Akt innerhalb von künstlerischen Prozessen konnte der künstlerische Raum, der als der Ergebnisraum des Projekts interpretiert werden kann, beschrieben werden.

Künstlerische Forschung setzt sich zur Aufgabe künstlerische Prozesse zu befragen und wechselseitige Einflussgrößen in Gesellschaft und Wissenschaft in Bezug zu ihr zu setzen. Durch ihre Verankerung in kulturellen Praxen, kann sie durch Aktion und Reflexion jene Praxen bespiegeln und herausfordern. Dieser Hausforderung stellte sich auch dieser Text, der letztlich auch als Einladung verstanden werden kann mit dem Forschungsprojekt in Kontakt zu treten. www.mappingtheunseen.com

Literatur:

- Baldauf, A. & Hoffner, A. (2015). Methodischer Störsinn. In: Badura, J. et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: diaphanes, 81–84.
- Bippus, E. (2015). Künstlerische Forschung. In: Badura, J. et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: diaphanes, 65–68.
- Borgdorff, H. (2015). Forschungstypen im Vergleich. In: Badura, J. et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: diaphanes, 69–76.
- Busse, K.-P. (2008). Den Atlas öffnen. In: Preuss, R. (Hrsg.), *Mapping Brackel, Norderstedt 2008 (Dortmunder Schriften zur Kunst. Studien zur Kunstdidaktik Bd. 7)*. Norderstedt: books on demand, 15–22.
- Butler, J. (2012). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cranny-Francis, A. (2004). *Gender studies: terms and debates*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dolan, J. (2005). *Finding hope at the theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Fischer-Lichte, E. (2002). Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Wirth, U. (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 277–300.
- Foucault, M. (2005). *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Haarmann, A. (2015). Methodologie. In: Badura, J. et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: diaphanes, 85–88.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mersch, D. (2015). Rezeptionsästhetik/Produktionsästhetik/Ereignisästhetik. In: Badura, J. et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: diaphanes, 49–58.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Opitz-Belakhal, C. (2010). *Geschlechtergeschichte*. Frankfurt/New York: Campus.
- Orangotango, URL: (Zugriff Mai, 2021): <https://orangotango.info/>
- Peters, S. (2013). *Das Forschen aller. Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Petersen, A. (2020). Transculturality, Postmigration, and the Imagining of a new Sense of Belonging. *The journal of Transcultural Studies*, 11(1), URL (Zugriff Mai, 2021): <https://heup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/24140>
- Schürmann, E. (2015). Wahrnehmung. In: Badura, J. et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich: diaphanes, 59–64.

Die Autorin: Katrin Ackerl Konstantin, Mag. A., ist Schauspielerin, Regisseurin und Kulturwissenschaftlerin (Kulturpsychologie). Schwerpunkte: Artistic research (Künstlerische Forschung), Performance, Performativität, Partizipation, performative Sozialforschung. Queer feministische Perspektive. Aktuell: PHD- Interuniversitäres Doktoratsstudium -Wissenschaft und Kunst- an der Universität Salzburg. National und international tätig. Zugehörigkeit: Universität Klagenfurt. Abteilung für Personal, Führung und Organisation. Wissenschaftliche Mitarbeiterin. Forschungsprojekt: Mapping The Unseen (AR 444 GBL). eMail: katrin.ackerl@aau.at. Website: www.konstantin.cc