Paul Buckermann

Die Vermessung der Kunstwelt

Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst

VELBRÜCK WISSENSCHAFT

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Paul Buckermann
Die Vermessung der Kunstwelt

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Paul Buckermann

Die Vermessung der Kunstwelt

Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst

VELBRÜCK
WISSENSCHAFT

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diese Publikation und der offene elektronische Zugang des Buches wurde gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Schweizerischer Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Der Druck des Buches wurde durch das Rektorat der Universität Luzern unterstützt.

Erste Auflage 2020
© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2020
www.velbrueck-wissenschaft.de
Printed in Germany
ISBN 978-3-95832-204-2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Inhalt

Kapitel 1: Die Vermessung der Kunstwelt. Einleitung . 7

Kapitel 2: (K)Eine perfekte Ausstellung ist möglich? Ordnungsweisen der Kunst 24
2.1 Äquivalente Absurdität von Ordnungsweisen . . . 29
2.2 Ordnungsweisen in Kunstwelten, Kunstfeld und Kunstsystem 45
2.2.1 Kunstwelten (Howard Becker) 47
2.2.2 Kunstfeld (Pierre Bourdieu) 55
2.2.3 Kunstsystem (Niklas Luhmann) 64
2.3 Ordnungsweisen der Kunst und Beobachtungsregime . 75

Kapitel 3: Dem Ruhm auf der Spur. Der Kunstkompass, 1970–2017 85
3.1 Die Ordnungsweise des *Kunstkompasses* 85
3.1.1 Kunst und Kapital? 86
3.1.2 Back to business. Publikationsorte und Eigenbeschreibung 93
3.1.3 Das Bezugsproblem des Kunstkompasses . . . 98
3.1.4 Too many artists, too many styles. Künstlerische Produktion 101
3.1.5 Geschmäcker. Passionierte Kunstliebhaber*innen und das Laienpublikum 109
3.1.6 Unübersichtlichkeit. Der Kunstmarkt 110
3.1.7 Subjektiver Geschmack und Schwarmintelligenz. Der Kunstbetrieb 123
3.1.8 Connaisseurial Blackboxing Device. Der Kunstkompass als Lösung seines eigenen Problems 130
3.1.9 Unmenschlich. Reaktionen auf den Kunstkompass aus der Kunst 147
3.2 Kunstsoziologische Diskussion, *Kunstkompass* . . 152
3.2.1 Kunstwelten 155
3.2.2 Kunstfeld 162
3.2.3 Kunstsystem 171

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 4: Seeing like a museum. Wie Kunstmuseen ihre Umwelt beobachten und darin navigieren . . 181
4.1 Die Ordnungsweise von öffentlichen Kunstmuseen für zeitgenössische Kunst 181
4.1.1 Skandale oder permanenter Ausnahmezustand? . 183
4.1.2 Konzeptioneller Rahmen. Museumsforschung und Forschungsdesign . . 188
4.1.3 Die kognitive Karte des Kunstmuseums . . . 204
4.1.4 Das doppelte Ziel des öffentlichen Kunstmuseums 205
4.1.5 Umweltkonstruktionen und Zielerreichungsstrategien 213
4.1.6 Die inneren Kreise. Professioneller und passionierter Umgang mit Kunst 216
4.1.7 Die äußeren Kreise. Besucher*innen und Nicht-Besucher*innen 225
4.1.8 Das Wissen über (Nicht-)Besucher*innen und Adressierungsstrategien 226
4.1.9 Die Prüfung der Publikumsadressierung . . . 231
4.1.10 Sekundäre Ziele. Medien, Politik, Sponsoren . 239
4.2 Kunstsoziologische Diskussion, Museen 253
4.2.1 Kunstwelten 254
4.2.2 Kunstfeld 264
4.2.3 Kunstsystem 281

Kapitel 5: Quantifizierung und Ordnungsweisen der Kunst. Fazit 293

Danksagung 312

Literatur 313

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 1: Die Vermessung der Kunstwelt. Einleitung

Eine umfassende und tiefgreifende Quantifizierung tritt immer deutlicher als Charakteristikum der modernen Gesellschaft hervor. Im Gegensatz zu Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Sport, Bildung, Ökologie oder dem Selbst stellen die bildenden Künste einen Sonderfall dar, weil sie sich, abgesehen von reinen Marktanalysen, dieser gesamtgesellschaftlichen Tendenz zur quantifizierenden und standardisierenden Beobachtung zu entziehen scheinen. Auch für den Gegenstand der bildenden Kunst sind jedoch Verfahren entstanden, die einerseits kunstspezifische Kriterien ernstnehmen wollen und andererseits trotzdem eine objektive Übersicht in diese chaotische Welt bringen sollen. Ausgehend von solchen Ordnungsversuchen der künstlerischen Produktion und ihrer institutionellen Infrastrukturen erschließe ich in dieser Studie einen Zugang zu pluralen Innensichten der Kunst, der sich dezidiert nicht nur auf quantifizierende Verfahren bezieht, sondern auf alle Ordnungsweisen gegenüber kunstspezifischen Strukturen, Logiken und Mechanismen. Dieser Forschungsgegenstand nimmt Kontur an vor der Annahme, dass angebotene Ordnungen in Ranglisten und Evaluationen, aber auch Ausstellungen, Lexika, Sammlungen oder Kritiken eine etwaige Welt nicht einfach abbilden, sondern eigene Welten über selektive Beobachtungsarchitekturen herstellen und sich dabei aus losen Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst und ihrer gesellschaftlichen Einbettung speisen.

Diese Perspektive auf plurale Innensichten der Kunst eröffnet einerseits ein reiches empirisches Feld mit zahlreichen Ordnungsangeboten, die auf ihre epistemischen Paradigmen, ihre Herstellungsschritte und ihre inneren Logiken hin befragt werden können. Andererseits zeigt eine Auseinandersetzung mit soziologischen Theorien autonomer Kunst, dass umfassende Ordnungsweisen der Kunst in der Kunst in einem produktiven Verhältnis mit dem Wandel und der Stabilität von Kunst in einer Gesellschaft stehen. Meine Studie erschließt dieses reiche Untersuchungsfeld über Formate, die von etablierten Feldakteur*innen als absurd bezeichnet werden. Mit Bezug auf Einzigartigkeit, Inkommensurabilität und subjektives Empfinden sind besonders hier Abgrenzungsbewegungen gegen objektivierende, standardisierende und quantifizierende Verfahren zu verzeichnen. Ohne Stellung in diesem Kampf um legitime Ordnungsbeschreibung beziehen zu wollen oder zu können, argumentiere ich, dass sich gerade an Kritiken gegenüber vermeintlich inadäquaten Verfahren eine soziologische Perspektive auf die Kontingenz aller möglichen Ordnungsweisen entfalten lässt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Für meine Frage nach der Rolle von pluralen Innensichten der Kunst für die gesellschaftliche Reproduktion von Kunst sind nur Orientierungsangebote relevant, die kunstspezifische Information messen und quantifizieren wollen. Ausgeschlossen sind damit die zahlreichen Auswertungen von Kunstmärkten, die ja bereits über Marktpreise auf robuste zahlenförmige Daten zurückgreifen können. Gegenstand meiner Studie sind dementgegen bestimmte Ranglisten, Datenbanken oder Evaluationen, die einerseits ein hinreichendes Maß an Objektivität, Standardisierung und methodischer Belastbarkeit in ihrer Ordnung von künstlerischer Produktion und einer entsprechenden Infrastruktur beanspruchen. Andererseits beziehen sie sich aber schon in ihrer Grundkonzeption auf eine angenommene Eigenlogik der Kunst und ihrer symbolischen Ordnung, die auch in Differenz zum Markt verstanden werden kann. Diese Anerkennung von autonomer Reproduktion stellt jedoch gleichzeitig die Verbindung zu anderen, etablierteren Orientierungsformen der Kunst her und provoziert jene durch innovative Beobachtungsweisen. Gerade weil quantifizierende Ruhmeslisten oder Qualitätsmessungen museale Arbeit nicht so einfach als kunstfremde Perspektive ignoriert werden können, werden diese Formate mit skeptischer Aufmerksamkeit von Künstler*innen, Krtiker*innen, Ausstellungsmacher*innen und Kunsttheoretiker*innen bedacht.

Die harsche Kritik an quantifizierenden Beobachtungen verweist grundlegend zuerst darauf, dass innerhalb der Kunst normalerweise anders vorgegangen wird, um Kunstwerke, Professionelle und Institutionen zu erfassen und in Strukturen zu verstehen, um auf dieser Grundlage zu navigieren. Quantifizierende Vergleichsverfahren stehen aber dann in einem offensichtlichen Widerspruch zu semantischen Grundfesten der Kunst in der Moderne, denn Objektivität, standardisierte Vergleiche und Quantifizierung passen nicht zu Unvergleichbarkeit, Einzigartigkeit, Authentizität, Geschmackspluralität, intellektuellen Deutungsverfahren und ästhetischem Individualempfinden. Meine Studie benutzt Auseinandersetzungen um Angemessenheit von Beobachtungsweisen als soziologische Ausgangspunkte und wiederholt dabei nicht die Fragen des Feldes um Gegenstandsangemessenheit oder methodische Korrektheit, sondern wendet den Konflikt selbst zu einer Perspektive auf die Kontingenz aller Vorstellungen von Kunst in der Kunst – als wie absurd oder adäquat sie auch gelten mögen.

Dieser methodologische »Agnostizismus« (Callon 2006[1986]) gegenüber Feldpositionen und der Soziologie selbst ist angebracht, denn, mit Bourdieu gesprochen, steht es der Soziologie nicht an, »sich zum obersten Richter aller Richter und deren Recht zur Rechtsprechung aufzuwerfen«, mehr noch erinnert sie immer wieder daran, »daß dieses Recht Gegenstand von Auseinandersetzungen ist, und analysiert deren Logik« (Bourdieu 1992[1984]: 347). Auch wenn etwa Künstler*innenrankings

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in der Kunst als absurd beschrieben werden, gehe ich somit von einer äquivalenten Absurdität aller Ordnungsweisen aus und zeige auf einer analytischen Ebene, dass sich hinter konkreten Rankings, Institutionsevaluationen, aber auch Kunstausstellungen, Kritiken und vielem mehr umfassende Vorstellungen über Kunst in einer Gesellschaft rekonstruieren lassen. Bezugnehmend auf die Logik der Konflikte argumentiere ich mit den Soziologien autonomer Kunst von Pierre Bourdieu, Howard Becker und Niklas Luhmann, dass solche Innensichten der Kunst strukturell in einem produktiven Wechselverhältnis mit Form und Wandel von Kunst stehen. Ich biete damit eine integrierte Perspektive von Ordnungsproduktion innerhalb autonomer sozialer Strukturen an, die hauptsächlich zwei aktuelle soziologische Forschungsrichtungen aufgreift und weiterentwickelt: Einerseits werden einzelne empirische Ordnungsherstellungen in sich plausibel, weil sie immer in umfassendere Ordnungsvorstellungen eingebettet werden können. Hierfür biete ich eine Heuristik unter der Bezeichnung Ordnungsweise an, die für die Untersuchung anderer vergleichender, bewertender, kategorisierender Ordnungsangebote und deren Beobachtungsregime genutzt werden kann. Andererseits zeige ich in einer kunstsoziologischen Diskussion, wie die autonome Sphäre der Kunst sich durch plurale Innensichten der Kunst stabilisieren und wandeln kann. Diese theoretische Forschungsarbeit legt weitere Untersuchungen von sozialer Reproduktion der Kunst oder auch von anderen gesellschaftlichen Strukturen nah.

Kunst und Ordnung

In den beiden Fällen dieser Studie, dem Künstler*innenranking *Kunstkompass* und verschiedenen Evaluationsmöglichkeiten von öffentlichen Ausstellungsinstitutionen, findet sich mit Erfolg eine besondere Form von kunstspezifischer Resonanz, um die sich Fragen einer (Nicht-)Quantifizierbarkeit drehen. Die Untersuchung konkreter Vergleichs-, Mess- und Bewertungsverfahren zur Ermittlung von Erfolgen verweist exemplarisch auf die umfassendere Problemstellung der Studie. Erfolge sind keine essenziellen Phänomene, sondern immer Zuschreibungen in gesellschaftlichen Zusammenhängen, die jeweils nur vor bestimmten Wertesystemen in bestimmten historischen Situationen Sinn ergeben und Anerkennung bedeuten können. Im Fall von Erfolgen in der Kunst stehen die Anwendungen oder Ablehnungen von spezifischen Resonanzindikatoren und etwaigen Messbarkeiten damit in einem engen Verhältnis zu den umfassenderen Vorstellungen gegenüber Kunst als gesellschaftlichem Phänomen. Erfolge können auch in der Kunst immer danach befragt werden, ob sie aus etwas (Leistung, Qualität, Performance) *erfolgen* würden oder ob sie das *erfolgreiche Erreichen* eines Ziels markieren

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sollen. Warum Erfolge in der bildenden Kunst überhaupt von Interesse sind, was dort alles als Erfolg gilt, worauf diese Erfolge verweisen und schließlich, ob und warum sie gemessen und verglichen werden, hängt mit identifizierbaren Vorstellungen von Kunst und ihren sozialen Reproduktionsmechanismen zusammen.

In einer solchen Problematisierung von kunstweltlichem Orientierungswissen liegen soziologische Potenziale für die Erforschung der historischen Situation, der strukturellen Basis und dem Wandel der Kunst in der heutigen Gesellschaft. Dabei ist nicht einfach davon auszugehen, dass ein allgemeines wettbewerbsorientiertes Erfolgsprinzip sich in allen Bereichen der Gesellschaft geschmeidig durchsetzt und sich etwa an Performance und nicht mehr an wirklichen Leistungen orientiert (vgl. Neckel 2008). Dagegen spricht schon die kunstspezifische Argumentation hinter zeitdiagnostischen Thesen zum Neoliberalismus, da die Behauptung einer »Ununterscheidbarkeit von Kunst und Ökonomie« (ebd.: 40) mit der partiellen Kongruenz von künstlerischem und wirtschaftlichem Wert begründet wird, und eben nicht mit dem Aufgehen von jeglichen Wertformen in dem einen (ökonomischen) Wert (vgl. Graw 2010[2008]; Alexander/Bowler 2014). Nicht nur einzelne und ganz unterschiedliche Erfolgsarten werden entlang von kunstspezifischen Kriterien produziert, die anderen, nichtkünstlerischen Kriterien diametral entgegenstünden (grundlegend Bourdieu 1999[1992]), sondern die gesamte Aufregung um eine Kontamination oder Penetration der Kunst durch den Markt beruht auf einer Vorstellung von zwei essenziell getrennten, feindlichen Welten (vgl. Velthuis 2003; 2005: 25ff.) und ihren symbolischen Eigenlogiken.

Die autonomen Strukturen einer Kunst stellen den sozialen Rahmen für die Genese und Entwicklung von künstlerischen Erfolgsformen und ihrer Funktion dar. Nicht zufällig setzen Soziolog*innen den Erfolg in der zeitgenössischen Kunst dabei regelmäßig mit kunstspezifischem Ansehen/Ruhm/Prestige/Reputation gleich (so etwa bei Quemin 2015; Giuffre 1999; Buchholz/Wuggenig 2005). Die spezifisch künstlerische Reputation wird dann in Pierre Bourdieus langem Schatten (vgl. Beljean/Chong&Lamont 2016) zumeist in notwendiger Relation zu Kunstmarktwerten gedacht (vgl. bspw. Zahner 2006; Moulin 2009[2003]; Crane 2009). Aus dieser Herangehensweise an dialektischen, künstlerischen Erfolg ergibt sich allerdings, dass nur eine sehr spezifische Form von Anerkennung mit einem sehr spezifischen Referenzpunkt und somit auch nur ausgewählte Erfolgsarten in den Blick geraten können. Solch eine soziologische Annäherung an Ordnungen der Kunst über vorher festgelegte Reputationserfolge beinhaltet die Gefahr, dass nur einer einzigen Wertlogik der Kunst gefolgt wird und damit eine funktionale Vielfalt von Ordnungsmöglichkeiten und entsprechenden Erfolgsgefügen unsichtbar bleiben muss.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Mit einer gewissen Distanz zu kunstsoziologischen Makrothesen und empirischen Sonderfällen frage ich für ein tieferes Verständnis der Trägheit und Wandelbarkeit von Kunst, wer warum überhaupt etwa über Erfolge spricht, wer oder was erfolgsfähig ist, was für wen als Erfolg gilt, aus welchen Gründen Erfolge erhoben werden und wie diese Auswertungen durchgeführt werden. Die konkreten Formen von Erfolgsidentifikation und Erfolgsmessung können aber nicht nur als Symptom für zeitgenössische Praxen institutioneller Anerkennung von künstlerischem Wert (vgl. Buchholz 2016: 47) verstanden werden. Wird auf eine Makrobeschreibung der Kunst vorerst verzichtet, deuten die im empirischen Feld stattfindenden, pluralen Ordnungsversuche noch auf eine andere Dimension hin. Die notwendige Einbettung von Erfolg in umfassenderes Wissen verweist neben der Bewertung von Künstler*innen und Kunstwerken noch viel grundlegender auf eine komplexe Ordnung der institutionellen und symbolischen Infrastrukturen der Kunst aus Sicht der Teilnehmenden. Heute ist es nur auf Grundlage eines voraussetzungsreichen Wissens über institutionelle und symbolische Strukturen der Kunst möglich, von Erfolg zu sprechen, dabei verstanden zu werden, Erfolge systematisch oder anekdotisch zu erkennen und davon eine Orientierung in der Kunst zu erwarten. Um zu wissen, dass eine Ausstellung ein Erfolg für eine Künstlerin ist, bedarf es eines hinreichenden Wissens über die Anerkennung der ausstellenden Institution, der verantwortlichen Kuratorin u.a. und darüber, wie diese beiden Anerkennungsformen zusammenhängen.

Es lassen sich verschiedene Möglichkeiten empirisch nachweisen und potenziell denken, die Künstler*innen oder Institutionen über bestimmte Erfolgsformen und -indikatoren in eine Ordnung bringen. Jede mögliche Option bildet eine vermeintliche Welt-an-sich aber nicht einfach ab, sondern stellt eine eigene Welt selektiv her und dar. Meine Studie zeigt, dass jedes feste Ordnungsangebot auf losen Ordnungsvorstellungen beruht und dass schon jedes zentrale Bezugsproblem, dem mit einer Sortierungsarbeit begegnet werden soll, sich nur aus dieser umfassenden Vorstellung gegenüber einer Welt ergibt, deren Chaos es zu bändigen gilt. Ich frage nach diesen Annahmen gegenüber künstlerischer Produktion und ihrer institutionellen Infrastruktur und zeige dadurch, auf welche Weise überhaupt sinnhafte Auseinandersetzungen in der Welt der Kunst möglich sind, wie überhaupt von so etwas wie Kunst gesprochen werden kann und wie sich konsistent in ihr bewegt werden kann. Diese Pluralität von kosmischem Wissen zeigt sich deutlich dort, wo einzelne Ordnungsweisen aus der Kunst heraus kritisiert, umgearbeitet, kopiert, übersetzt oder kategorial abgelehnt werden. Im Fall der zeitgenössischen bildenden Kunst zeigen sich solche Diskussionen gerade an Fragen, was denn Erfolge seien, ob sie gemessen werden können und warum einzelne Erfolge in einen quantitativen Vergleichs- und Bewertungsrahmen eingelassen werden sollen oder nicht.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Formen von Erfolg und Anzeichen für einen Erfolg finden sich viele in der zeitgenössischen Kunst. Bei Künstler*innen lässt sich an persönliche Zufriedenheit mit dem eigenen Schaffen, Lob von Freund*innen oder an die Sicherung des Lebensunterhaltes denken. Insbesondere gilt aber kunstbetriebliche Anerkennung als Erfolg. Eine Berücksichtigung durch ausgewählte Institutionen ist ein Erfolg für Kunstschaffende, weil sie auf Anerkennung verweist. Doch worauf genau verweist ein Anerkennungserfolg durch eine Ausstellung, einen Award, eine Publikation, eine kritische Besprechung, die Aufnahme in eine Sammlung, einen Hochschulabschluss, einen Galerievertrag, ein Stipendium, eine Hochschulprofessur oder eine Einladung zu einem Residenzprogramm? Wenn dies an Einzelphänomenen schon schwer zu identifizieren ist, führt gerade die Vermischung dieser Anerkennungserfolge zu unklaren Referenzverflechtungen. Bildet die Summe von kombinierbaren Einzelerfolgen also den allgemeinen Erfolg einer Person und ist dieser gleichzusetzen mit kunstbetrieblicher Anerkennung? Verweist Erfolg auf sich selbst oder auf eine spezifische Leistung? Erfolgt Erfolg aus Qualität? Welche Formen von Leistung und Qualität gelten überhaupt in der zeitgenössischen Kunst? Gerade weil sich empirisch verschiedene Antworten auf diese Fragen finden lassen, argumentiere ich, dass jede entsprechende Einschätzung durch eine analytische Rekonstruktion von zugrundeliegenden, umfassenden Ordnungsweisen von Kunst verstanden und erklärt werden kann.

Fragen nach Erfolgsformen, Indikatoren und damit zusammenhängenden Wertsystemen können neben den Kunstschaffenden ebenso auf diejenigen Institutionen gerichtet werden, deren Aufmerksamkeit ein Anerkennungserfolg für Künstler*innen ist. Auch Museen, Biennalen, Kunstvereine, Publikationsorgane oder Hochschulen können auf sehr verschiedene Weise mehr oder weniger erfolgreich sein. Allein schon bei Kunstmuseen gelten kritische Besprechungen, Bezugnahmen von anderen Ausstellungsinstitutionen, massenmediale Präsenz, Awards, die Rekrutierung von bestimmtem Personal, Sammlungsankäufe, Einwerbung von Drittmitteln, große Publikumszahlen, Publikationen, Kooperationen mit bestimmten Künstler*innen, gut besetzte wissenschaftliche Veranstaltungen, Resonanz in sozialen Netzwerken oder Kooperationen mit anderen Institutionen als Erfolge. Die Listen von möglichen Erfolgen ließen sich fortführen und auch für Kurator*innen, Sammler*innen, Kunstvereine oder Biennalen anfertigen. Zentral ist aber schon an dieser Stelle, dass ein kunstspezifisches Reputationsgefüge von Institutionen in einem wechselseitigen Zusammenhang mit Erfolgsräumen von Kunstschaffenden und anderen Professionellen steht. Diesen Verhältnissen von institutionellen, strukturellen und symbolischen Ordnungen nähere ich mich nicht aus einer soziologischen Vogelperspektive, sondern befrage die Sicht von Feldakteur*innen auf diese Strukturen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn über Kunst gesprochen werden soll, ist heute immer viel mehr gemeint als nur Kunstwerke und ihr immanentes Wesen, nämlich ein komplexer Zusammenhang von Akteur*innen, Artefakten, Institutionen, Wissensbeständen und Professionen, die über bestimmte Kategoriensysteme, Vergleichszusammenhänge und Bewertungskriterien in Verhältnisse gesetzt werden. Dieses Wissen über das gesellschaftliche Gefüge Kunst beinhaltet dann noch Vorstellungen über Verhältnisse zu anderen gesellschaftlichen Sphären wie Markt, Politik, Recht oder Religion. Die skizzierten Erfolge von Künstler*innen und Kunstinstitutionen lassen sich nicht denken ohne eine Vorstellung von der symbolischen Infrastruktur von Kunstmuseen, Kunstschaffenden, Ausstellungshäusern, Kunstvereinen, Sammler*innen, Kunstgalerien, Kunstverlagen, Kunstbiennalen, Preiskommissionen, Kunstpublikationen, Kulturstiftungen, staatlicher Kulturbürokratie, privater Kulturförderung, Kunsthochschulen und vielem mehr. Wird eine Ausstellung für eine Künstlerin als Anerkennungserfolg verbucht, ist damit unmittelbar und notwendigerweise Bezug auf die symbolische Ordnung derjenigen institutionellen Ökologie hergestellt, in der die anerkennenden Institutionen verortet werden.

In meinen empirischen Fällen zeigt sich, dass diese gesellschaftliche Ordnung und Emergenz immer stärker thematisiert wird und sich in Selektionsentscheidungen konkret daran orientiert wird. Dies verweist nicht nur auf die allgemeine Rolle von Ordnungsweisen für die Stabilität von Kunst, sondern es handelt sich um eine ganz bestimmte historische Form des Denkens über Kunst in der Kunst. Genau diese Perspektive auf künstlerische Produktion, ihre symbolische Ordnung und ihre gesellschaftliche Gemachtheit ist Soziolog*innen allerdings verdächtig vertraut. An dieser Irritation zeige ich, dass sich in den von mir untersuchten Ordnungsweisen zwar eine Nähe zum kunstsoziologischen Paradigma der gesellschaftlichen Herstellung von Kunst nachvollziehen lässt, dabei aber nicht die tiefe Gewissheit über die spezifische Qualität und essenzielle Rechtmäßigkeit der Kunst hintergangen wird.

Warum wird Erfolgen und betrieblicher Anerkennung überhaupt so viel Aufmerksamkeit in der Kunst geschenkt und nicht einfach ausschließlich über die Schönheit einzelner Werke, über ihre technisch vorzügliche Ausführung, über die politische Position oder über Kunstmarktpreise geredet? Diese offensichtlich historische Einbettung deutet auf Ordnungsweisen hin, deren Pluralität nicht nur horizontal im Jetzt zu verstehen ist. Einzelne Ordnungsweisen lassen sich erschließen, indem nach dem Problem gefragt wird, auf welches das entsprechende Verfahren zu antworten beabsichtigt. Sowohl das Bezugsproblem als auch die als adäquat erscheinenden Lösungsstrategien sind in einer spezifischen Ordnungsvorstellung gegenüber Kunst verankert. Mein Forschungsinteresse richtet sich somit auf grundlegende Ordnungsvorstellungen und ihren konsistenten Zusammenhang mit der konkreten Herstellung und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Darstellung von Ordnung. Eine solche konstruktivistische Perspektive auf unterschiedliches Wissen über Kunst und dessen Operationalisierung schärft sich zwar an offenen Konflikten um Konsekrationsakte und Bewertungsverfahren, ist aber nicht auf diese begrenzt. Pluralen Wissensbestände können untereinander Kongruenzen aufweisen, sich widersprechen oder in Unkenntnis voneinander existieren; es muss aber immer irgendeine lose Vorstellung von Kunst vorhanden sein, um überhaupt konkret von Kunst zu sprechen.

Debatten über Grenzen und Stand der bildenden Künste münden heute bezeichnenderweise selten in Einvernehmen. Auch die typischen, virulenten Fragen an Artefakte bleiben dabei omnipräsent: also ob etwas Kunstwerk ist, schon Kunstwerk ist, noch Kunstwerk ist oder ob es sich um gute/interessante/erfolgreiche/innovative/notwendige/zeitgemäße Kunst handelt. Diese Irritationen an Einzelfällen verweisen auf allgemeinere Fragen gegenüber dem gesellschaftlichen Stellenwert von Kunst und einem adäquaten Umgang mit ihr: Was muss, soll oder vermag die Kunst zu leisten? Ist die Kunst nicht längst von Markt und Macht korrumpiert? Wo sind die Grenzen zwischen Kunst und Design, zwischen Kunst und Straftatbestand, zwischen Kunst und Kitsch, zwischen Kunst und Propaganda oder zwischen Kunst und Geldanlage? Analog gestalten sich Debatten um die Infrastruktur der künstlerischen Produktion und Vermittlung: Welche Institutionen sollen wie öffentlich gefördert werden? Welche Macht haben welche Professionellen und welche Institutionen? Welche Folgen haben Kanonisierungsprozesse? Wie sollen Künstler*innen ausgebildet werden? Welche Gründe und Folgen haben globale Homogenisierungsmuster in Ästhetik und Ausstellungsformaten? Wie kann der Exklusion von Produzent*innen und Rezipient*innen begegnet werden (und warum)? Oder eben, wieviel Einfluss haben Markt, Politik, Massenmedien, Recht oder Religion auf den organisierten Kulturbetrieb? All diese gesellschaftlichen Fragen sind in kunstsoziologische Forschung übertragen worden oder wurden von ihr angestoßen. Ich strebe nicht die Lösung oder Auflösung dieser Konflikte an, sondern problematisiere die Konfliktlinien in den sozialen Strukturen, die Kunst möglich machen.

Wie ist Kunst möglich?

Die erwähnten Auseinandersetzungen sind auch ohne einen praktischen Lösungswillen ein vielversprechender soziologischer Forschungsgegenstand, weil sie nicht nur eine Gefahr für die Kunst sein müssen, sondern auch produktiv für ihre Stabilität und ihre Entwicklung sein können. Die teilweise scharf geführten Diskussionen lassen eine ganz grundlegende Einsicht in den Hintergrund treten: Dass es Kunst gibt. Eine solche

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beobachtung mag schlicht anmuten, sie eröffnet der Soziologie aber immer noch unerschöpfliche und gar nicht mehr so schlichte Forschungsperspektiven. Die Kunstsoziologie kann so unter einer Frage zusammengezogen werden: Wie ist Kunst möglich? Wie die allgemeine Frage der Soziologie, »Wie ist soziale Ordnung möglich?«, oder Simmels schon konkretere Frage, »Wie ist Gesellschaft möglich?« (Simmel 1992[1908]: 42–61), impliziert auch das kunstsoziologische Gründungsproblem eine nüchterne Offensichtlichkeit: Kunst hat sich in ihrer historischen Form in einer Gesellschaft schon als Mögliches realisiert. Auch die Frage, wie Kunst möglich ist, bezieht sich damit auf ein gesellschaftlich »*immer schon gelöstes Problem*« (Luhmann 1981a: 203). Die Frage nach dem *Wie* setzt dabei »das Gegebene kontingent« (ebd.: 202), denn es hätte entweder gar keine Kunst geben müssen; oder etwas Anderes hätte sich mit dem beschäftigt, was die Kunst in einer Gesellschaft macht; oder Kunst könnte in ihrer spezifischen Form auch ganz anders sein. Soziologie begnügt sich nun nicht mit dem Hinweis auf faszinierende Unwahrscheinlichkeiten oder drängt auf die Durchsetzung besserer Realitäten, sondern will verstehen und erklären, wie und warum Kunst sich in einer Gesellschaft in ihrer konkreten Form unter vielen Möglichkeiten herausgebildet hat.

An dieser Stelle rastet das Paradigma einer soziologischen Untersuchung von Kunst ein: Was als Kunstwerk erscheint, entscheidet sich nicht am Artefakt, seiner materiellen Form oder seiner Essenz, sondern innerhalb der Gesellschaft. Diese Soziologisierung von Kunstwerken führt nicht zu einer Essentialisierung der Gesellschaft, denn ein zweites soziologisches Paradigma ist nicht zu hintergehen: Auch die sozialen Möglichkeiten, dass etwas durch Anerkennungs- und Verhandlungsprozesse hindurch zu Kunst werden kann, bildet eine Gesellschaft ständig heraus, stabilisiert sie und hält sie offen für Wandel. Meine Studie fragt vor diesem Hintergrund nach den voraussetzungsreichen Innensichten innerhalb der kollektiven Herstellung von Kunst (Becker 2008[1982]); nach einer verteilten »symbolischen Alchemie« (Bourdieu 1999[1992]: 275) der Kunstproduktion; und nach der eigenlogischen Reproduktion von Kunstkommunikation (Luhmann 1995). Ich ergänze also die noch lose differenzierungstheoretische These, dass Kunstwerke in ihrer heutigen Form durch autonome Strukturen möglich sind, durch die Untersuchung der Innensichten dieser Strukturen. Empirisch frage ich nach den Vorstellungen von Kunst in ihrer Gänze innerhalb der Kunst. Theoretisch diskutiere ich den Zusammenhang zwischen diesen Ordnungsweisen und der gegenwärtigen gesellschaftlichen Realisierung von Kunst. Das Erkenntnisinteresse der Studie widmet sich somit vor dem Hintergrund einer sozialtheoretisch informierten Kunstsoziologie genau jenem Phänomen, welches zwischen realisierter Ermöglichung von Kunst auf der einen Seite und Debatten über Kunst auf der anderen Seite entsteht.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Innerhalb der Kunst besteht eine Vielzahl von umfassenden Ordnungsvorstellungen gegenüber künstlerischer Produktion, ihren Infrastrukturen und ihrer gesamtgesellschaftlichen Einbettung. Diese Vorstellungen über Zustand und Mechanismen von Kunst in einer Gesellschaft können über die Kunstwerke und ihre vermeintlichen Schöpfer*innen hinausgehen und sich auch auf den umfänglichen Vollzug von Kunst durch Produzent*innen, Institutionen, Professionelle, Rezipient*innen, Kategoriensysteme, Vergleichsräume, Bewertungskriterien und ihre Reproduktionsmechanismen beziehen.

Da die kommunizierten Ordnungsangebote handfeste Konsequenzen in der Kunst haben, soll eine dezidiert konstruktivistische Herangehensweise an plurale Wissensbestände nicht als indifferenter Relativismus missverstanden werden. Ich greife aktuelle Soziologie zu gesellschaftlichen Effekten von Beobachtungsinstrumenten auf und erweitere sie durch eine theoretische Einbettung in soziologische Theorie. In dieser Perspektive sind es zugrundeliegende Ordnungsvorstellungen, in denen konkrete Ordnungsproduktion angelegt ist, deren Ergebnisse wiederum Effekte in der Gesellschaft haben. In der Kunst ist eine solche Wirkung von kontingenter Beobachtung auf einer Ebene in den Entscheidungen von Ausstellungsmacher*innen, Sammler*innen, Galerist*innen oder Kritiker*innen zu denken, wodurch individuelle Karrieren gemacht oder zerstört werden. Die Darstellung von Ordnung entlang spezifischer Bewertungskriterien kann auf einer anderen Ebene in größerem Maßstab beeinflussen, was Kunst in einer Gesellschaft legitim leisten soll, welche Art von Kunstwerken gemacht wird und welche Institutionen für sie verantwortlich sind. In der Kunst wird ständig ausgewählt, anerkannt und abgelehnt: Wer und was wird wo ausgestellt? Welche Kunst wird durch welche Kritik wie besprochen? Wie wird ausgestellt und wer entscheidet über Ausstellungsinhalte und -formen? Wer bekommt Stipendien? Was wird von wem gesammelt? Wer wird in eine Kunsthochschule aufgenommen und wer besetzt dort die Lehrstühle? Wird es noch eine Biennale geben? Wer wird durch Galerien vertreten? Wer und was stößt bei welchem Publikum auf welche Resonanz? Ich gehe nicht nur davon aus, dass diese Entscheidungen von kommunizierten Ordnungen beeinflusst werden, sondern vermute vielmehr, dass solche Selektionen und ihr strukturelles Fundament der Entscheidungslegitimität durch eine Untersuchung des jeweils zugrundeliegenden Wissens über die Künste erklärt werden können.

Konzeptuelle Anschlüsse

Durch die Untersuchung grundlegender Ordnungsvermutungen gegenüber Zustand und Entwicklung der künstlerischen Produktion, der betrieblichen Distribution und der Rezeption von Kunst kann gezeigt

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

werden, dass sie zu bestimmten Kategorisierungs-, Vergleichs- und Bewertungsschritten in einer konsistenten Beobachtungsarchitektur führen. Über Lösungsmöglichkeiten hinaus argumentiere ich außerdem dafür, dass schon die zentralen Wissens- und Ordnungsprobleme erst in diesen umfassenden Vorstellungen von Welt entstehen. Die Identifikation von Problemen, die Ausarbeitung von Lösungsstrategien und die kommunizierten Ergebnisse beziehen sich so auf spezifische, sinnhafte Vorstellungen über Kunst in einer Gesellschaft, können aber wiederum einen Einfluss auf die Entwicklung der Künste haben. Eine solche Perspektive auf die kontingente Herstellung von Ordnung und potenzielle Feedbackschleifen schließt hauptsächlich an zwei aktuelle, soziologische Forschungslinien an und entwickelt sie in Kombination weiter.

(1) Aus der Kunstsoziologie diskutiere ich drei Ansätze entlang theorieimmanenter Anschlussstellen und Forschungspotenziale bezüglich der Rolle von Ordnungsweisen für die autonome Reproduktion von Kunst. Bezugnehmend auf das kunstsoziologische Paradigma der gesellschaftlichen Herstellung von Kunst und der gesellschaftlichen Herstellung dieser Herstellungsmöglichkeiten diskutiere ich unter den Begriffen Kunstwelt (Howard Becker), Kunstfeld (Pierre Bourdieu) und Kunstsystem (Niklas Luhmann) drei einschlägige Kunstsoziologien, die sich in ihrer methodologischen Fundierung und ihrer sozialtheoretischen Einbettung deutlich unterscheiden. Ob es aber um die kollektive Produktion von Werken auf Grundlage eines konventionalen Kanons bei Becker; um den Kampf um Anerkennung und einen unbedingten Glauben an Kunst bei Bourdieu; oder um die eigenlogische Reproduktion von Kunstkommunikation und flankierende Selbstbeschreibungen bei Luhmann geht: alle drei Soziologien teilen bis zu einem gewissen Grad die allgemeine Grundannahme einer autonomen Selbstorganisation der Kunst. Dieser Prozess des Wandels und der Stabilisierung, der sich an kunstspezifischen Konventionen, kunstspezifischen Spielregeln oder kunstspezifischen Unterscheidungen vollzieht, stellt den Fluchtpunkt meiner Analyse von pluralen Ordnungsweisen in der Kunst dar. Innerhalb der jeweiligen soziologischen Denkräume kann gezeigt werden, dass die pluralen Innensichten der autonomen Kunst eine adäquate, eigenständige Forschungsperspektive darstellen, um autonome Kunst nicht als Gegebenes, sondern als Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit von Kunst zu durchdringen. Sie bieten sich an, weil autonome Ordnung sich durch gegenseitige Beobachtungen in Welten, Feld oder System herstellt und so in den pluralen Ordnungsweisen sich vollzieht.

(2) Aus Arbeiten zu Vergleichen (vgl. Heintz 2016), Quantifizierung (vgl. Porter 1995; Espeland/Stevens 2008), Bewertungen (vgl. Lamont 2012), Ranglisten (vgl. Espeland/Sauder 2016; Heintz 2018) oder numerischen Indikatoren (Davis u.a. 2012) greife ich die gemeinsame These auf, dass kommunizierte Ordnungsversuche ihren Untersuchungsgegenstand

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und damit eine etwaige Realität nicht einfach abbilden, sondern selektive Realitäten konstruieren, die wiederum soziale Wirkung erzielen können. Ohne eine »›Wahrheit-an-sich-Sphäre‹« (Mannheim 2015[1929]: 262) annehmen zu müssen, kann mit einer grundlegenden, wissenssoziologischen Perspektive von pluralen und gesellschaftlich eingebundenen Wissensbeständen ausgegangen werden, welche sich mit Karl Mannheim jeweils als konsistente »Weltauslegungsarten« (ebd.: 231) verstehen lassen. Meine Rekonstruktionen von Ordnungsvorstellungen durch die Untersuchung der Herstellung und Darstellung von Ordnung in Vergleichen, Bewertungen und Messungen soll ebenfalls tiefgreifend problematisieren, »wie einer eine Sache sieht, was er an ihr erfaßt und wie er sich einen Sachverhalt im Denken konstituiert« (ebd.: 234). Wenn ich dieser Vorgehensweise grundlegend folge und dabei aber radikalkonstruktivistische Konzepte integriere, klammere ich für meine analytischen Argumente in einem ersten Schritt die Relation von sozialer Position und Welterschließung aus, um sie erst anschließend und bei Bedarf in den eigenständigen theoretischen Denkräumen von Becker, Bourdieu und Luhmann wieder aufzugreifen.

Durch selektive Ordnungsverfahren werden spezifische Ordnungen kommunikativ angeboten, die auf ebenso spezifische Wissensprobleme reagieren sollen und an denen sich so orientiert werden kann. Öffentlich dargestellte Ordnungen, etwa in Form von Ranglisten, und die dahinterliegenden Verfahren können potenziell in die von ihnen untersuchten Felder zurückwirken (vgl. Martins 2005; Espeland/Sauder 2007; Brandtner 2017). Neben direkten Effekten, denen sich die Soziologie in zahlreichen Studien gewidmet hat (vgl. Rindova et al. 2018), lassen sich noch weitere Folgen beschreiben, die durch das Aufspannen komplexer Vergleichsräume entstehen. Durch den kommunizierten Vergleich, und insbesondere den zahlenbasierten Vergleich (vgl. Espeland/Stevens 1998; Heintz 2010), von geographisch, sachlich und/oder zeitlich verteilten Phänomenen wird der materiellen Vernetzung von Gesellschaft eine epistemische Seite hinzugefügt (vgl. Heintz/Werron 2011; Werron 2010), die wiederum Handlungen und neue Strukturbildung informiert.

Dass kategoriale Einheitensysteme, Unterscheidungsmöglichkeiten, Bewertungsoptionen und Messverfahren einen Zugang zu Welt herstellen, bietet auch für den Fall der Kunst eine innovative analytische Perspektive, welche eben nicht nur auf quantifizierende Verfahren angewendet werden kann, sondern auch auf Kunstkritik, kuratorische Arbeit, kunsthistorische Perspektiven und anderes. Ich ergänze diese soziologischen Perspektiven auf Ordnungsherstellung, indem ich zeige, wie Herstellungs- und Darstellungsweisen von Ordnung sich auf breitere Vorannahmen gegenüber einer vermeintlichen Welt beziehen lassen. Feste Ordnung entsteht somit nicht aus dem Nichts, denn selbst über eine unübersichtliche Gemengelage muss es gewisse Vermutungen über lose

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und eben ermittelbare Ordnung geben, womit auch eine Vorstellung von Chaos erst durch die Notwendigkeit von vorgestellter Ordnung entsteht.

Aufbau der Studie

In *Kapitel 2* arbeite ich eine analytische Herangehensweise an plurale Ordnungsweisen in der Kunst aus und zeige an den theoretischen Ansätzen von Becker, Bourdieu und Luhmann Anknüpfungspunkte und Forschungspotenziale. Mit den Begriffen Beobachtungsregime und Ordnungsweise entsteht eine analytische Perspektive, die flexibel auf verschiedenes empirisches Material angewendet werden kann. Der Begriff Ordnungsweise umschließt die verwobenen Ordnungsvorstellungen und Ordnungsherstellungen und trennt sie dabei analytisch auf. Der Begriff Beobachtungsregime beschreibt dabei eine konsistente Architektur der Ordnungsbildung. Innerhalb redundanter Beobachtungsnetze lassen sich Schritte von kontingenten Kategorienbildungen, Vergleichsverfahren, Bewertungen, Messungen und medialen Übersetzungen identifizieren und analysieren, die gegenseitig aufeinander verweisen und sich bedingen. In *Kapitel 3* rekonstruiere ich die Ordnungsweise des Künstler*innenrankings *Kunstkompass* (*Kap. 3.1*) und führe entlang der Ergebnisse die kunstsoziologische Diskussion weiter (*Kap. 3.2*). In *Kapitel 4* rekonstruiere ich die Sicht von öffentlichen Kunstmuseen für zeitgenössische Kunst auf Kunst anhand des Themas Evaluationen im Kulturbetrieb (*Kap. 4.1*) und diskutiere diese Ergebnisse innerhalb der kunstsoziologischen Denkräume (*Kap. 4.2*). Das abschließende *Kapitel 5* zeigt Forschungsperspektiven auf und überführt die Einzelstudien darüber in einen übergeordneten Rahmen. Zentrales Ergebnis ist hierbei, dass bei den sehr unterschiedlichen Fällen meiner Studie eine quasi-soziologische Orientierung innerhalb der Kunst nicht nur eine soziologische Diagnose ist, sondern dass im Feld selber eine Gewissheit und Reflektion über die gesellschaftliche Herstellung von Kunst, Kunstbetrieb und ihre symbolischen Infrastrukturen vorhanden ist.

Fall 1: Die besten Künstler*innen

Kapitel 3 dieser Studie ist die erste von zwei analytischen Rekonstruktionen einer Ordnungsweise. Gegenstand ist dabei ein Ranking und somit ein Ordnungsangebot, welches in der Kunst als besonders absurd gilt. Der *Kunstkompass* ist eine seit 1970 erscheinende Rangliste, die die berühmtesten Künstler*innen der Welt zeigen will. Hierfür wird das kunstbetriebliche Ansehen von zeitgenössischen Künstler*innen standardisiert

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

gemessen und zahlenbasiert verglichen. Obwohl quantifizierende, standardisierende und hierarchisierende Verfahren in der Kunst keinen guten Ruf besitzen, zeigt meine Analyse, dass der *Kunstkompass* sich selektiv auf anerkannte, kunstspezifische Annahme bezieht und nur so behaupten kann, dass er eine Lösung für drängende Bewertungsprobleme bezüglich zeitgenössischer Kunst gefunden hat.

Dass der *Kunstkompass* und vergleichbare Verfahren keinesfalls aus dem Nichts kommen müssen und dabei auf die historische Situation von Kunst verweisen können, zeigt ein kurzer Exkurs zu einer Künstlerliste aus dem frühen 18. Jahrhundert. Der französische Kritiker und Künstler Roger de Piles veröffentlichte 1708 seine *Balance des Peintres* (de Piles 1708: 489ff., vgl. Spoerhase 2014; Schmidt-Burkhardt 2005: 231–262)[1], in der er die künstlerischen Fähigkeiten der 57 vermeintlich bekanntesten Maler in vier Kategorien mit jeweils maximal zwanzig Punkten bewertete. Die einzelnen Punkte für *Komposition*, *Zeichnung*, *Kolorit* und *Ausdruck* wurden zwar nicht zu einer Gesamtpunktzahl zusammengerechnet, der/die interessierte Leser*in konnte sie in der alphabetisch geordneten Liste aber leicht zusammenzählen. Schon unter de Piles' Zeitgenoss*innen reichten Reaktionen von blanker Ablehnung bis zu begeisterten Verbesserungsvorschlägen. Historisch sei die Liste Carlos Spoerhase zufolge so wichtig, weil »für ästhetische Wertungsverfahren erstmals genau der Lösungsweg vorgeschlagen [wurde], der in den folgenden Jahrhunderten in vielen anderen Bereichen eine fast fabelhafte Erfolgsgeschichte haben sollte: Die quantifizierende Rangliste, das Ranking« (Spoerhase 2014: 93). Aus historisch-kunstsoziologischer Perspektive fällt unmittelbar auf, dass de Piles' Herstellung und Darstellung von Ordnung des künstlerischen Schaffens anhand eines klassisch anmutenden Wertungsverfahrens strukturiert ist. Seine Bewertungskriterien beziehen sich auf künstlerisches Können und sein Gegenstand ist von vornherein auf ausgewählte Künstler mit etabliertem Rufe begrenzt (vgl. de Piles 1708: 489). Dieser Zusammenhang zwischen qualitativer Bewertung von Kunstwerken und Kunstschaffenden anhand technischer, handwerklicher und ästhetischer Fähigkeiten ist in der heutigen Kunst beinahe unvorstellbar.

Der *Kunstkompass* kann so analog historisiert werden. Meine Analyse zeigt, dass diese Rangliste kein evolutionärer Glitch ist, sondern vielmehr für eine Tendenz zur verstärkten Berücksichtigung institutioneller Resonanzverteilung der Kunst im 20. Jahrhunderts steht. Der *Kunstkompass* negiert grundsätzlich eine Messbarkeit, Vergleichbarkeit und Quantifizierbarkeit künstlerischer Qualität und geht doch davon aus, dass es sie gibt. Dieses Apriori ermöglicht es, die Qualität über den

1 Das Original ist online zugänglich unter: https://archive.org/details/depeintureparprioopile [01.06.2019].

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Umweg der Ruhmesmessung zu erschließen. Unter den Begriffen der Autonomisierung, der Ausdifferenzierung und der Verschiebung von kunstbetrieblichen Wertstiftungssystemen wurde ein Wandel der historischen Kunstsoziologie für das 19. Jahrhundert – also nach de Piles und vor allem für heute produzierte quantifizierende Ranglistenverfahren – beschrieben (vgl. White/White 1993[1965]; Bourdieu 1999[1992]; Luhmann 1995; 2008[1998]).[2] Wenn, wie bei Spoerhase, angedeutet wird, dass zu der Zeit erstmals in der Kunst die Form des Rankings aufkam, muss so – um Missverständnisse zu umgehen – konkretisiert werden, was unter Kunst in einer Gesellschaft in jeder spezifisch historischen Situation verstanden wurde und wird. Die Ordnungsweise von de Piles kann hier aber nicht nur Symptom, sondern auch Zugang für eine historische Kunstsoziologie sein, die etwa Bewertungsverschiebung bezüglich Anerkennung und Qualität nachvollzieht. Auch wenn de Piles' Liste eine Ordnung von Kunst darstellt, die heute ganz anders strukturiert wird, sind es aber die zahlenförmigen, skalierten Bewertungspunkte, die de Piles' Einschätzung der damals berühmtesten Künstler bis heute operationalisierbar machen.[3] Auf diesen Potenzialen von numerischen Vergleichsräumen basiert auch der *Kunstkompass* und ich zeige in der Analyse, welche medialen Notwendigkeiten und Fluchtlinien sich in der vom *Kunstkompass* behaupteten Korrelation von unterschiedlichen Werten nachvollziehen lassen.

Entsprechend der unterschiedlichen Forschungsinteressen von Becker, Bourdieu und Luhmann zeige ich, wie die Ordnungsweise des Rankings als Vergleichsfolie für Neues, aber auch als Perpetuierung von Konvention für kunstspezifische Anerkennung fungiert. Darüber hinaus stellt

2 Im *Kunstkompass* wird 1981 de Piles Verfahren erwähnt und eine deutliche Opposition formuliert. Dem *Kunstkompass* ginge es eben nicht um die Qualitätsmessung und auf einen einzelnen Experten könne sich sowieso nicht verlassen werden. In *Kap. 3* zeige ich en detail, wie diese Annahmen und besonders eine Vorstellung einer Expert*innenschwarmintelligenz den *Kunstkompass* als Blackboxing Device möglich machten.

3 Vgl. bspw. Graddy (2013) und Ginsburgh/Weyers (2009) für einen Vergleich der numerischen Qualitätsbewertungen von de Piles mit quantifizierten Daten über das heutige, vermeintliche Ansehen der damals gelisteten Künstler. Das Ergebnis der Studien ist, dass de Piles' Einschätzungen die Zeit überlebt hätten. Ein instruktives Beispiel für die kunsthistorischen Potenziale in der Verrechnung und medialen Übersetzung von zahlenbasierten Ergebnissen ist die Arbeit von Ulrik Brandes, der die Daten aus der *balance des peintres* für eine Netzwerkmodulation heranzog (Brandes 2016) und in der Visualisierung von Dominanzbeziehungen zeigt, dass sich aus de Piles' Bewertung auch eine Repräsentation der kunsthistorisierten Trennung zwischen klassischem Zeichnen, *disegno*, und moderner Farbmalerei, *colore*, ablesen ließe (ebd.: 11).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

das Ranking eine Art Meta-Ordnung der institutionellen Strukturen der Kunst dar, da die Bewertung der Künstler*innen auf einer diskreten Ordnung des Betriebs beruht. An einer hierarchischen Ordnung entlang von ungleicher Anerkennungsmacht verdichtet sich ein Bild des Betriebs, das sich durch gegenseitige Beobachtung, konventionalisierte Unterschiede und symbolische Wertzuschreibung zusammenhält. Die kunstsoziologische Diskussion zeigt, dass eine Bewertung von Werken wie im *Kunstkompass* nur aufgrund einer quasi-kunstsoziologischen Ordnungsvorstellung gegenüber dem ausdifferenzierten Betrieb und der gesellschaftlichen Einbettung von Kunst möglich ist, dabei aber notwendige Verschleierungen autonomer Kunst nicht hintergeht.

Fall 2: Erfolgreiche Museen

Der zweite empirische Fall meiner Studie folgt in *Kapitel 4* diesem Bild der inneren Ordnung des Betriebs und rutscht dafür analytisch auf die Augenhöhe der Kunstbetriebsakteur*innen. Öffentliche Ausstellungshäuser gelten als wichtige, wenn nicht die wichtigste Konsekrationsinstanz für zeitgenössische Kunst. Gefeiert und gescholten, steht nicht selten das öffentliche Kunstmuseum im Mittelpunkt, wenn es um Fragen wie Kommerzialisierung, Kanonisierung oder Inklusion geht. Dabei wird das Kunstmuseum entweder als schützenswerte Bastion gegen oder aber als leistungsstarker Katalysator für eine ökonomische Profitlogik, eine Neoliberalisierung der Kultur, politische Einflussnahme, gesellschaftliche Diskriminierungsstrukturen, touristische Großprojekte, religiöse Zensur oder popkulturelle Spektakelkultur verstanden.

Meine Herangehensweise tritt einen Schritt hinter diese Fragen zurück und problematisiert den scheinbaren Konsens des Kunstmuseums: Der Bezug auf bildende Kunst. Das öffentliche Kunstmuseum ist schon vor den zahlreichen externen Anforderungen und Interessen von Politik, Massenmedien und Privatwirtschaft mit einer starken Spannung konfrontiert, die aus seinem doppelten Kernauftrag entstehen. Als Institution zur Förderung der Kunst einerseits und als Teil einer staatlichen Bildungslandschaft andererseits sieht sich das Museum einem scheinbar essenziellen Widerspruch ausgesetzt. Hieraus entstehen handfeste Probleme, weil für die Förderung der Künste ganz andere Kriterien angelegt werden als für die Bildung eines universellen Publikums durch Kunst und ihre museale Vermittlung. Über diese Konstellation hinaus befinden sich Museen in einer komplexen Gemengelage, in der verschiedene organisatorische Umwelten unterschiedliche Erwartungen an das Museum haben und jeweils mit ganz spezifischen Erfolgsindikatoren bespielt werden müssen. Meine Rekonstruktion dieser Ökologie aus Sicht des

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Museums zielt auf die umfassenderen Ordnungsvorstellungen von Museen gegenüber ihrer Welt ab. Der unmittelbare Bezug und der verdichtete Zugang zum Forschungsinteresse nach Ordnungsweisen der Kunst bildete dabei das – ebenfalls hitzig diskutierte – Thema der Evaluation. Gerade in der Abgrenzung der eigenen, professionellen Ziele gegenüber externen Erfolgsindikatoren kann eine kognitive Kartografie der musealen Ökologie aus der Froschperspektive des Museums rekonstruiert werden. Ich zeige in der Analyse, dass die Identifikation und Konstituierung von Zielpublika einzelne museale Strategien erklären. Sie werden plausibel, weil sich unterschiedliche Erfolgsräume aufspannen, zwischen denen Museumsprofessionelle unterscheiden und auf die sie sich strategisch einstellen. Die kunstsoziologische Diskussion dieser Ergebnisse schließt an Kapitel 3 an und arbeitet die Rolle von Ordnungsweisen für die soziale Reproduktion weiter aus. Auch bei Museen finden sich dabei quasi-soziologische Vorstellungen über die Kunst in der Kunst, aber auch hier wird ein notwendiger Glaube an Kunst nicht thematisiert oder gar aufgegeben.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 2: (K)Eine perfekte Ausstellung ist möglich? Ordnungsweisen der Kunst

Statistisch konnte es keine perfektere Ausstellung geben. Im *Heidelberger Kunstverein* wurden im Sommer 2010 acht Künstler*innen ermittelt, die zusammen den genauen Durchschnitt von Kunstausstellungen in deutschen Kunstvereinen repräsentieren sollten. Im Hauptteil der zweiteiligen Ausstellung war die Auswahl der Kunstschaffenden unter dem Titel ›Die perfekte Ausstellung‹[1] das Ergebnis eines »komplizierten Verfahrens« statistischer Auswertungen von sozialstrukturellen Daten und der institutionellen Berücksichtigung von Künstler*innen. In einem zweiten Teil wurden Arbeiten gezeigt, die sich inhaltlich mit dem Einfluss von Kunstmarkt und quantifizierenden Bewertungsverfahren für Kunst auseinandersetzten. Das Ziel des statistisch zusammengestellten Ausstellungsteils war nicht, inhaltliche oder formelle Aussagen über die Werke durch die kuratorische Arbeit zu ermöglichen; das algorithmische Kuratieren selbst war der Gegenstand unter dem ironischen Titel ›Die perfekte Ausstellung‹.

Diese thematische Ausrichtung ist bereits bemerkenswert, da Ankündigungen von Kunstausstellungen regelmäßig wenig bis gar keine Auskunft über die detaillierten, mehrstufigen Recherche- und Selektionsprozesse von Beiträgen geben, sondern die Gestalt der Werke, die Kunstschaffenden oder inhaltliche Zusammenhänge als Klammer benutzen. Ausgewählte Arbeiten werden gängiger Weise in einen konsistenten Bezug auf ein Ausstellungsthema gesetzt, etwa auf eine einzelne Person oder Gruppe, auf Epochen- oder Stilzusammenhänge, kunsthistorische Brüche, auf einen thematischen Fokus oder eine gesellschaftshistorische Situation, und die Werke sollen hierfür (durch welche Verfahren auch immer) begründbar ausgewählt worden sein.[2] In der ›perfekten

1 Mehr Info unter http://old.hdkv.de/ausstellungen/programm_ausstellungen_dieperfekteausstellung.htm [01.06.2019]. Die Zitate zur Ausstellung sind aus dem Ankündigungstext des Ausstellungskatalogs (Heidelberger Kunstverein 2010).

2 Das lässt sich selbstredend nicht für die vielfältigen Kunstausstellungssituationen verallgemeinern. Künstlerische Parallelen zu einer Reflektion institutioneller Ausstellungspraxen wie in Heidelberg lassen sich etwa an verschiedenen feministischen und rassismuskritischen Projekten beobachten. Exemplarisch sei das anonyme Kollektiv Guerilla Girls genannt, das Mitte der 1980er Jahren begann, die institutionelle Unterrepräsentation von Frauen und Personen aus dem globalen Süden mithilfe von künstlerischen, aktivistischen und statistischen Praxen zu thematisieren. (vgl. für eine feministische kunst- sowie sozialwissenschaftliche Reflektion über die Jahrzehnte

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ausstellung‹ war nun das Ermittlungsverfahren selbst wohl so außergewöhnlich, dass es alleine zum Ausstellungsthema gemacht wurde und die Kunstwerke dabei auf inhaltlicher, formeller oder historischer Ebene keinen künstlerischen Beitrag zum kuratorischen Gedanken leisten mussten. Die Provokation der Ausstellung entstand im Gegenteil sogar gerade durch die schwachen Verweise zwischen den ausgewählten Werken, welche auf die grundlegende Unzulänglichkeit quantitativer Daten für die intellektuelle Auseinandersetzung mit bildender Kunst verweisen sollten.

Dieses offensive Thematisieren einer kuratorischen Option in einer etablierten Kunstinstitution verweist auf das kunstsoziologische Grundproblem meiner gesamten Untersuchung: Hinter Konflikten um die Angemessenheit von einzelnen Ordnungsverfahren der künstlerischen Produktion vermute ich Unterschiede in den grundlegenden Vorstellungen über Kunst als einem komplexem Phänomen. Die ›perfekte Ausstellung‹ kann so im Kleinen auf die Pluralität, Kontingenz und Durchsetzungsunterschiede von Ordnungsweisen künstlerischer Produktion und ihrer gesellschaftlichen Einbettung hindeuten. Auch wenn auf den vermeintlich selben Gegenstand – bildende Kunst der Gegenwart – Bezug genommen wird, kann hinter einer veröffentlichten Oberfläche von Ausstellungen oder Künstler*innenrankings ganz unterschiedliches, umfassendes Wissen über künstlerische Produktion, ihre Reproduktionsmechanismen und ihre institutionellen Infrastrukturen bestehen. Im Laufe des Kapitels diskutiere ich, wie diese umfassenden, aber losen Ordnungsannahmen in einem Zusammenhang mit konkreten Kategorisierungs-, Vergleichs-, Auswahl- und Bewertungspraxen stehen, über die feste Ordnungsangebote her- und dargestellt werden. Es ist diese Konsistenz und Verwobenheit von veröffentlichten Ordnungsangeboten, ihren Produktionsschritten und den zugrundeliegenden Ordnungsvorstellungen, die ich über den Begriff der Ordnungsweise zusammenziehe. Dieser analytische Zugang zu sich gegenseitig stabilisierenden Ordnungsvorstellungen, Ordnungsherstellungen und Ordnungsdarstellungen bildet ein universelles Modell, das für potenziell alle empirisch auffindbaren Ordnungen angewendet werden kann, egal wie absurd oder normal sie jeweils und zu einer bestimmten Zeit in der Kunst gelten.

Aufbauend auf diesem Gegenstandsbereich frage ich nach dem Verhältnis von Ordnungsweisen und der sozialen Reproduktion der Kunst. In diesem Kapitel diskutiere ich dafür theoretische Anschlussstellen und

Withers 1988; Lindner 1994; Chave 2011). Mittlerweile sind die Guerilla Girls (beziehungsweise deren unterschiedliche Abspaltungen) regelmäßig selber Teil oder Organisatorinnen von Ausstellungen in den international renommiertesten Museen und Galerien (bspw. *Tate Modern*, London; *Ludwig Museum*, Köln; *Whitechapel Gallery*, London; *Palais de Tokyo*, Paris; *Centre Pompidou*, Paris. Siehe die offizielle Ausstellungschronologie unter https://guerrillagirls.squarespace.com/chronology/#exhibitions [01.06.2019].

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ausbaupotenziale in den kunstsoziologischen Ansätzen von Howard Becker, Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann. Der Fluchtpunkt dieser theoretischen Arbeit ist die Rolle von pluralen Ordnungsweisen für den Zustand und den Wandel von Kunst in einer Gesellschaft. Die kunstsoziologischen Traditionslinien unter den Begriffen Kunstwelt, Kunstfeld und Kunstsystem bieten sich dafür an, weil sie trotz aller Unterschiede von einer gewissen sozialen Selbstregulierung der Kunst ausgehen. Aus diesen kunstsoziologischen Einbettungen erarbeite ich anschließend die Heuristik der Beobachtungsregime, die die empirische Analysen in *Kapitel 3* und *4* strukturiert und so Rückführungen in die kunstsoziologischen Denkräume ermöglicht.

Die Frage nach Ordnungsweisen gegenüber Kunst innerhalb der gesellschaftlichen Sphäre der Kunst weist vielfältige Bezüge zur klassischen kunstsoziologischen Gegenstandstrias Produktion/Distribution/Rezeption auf, kann aber nicht auf einzelne Bereiche reduziert werden.[3] Meine Forschungsperspektive fügt sich somit in das zentrale kunstsoziologische Paradigma ein: Auf die virulente Frage *Was ist Kunst?* und *Was ist gute Kunst?* hat die Soziologie traditionellerweise eine erfrischend nüchterne Antwort zu bieten: Kunst ist das, was in einer Gesellschaft als Kunst anerkannt ist; gute Kunst ist das, was in einer Gesellschaft als gute Kunst anerkannt ist. Die Soziologie maßt sich also selber keine Konsekrationsfunktion an und könnte diese auch nur schwerlich legitim begründen oder gar praktisch durchsetzen.[4] Gefragt wird stattdessen, wie Gesellschaft sich über die Zuordnung potenziell unbegrenzt variabler Formgebung als Kunst beziehungsweise Nicht-Kunst einig werden kann und welche Strukturen, Institutionen, Kriterien, Professionen und medialisierte Beobachtungsformen dafür ausgemacht werden können.

3 Vgl. für diese Gegenstandsbestimmungen nur die deutschsprachigen Einführungs- und Überblickswerke von Gerhards (1997); Danko (2012: 16f.); Smudits et al. (2013: 151ff.). Müller-Jentsch (2011: Kap. 2) bezieht die Organisationen des Kunstsystems auf die Ermöglichung der Produktion, Distribution und Rezeption. Vgl. Glauser (2013) und Danko/Glauser (2012) für Einordnungen von soziologischen Forschungsfragen, die Kunst weniger als isolierten Forschungsgegenstand haben, sondern Kunst im umfassenden Sinne als »Schlüssel zur Gesellschaftsanalyse« (ebd.: 14) aufgreifen und damit schon immer von Verbindungen zu Anderem denken. Meine Fragen nach Ordnungsweisen zielen dagegen auf die Innensichten der Kunst und versuchen damit auch, sich von dem soziologischen Faible für gesamtgesellschaftliche Ansprüche und Potenziale an Kunst zu lösen.

4 »Soziologie und Kunst vertragen sich nicht«, so Bourdieu (2011[1980]: 155), denn das »Universum der Kunst ist ein Universum des Glaubens«, welches nur durch die Verschleierung des Glaubens funktioniert. »Der Einbruch des Soziologen« will den Glauben verstehen und erklären, was notgedrungen als »Sakrileg« gelten muss, denn es bedeutet das Hinweisen auf Kontingenz.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Meine Studie problematisiert an dieser gesellschaftlichen Herstellung von Kunst nun nicht primär die Einordnung von Artefakten, also wie etwas legitim als Kunst anerkannt wird. Aus dem kunstsoziologischen Paradigma heraus frage ich nach umfassenden Vorstellungen von Welt, in denen dann einzelne Anerkennungs- und Bewertungspraxen adäquat oder absurd sind. Wie können an Kunst Beteiligte überhaupt in den gesellschaftlichen Strukturen navigieren, in denen die materielle und symbolische Produktion der Werke stattfindet? Ich argumentiere, dass eine Untersuchung des pluralen Wissens über Strukturen, Akteure, Kategorien und Selektionskriterien auch abseits der Werke den Umgang mit Werken erklärt. Eine solche Soziologie der Ordnungsweisen innerhalb der gesellschaftlichen Sphäre Kunst zeigt, dass gesellschaftlich nicht nur verhandelt wird, *was* Kunstwerk ist, sondern ebenso *wie* verhandelt wird, welche Strukturen für diese Verhandlungen bestehen.

Analytisch stellt sich so die Frage, wie das vermeintlich chaotische Phänomen Kunst mit all seinen Artefakten, Institutionen, Hierarchien, Professionellen und Publika durch konsistente Ordnungs- und Orientierungsmuster zu einem Maße geordnet wird, sodass darauf aufbauend sinnhaft gehandelt werden kann. Diese konstruktivistische Forschungsstrategie versucht sozusagen von hinten über veröffentlichte Ordnungsangebote auf ihre Herstellungsweise und dahinterliegende Ordnungsvorstellungen zu schließen.

Der Gegenstand und die Forschungsstrategie meiner Studie kann an dieser Stelle bereits skizziert werden, um die folgenden Ausführungen zu rahmen. Der Begriff der Ordnungsweise bezeichnet den Zusammenhang von in sich konsistenten und verschachtelten, aber analytisch zu trennenden Ebenen von Ordnungsvorstellung, Ordnungsherstellung und Ordnungsdarstellung (Abb. 2.1). Weil ich eine Pluralität solcher Ordnungsweisen in der Kunst bearbeite und nach deren Rolle für die autonome Reproduktion der Kunst befrage, schlage ich vor, grundlegende und potenziell lose Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst abzuleiten von konkreten Ordnungsangeboten und rekonstruierten Herstellungsschritten. Im Einzelnen wird dann ausgehend von kommunizierten Artefakten (Rankings, Ausstellungen u.a.) gefragt, welche Herstellungs- und Darstellungsschritte vollzogen werden: Auf welchen Beobachtungsbereich wird sich bezogen? Welche Reproduktionsmechanismen werden diesem Phänomen zugeschrieben? Welche Einheiten und Kategorien werden definiert? Welche Relationen zwischen Einheiten werden angenommen? Werden Unterschiede zwischen diesen Einheiten festgestellt? Werden Messungen vorgenommen? Werden Bewertungen vorgenommen? Wie verorten sich Beobachter selbst in diesem Phänomen? Bestimmte Bewertungs- und Vergleichsweisen, die Anwendung von unterschiedlichen Messverfahren und die Bildung von Indikatoren für einen Umgang mit Kunst gerinnen in kommunizierten Ordnungsangeboten. Diese lassen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

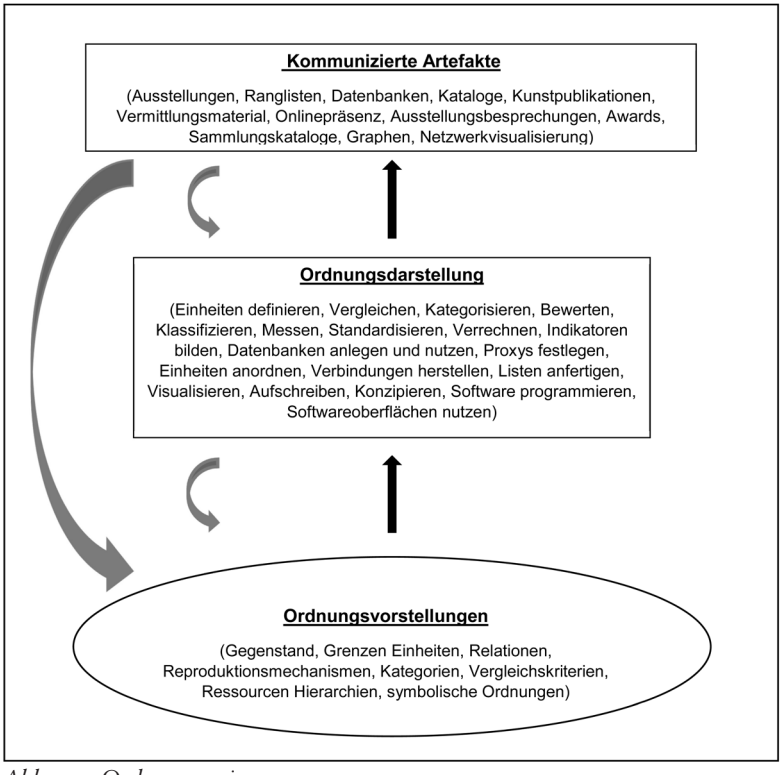

Abb. 2.1: Ordnungsweise

sich, so die These, vor dem Hintergrund umfassender Ordnungsvorstellungen von Kunst innerhalb der Kunst plausibilisieren. Ein genauerer Blick auf die statistisch hergestellte Ausstellung in Heidelberg ermöglicht ein Vordringen in diese Problemstellung. Dieser mit Bedacht ausgewählte Fall zeigt konkrete und vermeintlich widersprüchliche Ordnungsvorstellungen von Kunst, die sich an den späteren Fällen dieser Studie – Künstler*innenrankings (*Kap. 3*) und öffentliche Ausstellungsinstitutionen für zeitgenössische Kunst (*Kap. 4*) – exponieren lassen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

2.1 Äquivalente Absurdität von Ordnungsweisen

Die Zusammenstellung der ›perfekten Ausstellung‹ durch das Team um den damaligen Direktor Johan Holten war bereits konzeptionell ungewöhnlich für eine öffentlich zugängliche Präsentation zeitgenössischer Kunst, weil für die Auswahl von Künstler*innen auf bevölkerungsstatistische Kategorien und quantitative Daten über institutionelle Repräsentation zurückgegriffen wurde. Das spezielle Vorgehen wurde darüber hinaus in einer seltenen Deutlichkeit thematisiert und lässt sich dadurch gut nachvollziehen: Die Kurator*innen sichteten zuerst 26 »typische Gruppenausstellungen« in deutschen Kunstvereinen der zurückliegenden fünf Jahre und sortierten die dort vertretenen Künstler*innen zuerst nach Alter, Nationalität und Geschlecht. Über diese sozialstrukturellen Einordnungen hinaus wurde danach für jede ausgestellte Person eine relativ klassische Einteilung anhand ihrer bevorzugten Kunstform vorgenommen.[5] Abschließend wurden in einem dritten Schritt mithilfe der Ranglistenfunktion der Kunstdatenbank *ArtFacts.Net* die kunstweltlichen Erfolgsränge der untersuchten Künstler*innen ermittelt. *ArtFacts.Net* quantifiziert den absoluten Ausstellungserfolg von Kunstschaffenden, indem die Repräsentation in verschieden gewichteten Kunstinstitutionen rechnerisch in einem diskreten Zahlenwert gerinnt.[6]

Das Heidelberger Team identifizierte auf Grundlage dieser ganz unterschiedlichen und für kuratorische Arbeit eher ungewöhnlichen Einordnungen in einer Art festgelegtem Algorithmus den Durchschnitt des in deutschen Kunstvereinen ausgestellten Künstler*innenfeldes in Form von acht »Durchschnittsprofilen«. Schließlich wurden konkrete Kunstschaffende ausgewählt, die nach demselben Verfahren idealtypisch für jeweils eines solcher Profile waren und die in ihrer Gesamtheit die

5 Die Geschichte der Gattungen, Untergattungen, Medien, Kunstformen, Materialien ist, so könnte man etwa mit Verweis auf die Ordnungen der *artes liberales* und der *artes mechanicae* sagen, älter als die Kunst im heutigen Sinne selbst. Nicht selten wurde das Verhältnis dabei in Form eines Widerstreits intensiv behandelt. Einer der berühmtesten solcher Verhandlungen ist wohl der *Paragone delle Arti* im Italien der Renaissance, dem *Wettstreit der Künste*. Zu einer Explosion, Inklusion und Ausdifferenzierung verschiedenster Formen unter dem Dach der Kunst sei es im 20. Jahrhundert unter dem Begriff der *Contemporary Art* sowie früher schon diversen Avantgarden gekommen (vgl. mit dem *Kunstkompass* als Beleg für diese These von Alemann 1997, 214–217). Cornelia Bohn beschreibt anstatt einer bloßen Vermehrung eine noch weitergehende verzeitlichte, potenziell unabschließbare »Kombinatorik« von Formen als Charakteristikum der zeitgenössischen Kunst (Bohn 2017).

6 Der Slogan von ArtFatcs lautet: »We measure fame«. https://about.artfacts.net/index.html [01.06.2019]

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

›perfekte Ausstellung‹ darstellen sollten. Der Kunstverein versprach Interessierten allerdings nicht die konstruktive Prüfung dieses innovativen Verfahrens, sondern hob schon im Ankündigungstext und in Begleitveranstaltungen deutlich dessen offensichtliche Unangemessenheit hervor.

Die Episode aus Heidelberg ist soziologisch erklärungsbedürftig. Einerseits scheint eine potenzielle Pluralität von Sortierungs-, Kategorisierungs-, Bewertungs- und Auswahlverfahren in der Thematisierung von Alternativen auf. Es fällt andererseits auf, dass gleichzeitig eine klare Abgrenzungsgeste einer etablierten Kunstinstitution gegen diese Option durch ihre Realisierung vorgeführt wurde. So entsteht ein grobes Bild meines Gegenstandsbereiches von zwar parallel existierenden, aber ungleich anerkannten Verfahren zum Vollzug professioneller Selektionsentscheidungen in der Kunst. Meine These lautet, dass sich solche Vollzüge auf grundlegende Vorstellungen gegenüber Ordnung und Chaos der Künste zurückgeführt werden können. Auch im Heidelberger Fall besteht ein Chaos dabei nicht schon aus einer faktisch vorhandenen, potenziell unendlichen Menge an Kunstwerken und Kunstschaffenden, die virtuell für eine Ausstellung in Betracht kommen. Um überhaupt eine Ahnung von Chaos und Komplexität zu haben, sind bereits voraussetzungsreiche Ordnungslinien nötig. In der Kunst rasten hierfür schnell historisch etablierte Kategoriensysteme wie Künstler*in oder Kunstwerk und Vergleichskriterien wie Medium, Stil oder Erfolg ein, die aber nur Sinn machen, wenn sie in eine Institutionenlandschaft, beteiligte Expert*innen sowie in dort zur legitimen Anwendung gebrachte Vergleichsfolien, Messverfahren, Kategoriensysteme und Bewertungskriterien eingebettet sind.

Am Heidelberger Fall wurde die scheinbar existenzielle Widersprüchlichkeit zwischen statistisch-algorithmischen Verfahren und einem scheinbar adäquaten Umgang mit Kunst thematisiert. Schon im Ankündigungstext der ›perfekten Ausstellung‹ wurde die pragmatische Anwendung von zahlenbasierten Künstler*innenrankings, Datenbanken, bevölkerungsstatistischen Personenkategorien, groben Formateinschätzungen, Reputationsstandardisierungen und statistischen Auswertungsverfahren als bewusst zynisch dargestellt. Die Gruppenschau sollte »auf der Basis einer [.] statistischen Vorgehensweise konzipiert [sein], welche einen numerischen und scheinbar ›objektiven‹ Umgang mit Kunst ad absurdum führt, indem sie die Methode tatsächlich anwendet und in eine Ausstellung umsetzt.« Wenn die Ausstellungsmacher*innen hier einem bestimmten »Umgang mit Kunst« seine Absurdität – seinen essenziellen Widerspruch zum Gegenstand an sich – durch tatsächliche Überspitzung nachweisen wollten, ist darin implizit eine potenzielle Vielfältigkeit von Ordnungsmöglichkeiten für Kunst angelegt.

Statistische Methoden so prominent zu reflektieren, erscheint erstens nur sinnvoll, wenn die Auswahl von Kunstschaffenden, bestimmten

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Objekten sowie ihr konsistentes Ausstellungsarrangement hier eine neue Option ist und somit normalerweise anders stattfindet. Über eine bloß kommunizierte (geschweige denn stumme) Kenntnisnahme von alternativen Verfahren des Kuratierens hinaus schien den Ausstellungsmacher*innen zweitens eine unmittelbare Abwertung alternativer Verfahren gegenüber Normalvollzügen angebracht. Drittens lässt sich im Ankündigungstext keine logisch abgeschlossene Reductio ad adsurdum finden, sondern der reine Kulturverstand scheint zu genügen, um die Absurdität der ›perfekten Ausstellung‹ im Verhältnis zu einem adäquaten Umgang mit Kunst zu erkennen: Argumentativ wurde auf feuilletonistische Allgemeinplätze referiert und lediglich angenommen, dass »zeitgenössische Kunst [...] zunehmend zu einer hochgehandelten Ware geworden« sei und dass eben die »so genannten Kunst-Indikatoren« einen exklusiven Zweck in dieser Entwicklung einnähmen, weil sie »statistische Methoden entwickelt haben, um den Erfolg – und damit auch den zukünftigen Marktwert – von Künstlern objektiv darzustellen«. Dass »Kunst-Indikatoren«, wie *ArtFacts.Net* oder der *Kunstkompass*, das Vordringen von Markt- und Verwertungslogiken in die Kunst unterstützen, galt in Heidelberg schon en passant als Beweis für ihre Niedrigkeit.[7] Doch wovon weicht das algorithmische und statistikgestützte Vorgehen der ›perfekten Ausstellung‹ genau ab? Warum passt es nicht zu Kunst? Gibt es also einen Umgang mit Kunst, der nicht absurd ist?

Notwendige Absurdität

Während das »komplizierte Verfahren« im Hauptteil der Ausstellung relativ genau offengelegt wurde, bleibt die Frage nach der Verfasstheit eines weniger widersinnigen Vorgehens der Ausstellungskonzeption unbeantwortet. Anstatt nun notgedrungen das simple Gegenteil des »numerischen und objektiven Umgangs mit Kunst« ableiten zu müssen, hält der zweite Teil derselben Ausstellung genau hierfür Hinweise bereit. Parallel zu den acht aufgefüllten Durchschnittsprofilen wurden

7 Diese Argumentationsmuster finden sich häufig in Texten zur Kunst und besonders prominent in paternalistisch anmutenden Schriften, die *die* Kunst gegen Aggressoren wie Markt, Politik oder Technikwissenschaften zu verteidigen meinen. Diese Zuschreibung von schützenswerter quasi-naturwüchsiger Kultur (Kunst) und gefährlicher technischer Kultur (Markt, Statistik, algorithmische Bildanalysen) gerinnen dann im Speziellen in Semantiken von Unterwerfungsgefahr, Penetrationsangst und Vergewaltigungszenarien sowie im Allgemeinen in eindimensionale Opfer/Täter-Dichotomien. Siehe für einen analytischen Blick auf diese Vorstellungen der »Kontamination« der Kunst durch den Markt die Unterscheidungen von Olav Velthuis, der sich an Viviana Zelizers »Hostile Worlds« anlehnt (Velthuis 2003: 183).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

fünf Kunstschaffende präsentiert, die nicht statistisch ausgewählt wurden. Diese künstlerischen Positionen beschäftigten sich laut Ankündigung »inhaltlich mit den Prinzipien und Folgen eines marktkonformen und statistischen Umgangs mit Kunst«. Ihre Werke sollten sich mit »Strategien und Entwicklungen des Kunstmarktes« auseinandersetzen und die »Exponate reflektieren insofern Methoden, die für die Auswahl der Künstler im ersten Teil von ›Die perfekte Ausstellung‹ ausschlaggebend waren«. Wenn im statistisch-basierten Ausstellungsteil die kuratorischen Auswahlschritte noch detailliert und mit Nachdruck offengelegt worden waren, so kann im zweiten Teil lediglich der inhaltliche Bezug zu den weiten Themenfeldern Kunstmarkt, Statistik und Rankings als Auswahlkriterium angenommen werden. (Kunst-)Marktprozesse sowie mathematische und naturwissenschaftliche Wissensproduktion stellen jedoch hochreflektierte künstlerische Themen des 20. und 21. Jahrhunderts dar, womit von einer sehr großen Menge potenziell relevanter Werke und Produzent*innen zu den benannten Themen ausgegangen werden muss. Diese Menge wurde nun in Heidelberg auf wenige Werke von fünf Künstler*innen reduziert. Weil diese Auswahl nicht genau dargelegt wurde, kann anhand der Gesamtkonzeption vermutet werden, dass die zugrundeliegenden Ordnungs- und Selektionsverfahren den Ausstellungmacher*innen bei weitem nicht so erklärungsbedürftig oder gar absurd erschienen wie die statistikbasierte Selektion des ersten Teils.

Der vermeintliche Widerspruch zwischen quantifizierenden Beobachtungen und den angemessenen Ordnungen der Kunst diente den Heidelberger Ausstellungsmacher*innen zur intellektuellen Auseinandersetzung mit alternativen Ordnungsweisen beziehungsweise deren Abwertung. Ihre praktische kuratorische Anwendung von statistischen Erhebungs- und Auswertungsverfahren untergräbt aber die These der essenziellen Unvereinbarkeit: So widersprüchlich das algorithmische Kuratieren auch sei, eine grundsätzliche Machbarkeit ist in Heidelberg mindestens – so absurd man sie auch finden mag – vorgeführt worden. Der Kunstverein beantwortete damit seine Ausgangsfrage, ob wirklich eine Ausstellung gemacht werden könne auf der Grundlage, dass »es möglich sein sollte, den Bekanntheitsgrad eines Künstlers und somit auch die Qualität einer künstlerischen Arbeit numerisch festzuhalten«. Die Antwort lautet nüchtern betrachtet ›Ja‹, denn die Ausstellung hat faktisch stattgefunden. Die ironische Irritation der ›perfekten Ausstellung‹ kann zusammenfassend somit einerseits als Verweis auf etablierte und normalisierte Ordnungsweisen von Kunst gelesen werden und zeigt andererseits die prinzipielle Anwendungsmöglichkeit von anderen ›Umgängen mit Kunst‹.

Einen Schritt hinter die kunstweltliche Ablehnung gegenüber zahlenbasierten Ordnungsverfahren zurücktretend, öffnet sich eine soziologische Perspektive auf das Nebeneinander verschiedener Vorstellungen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Kunst und ihren Ordnungsmöglichkeiten. Die kunstweltlichen Einschätzungen der Absurdität von Rankings und marktorientierten Zugriffen stellen einen deutlichen Hinweis auf eine Vielzahl von teilweise divergierenden Ordnungsweisen dar. An diesem Punkt vermeide ich Fragen, die den Status einzelner Beobachtungsweisen als deviant, unangemessen oder gar widersinnig bekräftigen würden. Analytisch nähere ich mich den einzelnen Möglichkeiten dagegen äquivalent, da sie sich alle mindestens auch auf Ordnungen der Kunst und ihrer Infrastruktur beziehen, aus ihnen heraus über verschachtelte Beobachtungen Ordnungsangebote kommunikativ angeboten werden und sie damit einen vielfältigen Umgang mit Kunst repräsentieren. Erst auf dieser konzeptuellen Äquivalenz aufbauend kann sich der konkreten historischen Situation und den sozialen Bedingungen von erfolgreichen und weniger erfolgreichen Ordnungsvorstellungen und -zugriffen genähert werden. Vor dem Hintergrund einer Differenz und gegenseitigen Abwertung lässt sich auch die Ausstellung im Heidelberger Kunstverein verstehen: Der Gebrauch von Zahlen in Quantifizierung, standardisierten Messungen und statistischen Auswertungsverfahren wurde hier in Bezug auf die Beobachtung von Kunst als absurd empfunden und schließt mit diesem Vorwurf an eine gesamtgesellschaftliche Skepsis gegenüber den sozialen und räumlichen Expansionstendenzen statistischer Projekte an.

Bereits eine der historiographischen Schlüsselfiguren im Siegeszug der Statistik in der Moderne[8] – und damit ein historischer Bezugspunkt zu neueren quantifizierenden Erfolgsmessungen der Kunst wie *ArtFact.Nets* oder dem *Kunstkompass* – befand die Diffamierung seines Verfahrens als unangebracht. Der belgische Astronom, Mathematiker und Sozialstatistiker Adolphe Quetelet brachte im 19. Jahrhundert Bevölkerungsstatistik und Wahrscheinlichkeitsverteilung zu überindividuellen ›Gesetzmäßigkeiten‹ im Geiste einer *Sozialen Physik* (Quetelet 1914[1869]; 1838[1835]) zusammen (vgl. Desroisières 2005[1993]: Kap. 3). Bezüglich des errechneten »homme moyen«, des Durchschnittsmenschen einer nationalen Gesellschaft, ging Quetelet davon aus, dass sein Ansatz auch auf die weltumspannende Menschheit, »den mittleren Menschen« des »Menschengeschlechts [orig. l'espèce humaine][9] überhaupt« (Quetelet 1838[1835]: 416f.) ausgeweitet werden könne. Quetelet antizipierte bereits gewisse Hindernisse, war sich aber sicher, dass

8 Der Siegeszug, die konstruierte Gestalt sowie der Einfluss solcher Verfahren und insbesondere der Bevölkerungsstatistik ist ein erfreulich breit erforschtes Feld (vgl. die interdisziplinären Beiträge in Alonso/Starr 1987 und Krüger et al. 1987; sowie Porter 1986; Hacking 1990; Desrosières 2005[1993]).

9 Vgl. hier und im nächsten Zitat für das frz. Original S. 109 in Quetelet, Adolphe (1835): *Sur l'homme et le développement de ses facultés, essai d'une physique sociale*. Paris : Bechellier. Online abrufbar unter: https://archive.org/details/surlhommeetledooquet [01.06.2019]

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> »die scheinbare Widersinnigkeit [orig. absurdité] einer solchen Untersuchung rührt nur vom Mangel an Beobachtungen her, die mit Genauigkeit und in hinreichender Anzahl angestellt wären, damit die Ergebnisse die möglichste Wahrscheinlichkeit erlangen, damit sie mit der Wahrheit übereinkommen« (ebd.: 417).

Angesichts des heutigen Einflusses und Ausmaßes statistischer Verfahren lag Quetelet wohl richtig in der Annahme, dass weniger eine epistemische oder methodische Absurdität globalen Auswertungen im Weg stand, um der »Wahrheit« nahezukommen, sondern lediglich die unzulängliche Datengrundlage. Bei aller erreichten Etablierung von statistischen Techniken im 21. Jahrhundert – in etwa Marktforschung, Meinungsumfragen oder Wahlprognosen, Sportberichterstattung, Produktionsanalysen, Bevölkerungssurveys oder Klimaanalysen – werden solche Herangehensweisen in bestimmten Bereichen aber selbst heute noch für inadäquat erachtet, was in Heidelberg deutlich am Fall von Kunstausstellungen zum Ausdruck gebracht wurde. Dem Kunstverein ging es primär weniger um Kritik an Methodik, Erhebungsrahmen oder Bewertungsausprägungen von *ArtFacts.Net* und anderen,[10] sondern vielmehr um einen Beweis für die grundlegende Absurdität von statistisch-objektivierenden Beobachtungen von Kunst.

Um die Implikationen dieser Absurditätsvorstellung zu ordnen, kann der Zugang über Äquivalenz unterschiedlicher Ordnungsweisen aufgegriffen werden und ein Gedanke aus Albert Camus Referenzwerk zur Philosophie des Absurden, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), radikal-konstruktivistisch und wissenssoziologisch weitergeführt werden: Die vorliegende Untersuchung nimmt mit Bezug auf Camus' Beschreibung des Absurden grundlegend an, dass jeder »Umgang mit Kunst«, ob statistisch, kunsthistorisch, kuratorisch, passioniert, investitionsorientiert, notwendigerweise als *äquivalent absurd* beschrieben werden kann. »An sich«, so Camus, »ist diese Welt nicht vernünftig – das ist alles was man von ihr sagen kann. Absurd aber ist der Zusammenstoß des Irrationalen mit dem heftigen Verlangen nach Klarheit, das im tiefsten Innern des Menschen laut wird« (Camus 2008[1942]: 33). Den ontologischen Zustand von Welt »an sich« und dem anthropologisch-konstanten »Innern des Menschen« nun betont skeptisch ausklammernd, kann an der Diskrepanz

10 Diese Punkte wurde allerdings später in einem öffentlichen »Streitgespräch« mit dem Gründer von *ArtFacts.Net,* Marek Classen, thematisiert. Hier zeigt sich die volle Ambivalenz einer Kritik an statistischen Verfahren zwischen kategorialer Ablehnung einerseits und methodischer Kritik andererseits. Letztere kann auch bei deutlicher Schärfe als eine grundlegende Anerkennung und als Verbesserungswillen verstanden werden. Eine Transkription findet sich unter: http://old.hdkv.de/media/pdf_data/transkription_10.pdf [01.06.2019].

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von irrationalem Chaos und rationalisierender Ordnung genau jenes soziale Problem identifiziert werden, dessen Spannung für eine notwendige Absurdität aller Ordnungsvorstellungen steht. Camus sieht die Entstehung von Absurdität, deren Bewusstwerdung »an jeder Straßenecke lauern kann«, in der dialektischen Reflexion eines Vergleichs zwischen der existenziellen Unzulänglichkeit jedes Ordnungsversuchs gegenüber seinem Beobachtungsgegenstand:

> »Jedesmal entsteht die Absurdität durch einen Vergleich. Ich kann also aus gutem Grund sagen, daß das Gefühl der Absurdität nicht aus der einfachen Prüfung einer Tatsache oder eines Eindrucks entsteht, sondern daß es seinen Ursprung in einem Vergleich hat, in einem Vergleich zwischen einem Tatbestand und einer bestimmten Realität, zwischen einer Handlung und der Welt, die unermeßlicher ist als sie. Das Absurde ist im wesentlichen eine Entzweiung. Es ist weder in dem einen noch in dem anderen der verglichenen Elemente enthalten. Es entsteht durch deren Gegenüberstellung« (ebd.: 44).

Die Unentrinnbarkeit dieser Absurdität aus der vergleichenden Perspektive von irrationaler Welt einerseits und unzulänglicher und doch notwendig-rationalisierender Beobachtungspraxen des Menschen andererseits kann auf den Boden konstruktivistischer Forschungstraditionen geführt und so soziologisch operationalisiert werden. Zu untersuchen ist dann nicht mehr, auf welche ›objektive Realität‹ Betrachtungen, Begriffe, Zeichen oder Ideologien referieren und inwieweit jene die gegebene, beobachtungsunabhängige Welt erfassen oder verschleiern können. In Heinz von Foersters Kybernetik zweiter Ordnung oder auch in Teilen von Niklas Luhmanns Systemtheorie kulminiert eine solche Abkehr von Wesensfragen hin zu Fragen nach dem *Wie* der Wesensbestimmungen in einer strikten Konzentration auf die Herstellung von Welt durch Beobachtungen von Beobachter*innen, ohne dabei von einem notwendigen Verhältnis zur »Außenwelt als eindeutig gegeben« (Luhmann 1990: 156) auszugehen zu müssen.

Beobachtung und Absurdität

Unter einer radikal-konstruktivistischen Perspektive wird nicht davon ausgegangen, dass jede Beobachtung notwendig randomisiert stattfindet, eine beliebige Welt entsteht und dann gleiche Aussichten auf gesellschaftliche Aufmerksamkeit geschweige denn Akzeptanz hat. Bestimmte *Wies* von Beobachtungen können sich sozial etablieren, gebildete Kategorien sich als brauchbar erweisen, Begriffe und Themen in semantische Apparate sich sedimentieren, Bewertungskriterien sich etablieren usw.. Wissen und Sinnproduktion als sozial produziert, eingebettet und stabilisiert zu verstehen hat soziologische Tradition und meint, dass

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beobachtungsweisen und damit kommunikative Herstellung von Weltangeboten nicht automatisch von einer physikalischen oder sozialen Realität determiniert werden. Das methodische Herangehen einer dezidiert konstruktivistischen Perspektive konzentriert sich allerdings auf die Beobachtungen: Die Frage nach materieller Realität kann vorerst genauso als Vergleichsfolie ausgeklammert werden wie auch die soziologischen Wahrheiten Klasse, Feld oder System.

Zwar können etablierte soziologische Ordnungen in der von mir vorgeschlagenen Analyse auftauchen; sie müssen sich allerdings als Beobachtungsstrukturen im empirischen Material rekonstruieren lassen. Wenn ich frage, welche Ordnungsweisen von Kunst sich in der Kunst nachweisen lassen und welche Rolle sie für die Weiterentwicklung von Kunst haben, gehe ich aufgrund der zu prüfenden kunstsoziologischen Diversität dezidiert nicht automatisch von (un-)mittelbaren, gegenseitigen Relationen von Erkenntnis zu gesellschaftlichen Situierungen (wie bei Mannheim[11]) oder sozialer Position in objektiven Strukturen (im Spektrum von Marx bis Bourdieu) aus und kann ohne die Differenz von Wahrheit und sozial positioniertem (Herrschafts-)Wissen so auch keine ideologiekritischen Fragen bedienen. Diese Forschungsstrategie soll zuerst Anschlüsse offen halten in die höchst unterschiedlichen sozialer Einbettungen von Beobachtungen bei Becker, Bourdieu und Luhmann[12]. Ich frage ausgehend von konkreten Ordnungsvorschlägen nach der Herstellung und Vorstellung von dieser Ordnung der Kunst und bewege mich dann in die einzelnen Ansätze hinein. Gesellschaftlich relevant und soziologisch erklärungswürdig ist dann in jedem Vorgehen nicht die Realitätsnähe oder Repräsentationsstärke von Ordnungsvorstellungen, sondern die analytisch isolierbare Herstellung von Welt in Beobachtungen und Beobachtungsketten und eine etwaige Sedimentierung

11 Und zwar in dem Sinne, den Mannheim in ›Ideologie und Utopie‹ (2015[1929]: Kap. 5) beschreibt, also als Pluralität der »Weltauslegungsarten« (ebd.: 231) und der »Seinsverbundenheit des Wissens« (ebd.: 227 und passim). Aber auch Mannheims Untersuchung einer »Totalität« einer »Weltanschauung einer Epoche« hinter kulturellen Ausdrücken (Mannheim 1964[1921–1922]) kann nicht in die Konzeption der Studie Eingang finden.

12 Dass auf Luhmann in der grundlegenden Perspektive auf Weltherstellung durch Beobachtungen referiert wird und dann eine gleichmäßige Behandlung von Luhmann, Becker und Bourdieu angestrebt ist, kann irritieren. In *Kap. 2.2.3* zeige ich diesbezüglich, dass ich mich in der kunstsystemtheoretischen Perspektive auf Luhmanns Theorie funktionaler Differenzierung beziehe. Diese wäre zwar ohne den Beobachtungsbegriff gar nicht möglich, jener ist aber viel allgemeiner ausgelegt und begründet in diesem Sinne auch die kategorische Kritik an klassischer und neuerer Wissenssoziologien, weil ihr »Grundproblem« darin läge, »daß mit dem Begriff des Wissens die Vorstellung einer repräsentationalen Funktion verbunden war – und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in Wissensbestände, Selbstbeschreibungen (Luhmann), ästhetische Systeme (Becker) oder kategoriale Weltsichten (Bourdieu).[13]

Beobachten als das Kommunizieren von Unterscheidungen ist, so die Annahme für die folgenden Analysen, eine hinreichend allgemeine Grundoperation, um ganz diverse Vorgänge wie Gegenstandsdefinitionen, Kategorienbildungen sowie das Durchführen von Vergleichen und Bewertungen einzufassen. Unterscheidungen im weitesten Sinne lassen sich in der Kunst zu genüge finden: Die grundlegende und streitbare Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst (oder auch Kunst/Kitsch, Kunst/Handwerk, Kunst/Design, Kunst/Straftat, Kunst/Propaganda usw.); sekundäre Unterscheidungen von Werken und Kunstschaffenden in Nominalordnungen (Stil, Medium, Epoche) oder in ordinale Asymmetrien (relevante/irrelevante Kunst, interessant/fad, neu/alt, gut/schlecht, erfolgreich/erfolgslos, teuer/billig, usw.); kategoriale Unterscheidungen von Institutionen in Off-Spaces, regionale Museen, und Ausstellungshäusern mit globaler Strahlkraft u.v.m.. All diese Unterscheidungen werden kommunikativ gemacht und können wiederum beobachtet werden (etwa von Sammler*innen, Sponsor*innen, Jurist*innen, Kunstsoziolog*innen, Historiker*innen, Künstler*innen usw.), ohne dass dabei von beobachtungsunabhängigen Qualitäten von Ausschnitten der Welt-an-sich ausgegangen werden muss.

Mit dem Begriff der Beobachtung wird problematisiert, dass komplexe Realitäten sich durch zahlreiche Beobachtungsschritte entfalten und dass sie für andere Beobachter*innen mehr oder weniger plausibel erscheinen. Konstruktionen einer Welt sind entlang ihrer eigenen Logiken und bezüglich spezifischer Wissensräume sinnhaft, allerdings bedeutet dies mit Nelson Goodman definitiv nicht, dass wir »von vielen möglichen Alternativen zu einer einzigen wirklichen Welt« sprächen, »sondern von einer Vielheit wirklicher Welten« (Goodman 1990[1978]: 14).[14] Mit

im üblichen Verständnis des Begriffs noch heute verbunden ist« (Luhmann 1990: 155).

13 In den drei Ansätzen finden sich jeweils – unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen – Vorstellungen von Repräsentation. Bei Becker verweist das Wissen auf die Struktur der Arbeitsteilung in Kunstwelten; bei Bourdieu sind die Weltsichten mit den Strukturen des Kunstfeldes verzahnt; bei Luhmann vollziehen Selbstbeschreibungen die kommunikativen Netze des Kunstsystems nach.

14 Goodmans Perspektive auf plurale Weltkonstruktionen ohne dabei in einen Relativismus zu verfallen sind instruktiv für meine Fragen nach Ordnungsweisen der Kunst (aber nicht durch Kunstwerke). Seine *Weisen der Welterzeugung* (1990[1978]: Kap. 1.5) – insbesondere das Zusammensetzen und Zerlegen von Einheiten, ihr Gewichten, ihre Ordnung – befruchten die hier vorgeschlagene Analyse von Ordnungsweisen und ihrer Architektur. Aus einer radikal-konstruktivistischen Perspektive muss jedoch hinterfragt

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Camus könnte noch angenommen werden, dass die einzige Absurdität, welche die Kurator*innen in Heidelberg angezeigt haben, die äquivalente Unzulänglichkeit *jedes* denkbaren Ordnungsversuchs gegenüber einer gänzlich chaotischen Welt ist. Vor dem Hintergrund einer fundamentalen Kontingenz und Eigenqualität von ordnenden Beobachtungen muss aber selbst diese Perspektive vorsichtig behandelt werden. Chaos (Welt-an-sich) ist nicht einfach (immer) schon da, sondern erscheint erst durch kontingente Welterzeugung. Ohne lose Ordnungsbegriffe gibt es nichts, was Chaos sein kann, denn schon die zaghafte Sichtung chaotischer Situationen schafft bereits Grenzen, konstituiert einen Gegenstand und isoliert sodann Einheiten oder Relationen in Beobachtungen. Erst wenn gewusst wird, dass es Kunstwerke, Kunstschaffende oder Kunstinstitutionen gibt und sie von Belang für bestimmte Fragen sind, erscheint eine chaotische Menge von ihnen. Wenn Entscheidungen in dem Raum zwischen Knappheit und Überangebot, von »*too little, enough, and too much*« (Abbott 2014: 2), anstehen, müssen diese definierten Mengen weiter geordnet werden. Das Chaos entsteht reflexiv durch die Verschachtelung von Ordnung in Form von selektiver Beobachtungen.

Ordnungen durch Vergleiche, Bewertungen und Quantifizierung

Mein analytischer Zugang zur Herstellung von Beobachtungsräumen und -prozessen orientiert sich an aktuellen theoretischen und empirischen Forschungssträngen und umschließt sie dafür problemorientiert. Der Bezug zu Forschung zu Vergleichen (vgl. Heintz 2016; Espeland/Stevens 1998), zu Bewertungen (vgl. Lamont 2012), zu Klassifizierungen (vgl. Bowker/Star 1999; Fourcade/Healy 2013; für Kunst DiMaggio 1987) und zu Quantifizierung (vgl. Porter 1995; Espeland/Sauder 2008) besteht in der Annahme, dass all diese Ordnungsvorgänge nicht als Abbildung oder Repräsentation einer Realität zu verstehen sind, sondern als verschachtelte, kontingente Vorgänge, die eine eigene Realität herstellen und dann potenziell produktiv in soziale Prozesse zurückwirken.[15] In meiner Heuristik (siehe Abb. 2.1) sind diese Verfahren auf der Ebene der Ordnungsherstellung und -darstellung verankert und doch sind sie nur im Zusammenspiel mit losen Vorstellung über Ordnung der Kunst möglich.

Mit Bettina Heintz kann der Vergleich als kommunikative Operation als flexibler Begriff verstanden werden. Der Vergleich sei »[f]aktisch[..]

werden, ob Welten wirklich immer aus anderen Welten entstehen (ebd.: 19) und sich durch Tilgung oder Ergänzung absetzen (ebd.: 27ff.).

15 Das ist die »ungeheure Entlastung der Wissensproblematik«, die sich nach Karl Mannheim einstelle, wenn man sich allein an die Gegebenheiten des uns allein bekannten, faktischen diesseitigen Denkens (unabhängig von der Idealsphäre) hält« (Mannheim 2015[1929]: 256).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ein konstitutives Moment sozialer Ordnung« (Heintz 2010: 163), weil Vergleiche als grundlegendes aber komplexes »Ordnungsverfahren« (Heintz 2016: 306, passim) auf vielfältige Weise Sinnzusammenhänge herstellen, Entscheidungen informieren, Aufmerksamkeit lenken als auch Fremd- und Selbstbeobachtungen ermöglichen und somit Orientierungsmuster in einer vermeintlich komplexen Welt bieten. Jeder Vergleich lässt sich nach Heintz analytisch in drei Komponenten aufteilen, die im Vollzug zusammenfallen können: »kategoriale Vereinheitlichung, Differenzbeobachtung und Relationierung« (ebd.: 308), und genau diese drei Schritte sind integrale Bestandteile des Gegenstandes, welche ich unter dem Begriff des Beobachtungsregimes zusammenführe. Einem Vergleich von Künstler*innen liegt eine Gleichheitsstellung zugrunde, die sich in der Kategorie ›Künstler*in‹ ausdrückt, ohne die dieser Vergleich nicht möglich ist. Darauf aufbauend kann eine graduelle Gleichheit/Ungleichheit durch Vergleichskriterien festgestellt werden. So können Künstler*innen einerseits wiederum mithilfe von kategorialen Systemen unterschieden werden nach Geschlecht, Stil, Medium, institutionellem Erfolg oder Alter. Andererseits lässt sich eine bewertende (In-)Differenz auch über ordinal- bis ratioskalierte Vergleichsräume herstellen in etwa Erfolg, Preise, kunsthistorische Relevanz oder Anzahl der Werke in wichtigen Sammlungen. Meine Studie problematisiert nun diese beiden Möglichkeitsräume der Bestimmung von Einheitskategorien sowie Unterscheidungskriterien und fragt, ob und wie diese faktischen Vergleichsvollzüge sich schon auf bestehende Ordnungsvorstellungen gegenüber dem Beobachtungsgegenstand Kunst beziehen. Andersherum muss mit Referenz zu Forschung über die Effekte von Vergleichen (vgl. für Ranglisten Rindova et al. 2018) angenommen werden, dass plausible und brauchbare Ergebnisse sowie die gelungene Durchführung von Vergleichen wieder auf diese Ordnungsvorstellungen zurückwirken und somit ihre Gleichheits- und Differenzunterstellungen verdichten oder irritieren.

Vergleiche stellen Vergleichsgegenstände in einen »Sinnzusammenhang« (Heintz 2016: 318), der nicht auf materiellen oder essenziellen Verbindungen zwischen Entitäten beruht, sondern auf der Beobachtungs- und Beschreibungsebene von Zusammenhängen entsteht und hier Ordnungsmuster kommunikativ bereitstellt (Heintz/Werron 2011). Vor dem Hintergrund dieses allgemeinen Vergleichsbegriffs, werden quantifizierende Vergleichsoperationen Sonderfälle. Wendy Espeland und Mitchell Stevens (1998) verstehen die Relationierung von vormals unverbundenen Einheiten über eine gemeinsame Metrik als »Commensuration« und schreiben besonders dieser Form des Vergleichens hohe soziale Funktionalität und Konsequenz zu. Durch eine Umwandlung von »qualities into quantities« (ebd.: 316) ließen sich Unterschiede von Einheiten viel schneller und gezielter feststellen. Heintz (2010) hat in diesem Sinne die Medialität des Vergleichs hervorgehoben und argumentiert,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dass numerische Vergleiche anschlussfähiger seien als sprachliche Vergleiche (ebd.; vgl. Heintz 2007; 2012). Die Soziologie der Quantifizierung verweist analog zur Soziologie des Vergleichs nicht nur auf die kontingenten Mess- (vgl. Kula 1986) und Kategorisierungsprozesse, sondern eben auch immer auf die Folgen und Bedingungen dieser »technology of distance« (Porter 1995: ix). Erfolgreiche quantitative Ergebnisse besäßen die »capacity[..] to channel social behavior« (Espeland/Stevens 2008: 431), weil sie komplexe Sachverhalte strukturieren können und ausgewählte Aspekte hervorheben. Insbesondere bei Veröffentlichung der quantifizierten Vergleiche ist von Fremdbeobachtungen auszugehen. Wenn Ressourcenverteilung (vgl. Espeland/Sauder 2007) und Statushierachien (vgl. Sauder 2006) von solchen Vergleichen vor Publika abhängen, werden aber insbesondere auch Selbstbeobachtungen und Anpassungsstrategien von verglichenen Akteuren in einem Feld entlang dieser selektiven Ordnungsverfahren wahrscheinlich (vgl. wiederum für Rankings Martins 2005; Sauder/Espeland 2009; Brandtner 2017).

Sprachliche, numerische oder visuelle Vergleiche bilden Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern stellen ihre eigenen Wirklichkeiten selektiv her und dar. In der Nähe zu den Fragen am kommunizierten Vergleich als soziale Operation interessiert sich in jüngerer Zeit auch verstärkt eine Soziologie der Wertung und Bewertung (vgl. Lamont 2012) für die verschachtelten und kontingenten Prozesse der Einheitenkonstitution und Differenzherstellung (ebd.: 206f.). Bei bildender Kunst verleiten interdisziplinäre Fragen an Wertfeststellung und Bewertungsprozessen rasch in Richtung von monetären Preisen und deren Zustandekommen in einem »dual system of value« (Hutter/Throsby 2008: 17) mit kulturellen Werten, dem »value beyond price« (ebd.). In meiner Studie geht es primär nicht um die ökonomische Bewertung von Kunstwerken oder deren Verhältnis zu symbolischen Werten, welche im Fokus der Wirtschaftswissenschaften sowie der Wirtschafts- und Marktsoziologie stehen (vgl. nur Schneider/Pommerehne 1983; Grampp 1989; Velthuis 2003; 2005; Beckert/Rössel 2004; 2013).

Dass Wert nicht den bewerteten Gegenständen inhärent ist, bezeugt schon deutlich die schiere Menge an unterschiedlichen Sortierungs- und Bewertungsarten für vermeintlich gleiche Gegenstände. Die Gestalt, Reichweite und Anerkennung von Bewertungsverfahren werden gesellschaftlich ausgehandelt, da sich erst sozial herausbildet und behauptet, aus welchem Grund was wie von wem bewertet wird (vgl. Lamont 2012: 205). Konflikte, Kompromisse und Verhandlungen um Bewertungsoptionen betreffen dann nicht nur technische/methodische Feinheiten, sondern auch die zugrundliegenden Vorstellungen von legitimer Wertzuordnung. Konflikte verweisen aber nicht ausschließlich auf Suchbewegungen in Richtung einer richtigen oder vernünftigen Form der Ordnung, sondern zuerst einmal auf eine Pluralität von »symmetrisch«

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gebauten Ordnungsweisen (vgl. Boltanski/Thévenot 2007[1997]). Auch Kunstwerke können neben der Bewertung als wirtschaftliches Gut als kulturpolitisches Instrument, religiöses Anschauungsmaterial, verkaufsfördernde Designapplikation, Rechtsverstoß, Ornament oder als absichtlich zweckfreies, ästhetisches Artefakt bewertet werden.

Meine Perspektive setzt ausschließlich an der Konstituierung und Zuschreibung von Wert innerhalb der Kunst an, ohne automatisch von einer Verbindung zu Kunstmarktwerten, politischen Werten etc. auszugehen. Hintergrund ist dabei die bereits innerhalb einer autonomen Kunst vorhandenen Pluralität von Bewertungs- Kategorisierungs- und Vergleichsverfahren, denen ich mich widme. Einen gängigen Zugang zur eigenlogischen und umkämpften Produktion von symbolischem Wert stellt Bourdieus (1999[1992]: 227ff.) Beschreibung der autonomen Kunst als eine selbstregulierte Ökonomie dar, in der kunstspezifische Werte hergestellt und ge- beziehungsweise verhandelt werden. Bourdieu verstand dabei die Ökonomie der symbolischen Güter in einer autonomen Kunst nur als Gegenpart einer wirtschaftlichen Ökonomie. Hinter diese Grundannahmen der Bourdieu'schen Feldtheorie trete ich zurück, womit nicht ausgeschlossen ist, dass in der Kunst in dialektischer Form über künstlerischen und ökonomischen Wert nachgedacht werden kann. Die ökonomische Literatur legt nah, dass zur Minimierung von gegenwärtiger und zukünftiger, finanzieller Wertunsicherheit von singulären Gütern (vgl. Karpik 2010) die innerhalb der Kunstwelt verhandelten (und nicht einfach entschiedenen, vgl. Apers 2018: 140ff.) genuin-künstlerischen Werte informativ für den Markt werden – und andersherum (vgl. Velthuis 2005). Wenn sich hier die ›Faltung‹ (Helgesson 2016) und Verkettung von unterschiedlichen Bewertungsprozessen abzeichnet, lassen sich solche »Bewertungskonstellationen« (Meier/Peetz&Waibel 2016) aber auch andersherum befragen: Nicht die Wertkombination oder die Informierungsleistung künstlerischer Werte steht im Mittelpunkt, sondern deren gesellschaftliche Existenz von Wert und Bewertung in der Kunst ist ein soziologisch erklärungsbedürftiges Problem. Warum wird überhaupt bewertet und in welchem Verhältnis stehen die Strukturen und Prozesse einer autonomen Sphäre der Gesellschaft zu verschiedenen Bewertungspraxen? Braucht Kunst in einer Gesellschaft Wert und Bewertungen von Kunst für ihre eigene Reproduktion, also unabhängig davon, welche Funktion diese Wertungen als Signal für Wirtschaft, Politik oder andere haben?

Wenn von solchen externen Bewertungszwängen abgesehen wird, kann jedes Ordnungsverfahren der Kunst nach dem Bezugsproblem befragt werden, welches innerhalb der Kunst die Bewertung nahelegt: Warum wird geordnet, verglichen, bewertet, kategorisiert?[16] Eine

16 Dieses Vorgehen stellt eine Generalisierung von Urs Stähelis Frage an Listen und Ranglisten nach dem »Call for a list« (Stäheli 2012, vgl. Ziegler 2007

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Problematisierung von ganz unterschiedlichen Ordnungsangeboten richtet den analytischen Blick auf die Verhältnisse zwischen den Prozessen der Ordnungsherstellungen und den zugrundeliegenden Ordnungsannahmen. Analog zu den Perspektiven der Soziologe der Quantifizierung, der Soziologie des Vergleichs und der Soziologie der Klassifizierung sind auch im Moment der Bewertung Gründe oder vermeintliche Zwänge für die konkreten Verfahren zu befragen und empirisch zu erheben. Für jedes Verfahren muss beschrieben werden können, auf welches Ordnungsproblem überhaupt mit diesem Ordnungsverfahren reagiert wird und warum welche Ordnungsweise zur Lösung dieses Problems beitragen soll. Auch für die Kunst ist dann grundlegend von einer Pluralität von Ordnungsweisen auszugehen und im Einzelnen zu prüfen, welche Entscheidungen für wen jeweils anzufallen scheinen; warum diese Entscheidungen gemacht werden sollten; aus welcher Konstellation heraus das Problem jeweils entsteht; und welche Bewertungs-, Kategorisierungs- und Vergleichskriterien für eine Bearbeitung herangezogen werden. Mit diesem Vorgehen verschiebt sich auch die Frage nach dem Zusammenhang von künstlerischem und finanziellen Wert eines Kunstwerks: Die Identifikation und Bewertung von Kunstwerken durch eine Museumsdirektorin kann exemplarisch zurückgeführt werden auf den Selektionszwang für eine Ausstellung. Damit stellt sich ein sehr konkretes Problem, das sich erst praktisch bearbeiten und soziologisch verstehen lässt, wenn die Bewertungs- und Selektionsverfahren in Einklang stehen mit einem komplexen und umfassenden Wissen über Kunst in einer Gesellschaft.[17]

Absurd, aber einflussreich

Auch wenn das Potenzial von Welterschließung durch Vergleichs- und Bewertungsverfahren schon deutlich dagegenspricht, könnte die These eine Vielzahl von Ordnungsweisen der Kunst in der Kunst zu einer relativierenden Einschätzung führen. Insbesondere der radikalkonstruktivistische Zugang zu Beobachtungsarchitekturen könnte bedeuten, dass alle Ordnungsweisen gleich beliebig, unwahr und wahllos sind. Die begriffliche Einschätzung einer äquivalenten Absurdität ist betont nicht in diesem Sinne zu verstehen, sondern dezidiert soziologisch ausgerichtet. Nach Luhmann wisse die Soziologie »daß es in der Realität keine Beliebigkeit gibt« und eine Wissenssoziologie könne »die Bedingungen [.]

für organisatorische »stories behind a list«) dar. In *Kapitel 3* zeige ich am *Kunstkompass*, dass sich Ranglisten durch ihren offensiven Informierungsanspruch besonders gut als Zugang zu Ordnungsweisen anbieten.

17 Damit ist es für die Museumsdirektorin allerdings nicht getan. Siehe *Kap. 4* für die Pluralität von musealen Zielen und entsprechenden Verfahren der Konstitution, Bewertung und Erhebung von Erfolgen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

erforschen, unter denen bestimmte Unterscheidungen mehr einleuchten als andere« (Luhmann 1990: 176). Eingebettet in kunstsoziologische Theorie zeige ich in dieser Studie, dass Ordnungsweisen von Kunst im Allgemeinen und im Speziellen einen entscheidenden Anteil an Stabilität und Wandel von künstlerischer Produktion und ihrer infrastrukturellen Einbettung haben.

Wenn über den Gebrauch verschiedener Ordnungsweisen von Kunst nachgedacht wird, kann dies nur vor dem Hintergrund rekursiver Prozesse geschehen: Die Beobachtungen von Objekten, Personen und Institutionen sowie die Beschreibung ihrer Zusammenhänge und Unterschiede entstehen, vollziehen und potenzieren sich mitten in dieser sozialen Gemengelage von Kunstwerken, Kunstinstitutionen, Kunstdiskursen, Kunstprofessionellen, Kunsttheorien und Kunstpublika. Kommunizierte Ordnungen können als Orientierungspunkte wieder zurück in die Welt der künstlerischen Produktion, Rezeption und Vermittlung wirken, wenn auf ihrer Grundlage Aufmerksamkeit gelenkt wird oder Entscheidungen über finanzielle Unterstützung und institutionelle Anerkennung getroffen werden. Die Folgen sind immens: Wer bekommt warum Awards? Was wird als neu verstanden? Was wird mit welchen Ausstellungen in welchen Institutionen bedacht? Was verkauft sich an wen? Wer bekommt warum Professuren? Über was schreibt oder schweigt die Kritik? Welche Kunstproduktion und welche Institutionen werden mit öffentlichen Mitteln gefördert? An all diesen leicht beobachtbaren Ergebnissen, die ich auch immer als die öffentlich dargestellte Seite von Ordnung verstehe, können sich Künstler*in, Kurator*in, Sammler*in, Kritiker*in usw. leicht in ihren eigenen Entscheidungen orientieren, ohne dabei wissen zu müssen, wie die Ergebnisse in verschachtelten und teilweise opaken Selektionsschritten hergestellt werden. Die soziologische Untersuchung dieses einflussreichen Wissens widmet sich somit genau den Dingen, »die jeder irgendwie weiß, aber nicht wissen will oder nicht wissen kann, weil es das Gesetz des Systems ist, sie zu kaschieren« (Bourdieu 2013[1974]: 583).

Über die Rekursivität kunstweltlicher Auswahl- und Anerkennungsprozesse zeigt sich das produktive Potenzial zugrundeliegender Ordnungs- und Orientierungsannahmen für den gesellschaftlichen (Zu-) Stand der Kunst. Für den Zusammenhang von kommunizierten Beobachtungsinstrumenten und Beobachtungsbereich hat soziologische Forschung in unterschiedlichsten Phänomenbereichen Effekte und Mechanismen nachgewiesen und insbesondere Ranglisten und ihre Reaktivität (vgl. Espeland/Sauder 2007) sind ein breit erforschtes Feld. Ratings, Bestenlisten oder Rankings erheben nicht einfach nur Qualitätsunterschiede von etwa Hochschulen, sondern können in den verglichenen Organisationen und ganzen organisationalen Feldern Effekte hervorrufen (vgl. Martins 2005; Sauder/Espeland 2009; Brandtner 2017; Rindova

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

et al. 2018). Organisationale Mittelverteilung kann sich für eine bessere Platzierung entlang angelegter Indikatoren verändern (Espeland/Sauder 2007; 2016), definierte Kriterien führen zu Isomorphie in Feldern (Wedlin 2007), die Listen stabilisieren Statusgefüge (Sauder 2006) und Konkurrenzverhältnisse von gelisteten Einheiten (Brankovic/Ringel/Werron 2018). Ohne direkt nach Effekten zu fragen, haben quantifizierende Beobachtungen aber eben schon ganz grundlegend welterzeugende Potenziale, indem sie höchstdiverse Phänomene in gemeinsame Vergleichsräume überführen (vgl. Espeland/Stevens 1998; Heintz 2010; 2012; 2016). Sich wiederholende und öffentlich kommunizierte Vergleichsresultate besäßen in diesem Sinne sogar Globalisierungspotenziale, weil sie neben konkreten Verbindungen durch Waren- und Personenverkehr, Interaktion und Infrastruktur die epistemischen und kommunikativen Mittel bereitstellen, um Zusammenhänge in einem weltgesellschaftlichen Ausmaß zu beschreiben (vgl. Heintz/Werron 2011; Werron 2007; 2010).

Im Fall der Kunst ist in Anlehnung an die Vergleichs- und Ranglistenforschung mindestens mit Effekten von öffentlichen Vergleichen in Verteilungsprozessen zu rechnen. Ansatzpunkte wären private und öffentliche Fördermittel für Künstler*innen und Museen; öffentliche Aufmerksamkeit in (Fach-)Medien, Kunstkritik und Ausstellungsbetrieb; juristische Grenzen der Kunstfreiheit; Preisentwicklungen und Hypes/Flauten auf dem Kunstmarkt; kunstferne Werbekooperationen mit Wirtschaftsunternehmen; oder institutionelle Anerkennung wie Awards, Stipendien, Residencies, Hochschulprofessuren und Sammlungsankäufe. Auch regionale oder globale Homogenisierungsprozesse in der Kunst könnten in Verbindung mit solchen Beobachtungsschleifen untersucht werden. Man denke etwa an die meist noch nicht sehr alte, weltweite Etablierung von Kunstmuseen, Biennalen, Art Schools, Ateliers, Kunstkritik, kommerzielle Galerien, einer Gruppe weltweit tätiger Kurator*innen und Museumsdirektor*innen, oder die Inklusion vormals aufgrund von Geschlecht, ethnischer Zuschreibungen oder Herkunftsland marginalisierten Produzent*innengruppen und Publika. In diesen Strukturmerkmalen globaler Kunst (vgl. Bydler 2004; Quemin 2006; Buchholz/Wuggenig 2005; 2012) vermischen sich die konkrete Vernetzungsdimension mit unterschiedlichen Beobachtungsmöglichkeiten einer globalen Kunst. Globale Professionen, Bewegungen von Personen und Objekten, homogene Ausstellungsformate, Sammlungserweiterung, Marktexpansion, Publikationsreichweiten, Franchising, inklusivere Zugänge für Publikum und Professionelle müssen einhergehen mit der Herausbildung und Durchsetzung von globalen Vergleichs- und Bewertungsschemata von symbolischem Wert und entsprechenden Hierarchien (vgl. feldtheoretisch Buchholz 2008; 2016; 2018).

Es macht also nicht nur für einzelne Karrieren, sondern auch für die Kunst in einer Gesellschaft einen Unterschied, welche Ordnungs- und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Orientierungsmuster in dieser Sphäre einflussreich sind und welche öffentlichen Auswahl- und Anerkennungsakte über entsprechende Beobachtungsketten durch jene entstehen. Eine so modulierte kunstsoziologische Forschungsperspektive muss sowohl die innere Architektur von Ordnungsangeboten als auch die zugrundeliegenden Ordnungsvorstellungen in den Blick nehmen. Welche direkten Effekte und Mechanismen dann in Gang gesetzt werden, bleibt empirisch am Einzelfall zu prüfen. Einer solchen Konzentration auf Folgen von Vergleichen, die heute besonders in der Ranglistenforschung charakteristisch ist (vgl. Rindova et al. 2018), gehe ich nicht nach. Mein Beitrag zu einem umfassenden Verständnis von kommunikativer Ordnungsarbeit und sozialer Ordnung fixiert vielmehr auf die Produktionsseite als das andere Ende von allen Ordnungsangeboten. Neben empirischen Analysen kann so die Frage nach dem Zusammenhang von autonomer Kunst und ihren pluralen Innenperspektiven eröffnet werden. Für diese Fragen ist ein Rückgriff auf ausgewählte Kunstsoziologie angebracht, denn hier wurden Theoriemittel vorgelegt für einen nachvollziehbaren Blick auf die gesellschaftliche Einbettung von Kunst, ihrer inneren Strukturen und ihrer autonomen Entwicklungsmechanismen.

2.2 Ordnungsweisen in Kunstwelten, Kunstfeld und Kunstsystem

An der Heidelberger Ausstellung leiten sich aus der offensiven Zurschaustellung abweichender Ordnungsverfahren implizite Normalitätsvorstellungen ab. Die fehlende Thematisierung der konventionalen Produktionsroutinen ist dabei auffällig, muss aber gerade nicht als kuratorische oder konzeptionelle Fahrlässigkeit verstanden werden. Fragen nach Selektionskriterien, thematischer Rahmung oder der Zusammenstellung von Werken sind soziologisch relevant, sie fallen aber gleichzeitig auch in den Kompetenzbereich von Kunstkritik oder feministischer und postkolonialer Kritik. Entlang meines Erkenntnisinteresses gilt es eine Perspektive auf die Pluralität, Kontingenz, Legitimität und produktive Kraft verschiedener Ordnungsweisen von Kunst zu schärfen, wodurch dann eine Untersuchung von Kritiken und ihren Ordnungsvorstellungen möglich wird. Meine Studie untersucht so ausgehend von der schlichten Kenntnisnahme unterschiedlich anerkannter Umgänge mit Kunst, welche Ordnungsvorstellungen wie in welche Form gegossen werden. Analytisch frage ich nach der inneren Beobachtungsarchitektur in der Herstellung von Ausstellungen, Besprechungen, Rankings oder Lexika. Von Interesse ist so im Einzelnen, welche Einheiten und Relationen identifiziert werden, welche Vorstellungen über ein Institutionengefüge herrschen, wo

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Grenzen gezogen werden, ob und wie bewertet wird oder welche kunstweltlichen Konventionen dabei im Hintergrund stehen. Im Allgemeinen bleibt die Frage nach der Rolle dieser Ordnungsarbeit für den generellen Zusammenhang der Kunst in einer Gesellschaft

Zur Bearbeitung dieser theoretischen Frage wähle ich bestimmte kunstsoziologische Paradigmen gegenüber Kunst in einer Gesellschaft. Die Begriffe Kunstwelt (Howard Becker), Kunstfeld (Pierre Bourdieu) und Kunstsystem (Niklas Luhmann) bilden die Trias einschlägiger kunstsoziologische Ansätze,[18] auf die sich meine theoretische Diskussion bezieht. Obwohl die Ansätze deutliche Unterschiede untereinander aufweisen, bauen sie jeweils auf dem soziologischen Paradigma auf, dass nicht schon abseits von Gesellschaft an einem Artefakt oder in der verborgenen menschlichen Einzelwahrnehmung sich entscheidet, was Kunst im Allgemeinen oder gute/schlechte/wichtige/neue/vernachlässigbare Kunst im Speziellen ist. Alle drei Ansätze kanalisieren diese Ausgangsperspektive, indem sie innerhalb der Gesellschaft spezifische Strukturen identifizieren, in denen sich anhand kunstspezifischer Regeln die Herstellung und Anerkennung von Kunst vollzieht. Die Herstellungsverfahren, Abgrenzungen, Bewertungen, Bezugnahmen, Nachvollzüge, Vergleiche, Selektionen oder Anerkennungsprozesse vollziehen sich je nach Ansatz in einer Welt, einem Feld oder einem System der Kunst und damit nur anhand von historisch entstandenen Mustern, die jene autonomen Domänen herstellen und sich in ihnen entwickeln.[19] Ich diskutiere die

18 Becker, Bourdieu und Luhmann sind laut Dagmar Danko (2012: 10) die »Must-reads« der (deutschsprachigen) Kunstsoziologie. Christian Steuerwald (2015: 90) plädiert in einer jüngeren Sammelbesprechung zu kunstsoziologischer Literatur für das punktuelle Vergessen dieser drei Autoren, um »lehrreicher[e]« Erkenntnisse zu ermöglichen. Bei den hier aufgeworfenen Fragen scheint mir dies ob der Fähigkeiten dieser Theorien allerdings eher hinderlich. Auch der von Steuerwald (2017) herausgegebene Sammelband ›Klassiker der Soziologie der Künste‹ bietet anstatt eines Vergessens eher ein Erinnern als ein Neuentdecken, wenn sich unter den restlichen »prominente[n] und bedeutende[n] Ansätze[n]« (so der Untertitel des Bandes) auch zu einem großen Teil männliche, allgemein-kanonische Schwergewichte von Marx und Simmel über Foucault und Adorno bis Habermas und Schütz finden.

19 Die auf diesem Paradigma aufbauenden Arbeiten der Kunstsoziologie weisen nicht selten einen starken Fokus auf Kunstwerke auf. Der Prozess des Kunstwerkwerdens, die besondere symbolische Kraft von Werken, ihre Rolle in der Verfestigung sozialer Ungleichheit oder die sozialen Prozesse der Wertstiftung von Werken sind bevorzugte kunstsoziologische Rätsel, die sich besonders auch in Abgrenzung zu Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik geschärft haben. Ein Überkommen dieser Zentralität des Werkes ist im Moment nicht primäres Projekt der Kunstsoziologie. So verstärkt die

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

unterschiedlichen Ansätze vor der Prämisse, dass sich Verfahren der Ordnung, Erkennung und Anerkennung von Kunstwerken, Personen und Institutionen mindestens als Beobachtungsvorgänge analytisch fassen lassen, die innerhalb dieser autonomen Strukturen entstehen. So prüfe ich, wie einzelne Beobachtungsarchitekturen zur Darstellung von Ordnungen auf zugrundeliegende Vorstellungen gegenüber Kunst und ihrer sozialen Infrastruktur verweisen. Hierdurch wird empirisch nachweisbar und theoretisch nachvollziehbar, wie in der Kunst überhaupt über so etwas wie Kunst sinnhaft gesprochen werden kann und wie verschiedene Akteure auf dieser Grundlage in ihr navigieren.

In den Ansätzen Kunstwelten, Kunstfeld und Kunstsystems spielen rekursive Ordnungsvorstellungen und -vollzüge abseits von ästhetischen Prozessen durchgängig eine Rolle und doch gilt es entlang meines Gegenstandes jeweils Anpassungen vorzunehmen. Meine theoretische Diskussion basiert nicht auf der freien Kombination von isolierten theoretischen Aspekten, denn ich beziehe mich auf theoretische Zugriffe, die jeweils in einem hohen Maße konsistente Soziologien der Kunst darstellen. Ich habe mich deshalb gegen die pragmatische Theoriekombinatorik einzelner Fragmente entschieden und zeige stattdessen, wie die Rolle von Ordnungsweisen für die Stabilisierung und Veränderungen von Kunst innerhalb der einzelnen Ansätze bearbeitet wird. Im Vorgehen dieser Studie bleiben die Ansätze deshalb weitestgehend getrennt und werden auch nicht in einen systematischen Vergleich überführt. Gerade in der getrennten Rückführung empirischer Ergebnisse werden so allgemeine Ergebnisse sichtbar, deren Belastbarkeit sich nicht auf Theoriepräferenzen oder -abneigungen zurückführen lassen soll.

2.2.1 Kunstwelten (Howard Becker)

An der Heidelberger Ausstellung kann ein Konflikt anschaulich gemacht werden, der mit Howard Becker als typisch für Veränderungen von Anerkennungs- und Bewertungsprozessen in Kunstwelten beschrieben werden kann. Ein Aspekt der kollektiven Produktion von Kunstwerken (Becker 1974) ist der »battle for recognition« (Becker 2008[1982]: 135), in dem die an einem Kunstgeschehen Beteiligten gemeinsam konventionale Gewohnheiten über Verfahren und Kompetenzen der Statuseinordnung

> sogenannte ›New Sociology of Art‹ diese Tendenz eher noch durch eine Wiederannäherung an Philosophie und Kunstgeschichte und den Einbezug der Science and Technology Studies, der Laborstudien beziehungsweise der Actor-Network-Theory für eine Untersuchung der »aesthetic properties of art« (vgl. den Überblick von de la Fuente 2007, Zitat S. 410; und noch stärker auf »the artwork's agency«: de la Fuente 2010; vgl. aktuell exemplarisch Alexander/Bowler 2018).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Kunstwerken und Künstler*innen verhandeln. Der Heidelberger Kunstverein reflektiert die Verfahren von *ArtFacts.Net* und anderen quantifizierenden Repräsentationsmessungen und kritisiert diese scharf, weil sie keine legitimen Ordnungsweisen von Kunstwerken und Künstler*innen seien.

Beckers Kunstsoziologie beschäftigt sich mit der kollektiven und durch Konventionen gestützten Herstellung, Anerkennung und Zirkulation von Kunstwerken.[20] Eine Aufgabe in dieser arbeitsteiligen, permanenten Produktion von Kunstwerken übernehmen Kunstprofessionelle und deren Institutionen. Diese »aestheticians« (Becker 2008[1982]: 164) in Kunstkritik, Kunsttheorie sowie Ausstellungs- und Sammlungsproduktion nehmen die Identifikation von Kunst gegenüber Nicht-Kunst vor und fällen darauf aufbauend graduelle Qualitätsurteile: »They [hier »writers on aesthetics«[21]] take for granted that their job is to find a foolproof formula which will distinguish things which do not deserve to be called art from works which have earned that honorific title« (ebd.: 136). Mein Forschungsinteresse an pluralen Innensichten der Kunst problematisiert genau diese Formeln und Muster der Anerkennung, indem es sie in einen breiteren Zusammenhang setzt. Nach der Einbettung in umfassendere Ordnungsannahmen über eine Kunstwelt zu fragen, impliziert, dass neben Vorstellungen über Werke alle Strukturen einer Kunstwelt – also auch die Ordnung der Aestheticians – in einer konsistenten Ordnung stehen müssen.

20 Besonders in der nordamerikanischen und britischen Kunstsoziologie wird der sogenannte production-of-culture-Ansatz (Peterson 1976; Peterson&Anand 2004) mit Beckers Art Worlds äußerst eng verbunden (siehe bspw. Alexander 2003) und die meisten Anknüpfungspunkte an meine Forschung ließen sich auch in diesem Ansatz finden. Im Gegensatz zu Becker wird bei Arbeiten, die diesem Ansatz folgen, allerdings eher auf die institutionelle und organisationale Produktionsstruktur *als organisiert und institutionalisiert* fokussiert und nach deren Bedingungen, Einflüssen und Faktoren in der Herstellung von Kulturgütern im Allgemeinen gefragt (vgl. für bildende Künste die jüngeren Arbeiten von Sassatelli 2016b zu Biennalen; Alexander/Bowler 2018 zu Skandalen). Diese Verweise sind auch die Schnittstelle zu neoinstitutionalistischen Arbeiten von DiMaggio und anderen (siehe *Kap. 4*), die auch grundlegenden Einfluss auf die Forschung im Production-of-Culture-Ansatz haben, etwa über Kunstmuseen (Alexander 1996b).

21 Aber: »aestheticians (*or whoever does the job*) provide the rationale by which art works justify their existence and distinctiveness« (Becker 2008[1982]: 164, Herv. PB). Beckers Auffassung ist also offen und funktional-arbeitsteilig gedacht: Grundlegend könne sich jedes Mitglied einer Kunstwelt an diesen Auswahl- und Bewertungspraxen beteiligen. In der Tat gebe es aber Unterschiede des Einflusses, die auf gegenseitigen Zuschreibungen basieren (vgl. Becker 2008[1982]: 37, 151).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Analytisch versteht Becker eine Kunstwelt als eine geblackboxte[22] »machine«, die »artistic value« als »output« produziert (Becker 2014: 95). In Heidelberg wurde sich nun nicht auf statistische Verfahren bezogen, die etwas in den Rang von Kunst heben, das aus Sicht des Kunstvereins gar keine ist. Die angeführten Rankings – *Kunstkompass* und *ArtFacts* – beobachten nicht unmittelbar Werke oder Künstler*innen, sondern nur deren Resonanz im Betrieb. Ranglisten können somit nur Künstler*innen beobachten, die schon von Institutionen und Aestheticians beachtet worden sind. Der gewichtige Unterschied liegt ausschließlich in den Relationierungs- und Bewertungskriterien. Während der Kunstverein im zweiten Teil der ›perfekten Ausstellung‹ thematische Auswahlkriterien zugrunde gelegt hat, leitet *ArtFacts* den Erfolgsrang jeder Person aus ihrer Repräsentation in einem prestigestiftenden Institutionengefüge ab. Eine Untersuchung von Beobachtungs- und Ordnungsverfahren zeigt, wie sich beide zwar an der Oberfläche mit derselben Einheit und Fällen von Künstler*innen beschäftigen, diese Grundgesamtheit aber jeweils innerhalb verschiedener Ordnungsannahmen generiert wird.

Beckers Art Worlds umkreisen immer die Objekte, welche schon als Kunstwerke behandelt werden. Im Fall der Bewertung zielt die Analyse auf Anerkennungsprozesse von Neuem und die Werterhaltung von Altem durch Bewahrung und Zirkulation. Hinter solche Untersuchungen, die ex post bei einem anerkannten Kunstwerk beginnen, tritt eine Analyse von Ordnungsweisen zurück – und doch bieten die Einsichten zur kooperativen und konventionalen Herstellung von Kunstwelten wertvolle Hinweise für gesellschaftliche Stabilisierungsmechanismen von Kunst. Wissensfundamente über eine Kunstwelt sind nicht die kooperativen Netzwerke und kumulativen Aktivitäten selbst, sie zeigen sich aber in ihnen, weil sie innerhalb dieser Produktion Strukturen bereitstellen, die als Orientierungs- und Entscheidungshilfen fungieren. Die Forschungsfrage nach pluralen Ordnungsweisen kann in Beckers Programm eingelassen werden, sie macht aber einen Perspektivwechsel vom soziologischen

22 Beckers Auffassung der Black Box – das soll in Hinblick auf meine Verwendung der black boxing devices (*Kap. 3*) und die Referenzen an Kybernetik zweiter Ordnung erwähnt sein – geht zwar von komplizierten und nicht monokausalen Mechanismen zwischen Input und Output aus, seine Vorstellung der Box bleibt aber die einer trivialen Maschine, die es soziologisch zu erkunden gelte. Becker schlägt methodologisch vor, »to open up the black box« (Becker 2014: 62), um »moving those mechanisms out of the black box and into the open where we can investigate them more fully« (ebd.: 91), oder »bring these processes to light« (ebd.: 92). Vgl. für das Grundproblem der Black Box grundlegend Ashby (1957: 86); für die Black Box in Kybernetik zweiter Ordnung Glanville (1982) vgl. die Black Box als »handgreifliches« und »epistemisches Ding« in der Geschichte der Kybernetik von Hilgers (2010).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beobachter, der Blackboxes öffnet, hin zu den Innensichten dieser Blackbox Kunstwelt notwendig.

Ordnungsversuche stehen auch nach Beckers Konzepten in einem direkten Zusammenhang mit der Entstehung und Stabilisierung von Kunst, da Teile dieser Ordnungsarbeit als »aesthetic systems« (Becker 2008[1982]: 132) beschrieben werden. Solche Systeme – »logically organized and philosophically defensible« (ebd.) – helfen Mitgliedern einer Kunstwelt dabei, gemeinsam Kunst ›zu machen‹, indem sie Werturteilsfindungsverfahren für Werke stabilisieren und kooperative Praxen regulieren (ebd.: 134). Durch Ästhetiker*innen und deren konsistentes Argumentieren werden Grundprinzipien, »rationales«, bereitgestellt, »by which art works justify their existence and distinctiveness, and thus their claim to support« (ebd.: 164). Diese ästhetischen Beobachtungsschablonen stehen in einem produktiven Wechselverhältnis mit der kollektiven Herstellung von Kunst, weil sie einerseits bestimmte Aktivitäten vorstrukturieren und andererseits sich selbst an diesen Aktivitäten orientieren müssen. Sie sind diejenigen prinzipiengeleiteten und -leitenden Tätigkeiten des Anerkennens, Ausgrenzens und Bewertens, die dazu beitragen, dass etwas als Kunstwerk gilt oder nicht. Die »aesthetic systems« sind als kategoriale und sinnstiftende Beobachtungsstrukturen einer Kunstwelt zu verstehen. Becker nimmt an, dass »[r]ationales typically take the form, however naive, of a kind of aesthetic argument, a philosophical justification which identifies what is being made as art, as good art, and explains how art does something that needs to be done for people and society« (ebd.: 4). Die hier angedeutete interaktive Herstellung von einzelnen Kunstwerken ist Beckers spezifische Problematisierung von Kunst, in der deutlich die soziologische Frage aufscheint, was ein Kunstwerk ist.[23]

Auch wenn Becker immer wieder betont, dass es nicht das monolithische Kunstwerk selbst, »the work itself« (Becker 2006), ist, an dem soziologisch entschieden werden kann, was Kunst ist[24], bilden anerkannte Werke immer »the starting point« (Becker 2008[1982]: 37) für seine Studien über Kunstwelten.[25] Kunstwelten umfassen nach Becker alle

23 Becker referiert auf die Philosophie der institutionellen Theorie (Becker 2008[1982]:. 145–162). Arthur Danto (der den Begriff der Artworld prägte, siehe *Fußnote 25*) und Charles Dickie bleiben für ihn jedoch nur Inspiration, da sie unter anderem empirisch »wenig Fleisch an den Knochen« hätten (ebd.: 149, Ü.d.A.) und Dickie etwa einem naiven Verständnis der Inklusionsmechanismen einer Kunstwelt anhänge (ebd.: 151). Luhmann bezieht sich auch distanziert-anerkennend auf diese philosophischen Arbeiten (vgl. Luhmann 1995: 393, dort *Fußnote 2*)

24 »... because there is no such thing« (Becker 2006: 23).

25 Zentral ist die Pluralform. Der Gegensatz zu Arthur Danto, dem der Begriff der Kunstwelt (im Singular) zugeschrieben wird (Danto 1964), ergibt sich

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Personen und ihre kollektiven Handlungen, durch die ein Werk arbeitsteilig produziert, bewegt, gezeigt und mit künstlerischem Wert versehen wird. Bereits für die materielle Herstellung von Kunstwerken ergibt sich aus dieser Herangehensweise mindestens ein radikaler Bruch zu Semantiken eines schaffenden künstlerischen Subjekts (geschweige denn eines existenziellen Seinsstatus von Kunstwerken). Anstatt die Autorin eines Werks, ihre Motive, ihre soziale Herkunft oder ähnliches zu befragen, schlägt Becker in seinem »genetic approach« (Becker 2006: 25) die empirische Sammlung, und zwar »step-by-step« (ebd.), aller denkbaren Aktivitäten, also »the complete roster of kinds of people« (Becker 1976: 703), vor, die das Werk *zu diesem* Werk gemacht haben und weiterhin machen. Ein Kunstwerk ist nicht das Erzeugnis eines einzelnen Genies, sondern wird durch Arbeitsteilung von ganz unterschiedlichem und besonders auch nicht genuin künstlerischem Personal gemacht (Becker 2008[1982]: 13).[26]

Von einem Werk aus »radiates« ein »entire cooperating network« (Becker 2008[1982]: 35), welchem sich nach Becker die Soziologie zu widmen habe: »Jede soziologische Analyse der Kunst fragt deswegen nach der Arbeitsteilung: Wie sind die verschiedenen Aufgaben unter den Menschen aufgeteilt?« (Becker 1997[1974]: 24). Dabei ist jedes Kunstwerk auch nach der Fertigstellung (dem Trocknen der Farbe, dem Abziehen der Fotografie, dem Brennen des Tons) immer noch durch Präsentation, Bewahrung, Vermittlungen, Besprechungen, Verkauf, Pflege usw. in kollektive Handlungen eingebunden und wird somit immer weiter gemacht.[27] Nun sollen nicht nur schlicht alle Arbeitsschritte aufgezählt werden, sondern es soll gefragt werden nach den Bedingungen ihres Zustandekommens, ihrer Regelhaftigkeit über Zeit und Raum sowie nach ihrer Rolle für die konkrete Gestalt der Kunstwerke.

aus der methodischen Herangehensweise: »Every art work creates a world in some respects unique« (Becker 2008[1982]: 63)

26 Dieses Personal unterscheidet Becker in einen Kern der künstlerischen Produktion und einen unterstützenden Rest, das »support personell« (vgl. Bekker 1976; besonders für die Unterschiede im Kern).

27 Solche Tätigkeiten umfassen nach Becker mindestens folgende Kategorien: die Ausarbeitung einer Idee; die Produktion beziehungsweise Ausführung von Werken; die Erfindung, Herstellung, Bereitstellung, Instandhaltung von Arbeitsmaterialien; die reproduktive Unterstützung (Reinigungsarbeiten, Verpflegung, emotionale Arbeit); die Etablierung von Publikumskontakten und deren Reaktionsäußerungen; die Bereitstellung von Produktions-, Ausstellungs-, Lagerungs- und Aufführungsorten; die Herstellung und Aufrechterhaltung von Ausbildungsstrukturen; die Sicherung von Eigentumsrechten; die Herstellung und Aufrechterhaltung von sinnstiftenden »rationales« und deren ästhetischen Fundierungen. Zur Übersicht siehe Becker (2008[1982]: 2–5); beziehungsweise die entsprechenden Kapitel in *Art Worlds*.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Den analytischen Nexus von Regelhaftigkeit bilden für Becker Konventionen, »standardized means of doing things« (Becker 2008[1982]: 56, vgl. auch 28–34; Kap. 2), die einzelne Entscheidungen, »choices«[28] (Becker 2006: 25ff.), in der Herstellung von Werken beeinflussen. Wie und mit wem etwas gemacht wird, wird nicht in jeder Situation immer neu entschieden, sondern orientiert sich an einem »Kanon von Konventionen« (Becker 1997[1974]: 29), der sich zusammensetzt aus Übereinkünften, geteilten Erfahrungen, eingeschliffenen Techniken und Best Practices. Jede einzelne Aufgabe zur Kunstproduktion kann auch anders gelöst werden, bei neuen Praktiken muss sich aber zu bestehenden Konventionen verhalten und gegebenenfalls für eine etwaige Vorteilhaftigkeit argumentiert werden.[29] Der Zweck und praktische Gradmesser von Konventionen ist die Entlastung von Kooperationen und Entscheidungen, wodurch Tätigkeiten einfacher oder ressourcensparender vollzogen werden können. Neben speziellen Konventionen, die nur eine einzelne Kunstwelt stützen, lassen sich so auch Muster finden, die ganze Medien, Szenen[30] oder sogar die allgemeine Frage nach Kunst betreffen. Besonders letztere Konventionen betreffen auch immer ein Publikum, da

28 Becker führt diese Entscheidungen für die *Produktion und Aufführung* von Werken en detail aus. Ich beziehe diese Überlegung aber auf alle konventionalen Handlungen einer Kunstwelt. Becker arbeitet nicht mit den Begriffen der Kontingenz und der Entscheidungserwartung, der Gedanke steckt allerdings in seiner Überlegung: »As someone composes a work or makes a painting, as they perform a work on stage or in the concert hall, everything they do constitutes a choice. The choice could always have been made differently and everyone who works in these trades knows what the range of possibilities was and what might have motivated the particular choice that was finally made« (Becker 2006: 26). Auch diese Passage zur Entscheidung erinnert einerseits stark an Luhmanns theoretische Erfassung der Herstellung eines Kunstwerks über die Medium/Form-Unterscheidung (Luhmann 1995: Kap. 1) und von Entscheidungsprozessen: »Man kann sich die Herstellung eines Kunstwerkes als einen Entscheidungsprozess vorstellen, der Probleme sieht und unter Erwägung von Alternativen Problemlösungen sucht« (Luhmann 2008[1990]: 211). Andererseits erinnert Becker hier begrifflich (»range of possibilities«) an Bourdieus »Raum der Möglichkeiten« (Bourdieu 1999[1992]: 147). Becker nennt (auch hier) beide Autoren nicht. Die klare Opposition zu Bourdieu, die auch für eine gewisse Beliebtheit in der französischen Kunstsoziologie nach Bourdieu gesorgt hat (vgl. Danko 2015: 101), führt Becker in einem Interview mit Alain Pessin in der Jubiläumsausgabe von *Art Worlds* aus (Becker/Pessin 2008).

29 So gesehen sind Konventionen die Grundlage für Neues, weil sie die einzige Abgrenzungsfolie für Innovationen bilden (Becker 1997[1974]: 33f.; vgl. auch die »Mavericks« bei Becker 1976: 708–711).

30 Bspw. Kunstfotografie, Orchestermusik o.ä.. Ein einschlägiger Fall für eine Szene sind die »Tanzmusiker« in Beckers *Outsiders* (1981[1963]: 71–91).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dort die Interessierten, Connaisseure und produzierende Kolleg*innen (Becker 2008[1982]: 47–55) zu finden sind, die über einzelne Werke hinweg an der Produktion von Werken beteiligt sind.

»Rationales« und »aesthetic systems« weisen ein zweiseitiges Verhältnis zu den Konventionen einer Kunstwelt auf: Sie sind selber durch Konventionen reglementiert und stellen andererseits wieder konventionale Leitplanken für andere Teilnehmer*innen einer Kunstwelt bereit. Diese Rekursivität ist für Fragen nach pluralen Ordnungsvorstellungen und Ordnungsherstellungen zentral, da »rationales« und »aesthetic systems« in jenes Netz von »interdependent practices« (Becker 2008[1982]: 138) und »cooperative links« (Becker 1974: 769f.) eingebunden sind, die eine Kunstwelt konstituieren. Im Heidelberger Beispiel lassen sich Konventionen dort erkennen, wo bisher von einem stillem ›Normalvollzug‹ kuratorischer Arbeit ausgegangen wurde. Solche Konventionen stellen gefestigte Erwartungen und Grenzen gegenüber Form, Inhalt, Ort oder zeitlichem Rhythmus von Ausstellungen dar: Alle Beteiligten – Künstler*innen, Aufbauhilfe, Kurator*innen, Publika, Presse, Aufsichten, Caterer usw. – wissen schon, was ungefähr bei einer Ausstellung zu tun und zu vermeiden ist. In der ›perfekten Ausstellung‹ hatte sich aus diesem Blickwinkel zunächst nicht viel verändert. Es erschien eine Begleitpublikation, die Presse wurde informiert, Werke wurden in bekannten Medien gezeigt, das Aufbauteam richtete das Licht ein, das Publikum kam zu den gewohnten Zeiten, die Räume wurden beaufsichtigt usw. Was jedoch ausdrücklich nicht den Konventionen einer Kunstausstellung im Jahr 2010 entsprach, war das kuratorische Auswahlverfahren durch einen Algorithmus und auf Grundlage von bevölkerungs- und reputationsstatistischen Daten.

Entlang der von Becker beschriebenen Funktionalität und der Folgen von »rationales« und »aesthetic systems« für eine Kunstwelt lässt sich für die vorliegende Studie eine graduelle Verschiebung vornehmen, die neue Fragen eröffnet. Auf Grundlage konsistenter Orientierungsmuster schreibt nach Becker beispielsweise die Kunstkritik einzelnen Künstler*innen Reputation zu (Becker 2008[1982]: 131). An diesen Reputationsverteilungen orientieren sich wiederum Kunsthändler*innen, Publika, Sammler*innen oder Ausstellungsmacher*innen, wodurch Aufmerksamkeit, Geld und weitere Produktionsressourcen entsprechend verteilt werden. An dieser Stelle macht Beckers Konzept einen nächsten großen Schritt und fragt nach den Folgen für die Produktion von Kunstwerken. Neben augenscheinlichen finanziellen Anreizen zur Produktion bestimmter Kunstwerke durch Auftragsarbeiten oder Galerieverträge sind die ästhetischen Systeme und kunsthistorischen Traditionen ein mittelbareres Orientierungsmedium für potenziell alle Entscheidungen, die im Herstellungsprozess getroffen werden müssen (Becker 2008[1982]: 138). Nicht per Auftrag, sondern durch eigene Erfahrung, professionelle Ausbildung

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

oder Beobachtung anderer Ausstellungen oder Ankäufe kann sich für oder gegen eine großformatige Abstraktion in Öl entschieden werden. Die Konzentration auf das Werk und seine kollektive Generierung als Fluchtpunkt von kooperativen Netzwerken begrenzt somit Beckers Analyse: Angefangen bei einem Werk, das als solches in seiner Kunstwelt anerkannt worden ist, fragt Becker rückwärts nach Beteiligten und deren strukturierter Koordination, die das Werk zu dem gemacht haben, was es im Moment der soziologischen Analyse ist. Konventionale Anerkennungs- und Bewertungsprozesse werden so stringent auf die Gestalt der Werke hin befragt und so in einer Art Reverse Engineering vom bereits verifizierten Werk aus rekonstruiert.

Die Untersuchung von Ordnungsweisen zielt auf eine andere Frage, denn nicht ein Kunstwerk wird als Nullpunkt der Analyse der dafür notwendigen Tätigkeiten gesetzt. Problematisiert wird dementgegen, wie der Zusammenhang Kunstwelt innerhalb einer Kunstwelt über Beobachtungsarchitekturen konstruiert und sich dabei auf grundlegende Ordnungsvorstellungen bezogen wird. Es geht somit nicht im Sinne Beckers um »open up the black box« (Becker 2014: 62) der werturteilproduzierenden Kunstwelt (ebd.: 94ff.) durch das Nachzeichnen von Handlungen, sondern – um im Bild zu bleiben – um die Konstruktions- und Orientierungsleistung innerhalb der Box, also um die Untersuchung des dort zu findenden, multiplen Blackboxings und somit der pluralen Produktion weißer Innenseiten durch das Kunstweltpersonal.[31] Kunstwerke kommen in diesen Ordnungsverfahren vor, sie bilden allerdings nicht den analytischen Start- und Fluchtpunkt für meine Fragen, weil sie lediglich ein Fall von kategorialen und relationalen Bestimmungen innerhalb einer sinnhaften Ordnung sind. Während Becker den Aktivitäten im Feld pragmatisch in der Werks- und Autorfixierung folgt und dabei rationalisierbare Kausalitäten aufzeigen will, vermeide ich deutlich solche Implikationen. Gefragt wird somit nicht nur nach Anerkennung und Bewertungen von Kunst im Sinne von Werk und Autor*in, sondern nach der eingebetteten Plausibilisierung dieser Bestimmungen im Zusammenhang von Institutionen, Publika, Personen, Publikationen sowie ihren konventionalisierten Entscheidungsmustern.

Die Heidelberger Ausstellung kann als Konflikt um Anerkennung und Anerkennungskompetenz beschrieben werden, in dem verschiedene Konventionen der Bewertung und Einordnung von Kunstwerken thematisiert wurden. Wie entscheiden sich nun Konflikte und welche Stimmen sind eines Konfliktes überhaupt würdig? Becker beschreibt, was er in Kunstwelten vorfindet: »Some members of a society can control the application of the honorific term *art*, so not everyone is in a position to have the advantages associated with it, if he wants them« (Becker

31 Vgl. für weiße und schwarze Boxen Glanville (1982).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

2008[1982]: 37). Kompetenzen für Anerkennungs- und Bewertungsaktivität werden so ebenfalls in den kollektiven Handlungen der Kunstweltteilnehmer hergestellt und primär über Zuschreibungen verteilt: »A relevant feature of organized art worlds is that, however their position is justified, some people are commonly seen by many or most interested parties as more entitled to speak on behalf of the art world than others« (ebd.: 151). Wie solche sozialen Ungleichheiten in Anerkennungskompetenzen soziologisch erklärt werden können, ist für Becker empirisch zu klären, wenn es überhaupt von Interesse ist. Für ein Verständnis von Ordnungsweisen von Kunst sind Fragen nach ihrer Genese sowie Wandel und Stabilisierung zentral, wenn sie vor dem Hintergrund von Pluralität, Kontingenz und sozialer Durchsetzung untersucht werden sollen.

2.2.2 *Kunstfeld (Pierre Bourdieu)*

Was Becker als kooperative Verhandlung von konventionaler Anerkennung und Anerkennungsarbeit in der Produktion von Werken thematisiert, ist in Pierre Bourdieus Feldtheorie der Kunst zentraler Problembezug, nämlich wenn die soziale Verfasstheit von Kunst entlang von Konflikten um kulturelle Deutungshoheit beschrieben wird. Während Becker ästhetische Urteile als eine unter vielen routinierten Tätigkeiten in der arbeitsteiligen Herstellung von Kunstwerken untersucht, hat der strukturierte und strukturierende Kampf um symbolische Ressourcen, gegenseitige Anerkennung und Deutungshegemonie in der Feldtheorie konstitutiven Charakter. Bourdieu nimmt an, »[d]aß die Geschichte des Feldes die Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskriterien ist: diese Aussage ist noch unzureichend; es ist vielmehr der *Kampf* selbst, der die Geschichte des Feldes ausmacht; durch den Kampf tritt es in die Zeit ein« (Bourdieu 1999[1992]: 253). Diese Konzeption von dynamischen Konflikten um Anerkennungs- und Bewertungskompetenz in einer relativen Struktur verstrickter Institutions-, Geschmacks- und Akteurscluster hat einen engen Bezug zum Untersuchungsgegenstand dieser Studie. Durch feldtheoretische Argumente wird für plurale Ordnungsweisen eine sensible Sicht auf Konflikte, symbolische Akkumulation und ihre relativen Strukturbezüge möglich.

Die pluralen Vorstellungen von Regeln, Mechanismen und Ordnungen der Kunst können als die zugrundeliegenden und graduell opponierenden Wissensrahmen feldkonstitutiven Wettstreits verstanden werden, die auch eine fundamentale Rolle in der gesellschaftlichen Produktion von Kunstwerken und ihrem symbolischem Wert einnehmen. Nach Bourdieu implizieren gerade die heftigsten Konflikte um Legitimität und symbolischen Wert, dass ein stilles Einverständnis über Sinnigkeit, Legitimität

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Regeln der Kunst besteht. Vielmehr noch ist es dieser unhintergehbare »Glaube« (*croyance*) (ebd.: 270ff.; Bourdieu 1977) an Kunst und ihre Wert- beziehungsweise Sinnhaftigkeit, der sich im partiellen Widerspruch immer wieder aktualisiert und damit die gesellschaftliche Herstellung von Kunst stabilisiert. So groß die Uneinigkeit über einzelne Kunstwerke *als Kunstwerke* auch ist, es herrscht mindestens Einigkeit darüber, dass der Streit über Kunst für sich und damit Kunst in einer Gesellschaft an sich legitim ist. Kunstwerke lassen sich auch aus dieser Perspektive nicht auf einzelne Genies oder einzelne Galerienkartelle zurückführen (vgl. Bourdieu 2011[1980]), sondern sind vor der gesamten Struktur des Feldes zu verstehen, aus der alle Akteure in relationaler Verbindung entspringen und Struktur bilden. Die Werke »gewinnen[…] nur Wert durch einen kollektiven Glauben als kollektiv produzierte und reproduzierte kollektive Verkennung« (Bourdieu 1999[1992]: 277) aller Beteiligten.[32] Diese Kunstsoziologie nach theoretischen Anschlüssen und Potenzialen für die Untersuchung von Ordnungsweisen zu befragen, berührt ihre grundlegenden Thesen zur gesellschaftlichen Herstellung von Kunst. Die pluralen Ordnungsweisen lassen sich dabei aber nicht einfach von Feldstrukturen aus der Makroperspektive ableiten, sondern müssen als generatives, stabilisierendes und veränderndes Moment dieser Strukturen und des kollektiven Verhaftetseins der Akteure verstanden werden.

Neben einer Untersuchung der »objektiven« kapitalbedingten Relationen in einem sozialen Raum (vgl. Bourdieu 1985[1984]: 9ff.) muss die Soziologie nach Bourdieu auch »eine Soziologie der Perzeption der sozialen Welt umfassen, das heißt eine Soziologie der Konstruktion der unterschiedlichsten Weltsichten, die selbst zu dieser Welt beitragen« (Bourdieu 1992[1987]: 143). Der Bezug zu den von mir untersuchten Beobachtungsweisen, die das Phänomen Kunst in all seinen Facetten als konsistent annehmen, rekonstruieren und auch Orientierungsraster für weitere Beobachtungen anbieten, verdeutlicht sich, wenn neben dem Status von Artefakten *als Kunst* auch die sekundäre Bewertung der Kunstwerke das Ergebnis einer »symbolischen Alchemie« (Bourdieu 1999[1992]: 275; vgl. auch ebd.: 140ff.; Bourdieu 1974[1968]) ist. In einem relationalen Zusammenhang von Akteuren vollziehen sich Prozesse der Wertzuschreibung, die also »hundertfach, tausendfach von all denen gemacht wird, die daran interessiert sind, die ein materielles oder symbolisches

32 Bei Becker sind Auflistungen von Kernpersonal und unterstützendem Personal analytisch zentral. Jedoch finden sich auch bei Bourdieu entsprechende Stellen (vgl. Bourdieu 2011[1980]: 169). Seine Frage nach der »Gesamtheit der in die Produktion des Werkes oder zumindest in die Produktion des *sozialen Werts* des Werkes engagierten Akteure« (Bourdieu 2011[1980]: 157) führt jedoch nicht zu einem Reverse Engineering vom einzelnen Werk aus, sondern er fragt vielmehr nach den Entstehungs- und Stabilisierungsbedingungen von Kunst und *croyance*.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Interesse darin finden, es zu lesen, einzuordnen, zu entziffern, zu kommentieren, zu reproduzieren, zu kritisieren, zu bekämpfen, es zu kennen, zu besitzen« (Bourdieu 1999[1992]: 277). Jene Akteure treffen nun aber nicht in einem freien Raum zur Kooperation aufeinander, sondern Feldrelationen und Kapitalverteilungen strukturieren kategoriale und hierarchische Differenzierungen. Auch jede Weltsicht stellt sich »unter strukturellen Zwängen« (Bourdieu 1992[1987]: 143) her und somit in Begrenzung/Ermöglichung durch eine objektive Struktur, weshalb ja gerade »die Objekte der sozialen Welt [...] auf unterschiedliche Arten wahrgenommen und zum Ausdruck gebracht werden« (ebd.: 147). Spezifische Einsichten im Bezug auf Ordnungsweisen ergeben sich im Gegensatz zu Becker so besonders für die Robustheit von Hierarchien und anderen Differenzen, die sich über den Modus des Konflikts um Anerkennung und Anerkennungskompetenz an eben jenen objektiven Strukturen konstituieren. Für eine Untersuchung verschiedener Ordnungsherstellungen und -darstellung von Kunst werden damit Fragen instruktiv, von wem welche Welt beobachtet werden.

Eine zentrale Rolle in Kämpfen um Deutungshoheit und die Schaffung von symbolischem Wert nehmen auch in der Feldtheorie Kunstinstitutionen ein. Akteure des Kunstbetriebs – wie Museen, Akademien, Preisjurys, Galerien, Publikationen u.a. – positionieren sich nach der Feldperspektive genau wie Künstler*innen entlang grundlegender Strukturlinien des Feldes. Typisch für das Kunstfeld in der historischen Phase nach den symbolischen Monopolen der königlichen Akademien ist ein komplexer Zusammenhang von »Institutionen zur Registrierung, Bewahrung und Untersuchung von Kunstwerken« (Bourdieu 1999[1992]: 275). Dieser Kunstbetrieb fungiert dabei auch heute noch nicht als nachgelagerter Vermittler oder Unterstützer, sondern als unmittelbarer Produzent von Kunst: »Der Diskurs über das Kunstwerk ist kein bloß unterstützendes Mittel mehr zum besseren Erfassen und Würdigen, sondern ein Moment der Produktion des Werks, seines Sinns und seines Werts« (ebd.: 276). Omnipräsente Konflikte um Anerkennung, Einordnung und Werte von Kunstwerken implizieren bereits unterschiedliche Beobachtungsverfahren, wobei die für die vorliegende Arbeit relevanten Fragen nach Ordnungsdimensionen nur einen Teil von Bourdieus kunstsoziologischen Theoriemitteln abrufen[33]: In welchem Verhältnis stehen unterschiedliche

33 Bourdieus umfassendes Gesamtwerk steht für ein konstantes kunst- und kultursoziologisches Interesse. Ausgehend von der um Konsum-, Geschmacks- und entsprechende Distinktionsfragen kreisenden Publikumsstudie *Die Liebe zur Kunst* (Bourdieu/Darbel 2006[1965]) und noch umfassender in *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 2012[1979]; vgl. auch Bourdieu 1974[1968]; 1974[1966]) richtete Bourdieu sein Interesse verstärkt auf Überlegungen zum autonomen Kunstfeld, zu dessen historischer Entstehung und Entwicklungen, kulminierend in der Monographie *Die Regeln der Kunst* (Bourdieu

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ordnungsvorstellungen von Kunst zur Feldstruktur? Werden über Konflikte und relationale Differenzen kongruente und divergierende Beobachtungsverfahren sichtbar? Wie genau unterscheiden sich Ordnungsangebote und ihre Herstellungsweisen, wenn zwar Konflikte entstehen, aber der Glaube an Kunst nicht infrage gestellt ist? Welches Verhältnis haben Weltsichten zum Glauben und welche Rolle spielen sie damit für die Möglichkeit und Rolle von Kunst in einer Gesellschaft?

Die feldtheoretischen Annahmen müssen nun insoweit für die Untersuchung von Vorstellungen über sowie von Darstellung und Herstellung von Ordnungen der Kunst gelockert werden, als sie die Vogelperspektive auf das Feld in seiner strukturellen Gesamtheit verlassen. Die empirische Analyse von einzelnen Weltsichten ist auf Augenhöhe der Akteure angelegt. Die feldtheoretischen Grundlagen bleiben dabei aber ein konzeptueller Reflexionsrahmen, da mit ihnen immer wieder Positionierungen von Beobachtungen sowie deren Konstellationen im »Kampf um die Durchsetzung des legitimen Prinzips von Vision und Division« (Bourdieu 1992[1987]: 148) plausibilisiert werden können. So kann auch feldtheoretisch nachvollzogen werden, wie Institutionen angenommene Ordnungen über Kunst verdichten und dann über etwa Ausstellungen, Preisverleihungen, Kritiken oder Rankings ins Feld zurückspielen. Dabei lässt sich immer nach dem Verhältnis zwischen Akteuren fragen und welche Kompetenzen dabei verteidigt oder angegriffen werden. Die Kämpfe um Anerkennungs- und Deutungshoheiten unterscheiden sich aber von Beckers »rationales« und »aesthetic systems«, da sie nicht befragt werden nach ihrem Zweck für die kooperative Produktion von einzelnen Kunstwerken, sondern immer nur verständlich sind in Bezug auf strukturelle Konkurrenz bei gleichzeitigem Grundkonsens.[34] Empirisches Material wird so danach befragt, wie es von wem als Ordnungsangebot konstruiert und präsentiert wird und in welchem Verhältnis es zu anderen

1999[1992]). Spätestens seit den 1990ern ist ein gesteigertes öffentlich-intellektuelles Engagement für das Kunstfeld aufgrund seiner Bedrohung durch Politik und Wirtschaft zu beobachten (vgl. etwa Bourdieu 2001[2000]). Für diese Einschätzung Bourdieus späteren Engagements wird in der Sekundärliteratur zumeist auf einen Gesprächsband mit dem Künstler Hans Haacke (Bourdieu/Haacke 1995[1994]) verwiesen.

34 Auch hier lohnt sich ein Blick in das erwähnte Gespräch zwischen Becker und Pessin (2008; siehe *Fußnote 28*). Becker – selber in einer kulturaffinen Familie und Stadt sozialisiert (vgl. Danko 2015: 30) – interessiert sich etwa nicht für eine typisch Bourdieu'sche Dekonstruktion des bürgerlichen Mythos des »reinen Auges« (vgl. Bourdieu 1974[1968]) für Kunst. Die Feldtheorie beschreibt er als zu determinierend und befindet, dass Menschen viel mehr Freiheit genießen, als es Bourdieu vorsehe. Diese und andere Vorstellungen könnten mit Bourdieu als herkunftsbedingter, bürgerlicher Mythos, der sich auch im Becker'schen Werk spiegelt, tiefer untersucht werden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ordnungsangeboten steht. Zugrundeliegende Ordnungsvorstellungen in komplexen Weltsichten erklären, wie Akteure über mehrere Kommunikationsartefakte hinweg ihre Welt kartographieren, in ihr navigieren und punktuell Ordnung verdichten.

Die Untersuchung multipler und potenziell konkurrierender Ordnungsweisen geht wie Bourdieus Arbeiten über Fragen nach kategorialer Konsekration von Kunst hinaus. Sie umfassen erstens ebenso sekundäre Bewertungen von Kunstwerken: Auf die primäre Unterscheidung zwischen Kunst/Nicht-Kunst und deren Produzent*innen wird eine weitere Ordnungsebene von Einschätzungen, Bewertungen und Vergleichen aufgebaut. Auch in der Heidelberger ›perfekten Ausstellung‹ teilen sich Kunstverein und Rangliste dieselben Zuschreibungen auf Personen als Künstler*innen, unterscheiden sich hingegen methodisch in der Sortierung und Kontextualisierung ihres Schaffens. Genau diese Situation lässt sich mit Bourdieu generalisieren, indem verschiedenste Organisationen als konkurrierende »Konsekrationsinstanzen« (Bourdieu 1999[1992]: 86) beschrieben werden. Konsekrationsinstanzen erteilen symbolische Anerkennung und müssen dafür anerkannte Anerkennung besitzen, weshalb sie im Modus eines »*Konsensus im Dissensus*« (Bourdieu 1974[1966]: 123) alle dasselbe Spiel mit denselben Regeln spielen.

Konflikte um Deutungshoheit sind ein rekursiver Prozess, der konstitutiven Charakter für das Feld und seine Gestalt hat. Es kann dabei nicht nur um die primäre Statuszuschreibung und die sekundären Bewertungen von Kunstwerken und Autor*innen gehen, sondern auch immer um den Wettstreit der bewertenden Institutionen. Was ich mit Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst erfasse, umfasst neben direkten Kunstbewertungen auch immer das grundlegende Wissen über die vielfältigen Institutionen und Akteure und deren Relationierung. Es handelt sich somit auch um ein umfangreiches Bild des Betriebs und seiner Diskurse, in dem Konsekrationsakte und Wertunterscheidungen eingelassen sind. Nur innerhalb dieses Anerkennungsgefüges der bewertenden Instanzen und ihrer Bewertungskriterien wird die Relevanz von Kunstbewertungen verständlich und wirksam. Konsens in diesem Betrieb herrscht somit nicht nur über die generelle Werthaftigkeit von Kunst in einer Gesellschaft, sondern auch über die legitime Rolle des Kunstbetriebs in dieser verteilten Wertproduktion.

Das institutionelle Gefüge für die Anerkennung, Vermittlung und Bewertung von Kunst ist stets in seiner historischen Situation und einer generellen Dynamik zu verorten. Die heutige Struktur des Kunstfeldes lässt sich auf seine historische Genese zurückführen. In der Auflösungsphase einer »strukturellen Unterordnung« von Kunst im Laufe des 19. Jahrhunderts traten in Frankreich zu Akademie, königlichem Salon und Zünften andere, postfeudale Vermittlungsinstanzen hinzu. Auswahl und Bewertungen waren nicht mehr ausschließlich politisch

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

oder religiös monopolisiert, sondern fanden auch über Kunstmärkte, in der bürgerlichen Presse, in verschiedenen Salons oder durch von Künstler*innen organisierte Ausstellungen statt, wodurch sich eine Art Vakuum, ein Fehlen von wirklich »spezifische[n] Konsekrationsinstanzen« (Bourdieu 1999[1992]: 86) wie die *Académie royale de peinture et de sculpture* einstellte. Ein verteiltes Geflecht von mehr oder weniger einflussreichen Institutionen und Professionellen, in dem um Konsekrations- und Bewertungslegitimität konkurriert wurde, hatte tiefgreifenden strukturelle Folgen für die kulturellen Produzent*innen und ihre Produkte. Künstler*innen sahen sich verschiedenen und untereinander inkonsistenten Feedbacksystemen gegenüber, in denen prämiert wurde, welche Art von Kunst sich als finanziell und symbolisch erträglich erwies (ebd.: 86–93).

Ein gesellschaftsstruktureller Faktor für eine Autonomisierung sei die »beispiellose Expansion des Marktes der kulturellen Güter« (Bourdieu 1999[1992]: 93) und die immense Zunahme von »proletaroiden Intellektuellen« (ebd.: 123) gewesen. In einem Gemenge aus gesellschaftlichen Aufsteigern (gebildete Arbeiter*innen) und Absteigern (verarmter/gelangweilter Bourgeoisie/Adel), unter dem Namen Bohème, einer »Gesellschaft in der Gesellschaft« (ebd.: 95), entwickelte sich laut Bourdieu die sogenannte *L'art pour l'art*. Diese Kunst um der Kunst Willen zog ihre Identität ebenso aus der offenen Ablehnung politischer und ökonomischer Erfolgskriterien des Bürgertums wie eine sozial engagierte Kunst. Durch diese offensive Abgrenzung hat sich der Kern des autonomen künstlerischen Feldes gebildet, sein Gesetz, der Nomos. Das »Lager der Subversion« war »einem Werk verpflichtet, das am Gegenpol zu jener den herrschenden Mächten oder dem Markt unterworfenen Produktion angesiedelt ist« (ebd.: 105). Kunst ja, aber eine andere.

Die Subversion richtete sich im direkten Konflikt an die »noch weitgehend anerkannten Konsekrationsinsitution[en]« (Bourdieu 1999[1992]: 103–107) wie Akademie und Salon. Die sich langsam durchsetzende Autonomie der Kunst bildete sich um eigene Kriterien- und Regelsets mit spezifischen Ein- und Ausschlussmechanismen. Für diese war auch eine klare Zuordnung von Institutionen für die Verortung von Werken und Personen zentral, da besonders Kooperationen mit etablierten Verlagen, Galerien oder Theatern verpönt waren. Innerhalb dieser Konstellation verfestigten sich Regeln, die dem Unterfangen Kunst einen konstitutiven Sinn stifteten, der ins Un- und Teilbewusste der Teilnehmer*innen abrutschte (ebd.: 115f.). Die Illusio, »das kollektive Verhaftetsein mit dem Spiel«(vgl. ebd.: 270), die implizite Anerkennung des Grundgesetzes der Kunst ohne darüber reflektieren zu können, bildet eine kollektive Struktur des Glaubens, die sich auch heute noch, am Ende des 20. Jahrhunderts, als konstitutiv für das künstlerische Feld erweist und das konsensuale Fundament kultureller Konflikte bildet.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die *L'art pour l'art* zu Mitte des 19. Jahrhunderts ersetzte die bürgerlich-ästhetischen Leitlinien nicht einfach durch eine politische Verpflichtung zum Proletariat und anderen Unterdrückten, wie es bei der sozial engagierten *art social* zu beobachten war (Bourdieu 1999[1992]: 118–134). Die *L'art pour l'art* hat sich damit zu zwei Seiten hin abgegrenzt und in dieser selbstregulierten Isolation die erfolgreiche Idee des Kunstschaffenden verfestigt. Diese Künstler*innen neuen Typs entzogen sich externen und moralischen Instanzen und erkannten »keine andere Schiedsinstant [.] als die spezifische Norm seiner Kunst« (ebd.: 127). Die vehemente Ablehnung populärer, politischer oder bürgerlicher Geschmäcker ging aber mit erheblichen finanziellen Misserfolgen einher, sodass genau diese Nichtbeachtung durch den kommerziellen Markt zum Beweis der künstlerischen Reinheit, zum Hauptmoment künstlerischer Autonomie wurde: »In der Tat findet man sich in einer verkehrten ökonomischen Welt vor: Auf symbolischem Terrain vermag der Künstler nur zu gewinnen, wenn er auf wirtschaftlichem Terrain verliert (zumindest kurzfristig), und umgekehrt (zumindest langfristig)« (ebd.: 136).

Mit der Autonomisierung der Kunst konstituierten sich die beiden Werträume der Kunst – künstlerisch und ökonomisch – im negativen Bezug zueinander und genau jenes Verhältnis führt bis heute[35] zu einer Doppelstruktur künstlerischer Produktion. Feldtheoretisch wird in dieser Dimension von einer horizontalen Differenzierung in unterschiedliche, eigenlogische Subfelder ausgegangen. Die heteronome Feldregion wendet sich einem Massenpublikum und deren Ressourcen zu und spiegelt den Zugriff ökonomischer Herrschaft wider (vgl. Bourdieu 1999[1992]: 198ff.). Die reine Kunst basiert dem entgegengesetzt auf der negativen Loslösung von ökonomischen Kriterien und bildet so das autonome Subfeld (vgl. auch schon Bourdieu 1974[1968]: 77–86). Dieses Subfeld der reinen Produktion und das heteronome Feld der Massen- und Luxusproduktion stellen die zwei Teile der gesellschaftlichen Kulturproduktion dar, die jeweils zu eigenen Bewertungsgrundlagen führen. Dieser Wertung und Klassifizierung innerhalb der Subfelder folgt in der feldtheoretischen Lesart einer Differenzierung in eine zweite Dimension von vertikalen Hierarchien entlang symbolischer und materieller Werte (vgl. Bourdieu 1999[1992]: 228ff.).

In Bezug auf diese mehrdimensionalen Strukturen des Feldes ermöglichen Ordnungssysteme, wie Gattungen, Stile, Medien und ihre Wertung, Orientierung. Hier zeigen sich Navigationsmöglichkeiten für potenzielle Entwicklungen und Einordnung von künstlerischer

35 Die Binnenstruktur des Feldes ist Gegenstand zahlreicher Folgestudien, die dieses Wertverhältnis immer wieder diskutieren (siehe etwa Zahner 2006). Siehe hierfür mit Bezug auf das Kunstmuseum *Kap.* 4.2. Das Verhältnis von künstlerischem Wert und finanziellem Wert beschäftigt verschiedene

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Produktion, Rezeption und Vermittlung (vgl. Bourdieu 1974[1966]:104–108; 1999[1992]: 190ff.). Auch diese Ordnungs- und Wertungssysteme konturieren für Akteure einen Handlungs- und Denkhorizont für ihre eigenen Tätigkeiten. Dieser »Raum der Möglichkeiten« (Bourdieu 1999[1992]: 147) verweist in meiner Problemstellung auf die produktive Kraft von Ordnungsweisen, indem die Rekursivität von Ordnungsherstellung und -vorstellung deutlich wird. »Tatsächlich trennt den ›bewußten‹ vom ›naiven‹ Schriftsteller, daß er den Raum der Möglichkeiten ausreichend beherrscht, um zu erahnen, welche Bedeutung das Mögliche, das er im Begriff ist zu realisieren, durch die Beziehung zu anderen Möglichkeiten eventuell gewinnt, und um unerwünschte, die eigentliche Absicht entstellende Koinzidenzen zu vermeiden« (ebd.: 169).[36] Definitions- und Anerkennungsmacht innerhalb dieser Ordnungssysteme liegt in weiten Teilen bei Institutionen und den darin versammelten Professionellen, die über den symbolischen Wert einzelner Kategorien urteilen und Kunstwerke einteilen. Becker spricht an dieser Stelle von ästhetischen Konventionen, die Ressourcen leiten, Produktionsentscheidungen beeinflussen und über basale Anerkennung entscheiden. Mit Bourdieu wird an dieser Stelle deutlicher, wie künstlerische oder kuratorische Entscheidungen sich an Konsekrationsinstanzen und deren Kriterien orientieren. Die Frage, was bei wem angesagt ist oder bald sein wird, erfordert ein immenses Wissen über Funktionsweisen des Kunstbetriebs, über dessen eigene Hierarchien und über die dort in Anschlag gebrachten Vergleichskategorien und -kriterien.

Eine feldtheoretische Ordnungsschablone für den Betrieb sind die hierarchischen Ordnungen der jeweiligen Subfelder. Das Subfeld der

Disziplinen (vgl. Hutter/Throsby 2008) und wird auch in der Soziologie mit feldtheoretischen Mitteln bearbeitet, siehe ebenfalls *Kap. 4.2*. Auf diese Fragen gehe ich auch in *Kap. 3* ein, denn Rankings versuchen teilweise auf diese Frage zu reagieren.

36 Strategie muss mit Bourdieu als nachträgliche Zurechnung auf vermeintliche Zukünftigkeit verstanden werden und darüber hinaus als Hinweis auf die Disposition strategischer Akteure. ›Strategisch richtige‹ Entscheidungen sind eine Konsequenz vergangener, erlernter, milieu- und klassenspezifischer Habituskonstellationen: »Selbst wenn sie wie die Realisierung expliziter Zwecke anmuten, sind die vom Habitus erzeugten Strategien, mit denen man unvorhergesehen und immer wieder neuen Situationen die Stirn bieten kann, nur dem Anschein nach zukunftbestimmt: zwar scheinen sie auf Vorwegnahme ihrer eigenen Folgen ausgerichtet und leisten so Illusionen der Zielgerichtetheit Vorschub, doch werden sie in Wirklichkeit, weil sie stets die objektiven Strukturen zu reproduzieren trachten, aus denen sie hervorgegangen sind, durch die frühen Produktionsbedingungen ihrer Erzeugungsgrundlage determiniert, d.h. durch die bereits eingetretene Zukunft früherer Praktiken, identische oder ersetzbarer« (Bourdieu 1987[1980]: 114).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Massenproduktion orientiert sich primär am breiten Publikumsinteresse und an ökonomischen Gewinnen. Verschiedene Geschmacksvorlieben aus dem gesamtgesellschaftlichen, sozialen Raum greifenhier relativ unvermittelt auf die Produktionsbedingungen einer Kulturindustrie zu. Am oberen Ende besteht ein privilegierter Zugang zu exklusiven Luxuskulturgütern, wobei sich unten erschwingliche Volks- und Populärkultur in hohen, reproduzierbaren Stückzahlen befindet. Für die vertikale Hierarchisierung des autonomen Subfeldes stellt Bourdieu eine Analogie zu Max Webers Priestern und Propheten her und spricht von orthodoxen und heterodoxen Lagern (vgl. Bourdieu 1974[1966]: 102–115): Oben steht eine arrivierte Avantgarde, die Vertretung in und durch etablierte Institutionen genießt. Entsprechende Kunst wird in einflussreichen Museen gezeigt und gesammelt, bestimmte Personen besetzen Stellen in Hochschulen, Ausschüssen, Festivaljurys, Redaktionen usw., womit ihr Einfluss auf die Konsekration und Bewertung auch institutionell sichergestellt ist und verteidigt wird. Am unteren, dem heterodoxen Ende tummeln sich unterrepräsentierte Avantgarden und Renegaten, deren Deutungen und Bewertungspräferenzen von den arrivierten Institutionen nicht anerkannt werden. Avantgarden streben jedoch nach symbolischer Anerkennung und symbolisch abgesicherter Anerkennungskompetenz.

Bourdieu sah spätestens mit der »symbolischen Revolution«, also der Autonomisierung der Kunst, einen »Prozeß der *Institutionalisierung von Anomie* [.], an dessen Abschluß sich niemand mehr als absoluter Herr und Besitzer des *nomos*, des Prinzips legitimer Vision und Division, aufspielen kann. [...] Der Monotheismus des (lange Zeit von Académie verkörperten) zentralen Gesetzgebers weicht der Konkurrenz vieler ungewisser Götter« (Bourdieu 1999[1992]: 216). Das Kunstfeld ist in diesem Bild mit relationalen Netzwerken durchzogen, die grundlegend zur symbolischen und materiellen Ressourcenverteilung und Aufrechterhaltung der Regeln des Feldes und somit seiner Autonomie beitragen und aus ihm entspringen. Für die Fragen an Ordnungsweisen ist somit eine konzeptuelle Perspektive auf Strukturkonflikte ausgearbeitet, für die eine Vielfältigkeit von umfassenden Weltsichten angenommen werden kann. Meine Studie schließt an diese soziologische Makroperspektive an und führt sie analytisch zurück auf Augenhöhe der Akteure. Ausgangspunkt der Analyse sind einzelne Ordnungsangebote, die im Feld verteilt hervortreten und, so die These, auf umfassendere Weltsichten zurückzuführen sind. Der konkrete Link ist in den symbolischen Ordnungen des Feldes und ihrer Herstellung über gegenseitige Anerkennung zu suchen. Wenn Anerkennungskompetenz von Konsekrationsinstanzen durch Anerkennung von anderen Akteuren im Feld symbolisch sich verfestigt, müssen andersherum in den Weltsichten jener Akteure diese Anerkennungsmuster als Ordnungsstrukturen sich wiederfinden. Hier liegt die rekursive Rolle von Ordnungsweisen für die Stabilität und den Wandel von Kunst

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in einer Gesellschaft, weil sie einerseits aus den Strukturen entspringen und andererseits diese immer wieder herstellen müssen.

2.2.3 Kunstsystem (Niklas Luhmann)

Niklas Luhmanns systemtheoretische Arbeiten zum Funktionssystem der Kunst teilen sich die grundlegende, kunstsoziologische Annahme der gesellschaftlichen Herstellung von Kunst mit Becker und Bourdieu. Die theoretische Ausgangslage meiner Studie wird durch systemtheoretische Arbeiten um den Aspekt der Funktionalität von Beschreibungen der Kunst in Gänze für die soziale Reproduktion der Kunst geschärft. Luhmann teilt dabei mit Bourdieu neben einer grundlegend differenzierungstheoretischen mindestens auch eine historisch-dynamische Perspektive auf Kunst als gesellschaftlichen Teilbereich.[37] In beiden Ansätzen wird der Kunst eine relative (Bourdieu) beziehungsweise operative (Luhmann) Autonomie – eine Orientierung an kunstspezifischen Reproduktionsmechanismen – zugesprochen.[38] Die autonome Weiterentwicklung der Kunst vollzieht sich aus feld- und systemtheoretischer Perspektive auch abseits der Werke mithilfe von verschiedenen Sortierungs- und Einordnungsverfahren, die sich historisch entwickeln, untereinander konkurrieren oder einfach verschwinden (Luhmann 1995: 393–507[39]; Bourdieu 1999[1992]: 83–186). Neben, über oder unter den Kunstwerken sind es Organisationen, Institutionen, Professionelle und ganze Netzwerke, die Artefakte als Kunstwerke benennen, sie bewerten und Bezüge unter ihnen herstellen: Museen und Kunsthallen, Kunstkritiker*innen, Kunsthistoriker*innen, kommerzielle Galerien, Kunstheoretiker*innen, Auktionshäuser, Kunsthochschulen, Biennalen, Preisjurys und andere, die unter dem Titel ›Kunstbetrieb‹ firmieren, gelten in der Kunst selber nicht als Urheber von Kunst. Aus einer soziologischen Perspektive ist der Betrieb

37 Für eine Diskussion von Bourdieus und Luhmanns Differenzierungstheorien vgl. Kneer (2004) und Bohn (2005) für die damit zusammenhängenden Gesellschaftsverständnisse.

38 Vgl. für die vielfältigen soziologischen Diskussionen um eine Autonomie der Kunst und ihrer genauen Form den entsprechenden Sammelband von Uta Karstein und Nina Zahner (2016a) und für einen Überblick insbesondere ihr Einleitungskapitel (Karstein/Zahner 2016b). Zahner und Karstein diskutieren hier auch Luhmann und Bourdieu und besprechen beide Autoren an anderer Stelle bezüglich der Autonomien der Kunst unter der virulenten Frage ihrer etwaigen Ökonomisierung (Zahner/Karstein 2014).

39 Systemtheoretisch aber näher ›an den Werken‹ als Luhmann vollzieht Sebastian Krauss (2012) die Autonomisierung des Kunstsystems nach und grenzt sich dabei bewusst von der Argumentation des Wechsels beziehungsweise Wegfalls von Anlehnungskontexten (vgl. Luhmann 2008[1998]) ab.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aber auf ganz verschiedene Weise und in ganz unterschiedlichem Maße an der Herstellung von Werken beteiligt.[40] Im Gegensatz zu Becker und Bourdieu trennt Luhmann dabei analytisch scharf zwischen ›Kommunikation durch Kunst‹ von ›Kommunikation über Kunst‹ (Luhmann 1995: 40), indem er Kunstkommunikation in Form von Kunstwerken einerseits und jegliche Kommunikation über Werke andererseits als getrennte, operative Ebenen des Funktionssystems Kunst behandelt.

Werden mit Becker und Bourdieu an der ›perfekten Ausstellung‹ Auseinandersetzungen um Anerkennungs- und Bewertungsprozesse deutlich, so lassen sich mit Luhmann unterschiedliche Beschreibungsversuche für die Verweisungszusammenhänge von Kunstwerken erkennen. Netzwerke von aufeinander bezugnehmenden Kunstkommunikationen stellen nach Luhmann auch ohne jegliche Kommentierung oder Einordnung die basale Ebene des Funktionssystems Kunst dar. Nachträgliche Beschreibungen dieser Einheit des Systems sind dabei nicht direkt in die Produktion von Werken involviert, sondern beziehen sich auf die Einheit dessen, was bereits Kunst ist (Luhmann 1995: 393–401). Und auch wenn es ohne Beschreibungen Kunst gäbe, so haben diese Nachvollzüge diverse Orientierungs- und Gedächtnisfunktionen für die Konstitution weiterer Kunstwerke, da sie immer auf vorhandene Werke verweisen und nur in Abgrenzung zu Altem Neues sein können.

Fragen nach dem Zusammenhang von Ordnungsvorstellung, -herstellung und -darstellung gewinnen über eine Einordnung in diesen Aspekt der Luhmann'schen Kunstsystemtheorie eine theoretische Verfeinerung. Meine Fragestellungen nach innerer Konsistenz von Ordnungsweisen sowie ihre Rolle für die soziale Reproduktion von Kunst beziehen sich in dieser Perspektive auf eine Verschachtelung kommunikativer Zusammenhänge: Die Untersuchung von Ordnungsarbeit impliziert erstens, dass es eine operative Ordnung des Systems gibt, die sich bereits hergestellt hat (vgl. Luhmann 1981a: 196) und somit klar von nachträglicher Sondierung zu unterscheiden ist. Mit der Trennung zwischen dem operativen Vollzug der laufenden Autopoiesis und ihrer Beschreibung entstehen analytisch zwei Ebenen, denn mein Untersuchungsgegenstand – die Beschreibung des Vollzugs – bezieht sich auf ein »*immer schon gelöstes Problem*« (ebd.: 203), was im Fall der Kunst die Entstehung von

40 Eine Graustufe stellt hier ab ca. 1970 (immer wieder verbunden mit Harald Szeemann) die Rolle des Kurators / der Kuratorin dar. Mittlerweile auch als Ausstellungsmacher*in bezeichnet, verschwimmen an ihr die Grenzen zwischen Rearrangement von Kunstwerken und künstlerischer Poiesis durch dieses Arrangement selbst. Dieser Wandel wird als »curatorial turn« (O´Neill 2007) bezeichnet. Unter den Chiffren ›artist as curator‹ und ›curator as artist‹ scheint aber auch hier wieder eine Rückführung in die klassische Rolle des/der Kunstschaffenden beobachtbar zu sein (vgl. für die Diskussion O'Neill 2012; Ventzislavov 2014).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunstwerken in kommunikativen Netzwerken nach kunstsystemeigenen Regeln bedeutet. Was ich im Laufe dieser Studie als Quasi-Soziologien in der Kunst beobachte, sind nach Luhmann im Allgemeinen die »›einheimischen‹ Theorien-des-Systems-im-System« (ebd.: 199), die auch in der Kunst dauerhaft regeln, was beobachtet wird, wie es beobachtet wird und ob beziehungsweise wie diese Beobachtungen dargestellt werden. Die empirische Untersuchung einzelner Ordnungsvorgänge kann nicht nur durch Luhmanns Theorie sozialer Systeme genau lokalisiert werden, sie kann durch eine funktionalistische Zuspitzung auch Aussagen für die Rolle dieser Beschreibungsvorgänge für das Weiterbestehen, den Wandel und die Trägheit von Kunst produzieren.

Für Beschreibungen von Funktionssystemen kann grundlegend zwischen Selbstbeschreibungen und Fremdbeschreibungen des Kunstsystems unterschieden werden (vgl. auch Kieserling 2004), wobei sich beim Kunstsystem in beiden Fällen auf Kunst als Einheit bezogen wird. Im Kunstsystem können Selbstbeschreibung angefertigt werden, die sich an den Kriterien ihrer autonomen Reproduktion orientieren, und zu ganzen »Reflexionstheorien« (Luhmann 1997: Kap. 5.IX) sich zusammensetzen. Zur Disposition kann dann in der Kunst etwa stehen, ob die gegenwärtige Kunstproduktion noch vermag, etwas Neues zu produzieren. In Fremdbeschreibungen durch andere Funktionssysteme kann eruiert werden, was Kunst durch ihre spezifischen Möglichkeiten für Politik, Wirtschaft oder Religion leistet.

Neben diesen Unterscheidungen zwischen Beschreibungen durch das System selbst und den Beschreibungen des Systems durch andere Funktionssysteme können auch Selbstbeschreibungen untereinander unterscheiden werden. Es gibt solche, die von Professionellen im System anerkannt sind, und solche, die von ihnen abgewehrt werden. In Heidelberg war unter dieser Perspektive ein scheinbar archetypischer »Reflexionskonflikt« (vgl. Kieserling 2004: 14) zu beobachten. Unter dem Schlagwort Ökonomisierung der Kunst diffamierten die Kurator*innen quantifizierende Beschreibungen von *Kunstkompass* und *ArtFacts.Net* mit Bezug auf die vermeintlich kunstexterne Perspektive dieser Ordnungsangebote.[41] Die legitime Ordnung von Kunst, die im zweiten Ausstellungsteil zur Anwendung gekommen ist, bedurfte keiner elaborierten Rechtfertigung und bezog sich lediglich auf die vermeintlichen Potenziale von Kunst in einer Gesellschaft. Hierbei handelt es sich um Selbstbeschreibungsaktivitäten von etablierten Kunstinstitutionen, die in

41 *Kap. 3* zeigt, dass es sich beim *Kunstkompass* primär nicht um eine Fremdbeschreibung der Kunst handelt. Eindeutige Fälle für wirtschaftliche Perspektiven sind Markt-, Auktions- und Preisentwicklungsanalysen, die sich aus ökonomischen Daten speisen und die gar nicht erst versuchen, kunstspezifische Logiken zu berücksichtigen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selektionen, Inbezugsetzungen und ihrer mittelbaren Kommentierung sichtbar werden. Im Heidelberger Fall steht hinter der Auswahl die Annahme, dass Kunst auf spezielle Weise etwas zum Thema Kunstmarkt beizutragen hat und über einzelne Werke hinweg ein Diskurs entfaltet werden kann, den so nur die Kunst ermöglicht. Durch meine Herangehensweise der äquivalenten Absurdität jeglicher Ordnungsverfahren wird hinter solche Abwehrkämpfe um legitime Beschreibungen zurückgetreten. Für alle Theorien-des-Systems-im-System kann unabhängig ihres Durchsetzungsgrades festgehalten werde, dass über sie laufend und verteilt Beschreibungen der Kunst in der Kunst angefertigt werden. Es reicht die Feststellung, dass sich diese Beschreibungen an kunsteigenen Kriterien orientieren, um sie als Ordnungsweisen zu untersuchen und ihren Aufbau in ein Verhältnis zu umfassenden Vorstellungen über Kunst zu setzen.

Selbstbeschreibungen[42] hätten keine »konstitutive« Rolle für die Selbstreproduktion der Kunst (Luhmann 1995: 393ff.), können dieser aber durchaus in einem zentralen Sinne dienen, denn »daß über Kunst geredet und geschrieben wird, trägt wesentlich zur Stabilisierung und Destabilisierung ihrer Autopoiesis bei« (ebd.: 91; vgl. zur Autonomisierung Luhmann 2008[1990]: 203). Selbstbeschreibungen der Kunst sind nicht ›die‹ Kunst des basalen Systemvollzugs – welchen man sich plastisch als kommunikatives Verweisungsnetzwerk von einzelnen Kunstwerken vorstellen kann –, sondern sie werden erst nachträglich angefertigt, um dann zu beschreiben, wie das System sich vollzogen hat. Dadurch sind Beschreibungen als eine Weise des Beobachtens zweiter Ordnung einerseits von einem direkten »Situationsdruck« (Luhmann 1984: 407) und bestimmten Limitierungen befreit, da sie sich nicht selbst sofort als Kunst von Nicht-Kunst unterscheiden müssen.[43] Andererseits sind sie dadurch aber immer nur eine Möglichkeit unter vielen und generell unfähig zu erfassen, was die Kunst im Sinne aller Zusammenhänge ist: »Alle Produkte von Selbstbeschreibungen müssen, auch wenn sie dem auf semantischer Ebene widersprechen, als kontingent behandelt

42 »Rein definitorisch ist der Begriff rasch vorgestellt. Wie das Wort sagt, handelt es sich um eine Beschreibung des Systems durch sich selbst« (Luhmann 1995: 398).

43 Beschreibungen sind eine Art des Beobachtens, zeichnen sich aber durch ein Überleben des Moments aus. Luhmann hat auf die mediale Niederlegung hingewiesen: »Unter Beobachten verstehen wir einzelne Operationen, also Ereignisse; unter Beschreibung Operationen, die Texte für orale oder schriftliche Kommunikation anfertigen und interpretieren, also Strukturen produzieren, die für weiteren iterativen Gebrauch gedacht sind und sich dann unvermeidlich beim Wiedergebrauch in immer wieder anderen Situationen mit Sinn anreichern, sich zugleich textlich festigen und generalisieren« (Luhmann 2000: 320).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

werden; und vor allem: als selektiv und völlig unfähig, die Gesamtheit« (Luhmann 1995: 394) des Systems zu erfassen.

Die Kontingenz von Beobachtungsverfahren zur Anerkennung und Sortierung von Kunst ist schon bei Beckers »rationales« und bei Bourdieus »Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata« zentral und an dieser Stelle ein transtheoretischer kunstsoziologischer Befund. Den Unterschied zu Bourdieus und Beckers Konzeption einer eng verflochtenen, zeitlich permanenten Herstellung von Kunstwerken stellt die analytische Trennung in zeitliche und operative Dimensionen bei Luhmann dar: Kunstwerke sind Kommunikation und werden anschließend kommunikativ beschrieben. Entscheidungen in anschließender Kunstkommunikation entfalten sich an bestehenden Werken und Werkzusammenhängen, sie können sich darüber hinaus aber ebenso an Beschreibungen dieser Kunstkommunikation orientieren. In dieser operativen und zeitlichen Ordnung wird mein Untersuchungsgegenstand, plurale Ordnungsweisen, durch andere Dimensionen von Kontingenz ergänzt, wobei allerdings die eigentliche Werksproduktion zunächst nur mittelbar betroffen sein kann.

An der Heidelberger Ausstellung entzündet sich mit Luhmann eine andere Perspektive auf das Verhältnis von Ordnungsweisen, Kunstbetrieb und Kunstwerken, denn die ausgestellten Gegenstände müssen schon vor jeder institutionellen Anerkennung Kunstwerke gewesen sein. Ihre Form könnte auch nur im Zusammenhang aller Werke zu verstehen sein und ist damit potenziell unabhängig von selektiven Einordnungen durch Beschreibungen des Kunstvereins oder von *ArtFacts*. Beschreibungen sind damit nicht prinzipiell Voraussetzung oder Teil von Werken, da es Kommunikation durch Kunst auch ohne sie geben würde. Beschreibungen dienen *lediglich* als Abgrenzungs-, Verweis- und Vergleichshorizonte für die Entstehung von Neuem. Sie unterstützen *lediglich potenziell* eine Orientierung für die Reproduktion von Kunst in einer Gesellschaft: »Die in den Kunstwerken fixierten Beobachtungen beginnen miteinander zu kommunizieren. Das erfordert Kriterien des Vergleichs und Maßstäbe der Bewertung und schließt über Unterscheidungs- und Vergleichserfordernisse andere Objekte (etwa Werkzeuge) aus« (Luhmann 2008[1990]: 203; vgl. Luhmann 2008[1998]: 342–348). Die Beobachtungen in den Werken haben jedoch schon ohne diese Vergleichsangebote in komplexen Beschreibungen angefangen zu kommunizieren. Sie haben sich unabhängig davon schon als Kunst von Nicht-Kunst unterschieden und kommen erst dadurch überhaupt als Gegenstand von Beschreibungen infrage.

Besonders in Kontrast zu Beckers und Bourdieus kunstsoziologischen Arbeiten fällt auf, dass die institutionellen Entstehungsbedingungen des Beobachtens und Beschreibens von Kunst in Luhmanns Soziologie der Selbstbeschreibungen der Kunst kaum berücksichtigt werden. Durch die Untersuchung von pluralen Ordnungsweisen werden somit im Laufe dieser Studie auch für die Kunstsystemtheorie Ergänzungen vorgenommen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Forschungsperspektiven diskutiert. Meine Studie zielt dabei weniger auf die gesellschaftliche Ermöglichung von Kunstwerken, sondern auf die Ermöglichung der Möglichkeit, überhaupt über so etwas wie Kunst zu sprechen und sich sinnhaft in ihr zu orientieren. Dabei ist die Frage vernachlässigbar, welche Beobachtungen in Form von Kunstwerken beobachtet werden; es geht vielmehr um eine soziologische Beobachtung und strukturelle Einhängung dieser Beobachtungsweisen innerhalb eines autonomen Teilsystems der Gesellschaft.

Unter Autonomie der Kunst ist mit Luhmann ein Kommunikationsprozess gemeint, durch den nach kunsteigenen Unterscheidungen Kunst von Nicht-Kunst sich unterscheidet. Das Kunstsystem ist nach Luhmann operativ autonom, weil es »in der Reproduktion von Kunst auf Kunst angewiesen ist und auf Kunst abzielt« (Luhmann 2008[1997]: 409). Mit Kunst sind Kunstwerke gemeint oder, wie Luhmann konkretisiert: »Kommunikation durch Kunst«. Kunstwerke sind so ein »funktionales Äquivalent zur Sprache« (Luhmann 1995: 36), weil auch sie Wahrnehmung für weitere Wahrnehmung verfügbar machen. Dies geschieht bei Kunstkommunikation im »Bereich wahrnehmbarer Objekte« (ebd.: 230), die von anderen Objekten sich unterscheiden lassen, weil sie als hergestellt erkannt werden und trotzdem keinem externen Zweck dienen (ebd.: 77). Ein Bewusstwerden dieser Ambivalenz von zielgerichteter aber zweckfreier Produktion provoziert in besonderer Weise ein Beobachten von getroffenen Entscheidungen im Werk. Zu fragen, warum eine Farbfläche genau so groß, genau so blau oder genau so konturiert ist, macht bei Kunstwerken deutlich, dass besagte Farbfläche auch nicht oder anders hätte sein können und dass sie es aber absichtlich nicht ist.

Dieses Erleben von kontingenten Entscheidungskaskaden kann sich Schritt für Schritt (Form für Form) durch die ganze Wahrnehmung eines Werks ziehen. Kunstwerke so anzusehen, anzuhören, anzufassen oder zu riechen stellt einen außergewöhnlich bewussten Vorgang im Modus der Beobachtung zweiter Ordnung dar – dem Beobachten von Beobachtungen (Luhmann 1995: 89; 2008[1990]). An dieser Besonderheit von Kommunikation durch Kunst im Gegensatz zu Alltagseindrücken wird deutlich, dass sich Kunst als Funktionssystem auf ein gesamtgesellschaftliches Problem bezieht: Die Realität des Kunstwerks stelle sich neben die Realität der sonstigen Welt, es entsteht eine »Realitätsverdopplung« (Luhmann 1995: 230) in eine fiktionale Realität des Kunstwerks und eine reale Realität der sonstigen Welt (vgl.: ebd.: 229ff.; weitergehend Sill 1997). Die Funktion von Kunst in der modernen Gesellschaft ist die dauerhafte Ermöglichung, um ein Anders-möglich-sein-aber-nicht-müssen zu vergegenwärtigen. Das »eigentliche Ziel der Kunst« ist mit Luhmann, »etwas sichtbar zu machen, was andernfalls unsichtbar bliebe« (Luhmann 2008[1998]: 334): Die Kontingenz der Formen und Formenkombination im Werk zeigt die Kontingenz *jeder* sozialen Ordnung.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diese Funktionalität von Kunst bezieht sich auf ein gesamtgesellschaftliches Problem, für das die Kunst eine privilegierte Lösung anbietet. Sebastian Krauss fügt dem allgemeinen Fiktionalisierungspotenzial von Kunst die Dimension der Notwendigkeit zu, die auch in meiner These der äquivalenten Absurdität enthalten ist. Krauss schreibt, »dass die Funktion der Kunst darin besteht, aufzuzeigen, dass im Bereich des nur Möglichen jede Ordnung *nur eine mögliche Ordnung* ist und mit jedem [...] *anderen Beobachter*, eine andere Ordnung entstehen kann« (Krauss 2012: 100, Herv. i. O.). Das Kunstwerk führe an sich selbst und der Kontingenz seiner einzelnen Formen vor, dass Welterschaffung nicht umgangen werden kann und dass gleichzeitig jede Welterschaffung nur eine unter vielen Möglichkeiten ist.[44]

Mit Bezug auf diesen funktionalen Fluchtpunkt lassen sich die einzelnen Kunstbeobachtungen in Form von Werken lesen und stellen so analytisch »all die Operationen« dar, »die in ihrer rekursiven Vernetzung eine Differenz von Kunst und Nichtkunst produzieren« (Luhmann 1995: 395). Das Kunstsystem produziert in einer fortwährenden Selbstreproduktion immer Neues, immer andere Beobachtungen, immer neue fiktionale Realitäten. Da Neues nur vor dem Hintergrund von Altem möglich ist, spielen Vergleichshorizonte und Abgrenzungsfolie zu existierenden, bestehenden Kunstbeobachtungen eine zentrale Rolle (vgl.: Luhmann 2008[1998]: 342–348). Das rekursive Bezugsnetzwerk von Kunstwerken wird an dieser Stelle von Selbstbeschreibungen begleitet, flankiert und gestützt: Es gibt unzählige mögliche Phänomene und manche sind Kunst im Sinne des Kunstsystems. Diese Menge aufeinander verweisender Kunstwerke stellt den systemischen Zusammenhang Kunst dar, der in sich immer schon Kunst sein muss (vgl. Luhmann 1995: 396). Hier größere Zusammenhänge erkennen und benennen zu können, ohne an eine unmittelbare Selbstbezüglichkeit gebunden zu sein, wird durch Beobachtungen und Beschreibungen möglich, die sich eine »komplexere Systemsicht leisten« (Luhmann 1984: 406f.) können. Beschreibungen des Systems und seiner Identität/Grenze können nur in ihrer spezifischen Form angefertigt werden, weil sie selber nie unmittelbar Kunst sein müssen und somit auch anderes in den Blick nehmen können (Luhmann 1995: 396–400).

44 In dieser Funktionsbestimmung findet sich auch eine Absage an normative Ansprüche an Kunst, denen sich – dies hat auch Bourdieu am Fall der *l`art pour l`art* für die Autonomisierung beschrieben (s.o.) – entzogen wird. Kunst zeige primär unentrinnbare Kontingenz und eben nicht, wie Gesellschaft anders, ›richtig‹ zu machen sei: »Die Kunst erlaubt sich, soweit sie sich auf Gesellschaft bezieht, gern einen nicht weiter ausgewiesenen, teils negativen, teils utopischen Umgang mit diesem Material; und gerade wenn sie gesellschaftliche Tatbestände ›realistisch‹ zeichnet, versetzt die pure Verdopplung der Realität das Objekt in den Modus des Gemachten, des also anders Machbaren. Anders – aber wie?« (Luhmann 2008[1986]: 137).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abseits der Werke können Beschreibungen in einem vermeintlichen Chaos, dem Noise[45] der Welt und des künstlerischen Werkegewimmels, Ordnung beobachten und sinnhaft beschreiben. Für diese Beobachtungen kommen wiederum ganz verschiedene »Differenzschemata« (Luhmann 1984: 654) in Betracht. Neben historischen Beispielen wie der philosophischen Ästhetik kommen auch heute noch Stil-, Material-, Schulen-, Formen- oder Epochenbezüge zum Einsatz, um Verweise und Abgrenzungen von Werken zu ordnen. Museumsausstellungen, Kunstkritik, Teile der Kunstgeschichte oder mittlerweile auch algorithmische Technologien[46] versuchen durch ihre jeweils spezifische Beschreibungsweise Kontinuitäten nachzuzeichnen, Entwicklungsbrüche zu markieren oder verschüttete Referenzen offenzulegen. Mit einem Blick auf die Kontingenz jedes Beobachtungsschritts, »also mit Seitenblick auf andere Möglichkeiten« (Luhmann 1992: 74) des Beobachtens, werden alle Selbstbeschreibungen fundamental hinterfragbar. Ich habe diese notwendige und unvermeidbare Kontingenz als äquivalente Absurdität benannt. Am Heidelberger Fall ist allerdings nur zu deutlich geworden, dass einzelne Beschreibungen von Kunst und ihre Differenzschemata in der Praxis häufiger hinterfragt werden als andere. »Man kann sich eine Mehrheit nebeneinander produzierter Selbstbeschreibungen denken; aber der Begriff der Relativität ist gänzlich unangebracht« (Luhmann 1995: 398). Relativität ist schon praktisch nicht angebracht, weil über unterschiedlich durchgesetzte Ordnungsweisen unterschiedliche Kunstproduktionen mit Aufmerksamkeit, Anerkennung und finanziellen Mitteln ausgestattet werden und somit auch potenziell wieder neue Kunstkommunikation beeinflussen.

Was in der Kunstsystemtheorie unter Beschreibungen im Allgemeinen und Selbstbeschreibung im Speziellen verstanden wird, erfasst einen integralen Teil meines Interesses an pluralen Ordnungsweisen der Kunst. Von Luhmanns starker Konzentration auf Werke als Operation

45 Was aber nicht ohne Weiteres (Beobachtungen) Noise ist, denn Kunst gibt es im genannten Sinne schon. Vgl. von Foerster (2003[1960]) für das »order from noise-Prinzip« selbstorganisierter Systeme.

46 Siehe neben vergleichbaren Verfahren von *Google Arts & Culture* beispielhaft das Google Projekt *X Degrees of Seperation* (Untertitel: The hidden paths through culture). Aus Tausenden von Bildern können zwei ausgesucht werden, die auf eine visuelle Verbindung hin untersucht werden. So entstehen Verweisungsketten, die nicht über kunsthistorische Meta-Daten oder Inhaltsanalysen funktionieren, sondern content-based durch Maschinenerkennung rein über visuelle Formen hergestellt werden (bspw. die Ähnlichkeit von roten Flächen, die genau genommen nicht maschinell *gesehen* werden, sondern letztlich aus binären Daten entsprechend standardisierter Informationsaustauschcodes in Form der Anzahl roter Bildpixel *gelesen* werden).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

beziehungsweise auf deren systematische Zusammenhänge muss sich dabei allerdings gelöst werden, da sie nur einen Teil der umfassenden Ordnungsvorstellungen betreffen, die in dieser Studie untersucht werden. Innerhalb dieser Ordnungen sind diejenigen Institutionen wichtig, die an den Beschreibungen der Kunst zentral beteiligt sind und sich in verschiedenster Weise zueinander positionieren. Wenn in der systemtheoretischen Perspektive eine Reflexionstheorie der Kunst »Teil des Systems [ist], dessen Theorie sie ist« und sich »auf das System [bezieht], dessen Teil sie ist« (Luhmann 1999[1979]: 421), frage ich dezidiert abseits der Werke, in welchen institutionellen und professionellen Strukturen diese Theorieproduktion eingelassen ist, wo welche Theorien benutzt werden, welche Institutionen sich auf welche Theorien beziehen und wer welche Theorien ablehnt oder sogar als Fremdbeschreibung stigmatisiert.

Mit Annahmen, die auch in den Zugängen Kunstwelt und Kunstfeld zentral sind, können Selbstbeschreibungen und Reflexionstheorien des Kunstsystems um die Selbstbeschreibungsproduzenten und ihre institutionelle Landschaft erweitert werden. Sollen komplexe Selbstbeschreibung die Form von evidenz- und motivationsstiftenden Reflexionstheorien annehmen, müssten sie sich nach André Kieserling in einem »*Plausibilitätskontinuum*« (Kieserling 2004: 59) bewegen, das im System und in einer Population von Praktiker*innen gilt. Für das gegenwärtige Kunstsystem ist bisher nicht systematisch untersucht worden, wie sich Strukturen unter dem Begriff Kunstbetrieb genau beschreiben lassen. Möglich ist an dieser Stelle die Analyse einer Binnendifferenzierung desjenigen Teils des Kunstsystems, der privilegiert für *Kommunikation über Kunst* zuständig ist. Cornelia Bohn (2006[2000]: 112f.) deutet am Fall der Kleidung (und der Kunst) die Unterscheidung zwischen »starken und schwachen Systemen« an, die sich über »die Existenz [stark] oder Nicht-Existenz [schwach] eines organisierten Zentrums« (ebd.: 113, dort Fußnote 36) auszeichnen würden. Der systemtheoretische Begriffsapparat für eine solche Untersuchung liegt vor, aber die potenzielle Vielfältigkeit von Binnendifferenzierungsformen in Funktionssystemen zeigt sich schon am Einzelfall der modernen Politik: segmentäre Differenzierung in Nationalstaaten auf weltgesellschaftlicher Ebene (Luhmann 2000: 222f.); funktionale Differenzierung von Politik und Verwaltung (Luhmann 2010: 115ff.); Kreislaufmodelle für Inklusion und Machtverhältnisse (Luhmann 1981b: 42–50); Zentrum/Peripherie von Politischen Entscheidungsstrukturen (Zentrum: Parlament) und Themen-/Meinungslieferanten (Peripherie: Interessenverbänden, Lobbygruppen, Protest) (Luhmann 1997: 853). Eine solche Binnenstruktur des Kunstsystems genau zu erfassen, würde einerseits – ähnlich wie beim feldtheoretischen Ansatz – strukturelle Ankerpunkte bieten für die Pluralität verschiedener

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beschreibungsversuche und deren Konflikte untereinander. Andererseits könnte auch nach den Entstehungs- und Stabilitätsmechanismen dieser Binnenstruktur gefragt werden und hier dann weiter nach der Rolle von Ordnungsweisen.

Eine Besonderheit der Kunst des 20. Jahrhunderts gegenüber anderen Funktionssystemen ist nach Luhmann der Zusammenbruch der »interne[n] Grenze zwischen der Selbstreflexion, also der Theorie des Systems, und seinen produktiven Operationen« (Luhmann 1995: 494), also den Kunstwerken. Nach den Reflexionstheorien mit Allgemeinheitsanspruch (insbesondere die Ästhetik/Philosophie der Kunst des 18./19. Jahrhunderts) hat eine Pluralisierung von Beschreibungen stattgefunden, die ihrerseits auf die schon skizzierte Funktion des Systems rekurrieren. »Die Reflexionstheorie des Kunstsystems demonstriert sich selber mit Hilfe von Kunstwerken« (ebd.: 495), welche ja gerade Beobachtung von kontingentem Beobachten provozieren. Kunstwerke selber, so die reflexionstheoretische Annahme, zeigen immer wieder aufs Neue, dass Beobachtungen kontextabhängig sind, und verweisen damit auf moderne Polykontexturalität. Diese Potenzialität der Werke führt besonders in der postmodernen Kunst zu einer Rekombinatorik[47] von schon bekannten Formen, die aber gerade nicht Altes schlicht wiederholen, sondern in direkter Kenntnis von Bekanntem in Verweisungsnetzwerken Neues schaffen (Luhmann 1995: 492).

Für eine Einschätzung einer originellen Neuheit, für die Konzeption von Ausstellungen, aber auch für »Expertisen und Beratung bei Ankaufentscheidungen« (ebd.: 495), für Qualitätsurteile, für Aufmerksamkeitsgenerierung ist nun nach Luhmann eine »Fachkompetenz in der Beurteilung von Kunstwerken unentbehrlich« (ebd.). Diese Kompetenz liegt bei einem »Establishment mehr oder weniger gewichtiger Kenner« (ebd.), welches sich gerade in der Moderne nicht mehr in einer einzigen Institution eines Zentrums sammelt, sondern sich über unzählige Museen, Galerien, Akademien, Zeitschriften usw. verteilt. Theoretisch anspruchsvollere, komplexe und konsistente Selbstbeschreibungen, die Neues und Altes erkennen können, entstehen nach Luhmann dabei insbesondere in der Kunstkritik. Dem Speichern und Sichtbarmachen von Altem, damit Neues erkannt und hergestellt werden kann, dienen hingegen Museen, Archive und Bibliotheken relativ dauerhaft. Eine solche Trennung von Museum und Kritik (und anderen) müssen aber gerade heute nicht als arbeitsteilige Differenzierung verstanden werden. Aktuelle Diskussionen um die Trennung/Überschneidungen von zeitgenössischen Museen, kunsthistorischen Museen und Kunsthallen[48], die Aufgabe von

47 Bohn (2017) deutet diesen Hang zur verzeitlichten Rekombinatorik von Kunstmedien als Charakteristikum zeitgenössischer Kunst.

48 Siehe *Kap. 4.1*.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ausstellungsmacher*innen[49], die Veränderungen der Biennalen über die letzten 125 Jahre[50] oder die Ausstellungsformen auf Kunstmessen verweisen deutlich darauf, dass nicht jede Unterstützung für die Erzeugung von Neuem exklusiv von einzelnen Institutionen oder Professionen übernommen wird.

Obwohl ich den Fokus graduell vom Nachvollzug der Werke in Richtung des Nachvollzugs des Betriebs verschiebe, haben die systemtheoretischen Konzepte wichtige Implikationen für das Forschungsinteresse nach den Ordnungsweisen der Kunst in der Kunst. Obwohl eine »klare organisatorische Zuordnung« für die »Profilierung kritischer Kompetenz« (Luhmann 1995: 496) eher hinderlich für komplexe Selbstbeschreibungen ist und daher eher verteilt passiert, kann trotzdem empirisch untersucht werden, wer wie was überhaupt beschreibt und in welcher Weise dabei Verweise auf andere Institutionen und deren Beschreibungsweisen auftauchen. Es geht somit nicht nur um die Ordnung der Werke, sondern auch um die Ordnung eines ausdifferenzierten Institutionengeflechts. Nach Bourdieu zeichnet sich dieser Betrieb durch einen grundlegenden Konsens aus, von dem aus Konflikte um Anerkennung und Anerkennungskompetenz sich entfalten. Nach Becker ist der Betrieb als Personal in einer Kunstwelt notwendiger Teil der kollektiven Herstellung von Kunst. Entlang dieser theoretischen Querverweise geraten für eine Kunstsystemtheorie diejenigen Beobachter in den Blick, die durch ihre Selbstbeschreibungsleistung ein zentraler Erklärungsweg für die gegenwärtige Kunst sind. Unter Selbstbeschreibungen der Kunst untersuche ich somit, ob der Nachvollzug der Werke aus Perspektive der Beobachter nur funktioniert, wenn er in komplexe Vorstellungen vom institutionellen Zusammenhang und seiner Binnenstruktur eingebettet ist.

Im Laufe dieser Studie zeige ich am empirischen Material, dass ohne diese Einbettungen in institutionelle Landschaften und deren innere Ordnung nicht von Kunst gesprochen werden kann. Ein einzelnes Objekt kann zwar Kunstkommunikation in Gang setzen und es lässt sich auch ohne Probleme über dieses einzelne Objekt kommunizieren. Ab einem gewissen Abstraktionsgrad ist jedoch nur schwer vorstellbar, wie über dieses Objekt als Kunstwerk kommuniziert werden kann, ohne dabei irgendeine institutionelle Referenz (Wo kommt es her? Wer hat es gemacht? Wo wäre es zu sehen?) oder etablierte Beschreibungssemantiken

49 Die Diskussionen laufen unter »artist as curator«, »curator as artist« oder »curatorial turn«. Siehe *Fußnote 40*.

50 Vgl. Sassatelli (2016a) für einen Überblick über Ursprünge und die sogenannte Biennalisierung der Kunstwelt. Altshuler (2013: 13) beschreibt den Wandel der periodischen Ausstellung (Biennale etc.) als Panorama aktueller Produktion hin zu thematischen Ausstellungen und führt ihn auf ein verändertes Galerie-, Museums- und Publikationswesen zurück, das viel konstanter und verteilter Neues zeigen könne.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(Wie wäre es ohne Referenz zu seinem Medium zu besprechen? Lässt sich ohne Stil, Material etc. darüber sprechen?) abzurufen.

Die von mir untersuchten Ordnungsweisen und ihre Dimensionen der Vorstellung, Herstellung und Darstellung umfassen diese analytisch aufzuschlüsselnden Vorgänge. Jede Ordnungsweise der Kunst in der Kunst kann, so die These, als konsistente Beobachtungsarchitektur mit einzelnen, geregelten Schritten beschrieben werden, in denen sich ein Beobachtungsgegenstand verdichtet und für anschließende Praktiken in Betracht kommt. Dem Beobachtungsgegenstand werden dabei Grenzen und Reproduktionsmechanismen zugeschrieben; es werden Einheiten und deren Relationierungen in ihm hergestellt; es werden Vergleichs- und Bewertungsverfahren angewendet; und es werden adäquate Darstellungsformen von Ordnungen erarbeitet. Diese Konstitution eines sinnhaften Gesamtzusammenhangs sowie konkreterer Ordnungsausschnitte entsteht dabei immer im Kontakt mit sozialen Strukturen, die sich je nach theoretischem Zugang sehr unterschiedlich beschreiben lassen. Als kunstsoziologischer Konsens gilt dabei aber, dass Ordnungsvorstellungen und ihre Destillate aus diesem sozialen Setting entstehen und gleichzeitig auf es zurückzuwirken. Da eine beobachtete Ordnung dabei gerade nicht identisch ist mit den Strukturen, die sie beobachtet, wird die Untersuchung einer Vielzahl komplexer Ordnungsvorgänge möglich. Diese pluralen Ordnungsweisen sind in der sozialen Praxis nicht einfach von einer Welt abzuleiten, sondern stellen jede für sich immer nur eine selektive Welt dar.

Ordnungsweise bilden in diesem Zuschnitt die Dimension von Kunst in einer Gesellschaft, die unterschiedlichste Vorgänge in einer selektiven Gänze sinnhaft erscheinen lassen. Diese Ordnungen werden verbreitet und bieten auch mit Luhmann Orientierung für Akteur*innen, wodurch potenziell Rückkopplungsmechanismen in Gang gesetzt werden, die den Wandel und die Stabilität von Kunst in einer Gesellschaft betreffen. Neben diesen konzeptuellen Rahmungen zum Zusammenhang von Ordnungsweise und sozialer Reproduktion der Kunst werden in dieser Studie einzelne Ordnungsweisen rekonstruiert. Der folgende Abschnitt stellt die analytischen Mittel zur Untersuchung einzelner Ordnungsweisen vor.

2.3 Ordnungsweisen der Kunst und Beobachtungsregime

Die Dekomposition von konsistenten Beobachtungsarchitekturen in einzelne Beobachtungen dient dieser Studie als Grundlage, um die Herstellung von Ordnung zu entschlüsseln und sie auf lose Ordnungsannahmen zurückzuführen. Der Begriff der Beobachtungsregime eröffnet einen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

systematischen Zugang zum empirischen Material, an dem der Vollzug von Ordnungsherstellung aufgeschlüsselt wird, um daraus umfassende Vorstellungen über Ordnungen der Kunst zu rekonstruieren. Solche Ordnungsvorstellungen und der konkrete Ordnungsvollzug in Beobachtungsregimen verknüpfen sich zu konsistenten Ordnungsweisen. Aus der Form eines Beobachtungsregimes lässt sich herauspräparieren, was überhaupt als Beobachtungsgegenstand Kunst gilt und welche inneren Mechanismen ihr zugeschrieben werden.

Diese Heuristik eröffnet mindestens zwei Erklärungspotenziale. Erstens können einzelne Fälle von Ordnungsangeboten und ihre verschachtelte Herstellung vor dem Hintergrund fundamentaler Annahmen über Welt plausibel gemacht werden. Zweitens werden über die symmetrische Analyse verschiedener Ordnungsweisen Vergleiche möglich, die Konflikte um Sortierungsverfahren sehr genau auf unterschiedliche Beobachtungsschritte und/oder auf ganz unterschiedliche Vorstellungen von Kunst zurückführen können. Komplexe Ordnungsproduktionen werden so durch eine Analyse der Beobachtungsregime aufgeschlüsselt und in ihrer jeweiligen Konsistenz und Eigenrealität ernstgenommen, ohne dabei ihre kategorische Kontingenz aus den Augen zu verlieren.

Über eine etwaige Gegenstandsangemessenheit von Ordnungsweisen wird in der Kunst immer wieder hitzig diskutiert. Konflikte um legitime Anerkennungs-, Vergleichs- und Bewertungsweisen von Kunst verstehe ich als Konflikte unter grundlegend äquivalenten Welterzeugungsprozessen. Das mit Becker, Bourdieu und Luhmann konzeptualisierte Verhältnis zwischen Ordnungsweisen und der sozialen Reproduktion von Kunst ist somit Ausgangs- und Fluchtpunkt der Analyse, deren Gegenstand sich so sehr genau erfassen lässt: Es gibt potenziell viele und unterschiedliche Ordnungsweisen der Kunst, die sich an kunstspezifischen Kriterien zu orientieren behaupten; diese Ordnungsweisen beziehen sich in einem hinreichenden Maße auf verteilte Semantiken der Kunst, sodass sie im Feld überhaupt als Ordnungsangebot anerkannt werden; die kommunizierten Beobachtungen wirken potenziell auf Kunst zurück, weil sich Professionelle und Publika an ihnen orientieren können; Ordnungsweisen können sich anhand ihres Einflusses unter Akteur*innen der Kunst unterscheiden; zwischen verschiedenen Ordnungsweisen kann eine Konkurrenz um Beschreibungskompetenz herrschen; bereitgestellte Ordnungen strukturieren und stützen die Produktion von Werken, indem sie Vorhandenes ordnen und Potenziale für Neues aufzeigen können.

Über verschachtelte Beobachtungsschritte werden lose Ordnungsannahmen in feste Formen wie Ausstellungen, Ranglisten, Kritiken, Awards u.a. gegossen, die wiederum auf die losen Grundannahmen zurückwirken können. Wenn ordnende Aussagen über Kunst gemacht werden, beziehen sich diese auf eine komplexe Vorstellung von Artefakten, Professionellen, Institutionen und ihre gegenseitigen Bezüge. Diese Vorstellungen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und darauf aufbauende Vollzüge lassen sich als Ordnungsweisen untersuchen, die jeweils erst festlegen, was als ›Kunst‹ beobachtet wird. Mit diesen Ordnungen werden einerseits partikulare Aussagen und Einschätzungen etwa über den kunsthistorischen Gehalt eines Werks, die Spezialisierung eines Museums oder die Karriere eines*einer Künstler*in möglich. Andererseits lassen sich aber auch umfassendere Aussagen und Stellungnahmen zu Kunst tätigen, etwa zur gesellschaftlichen Rolle bildender Kunst, zu ihrem Verhältnis zu Markt und Staat oder über epochale Entwicklungen kultureller Artefakte. Gesamtbilder und Einzelaussagen können sich jeweils auf spezifische Vorstellungen von Kunst beziehen, welche Ordnung in einem scheinbaren Chaos von potenziellen Werken, Personen und Institutionen annimmt. Zwischen gefühltem Chaos und vermuteter Ordnung entfaltet sich eine Sortierungsarchitektur, die über einzelne Beobachtungen ganze Beobachtungsketten und -netzwerke herausbildet. In diesen Beobachtungsregimen werden in einem plausiblen Verhältnis zueinander kategoriale Einheiten isoliert, Verbindungen hergestellt sowie Vergleiche und Bewertungen vorgenommen.

Mit einem Beobachtungsregime ist ein Set von einzelnen Beobachtungsschritten gemeint, welche über redundante Wege aufeinander verweisen. Die einzelnen Schritte sind für sich kontingent, stabilisieren sich aber gegenseitig in komplexen Zirkelschlüssen und vermögen so Evidenz an sich selbst aufzubauen. Daneben gibt es für kategorisierende, vergleichende, bewertende oder relationale Beobachtungen von Kunst bereits gesellschaftliche Konventionen und Regeln. Diese Referenzen werden zwar als extern und allgemein gültig referiert, sie müssen aber in einem Beobachtungsregime rekonstruiert und darin eingelassen werden. So können Argumente für konservative oder disruptive Beobachtungsschritte angebracht werden, um zu plausibilisieren, was wie legitim gemessen wird, welche zeitlichen und räumlichen Rahmen von Interesse sind und in welcher Form Beobachtungen dargestellt werden sollten.

Durch diese sozial eingebetteten, aber eigenlogisch gestalteten Beobachtungsarchitekturen werden kosmische Welten konstruiert, die sich als systematische Durchdringung von chaotisch anmutender Welt darstellen. Im Verlauf dieser Studie werden über diese Konstruktion analytische Möglichkeiten aufgezeigt, um die sozialen Verflechtungen von selektiven Ordnungsweisen und dadurch entstehende rekursive Rückkopplungsschleifen zu untersuchen. Ich befrage dafür einzelne Ordnungsweisen hinsichtlich der inhärenten Verweise auf verbreitete Wissensbestände; auf die Selbstverortung der Beobachter in der von der Ordnungsweise beschriebenen Welt; auf die epistemologische Konzeption des Beobachtungsgegenstands; auf Argumente für die Legitimität des spezifischen Vorgehens; auf die Verflechtung und gegenseitige Stützung von einzelnen Beobachtungsschritten; auf Bezugnahmen und Abgrenzungen auf andere Ordnungsweisen; auf die Antizipation oder Negation von Reaktivität im

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

konstruierten Beobachtungsraum; und somit auf einen möglichen Gestaltungswillen gegenüber Kunst.

In der ›perfekten Ausstellung‹ im Heidelberger Kunstverein wurde deutlich, welche Bedeutung selektive Annahmen gegenüber Kunst in einer Gesellschaft oder konkrete Bewertungsverfahren für die Konzeption einer Kunstausstellung haben. Besonders sichtbar wurde dies in Heidelberg, weil ausdrücklich abweichende Ordnungsweisen und ihre alternativen Beobachtungsmodi vorgeführt wurden. Mögliche Effekte von Beobachtungen in ihrem Gegenstand sind am Heidelberger Fall nur von exemplarischer Qualität und doch wird die soziologische Überlegung dahinter sichtbar, weil institutionelle Kunstausstellungen auch immer mit finanziellen, sozialen und symbolischen Ressourcen für Künstler*innen, die Institution und andere Beteiligte zusammenhängen. Wenn die Verteilung von Ressourcen – Fördergelder, Honorare, Produktionskosten, Verkaufserlöse, massenmediale Aufmerksamkeit, institutionelle Anerkennung, persönliche Kontakte, Themen für Besprechungen – sich an spezifischen Ordnungsweisen orientieren, wird deutlich, dass grundlegende Ordnungsvorstellungen beeinflussen, welche Kunstwerke ermöglicht, gesehen, besprochen, gespeichert und produziert werden und welche Institutionen sich dafür stabilisieren und wandeln. Deshalb trägt die Analyse von Ordnungsweisen und ihrer Rolle in der sozialen Reproduktion von Kunst zu einem Verständnis davon bei, wie Kunst möglich ist.

Die Beobachtungen der Beobachtungsregime

Im konzeptuell engsten, aber auch im alltäglichen Sinne sind Beobachtungen ein ubiquitäres, weil notwendiges Phänomen: »Anything said is said by an observer« nahm Humberto Maturana (1970: 4) an und Heinz von Förster (2003[1979]: 283) ergänzte, dass »[a]nything said is said to an observer«. Ich greife dieses sehr anwendungsoffene Verständnis der Notwendigkeit von Beobachtungen auf, um der inneren Vielfalt von Beobachtungsregimen mit einem einheitlichen analytischen Vorgehen gerecht zu werden. Um sich dieser Beobachtungsregime als eine in sich vernetzte Architektur zu nähern, bietet sich genau jener Begriff von Beobachtungen an, auf den sich auch Maturana, von Foerster und später Luhmann bezogen haben. Unter Beobachtung wird eine Unterscheidung verstanden, in der eine Seite bezeichnet wird und damit eine Offerte für Antworten, Weiterdenken, Weitersprechen bietet (Luhmann 1995: 50). Für meine Analysen ist dieser Beobachtungsbegriff fruchtbar, weil im Umkehrschluss der Unterscheidung (und Bezeichnung) genau dies hinterfragt werden kann: Die ›andere Seite‹ einer Unterscheidung stellt in einem nächsten Schritt das »Unbestimmte, aber Bestimmbare« (Baecker 2005: 23; vgl. Luhmann 1995: 66) dar. Aufbauend auf Beobachtung als

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Grundeinheit von Beobachtungsregimen interessieren deshalb im Folgenden Ketten, Netze und ganze Sets von aufeinander verweisenden Beobachtungen, die sich selber positiv wie negativ strukturieren.

Die Thematisierung von Kunstschaffenden ist in der Kunst ein besonders verbreiteter, kategorialer Beobachtungsschritt. Nachdem etwa bestimmt wird, dass eine Person eine Künstlerin ist, lassen sich leicht andere Fragen anschließen, die auf diese Bestimmung bezugnehmen: ›In welchem Medium arbeitet sie‹; ›Ist sie eine Nachwuchskünstlerin oder schon etabliert?‹; ›Hat sie eine Galerieverbindung?‹; ›In welcher künstlerischen Tradition steht sie?‹; ›Verkauft sie?‹; ›Hat sie einen Abschluss von einer Kunsthochschule?‹; ›Wo hat sie bereits ausgestellt?‹ Diese Liste lässt sich fortführen und soll an dieser Stelle lediglich deutlich machen, dass auch diese Fragen wiederum Anschlussfragen nahelegen. Einordnungen einer Person in die Welt der Kunst passieren bereits innerhalb eines Beobachtungsregimes. Der von mir verwendete Beobachtungsbegriff ermöglicht, *jeden* Schritt, *jede* Kategorisierung und *jeden* Verweis auf Kontingenz sowie Ausschlüsse und Anschlüsse hin zu befragen. Bezogen auf die Aussage, dass eine Person eine Künstlerin sei, lässt sich dann etwa fragen, ob diese Beobachtung bedeutet, dass die entsprechende Person in diesem Fall gerade nicht als Handwerkerin, Designerin, Schamanin, Aktivistin etc. beobachtet wurde und was das bedeutet. Bezogen auf die historische Situation von Kunst kann gefragt werden, warum wird überhaupt über einzelne Personen als Autor*innen gesprochen und was bedeutet das für Vorstellungen von Kunst.[51] Meine Studie untersucht solche gewohnten Beobachtungskategorien und Beobachtungsweisen – wie die Konzentration auf Kunstschaffende und Werke, auf ein bestimmtes Kunstverständnis, auf Institutionenkategorien, auf die Verbindungen zu Markt, Politik etc. – als kontingente Teile von in sich konsistenten Beobachtungsregimen.

Ein Beobachtungsregime ist eine Beobachtungsarchitektur[52], in der Gegenstandszusammenhänge selbst bestimmt werden und in der

51 Wenn Gombrich seine berühmte *Geschichte der Kunst* mit dem ebenfalls berühmten Satz, »Genau genommen gibt es ›die Kunst‹ gar nicht. Es gibt nur Künstler« (1996[1950]: 15)«, beginnt, drängt sich die Kunstgeschichte und ihre vielen Ausprägungen als Untersuchungsfall für Ordnungsweisen auf. Schönheit sei nach Gombrich wandelbar, aber Kunstwerke würden immer gebaut durch Entscheidungskaskaden hindurch (ebd.: 32), weshalb die Geschichte der Kunst im Sinne von Gombrich lediglich »die Geschichte des Bauens, des Bilder- und Statuenmachers« (ebd.: 37) sei.

52 Hier ist nicht die Kunstform des planvollen Bauens gemeint. Es ist nicht von Planung im motivorientierten oder zweckgerichteten Sinne mit zurechenbaren Akteuren, transzendenten kreativen Designern oder genialen Architekten innerhalb einem als Kunstform gefestigten, konventionalen Raum gemeint. Architektur soll auf eine innere Struktur verweisen, die sich selber

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

konsistente Beschreibungen von komplexen Gegenständen oder Einzelaussagen angefertigt werden können. Beobachtungsregime können fortlaufend als Mittel und Ressource dienen, wenn Veränderungen ihres Gegenstandes dargestellt werden sollen und dabei weiterhin zu ihrem bisherigen Beschreibungsrahmen passen sollen (neuer Stil, *Post Contemporary Art*, *Biennalisierung*, *Curatorial Turn* etc.). Beobachtungsregime bestehen dabei aus mehreren Beobachtungschritten, die aufeinander verweisen, Folgebeobachtungen nahelegen und so bestimmte Beobachtungspfade anbieten. Nur bei sehr formalisierten Sonderfällen kann dabei von ausschließlich einem möglichen Abschreiten eines linearen Pfades in eine Richtung ausgegangen werden. In den empirischen Untersuchungen meiner Studie zeigt sich, dass rhizomatische Verweisungszusammenhänge innerhalb eines Regimes als Möglichkeit in Betracht gezogen werden sollten. Anwendungspotenziale steigern sich über plurale Zugangs-, Ausgangs- und Anfertigungsmöglichkeiten, da dadurch ein höheres Maß an Flexibilität, innerer Evidenz und Erklärungsrichtungen angeboten wird. Die geregelte Begrifflichkeit und Struktur der Regime dient einer geordneten Beschreibung von Kunst und damit der kategorialen Erfassung und Relationierung von Kunstwerken, Produzent*innen und Institutionen, über deren gegenseitige Stützung »Gesamtsicherheiten« (Luhmann 1984: 387) über die Welt der Kunst in den eigenen Konstruktionen entdeckt werden.

Die kleinste Einheit von Beobachtungsregimen sind einzelne Beobachtungen. Beobachtung soll hier bedeuten, dass ein*e Beobachter*in vor dem Hintergrund unendlicher Möglichkeiten etwas konstituiert und kommunikativ (verbal, visuell, numerisch, akustisch) markiert. Ich folge der Lesart Luhmanns, der Beobachtungen definiert als die »Handhabung von Unterscheidungen« (Luhmann 1984: 63), womit in Anlehnung an George Spencer-Brown (Spencer-Brown 1969: 1) auch immer ein Bezeichnen gemeint ist. Das Verhältnis von Unterscheiden und Bezeichnen ist dabei als ein in sich notwendiges Verbundenes zu verstehen, denn keine Bezeichnung ohne Unterscheidung[53]: »Jede Beobachtung [...] benutzt

trägt und dabei aber weder ausschließlich statisch noch dynamisch ist. Eine solche Architektur vollzieht sich im Modus der Evolution sozialer Strukturen, reaktualisiert sich immer wieder im Jetzt, kann in Text o.Ä. niedergelegt werden, behauptet sich, steht aber auch potenziell immer zur Disposition.

53 Genannt sei der erste Satz von Spencer-Browns *Laws of Form* (1969): »We take as given the idea of distinction and the idea of indication, and that we cannot make an indication without drawing a distinction« (ebd.:. 1). Im Weiteren halte ich mich bei der Übersetzung von *indication* an Luhmanns Gebrauchsweise, der *Bezeichnen* verwendet. Die alternative Bedeutung des *Hinweisens* enthält meinem Verständnis nach aber neben der Implikation des *Verweisens auf zu Antizipierendes* (vgl. Schönwalder-Kuntze/Wille 2009: 68f.) auch das Moment der Irritation, der Aufmerksamkeitslenkung,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

eine Unterscheidung, um die eine Seite (aber nicht die andere) Seite zu bezeichnen« (Luhmann 1995: 94). In dieser Abstraktionshöhe ist der logische Schritt noch am ehesten im Medium des Visuellen vorstellbar und auch Luhmann greift deutlich in seinem kunstsoziologischen Hauptwerk darauf zurück (Luhmann 1995: Kap. 1). »Draw a distinction«, so Spencer-Brown, zieht eine Unterscheidung ins Nichts und es entsteht Welt, diesen »selbst nicht fassbaren ›Horizont‹ von Konstruktionen« (Luhmann 1995: 22), sodass sich weitere Unterscheidungen daran anschließen können: »Unterscheidungen nehmen teil an der Welt, indem sie sie teilen und nur noch das, was sie bezeichnen, zur Beobachtung freigeben« (ebd.: 50). In der Unterscheidung sei das Bezeichnete so durch eine Grenze hermetisch umschlossen, jedoch entsteht damit ein Rest, der genau das ist, was von einem Beobachter nicht bezeichnet wurde. Der unbestimmte Rest ist der Clou dieses Gedankens. Es wird angenommen, dass dieser Rest als Teil der Einheit der Unterscheidung im Moment der Beobachtung vom Beobachter selbst nicht beobachtet werden kann, da er mit der Bezeichnung der einen Seite ausgelastet ist. Wenn Aussagen oder Beschreibungen als Beobachtung im hier definierten Sinn verstanden werden, kann eine anschließende Beobachtung dieser ersten Beobachtung die andere Seite thematisieren. Der Rest des Bezeichneten steht also nur für weitere Beobachtungen zur Verfügung: »There is no inside, no outside except through the notion of the external observer« (Glanville/Varela 1981: 638), was auch immer heißt, dass eigene Beobachtungen zu einer anderen Zeit beobachtet werden können.

Jede Beobachtung impliziert notwendig, dass ihre Kontingenz thematisiert werden kann. Warum wurde so beobachtet und nicht grundlegend oder graduell anders? Eine beispielhafte Prophylaxe gegen derartige Nachfragen, die entweder auf Fein- oder Allgemeinheiten abzielen können, zeigte sich in der ›perfekten Ausstellung‹ im Heidelberger Kunstverein. Einerseits wurde die Beobachtungsweise von Ranglisten und Datenbanken kritisch thematisiert. Andererseits blieb ein solches Hinterfragen gegenüber dem eigenen inhaltlichen Auswahlverfahren aus. Die Kurator*innen gaben nicht zu erkennen, wie sie Ordnung in eine chaotische Gemengelage bringen konnten und eine sehr kleine Auswahl an Kunstwerken trafen. Diese Praxis wurde als normal und richtig dargestellt, da sie sich inhaltlich auf angebliche Allgemeinplätze berief und als kompetente Praxis des Kurators präsentiert wurde. Eine solche Absicherung durch allgemeines Wissen und professionelle Autorität kann, was in dieser Studie als Beobachtungen verstanden wird, gar nicht erst als selektive Beobachtung ausgeflaggen. Die Quasi-Naturalisierung in der Verdeckung eigener, kontingenter Beobachtungstätigkeit deutet damit auf

des In-Gang-Setzens oder -Haltens von Kommunikation und der Eröffnung von selektiven Sinnhorizonten.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einen Immunisierungsmechanismus gegen Kritik und Nachfragen hin. Mit Bourdieu ist dabei nicht an geplantes Verdecken der eigenen Handlungsschemata zu denken, sondern an Regeln und Gewohnheiten, die sich wie ein Automatismus »im Rücken der Beteiligten« (Bublitz et al. 2010: 9) einschleifen. Mit Becker kann von Konventionen einer Kunstwelt gesprochen werden, die erst zur Disposition stehen, wenn sie durch alternative, effektivere Praxen abgelöst werden sollen. Mithilfe der analytischen Pointierung des Beobachtungsbegriffs soll genau diese Befremdung des Normalen erzwungen werden. Analytisch geraten dadurch die Kontingenzen, die Trägheit und die Veränderbarkeit jedes Ordnungsverfahrens in den Blick, auch solcher, die in der Kunst gar nicht mehr begründet werden. Etablierte Akteur*innen der Kunst problematisieren zwar heftig alternative Verfahren wie Ranglisten in ihrer offensichtlichen methodischen Kontingenz; mit einem starken Beobachtungsbegriff steht dann aber jede Perspektive zur Disposition.

Anders als bei Dualsystemen oder Binärcodes wie *ASCII*, die auf der diskreten Verwendung von ausschließlich zwei Symbolen aufbauen (0/1; on/off; true/false), ist die unbestimmte Seite einer Beobachtung nicht schon durch das Bestimmte definiert. Durch eine ›1‹ kann nicht eine 0 als Ausgeschlossenes deduziert werden, sondern nur Alles außer diese 1 zu dieser Zeit (eine andere 1; eine 2; alle Dreien; ein Apfelbaum; Demokratie etc.). Für soziologische Untersuchungen bedeutet dies Kontingenz ohne jeglichen Relativismus. Jede Beobachtung hätte auch vielfach anders ausfallen können, tat es aber nicht. Fragen, die an diesen Gedanken anschließen, können im Folgenden nur interessieren, wenn sie der Annahme folgen, dass eine Beobachtung nicht vom beobachteten Gegenstand hergedacht wird und sich deshalb auch analytisch nicht daran messen lassen muss (vgl. Luhmann 1984: 654). Die Untersuchung von Beobachtungen geht vielmehr von vorgenommenen und kommunizierten Unterscheidungen und Bezeichnungen durch eine*n Beobachter*in aus. Dieser strikte konstruktivistische Beobachtungsbegriff führt ausschließlich zu Fragen, wie genau beobachtet wird, anstatt dass von Beobachtung aus auf Wesenseigenschaften des Gegenstands geschlossen wird (von Foerster 2003[1979]: 285).

Komplexe Beschreibungen und Ordnungen der Kunst werden über mehrere Beobachtungsschritte hinweg angefertigt und jeder einzelne Schritt kann dabei analytisch beachtet werden. Der Begriff der Beobachtungsregime problematisiert damit einzelne Teile, die als Vergleich, Kategorisierung, Bewertung und anderes vollzogen werden können, und setzt sie in einen gegenseitigen Zusammenhang. Kontingenz und deren Einschränkung lässt sich so nicht nur an einzelnen Beobachtungen und ihrer Konventionalisierung nachzeichnen, sondern ebenso an den vielfältigen wechselseitigen Verweisen dieser Einzelunterscheidungen. Ich verdichte so eine Analytik, die einzelne Ordnungsweisen für eine soziologische

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Untersuchung öffnet und dabei Ordnungsvorstellungen in einen Zusammenhang setzt mit Ordnungsherstellungen und Ordnungsdarstellungen. Es ist ein zirkuläres Verhältnis dieser analytisch getrennten Teile, das einerseits konsistente Welterschaffungen ermöglicht und sich damit einer soziologischen Analyse dieser Ordnungsweisen preisgibt.

Zugang und Fragen an empirische Fälle

Dieses Kapitel schließt mit analytischen und heuristischen Vorschlägen für die Untersuchung von Innensichten der Kunst. Die leitende Forschungsfrage richtet sich auf die Pluralität von kunstspezifischen Ordnungsweisen von künstlerischer Produktion und ihre institutionellen, professionellen und symbolischen Infrastrukturen. Dadurch ist ein Untersuchungsgegenstand konstituiert, für den vielfältiges empirisches Analysematerial infrage kommt und dem sich dementsprechend über eine Vielfalt von Erhebungs- und Auswertungsmethoden der interpretativ-qualitativen Sozialforschung genähert werden kann. Als analytische Richtschnur dient die These, dass die verschachtelte Herstellung und kommunikative Darstellung von Ordnung auf umfassendere Vorstellungen über Kunst verweisen.

Als empirische Gegenstände kommen öffentlich kommunizierte Ordnungsangebote in Frage: Kunstausstellungen in Museen, Ausstellungshallen, Messen, Biennalen; institutionelle Jahresberichte; Kritiken und Besprechungen; Ranglisten; kunsthistorische/-theoretische Publikationen; Kunstkritiken; Awards für Künstler*innen oder Institutionen sowie die dazugehörigen Shortlists; Publikumsstatistiken; Künstler*innenbiographien; Stipendienvergaben; Vergabe von öffentlichen Fördermitteln; Sammlungsankäufe und vieles mehr. All diesen sehr unterschiedlichen Formen gemeinsam ist das Moment der Selektion aus einem größeren, virtuellen Angebot anhand kunstspezifischer Kriterien. Diese Selektion ist das Resultat komplexer Herstellungsprozesse: kuratorische Arbeit; redaktionelle Arbeit; das Verfassen von Texten; Zusammenstellung von Listen; Archivforschung; forensische Forschung; Jury-Tätigkeiten; quantitative Erhebungen, Beirats- oder Kuratoriumssitzungen; öffentliche Abstimmungen; Expert*innenbefragungen und vieles mehr. An dieser Stelle wird deutlich, dass nicht nur die kommunizierte Oberfläche von Ordnungsangeboten untersucht werden kann, sondern auch der Weg dorthin als Datum in Betracht gezogen werden muss. Als empirischer Zugang für Ordnungsdarstellungen kommen somit öffentlich einsehbare Artefakte, zum Beispiel Ausstellungsinhalte und -displays; institutionelle Berichte; Kritiken, Zeitschriften, theoretische Abhandlungen, Ausstellungskataloge, Statistiken, Lexika, Enzyklopädien, Ranglisten, Kulturlandkarten, Pressemitteilungen und vieles mehr, in Betracht. Manchmal

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lässt sich in diesem Material bereits etwas über den Herstellungsprozess finden. Ergänzend kann aber auch der Vollzug von Ordnungsherstellung über Beobachtungen und Ethnographien untersucht werden oder diese Prozesse können über Interviews und Dokumentenanalysen rekonstruiert werden.

Die in dieser Studie durchgeführten Fallstudien wurden nicht ausschließlich über ein inhaltliches Argument ausgewählt, sondern an ihnen habe ich auch methodische Erhebungs- und Auswertungsverfahren an unterschiedlichem Material getestet (dazu mehr in den jeweiligen Kapiteln). In *Kapitel 3* wird der *Kunstkompass*, ein Künstler*innenranking zur Messung von künstlerischem Ruhm, ausschliesslich über Dokumentenanalysen qualitativ ausgewertet. In der zweiten Fallstudie in *Kapitel 4* habe ich mich mit öffentlichen Ausstellungshäusern für zeitgenössische Kunst einer der Institutionen gewidmet, die der *Kunstkompass* als Berechnungsgrundlage benutzt. Um die Ordnung der Kunst aus Sicht dieser Institutionen zu rekonstruieren, habe ich leitfadengestützte Expert*inneninterviews mit hauptsächlich künstlerischen Leiter*innen von einschlägigen Kunstmuseen und Kunsthallen in Deutschland und Österreich durchgeführt.

Bei der Analyse des *Kunstkompasses* ist so ein Bild seiner Vorstellungen von künstlerischer Produktion, Kunstbetrieb und Kunstmarkt entstanden, das die angewendeten Vergleichs-, Mess- und Bewertungsverfahren plausibel erscheinen lassen. Bei den Ausstellungshäusern wurde nicht von *einem* Endprodukt wie dem publizierten Rankingmaterial ausgegangen, vielmehr konnten die vielen verschiedenen Tätigkeiten wie Ausstellungen, Vermittlungsangebote, Öffentlichkeitsarbeit, Berichterstattung und Sponsoringkooperationen in eine kognitive Karte von Museen eingelassen werden. Hier wird deutlich, welchen Anforderungen Museen heute ausgesetzt sind und wie sie die auf Grundlage von Erwartungszuschreibungen an Kunstexpert*innen, Besucher*innen, Politiker*innen etc. selektiv bedienen. Auch diese Vorstellungen von ihrer Welt führen in den Museen zu spezifischen Her- und Darstellungsverfahren, die durch den Bezug zu Ordnungsvorstellungen von *ihrer* Kunst in einer Gesellschaft plausibel werden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 3: Dem Ruhm auf der Spur. Der *Kunstkompass*, 1970–2017

3.1 Die Ordnungsweise des *Kunstkompasses*

Nach einem zweijährigen Aufenthalt in der New Yorker Kunstwelt veröffentlichte der Deutsche Wirtschaftsjournalist Willi Bongard 1967 ein Buch unter dem Titel *Kunst und Kommerz – Zwischen Passion und Spekulation*. Bongard ging darin dem Mythos nach, dass Kunst und Kunstmarkt in einer »unheilige Allianz« (Bongard 1967: 7) dicht vermengt sind und die Welt der schönen Dinge von konspirativem Management verdeckter Kartelle sowie Spekulation und Betrug im großen Stil durchdrungen ist. Kapitel um Kapitel werden zentrale Institutionen und Professionen der New Yorker Kunstwelt vorgestellt, um schließlich zwei Ergebnisse vorzulegen. Erstens sei das schlechte Ansehen des Kunstbetriebs nur ein Symptom für eine generelle Abscheu vor neuen Kunstrichtungen – im damaligen Fall war es die *Pop Art*. Zweitens seien die kunstweltlichen Mechanismen des Erkennens und Anerkennens von künstlerischen Neuheiten und Werten so kompliziert und verteilt, dass sie nur schwerlich gezielt entlang individueller Interessen steuerbar seien. Bongard widerspricht in seinem Buch schließlich der auch heute noch populären Vorstellung einer »großangelegte[n] Verschwörung einer kleinen profitgierigen Clique von Künstlern, Händlern und Kritikern, die ihr Geschäft mit der Arglosigkeit ihrer Zeitgenossen zu machen versuchen« (ebd.: 7).

Bongards Buch kann als eine journalistische, aber in ihrem Ansatz proto-soziologische Analyse der kunstweltlichen Anerkennungs-, Wertstiftungs- und Verbreitungsmechanismen gelesen werden, denn Neuheitsentwicklungen in der Kunst werden über institutionelle und professionelle Gefüge erklärt und nicht aus den Kunstwerken selbst heraus. Eine solche Perspektive auf die gesellschaftlich eingebettete Produktion künstlerischen Werts findet sich sodann auch in Bongards folgendem Langzeitprojekt: einer Rangliste zur quantifizierten Darstellung künstlerischem Ruhms. Die Rangliste unter dem Titel *Kunstkompass* ist das berüchtigte Paradebeispiel für eine quantifizierende Ordnung zeitgenössischer Kunst und konzeptueller Vorreiter heute anzutreffender Resonanzmessungen der Kunst. Das heute noch existierende Ranking ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

3.1.1 Kunst und Kapital?

Bongard ist weniger für seine New York-Recherche als für die Erfindung des *Kunstkompasses* bekannt, einer »Rangskala« (KK1970: 3)[1], die er drei Jahre nach ›Kunst und Kommerz‹ zum ersten Mal im Deutschen Wirtschaftsmagazin *Capital*[2] veröffentlichte. Das Verfahren des Informations- und Ranglistendienstes liest sich wie eine methodische Zuspitzung von Bongards Einsichten in das verzweigte Anerkennungsgefüge zwischen Künstler*innen, Kunststilen, Kunstinstitutionen, Kunstprofessionellen und Kunstmarktakteur*innen, die er wenige Jahre zuvor in New York untersuchte. Der *Kunstkompass* will seit seiner ersten Ausgabe mit »einem Höchstmaß an Objektivität« (KK1970: 147) die berühmtesten Künstler*innen der Welt ermitteln. Diese Information soll Abhilfe schaffen gegen die »Unsicherheit bei der Beurteilung aktueller Kunst« (ebd.). Die genauen Schritte des Verfahrens werden im Laufe des Kapitels genauer rekonstruiert, ein erster Überblick skizziert aber die grundlegende Idee hinter dem *Kunstkompass*: Gemessen wird der Ruhm von Kunstschaffenden, womit Resonanz im Kunstbetrieb gemeint ist. Hierfür werden ratioskalierte Punkte in numerischer Form für Ausstellungen, Besprechungen in der Kunstkritik oder Sammlungsankäufe (u.a., s.u.) verteilt. Die Höhe der einzelnen Punktwerte für eine einzelne Berücksichtigung basiert auf der Reputation der entsprechenden Institution, die durch eine Befragung unter Kunstweltexpert*innen ermittelt wurde. Die einzelnen Punkte für Ausstellungen usw. werden addiert und ergeben die sogenannten Ruhmespunkte, die eine Person in einem bestimmten Zeitraum auf ihrem »Ruhmeskonto« (KK1984: 413) sammeln konnte. Dieser absolute Wert bestimmt die relative Position auf der Rangliste.

Für die vorliegende Studie bietet sich der *Kunstkompass* in besonderer Weise als Fall einer Ordnungs- und Orientierungsweise der Kunst an, weil Bongards Methode und die schlussendlichen Ruhmespunkte zwei zentrale Einsichten ermöglichen sollen. Einerseits geht es um einen Ordnungsversuch von Kunstproduktion und -selektion entlang kunsteigener Logiken und Mechanismen des professionellen Kunstbetriebs. Andererseits sollen die produzierten Einsichten unterschiedliche

1 Direkte Zitate aus dem Kunstkompassmaterial werden angegeben in der Form: (KKJahr: Seite im Gesamtheft). Für die Kompassausgaben, die im *manager magazin* als abgetrennte Sonderbeilagen erschienen (KK2009; KK2010; KK2011) wird die Seitenzahl der Beilage angegeben. Die meisten Begrifflichkeiten und Ausdrücke wiederholen sich regelmäßig über die Jahre hinweg oder wechseln sich für denselben Gegenstand ab. Ich zitiere die häufigste Verwendung.

2 Der *Kunstkompass* erschien bis zur Veröffentlichung dieser Studie in vier verschiedenen Magazinen: *Capital* (1970–2007), *manager magazin* (2008–2014), *Weltkunst* (2015), *Bilanz* (seit 2016); erneut *Capital* (seit 2017), s.u..

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selektionsentscheidungen informieren, insbesondere bezüglich Kaufentscheidungen auf dem Kunstmarkt und Aufmerksamkeitslenkung des Publikums.

Der *Kunstkompass* schafft eine Ordnung von Kunst, denn das vermeintlich unübersichtliche und extrem umfangreiche Feld der zeitgenössischen Kunstproduktion wird über ein einheitliches Verfahren sortiert und sogar in eine Reihenfolge gebracht. An diesem Vergleichszusammenhang ließe sich erkennen, welches absolute, kunstinstitutionelle Ansehen eine Person vorweisen kann und wie dies in Relation zu anderen Künstler*innen einzuschätzen ist. Die Ordnungsarbeit sei notwendig, weil eine unglaubliche Vielfältigkeit und unfassbare Menge an künstlerischen Produkten und Produzent*innen vorhanden sei. Die »zeitgenössische Kunstproduktion« sei schon Anfang der 1970er Jahre »umfänglicher und vielfältiger denn je« gewesen (KK1971: 197; vgl. auch KK1970: 143). Für einen Überblick in diesem Chaos böte sich eine Untersuchung der betrieblichen Anerkennung an, die aufbauend auf absoluter und relativer Punkteverteilung leicht in übersichtliche Ranglistenformate weitergeführt werden könne. Das Kernstück jeder Ausgabe seit 1971 ist die nach Ruhmespunkten absteigend geordnete Rangliste der einhundert »angesehensten« (KK1971: 70) Künstler*innen. Seit Ende der 1980er Jahre traten noch andere Listen hinzu, die sich ebenfalls anhand der Ruhmespunkte orientieren. Gelistet werden dann etwa die größten Positionssprünge, die Neulinge in den Top 100 oder die größten Punktzuwächse hinter den Top 100.

Wenn diese Ordnung und Rangordnung von künstlerischer Produktion entlang einer gemessenen kunstbetrieblichen Resonanzverteilung sich schon für das Thema dieser Studie aufdrängt, kann neben diesem direkten Bezug auf Kunst auch noch eine versprochene Orientierungsfunktion für den Kunstmarkt beschrieben werden. Obwohl diese Bezüge in den Ranglisten über die Zeit hinweg immer loser und seit 2016 faktisch selbst nicht mehr auftauchen, sollte der *Kunstkompass* besonders am Anfang die »Orientierung auf dem internationalen Kunstmarkt erleichtern« (KK1970: 143). In der ersten Ausgabe von 1970 findet sich so beispielswiese keine Rangordnung nach Ruhmespunkten (auch wenn die Ränge in einer Spalte angegeben sind), sondern eine Tabelle, die die hundert Künstler*innen mit den meisten Ruhmespunkten in alphabetischer Reihenfolge zeigt (KK1970: 153f.).[3] Primäre Information war in der ersten Ausgabe nicht der relative kunstweltliche »Rang« der Künstler*innen, sondern das Verhältnis der Ruhmespunkte zu durchschnittlichen

3 1980 wurde ebenfalls eine Liste in alphabetischer Reihenfolge veröffentlicht. Dabei handelte es sich allerdings nicht um den originären *Kunstkompass*, sondern um den sogenannten *Kunst-Atlas*. Diese Liste für junge Künstler*innen wurde auch 1984 und 1987 veröffentlicht; dann wiederum auch nach Ruhmespunkten geordnet (s.u.).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Marktpreisen. »Das Verhältnis zwischen diesem Preis und dem durch den Kunst-Kompass ermittelten Punktwert (PPR) dient als Anhaltspunkt dafür, wie die Arbeiten eines Künstlers vom Markt bewertet werden« (KK1970: 153). Diese Bewertungsprobleme weisen dabei auf genau dasselbe strukturelle Bezugsproblem wie der künstlerische Ordnungsversuch – chaotische Komplexität –, fügen diesem aber deutlicher eine zeitliche Unsicherheitsdimension hinzu: »Zwar ist das zeitgenössische Kunstangebot größer und vielfältiger denn je; aber gerade deshalb ist es umso schwieriger, diejenigen Künstler herauszufinden, deren Ruhm voraussichtlich Bestand haben wird und deren Werke sich auch in Zukunft verkaufen lassen werden« (KK1974: 66).

Diese mehrstufigen und verzeitlichten Zusammenhänge von umfangreicher Kunstproduktion, verteilten kunstweltlichen Anerkennungsmechanismen und Wertentwicklungseffekten auf dem Markt will der *Kunstkompass* kontrolliert aufschlüsseln. Dass dabei überhaupt von Zusammenhängen ausgegangen wird, vermag Kunstmarktökonom*innen[4] oder Kulturkritiker*innen nicht verwundern. Meine Studie verfolgt aber genau hinter solchen Annahmen spezifische Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst, welche über die verschachtelten Vergleichs- und Bewertungsoperationen ganzer Beobachtungsregime öffentliche Ordnungsangebote herstellen und darstellen.

Inhalt der folgenden Analyse ist der Nachvollzug des methodischen Vorgehens des *Kunstkompasses* und der ihm zugrundliegenden Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst in einer Gesellschaft. Es geht aber dabei nicht um die Rekonstruktionsleistung gegenüber einer objektiven Welt, sondern um die Konstruktionsleistungen des *Kunstkompasses* als ein Fall von Welterschaffung unter anderen. Der *Kunstkompass* legt selbst durch seinen offenen Marktbezug nah, ihn als wirtschaftliche Fremdbeschreibung der Kunst einzuordnen. Damit wäre der *Kunstkompass* nicht nur als Gegenstand einer soziologischen Analyse der Selbstordnungen *innerhalb* der Kunst deklassifiziert, was geschmeidig Vorwürfen aus jener autonomen Sphäre selbst folgen würde. Im Folgenden wird diese ad-hoc-Reaktion auf solcherart Ordnungsversuche vermieden und dagegen ebenso wie in anderen kunstsoziologischen Studien[5] davon

4 Der *Kunstkompass* wird in Studien zu Preisbildung und -entwicklung auf dem Kunstmarkt in der Tat seit den 1980ern als Datenquelle für Modelle und Berechnungen zum Verhältnis von Experten*innenreputation und Marktpreisen (Auktionen, Galeriepreise) herangezogen (vgl. nur Schneider/Pommerehne 1983; Grampp 1989; Beckert/Rössel 2004; Hutter et al. 2007). Dieses Kapitel zeigt in Gänze, dass die Annahmen von *Kunstkompass* und vielen ökonomischen Studien die gleichen sind: künstlerischer Wert, der durch den Kunstbetrieb zugeschrieben wird, informiert ökonomischen Wert.

5 Vgl. nur Moulin (1995[1986]); Quemin (2006; 2013a); Buchholz (2008; 2016); Buchholz/Wuggenig (2005; 2012).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ausgegangen, dass im Projekt *Kunstkompass* kunsteigene Strukturen und Mechanismen untersucht, rekonstruiert und beschrieben werden. Die folgende Analyse zeigt, dass all jene Durchdringungen und Ordnungen, die im *Kunstkompass* gemacht werden, auf Grundlage einer spezifischen Vorstellung von Kunst, Kunstbetrieb und Kunstmarkt geschehen, die der *Kunstkompass* selbst erst in dieser Gestalt verdichtet. Ich werde in der Analyse zeigen, dass die Idee des *Kunstkompasses* nicht nur auf einer »dialectique confuse« beruht, wie sie Raymonde Moulin (1995[1986] : 228)[6] zwischen ästhetischen und kommerziellen Praxen für die Liste beschreibt, sondern auf einer mehrdimensionalen Vorstellung von künstlerischem Wert, institutioneller Anerkennung, Preisbestimmung sowie den Verhältnissen zwischen diesen drei Werträumen.

Meine Untersuchung folgt einem grundlegend konstruktivistischen Ansatz und zeigt so, dass es sich bei dem selbsternannten Investitionsinstrument auch um eine Beobachtungsweise der Kunst entlang kunst- und eben nicht marktspezifischer Kriterien handelt. Marktpreise wurden nie zur Errechnung der Ruhmespunkte herangezogen, den Listen jedoch in verschiedener Form zwischen 1970 und 2014 beigefügt. Die interessantesten Einsichten für Ankaufs- und Verkaufsentscheidungen sollte die sogenannte Preis/Punkt-Relation (PPR) zutage fördern. Für diesen Indikator wird der durchschnittliche Preis für ein durchschnittliches Kunstwerk einer Person durch ihre Ruhmespunkte dividiert. Ab 1971 bestand die PPR aus einer Dezimalzahl (Preis dividiert durch Punkte), welche darüber hinaus noch in fünf bis sechs Kategorien von »sehr billig« bis »extrem teuer« klassifiziert wurde. Der nächste simplifizierende Schritt war 2001 die Übersetzung in visuelle Ratingzeichen in Form von Sternsymbolen. Seit einem Magazinwechsel im Jahr 2008 tauchte die PPR nicht mehr auf und es wurden lediglich durchschnittliche Preisangaben ohne Verhältnis zu Ruhmespunkten angegeben. In den darauffolgenden Ausgaben in unterschiedlichen Magazinen finden sich in den Ranglisten gar keine Bezüge mehr zu Kunstmarktpreisen. Die Berechnungsmethode der Ruhmespunkte folgt hingegen bis heute einer unveränderten Logik unabhängig von Marktwerten.

Bis hierher können schon vier Anfangsbefunde für das Beobachtungsregime des *Kunstkompasses* festgehalten werden.

(a) Im *Kunstkompass* kann keine kategorial andere Kunst beobachtet werden als dies bei gängigen Kunstbeobachtungen durch Ausstellungen, Sammlungen oder Publizistik der Fall ist. Eine Person kommt nur in den Datensatz des *Kunstkompasses*, wenn sie in dem von ihm berücksichtigten Kunstbetrieb auftaucht.

6 »Dans une dialectique confuse, le jugement esthetique devient le pretexte d'une operation commerciale et une operation commerciale reussie tient lieu de jugement esthetique« (Moulin 1995[1986]: 228).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(b) Der *Kunstkompass* wollte nie unmittelbare Aussagen über künstlerische Qualität machen. Bongard bezieht sich ausschließlich auf Einsichten in kunstinstitutionelle Anerkennungsmuster, um einen Überblick über die komplizierten Entdeckungs- und Popularisierungsprozesse der Kunst zu verschaffen.

(c) Dieser Überblick erfolgt mit Blick auf Kunstmarktinteressen, wofür dann aber in der Ranglistenproduktion nicht auf genuine Marktdaten rekurriert wird. Eine Orientierung für Kauf- und Verkaufsentscheidungen bietet eine kontrollierte Erhebung der kunstbetriebsinternen Mechanismen und Strukturen.

(d) Die Erhebungs-, Auswertungs- und Darstellungsverfahren des *Kunstkompasses* sollen objektiv und nachvollziehbar sein, was durch standardisierte Messung und quantifizierende Vergleichsbewertung erreicht werden soll. Für jede Person werden dieselben Berechnungsschritte auf Grundlage derselben quantifizierten Klassifizierungen vorgenommen, um so den dann numerischen »Ruhm« zu vergleichen. Davon ausgehend konnten leicht weitere Verrechnungen mit ebenso zahlenförmigen Marktpreisen vorgenommen werden, wodurch wiederum Zahlenwerte entstehen.

Wie schon in *Kapitel* 2 skizziert wurde, provozieren insbesondere Quantifizierung und Objektivierung die Abwehr von etablierten Kunstprofessionellen, weil sie in die Nähe eines Marktinteresses gerückt werden. Auch der *Kunstkompass* war oft mit harschen Kritiken von Künstler*innen und Kunstbetriebsexpert*innen konfrontiert. Die Macher*innen der Liste griffen diese Vorwürfe gerne auf, um die eigene Relevanz und methodische Radikalität deutlich zu machen. Meine Studie fragt ausgehend von solchen Konkurrenzverhältnissen nach einer Pluralität von ganz unterschiedlichen Ordnungsweisen. Hierfür schlage ich vor, die Herstellungs- und Darstellungsverfahren einzelner Beobachtungsregime zu rekonstruieren und dadurch die umfassenden Ordnungsvorstellungen hinter Ordnungsangeboten zu rekonstruieren. Der *Kunstkompass* steht als Pionier und Prototyp stellvertretend für Künstler*innenranglisten[7], weil er sich auf in Zahlen übersetzte kunstinterne Strukturen und Mechanismen bezieht und eben nicht ein

7 Ein international sichtbarer Fall ist *ArtFacts.Net*. *ArtFacts.Net* teilt sich die grundlegende Idee der quantifizierenden Reputationsmessung und die Darstellung in Rankings mit dem *Kunstkompass*, unterscheidet sich jedoch in der konkreten Berechnungsmethodik, ergänzenden Services und der konstanten Präsenz und Aktualität durch einen Onlinezugriff (https://www.artfacts.net/de/ [01.06.2019]) Vgl. für beide Rankings Quemin (2015). Im Januar 2018 habe ich zwei Tage in den Berliner Büros von *ArtFacts.Net* verbracht und Interviews geführt. Während für diese Erhebung eine gesonderte, vergleichende Studie geplant ist, konzentriere ich mich im Rahmen dieser Studie auf den *Kunstkompass*.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Marktgeschehen auswertet oder künstlerische Qualität bewerten will (siehe Einleitung zu Roger de Piles).

Das veröffentlichte Material des *Kunstkompasses* bildet die empirische Grundlage, um die einzelnen Beobachtungsschritte und -netze im Sinne dieser Studie in einzelne Selektions- und Verweisungsschritte aufzufächern. Eine Ausgabe des *Kunstkompasses* ist ein vielgestaltiges Produkt, das als mehrseitiger Abschnitt jährlich einmal in einem Print-Magazin erscheint. 47 Ausgaben des *Kunstkompasses* zwischen 1970 und 2018 sind das Material, auf das sich die qualitative Dokumentenanalyse primär stützt.[8] Die umfangreichsten Ausgaben waren Sonderbeilagen (erschienen KK2009; KK2010; KK2011) des *manager magazins* und die einzige Version in *Weltkunst* mit über 60 Seiten; die regulären Magazinabschnitte bewegen sich zwischen 13 und 39 Seiten etwa im A4-Format.

Die Ausgaben des *Kunstkompasses* bestehen nicht lediglich aus der Rangliste der Top 100. Diese Liste ist zwar das Kernprodukt, wird aber neben ergänzenden Ranglisten (Newcomer, Aufsteiger etc.) auch gerahmt von Texten der Verantwortlichen zum Stand der Kunst und Methode des Rankings, Unterkapiteln zu Sonderthemen, Essays von Gastautor*innen, grafisch bearbeiteten Titelbebilderungen, Fotografien von Werken sowie Orten oder Personen, unterschiedlichen Graphen, Interviews mit Kunstbetriebspersonal, Galerie-Adresslisten oder Infoboxen mit Tipps zum Kunstkauf oder aufgelisteter Methodik. Insgesamt beläuft sich das primäre Kernmaterial der 47 Ausgaben damit auf knapp 1200 Seiten.[9] Hinzugezogen wurden außerdem sekundäre Quellen, wenn dort eindeutig aus Perspektive des *Kunstkompass*es geschrieben wurde. Als besonders aufschlussreich erwiesen sich dabei ein Artikel von Willi Bongard in einem Sonderband der *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*[10] (Bongard 1974) sowie eine Buchpublikation unter dem Titel *Kunst=Kapital – Der Capital Kunstkompass von*

8 Es wurden jeweils Deckblatt des Magazins, Inhaltsverzeichnis und die kompletten Abschnitte des *Kunstkompasses* ausgewertet und entlang inhaltlicher und analytischer Codes verschlagwortet und anschließend kategorial sortiert.

9 Davon sind etwa ein Viertel Werbung (27%). Diese wurden zwar gesichtet, aber schlussendlich nicht in die Analyse einbezogen.

10 Der Beitrag war Teil des Sonderheftes 17 der *KZfSS*, das unter dem Titel *Künstler und Gesellschaft* von Alphons Silbermann und René König (1974) herausgegeben wurde. Bongard weist insofern eine gewisse Nähe zur Kunstsoziologie der Kölner Schule auf, indem er in seinem Text und dem Kunstkompass generell einen relativ radikalen und pragmatischen Empirismus vertritt, der mit philosophisch-ästhetischen Prämissen zur Kunstwahrnehmung oder kunstweltinternen Mythen des opaken und privilegierten Expert*innengeschmacks bricht.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

1970 bis heute, die 2001 zum dreißigjährigen Jubiläum unter Herausgeberschaft Linde Rohr-Bongards im *Salon Verlag* erschien (Rohr-Bongard 2001).[11]

Über den Nachvollzug einzelner Beobachtungsschritte und -netze wird im Laufe der qualitativen Dokumentenanalyse deutlich, dass die schlussendliche Her- und Darstellung der Rangliste immer wieder auf umfassendere Vorstellungen von Kunst und Gesellschaft verweist. Das Projekt *Kunstkompass* wird nur vor solchen impliziten und expliziten Annahmen bezüglich Kunstbetrieb, Produktion und Markt sowie ihren gegenseitigen Bezugnahmen plausibel. Dem *Kunstkompass* kann dabei ein genaues Bezugsproblem nachgewiesen werden, auf dessen Grundlage bestimmte Einsichten zu vermitteln gesucht werden. Auf verschiedenen Ebenen werden dabei extreme Komplexitäten produziert, reduziert, aufbereitet und schließlich informierungsfähig gestaltet. Durch die genaue Analyse der Beobachtungsweise des *Kunstkompasses* und seines zugrundeliegenden Aprioris wird so gezeigt, dass das Verfahren nicht auf eine etwaige Kunstrealität reagieren muss, sondern einer eigenen, konkreten Welt in seiner Konstruktionsleistung eine Gestalt gibt. Der *Kunstkompass* bietet so Lösungen für Probleme an, die zu einem guten Teil erst in seiner Annahme gegenüber Chaos und Ordnung sich konturieren. Das meint nicht, dass der *Kunstkompass* ohne Bezug zu etablierten Kunstbeobachtungen eine gänzlich neue Welt der Kunst aus dem Nichts herbeifabuliert. Im Verfahren des *Kunstkompasses* ist ja bereits das Aufgreifen und Aggregieren von (wenn auch wiederum in ihm ausgewählten und bewerteten) faktischen Ausstellungen und anderen »Ruhmestatbeständen« (KK1988: 375) angelegt, da genau hier die Erhebungsgrundlage seiner Daten liegt. Der Bezug auf verbreitetes Kunstwissen bei gleichzeitigen Verschiebungen von Klassifizierungen, Vergleichszusammenhängen und Bewertungsmodi sind die Bezugspunkt für mögliche Effekte der Rangliste in der von ihr beobachteten Welt einerseits und andererseits auch für die Kritik aus dieser Welt heraus.

Die Analyseergebnisse werden wie folgt dargestellt: Der analytische Zugang erfolgt über das zentrale Bezugsproblem des *Kunstkompasses* und der entsprechend beanspruchten Lösungskompetenzen. Anschließend werden die einzelnen Beobachtungsschritte zur Konstitution des Bezugsproblems und seiner Bearbeitung aufgeschlüsselt. Abschließend werden beispielhaft angefallene Reaktionen von Künstler*innen und Professionellen auf den *Kunstkompass* unter der Perspektive von

11 Heidelinde, genannt Linde, Rohr-Bongard war mit Bongard verheiratet und seit der Ausgabe von 1971 an der Erstellung des *Kunstkompasses* beteiligt. Nach dem Unfalltod ihres Mannes im Jahr 1985 wurde sie – auch auf Drängen ihres gemeinsamen Freundes und Projektpartners Joseph Beuys – alleinige Herausgeberin (s.u.).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Konkurrenz um Deutungshoheit um legitime Beobachtungsweisen erfasst und reflektiert. Rückführung und Diskussion in die kunstsoziologischen Ansätze von Becker, Bourdieu und Luhmann schließen sich in *Kapitel 3.2* an.

3.1.2 Back to business. Publikationsorte und Eigenbeschreibung

Der *Kunstkompass* will seit 1970 die 100 berühmtesten Künstler*innen der Welt ermitteln. Erklärtes Ziel dieses beinahe jährlich publizierten Informations- und Rankingsystem ist ein Umgang mit genau jenen Mechanismen und Neuheitswellen, die Bongard in ›Kunst und Kommerz‹ journalistisch zu durchdringen versucht hatte: Welche Einschätzungen von künstlerischer Qualität lassen sich über einen kontrollierten Blick auf den Kunstbetrieb und seine Anerkennungsmechanismen erzeugen? Wie hängen diese Resonanzerscheinungen mit einer Kunstmarktperformance zusammen und welches Wissen über Gegenwart und Zukunft gewinnt dabei an Gestalt? Der *Kunstkompass* präsentiert sich als Orientierungsinstrument für Kunstankäufe und Kunstinteressierte und stellt den Versuch dar, die Verhältnisse zwischen Produktion, Vermittlung und Markt über kontrollierte Erhebungen, Messungen und mehrstufige Quantifizierung zu durchdringen.

Wie bei jeder Liste kann auch beim *Kunstkompass* nach seinem »call for a list« (Stäheli 2012: 237) gefragt werden, auf den sich das Verfahren bezieht. Auch wenn Rankings als »disclosure device« (Hansen/Flyverbom 2015) Einsichten in komplizierte Gemengelagen generieren wollen, kann genauer gefragt werden, warum es eine Rangliste überhaupt gibt. Ranglisten entstehen nicht einfach als Repräsentation von Welt (vgl. Heintz 2018), die es auch ohne Interesse zu ordnen gilt. Genauso wenig kommen sie einfach aus dem Nichts, sondern beruhen vielmehr auf spezifischem Wissen und nur darin plausiblen Problemen. In der speziellen Frage, auf die eine Liste die angemessenste Lösung zu sein behauptet, ist dann nicht nur eine explizite Ordnung von sozialer Realität angelegt, die schließlich in der Liste gezeigt werden wird (vgl. Stäheli 2012: 237). Diese in einer Liste zu realisierenden Ordnungsvermutungen sind vielmehr in eine umfassende (Un-)Ordnungsbehauptung eingebunden, welche die Liste methodisch zu durchdringen beabsichtigt.

Eine Rangliste gießt zwar die Festlegung von Beobachtungsoptionen und -schritten in eine kommunikative Form; hinter ihr findet sich aber eine viel reichere Vorstellung sozialer Ordnung, in der die Liste bereits inskribiert ist und alternative Methoden eben nicht in Frage kommen. Welches ist das Bezugsproblem, für das die gewählten Erhebungs- und Auswertungsverfahren und das dargestellte Endprodukt – die Liste – die

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geeignete Lösung zu sein scheint?[12] Dieser Frage an den *Kunstkompass* kann sich zuerst über die Selbstbeschreibung der Rangliste genähert werden. Obwohl das Anpreisen der Funktion sowie die Publikationsorte auf eine deutliche Marktorientierung hinweisen, kann schon oberflächlich festgehalten werden, dass sich das Informationssystem klar unterscheidet von anderen Analyseinstrumenten für Preisbildungsprozesse wie der *Mei Moses Fine Art Index*, die Datenbanken von *artnet*, *artprice* oder *ArtTactic* oder Kunstmarktreports von Beratungs- und Finanzdienstleistern wie *Deloitte*, *Blouin* oder *UBS*. Jene Marktsegment-, Regions-, Auktionserlös- oder Preisentwicklungsanalysen berücksichtigen im Gegensatz zum *Kunstkompass* nicht die symbolischen Ordnungsmechanismen der Kunst. Die Rekonstruktion der verschachtelten Ordnungsweisen des *Kunstkompasses* zeigt, dass sowohl sein Bezugsproblem als auch seine Lösungsstrategie aus Annahmen gegenüber Kunst als selbstorganisierter sozialer Sphäre innerhalb einer Gesellschaft heraus entstehen.

Auf eine deutliche Orientierung des *Kunstkompasses* an Investitionsinteressen verweist seine Publikation in unterschiedlichen Wirtschaftsmagazinen und einem Magazin des Kunsthandels. Bevor der promovierte Ökonom Bongard den *Kunstkompass* veröffentlichte, schrieb er als Wirtschaftsjournalist für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und über den Kunstmarkt für die *Zeit*.[13] Von 1970 bis 2007 erschien dann sein *Kunstkompass* in *Capital – Das deutsche Wirtschaftsmagazin*. Bis auf das Jahr 1985[14] steuerten Bongard und Linde Rohr-Bongard jährlich eine Ausgabe bei.[15] Von 2008 bis 2014 erschien der *Kunstkompass* einmal

12 Schon in den ältesten Schriftkulturen sei die Form der Liste, dem Anthropologen Jack Goody zufolge, gerade im Zusammenhang mit administrativen und bürokratischen Aufgaben zu finden. Goody betont aber auch, dass die reine Funktionalität von Listen für ihre kommunikative Genese und Durchsetzung nicht ausreicht, sondern eine Analyse immer die rekursiven Wechselbeziehungen mit gesellschaftlichen Wissen und medientechnologischen Entwicklungsständen zu berücksichtigen habe (Goody 1987[1977]).

13 Bongards Dissertation ist 1965 unter dem Titel ›Nationalökonomie, wohin? Realtypen des wirtschaftlichen Verhaltens‹ bei *Westdeutscher Verlag* erschienen.

14 In diesem Jahr starb Willi Bongard bei einen Autounfall.

15 In den Jahren 1980, 1984, 1987 erschien anstatt des *Kunstkompasses* der sogenannte *Kunstatlas*. Diese Variante konzentrierte sich auf junge Künstler*innen unter 40 Jahre, auf »die Avantgarde von heute« (KK1980: 311). Der *Kunstatlas* wurde vorgestellt als »Experiment zur Annäherung an die Objektivität in der Beurteilung des Stellenwertes und der Zukunftschance junger Künstler« (KK1984: 413). Im Jahr 1982 erschien eine rückblikkende Liste über »Die 50 Großen« der 1950er Jahre (KK1982: 327; Quemins Chronologie des *Kunstkompasses* verzeichnet für das Jahr 1982 gar keine Liste, siehe Quemin 2013a: 77). Beide Verfahren beziehen sich wie die

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

jährlich als Abschnitt oder Sonderbeilage im *manager magazin – Wirtschaft aus erster Hand*.[16] Einen einmaligen Auftritt hatte der *Kunstkompass* anschließend 2015 in der Zeitschrift *Weltkunst – Das Kunstmagazin der Zeit*. Obwohl der Untertitel auf eine genuine Kunstausrichtung hinweist und Kunstgeschichte, Antiquitäten und zeitgenössische Kunst als Kernkompetenzen angegeben werden,[17] erklärt das Organ aus dem *Zeit-Kunstverlag* sich im Impressum als »führende Zeitschrift der deutschen Kunsthändler« und »Leitmedium« deutscher, österreichischer, schweizerischer und niederländischer Kunst- und Antiquitätenhändler*innenverbände. Nachdem der Verlag sich gegen eine zweite Auflage entschieden hatte, war die Zukunft des *Kunstkompasses* ungewiss und noch im Frühjahr 2016 suchte Rohr-Bongard nach neuen Partnerschaften in Rundfunk und Print.[18] Im Oktober 2016 veröffentlichte dann *Bilanz – Das Deutsche Wirtschaftsmagazin*[19] ohne große Vorankündigungen die Rangliste mit gewohnter Begleitberichterstattung. Schließlich kehrte der *Kunstkompass* 2017 nach knapp zehn Jahren zu seinem ursprünglichen Publikationsort, *Capital*, zurück.[20]

Neben den Publikationsorten verweist auch die Selbstbeschreibung des *Kunstkompasses* primär – bis auf eine Ausnahme – auf die Rolle eines

alternativen Listen der Aufsteiger, Newcomer usw. auf dieselben Erhebungs- und Berechnungsgrundlage wie der *Kompass* und folgen damit der gleichen Logik und dem gleichen Problembezug.

16 Nachdem der Kunstkompass *Capital* verlassen hatte, begann das Magazin auf Grundlage von Daten des Anbieters *ArtFacts.Net* den *Kunstmarkt-Kompass* zu veröffentlichen (vgl. dazu Quemin 2015). Seit 2017 ist der *Kunstkompass* wieder in der *Capital*.

17 Siehe die Homepage des Magazins: https://www.weltkunst.de/ueber-uns [01.06.2019]

18 So nachzulesen bei *Focus Online* am 15. April 2016 und der *Südwest Presse* am 21. April 2016: http://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-das-ruhmesbarometer-der-kunst-sucht-eine-neue-heimat_id_5439593.html ; http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Kunstkompass-der-Barometer-des-Ruhms;art4308,3796562 [01.06.2019].

19 *BILANZ* erscheint bei *Axel Springer*. Bevor die Hefte im Zeitschriftenhandel zu beziehen sind, liegen sie am ersten Freitag des Monats der Tageszeitung *Welt* bei. Der *Kunstkompass* erschien damit in einigen der größten Verlage und Medienkonzerne Europas: *Capital* bei *Gruner + Jahr* (im Besitz von *Bertelsmann*); *manager magazin* in der *Spiegel Gruppe* (unter Beteiligung von *Gruner + Jahr* und somit *Bertelsmann*); *Weltkunst* im *Zeit Kunstverlag* als hundertprozentige Tochter des *Zeitverlags*, welcher in Besitz und unter operativer Führung von *Dieter von Holtzbrinck Medien* arbeitet; *Bilanz* bei *Springer*.

20 Ein Zitat von Rohr-Bongard auf der *Capital*-Homepage lässt vermuten, dass die Kooperation längerfristig ausgelegt ist: »Zurück zu den Ursprüngen! Es ist schön, dass der Kompass wieder zu seiner traditionellen Heimat

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Informationsdienstleisters für Marktinteressierte. An den Einführungsabschnitten der jeweils ersten Ausgaben in den verschiedenen Magazinen wird dies recht deutlich. *Capital* kündigte 1970 an, dass der *Kunstkompass* »wichtige Anhaltspunkte für die Einschätzung des Werts aktueller Kunst bietet und Orientierung auf dem internationalen Kunstmarkt erleichtern soll« (KK1970: 143). Das *manager magazin* führte den *Kunstkompass* ebenfalls klar als Orientierungshilfe für Marktentscheidungen ein: »Kunst kaufen kann jeder. Schwieriger ist es die richtige zu kaufen. Der Kompass gibt jetzt im manager magazin zuverlässig die Richtung an« (KK2008: 195). In der Ankündigung der *Weltkunst* wurde 2015 der Stand des Kunstbetriebs als expandiert und popularisiert beschrieben: »Der Kunstbetrieb boomt, [...] Millionen Menschen gehen ins Museum; große Ausstellung [...] ziehen Hunderttausende an. Künstler werden wie Popstars verehrt und auch Sammler, Kuratoren, Galeristen oder Auktionatoren sind heute Teil der glitzernden Glamourwelt« (KK2015:25). Der *Kunstkompass*, der ja genau diese Resonanzen im Kunstbetrieb misst und sich vorher auch genau an ein solches Publikum »der glitzernden Glamourwelt« richtete, wurde in der *Weltkunst* dann auch anstatt als Richtungsweiser eher als Entschleunigungsmethode beschrieben, der Liebhaber*innen Durchblick in Hypes und Blasen auf dem Markt verschaffen sollte:

> »Nicht jeder Kunstfreund ist glücklich über diese rasante, oft überhitzte Entwicklung [des Kunstbetriebes]. Viele fragen: Um was geht es eigentlich? Welche Künstler werden überdauern [...]? An wen können wir uns halten? Seit 45 Jahren analysiert der Kunstkompass die Verhältnisse und trennt die Spreu vom Weizen. Er misst den Ruhm und die Sichtbarkeit der Künstler, überführt ihren Erfolg (nicht ihren aktuellen Marktwert!) in Zahlen und Tabellen: Ein Barometer der Relevanz von Kunst in der Öffentlichkeit« (KK2015: 25).

In der Ausgabe der *Bilanz* war dann wieder eine klare Adressierung von Investitionswilligen zu erkennen: »Der Kunstkompass versteht sich als Wegweiser für Sammler und Investoren durch die internationale Kunstszene« (KK2016: 70). Er sei »mehr als nur eine Image-Tabelle«, nämlich ein »international [.] wertvolles Informationsinstrument« von »besserverdienenden Managern und Unternehmern«, die in den Daten Antworten auf die Fragen fänden, »[w]elcher Künstler steigert, welcher stabilisiert seinen Wert« (KK2016: 70). Auch *Capital* holte das Informationssystem 2017 zurück, weil es ein »Kompass für künstlerische Trends« sei und »Orientierung für Investitionen auf dem Kunstmarkt« (KK2017: 167) biete.

> zurückgefunden hat. Der Kunstkompass geht dahin zurück, wo er hingehört. Ich freu mich heute schon auf seinen 50. Geburtstag [das wäre im Jahr 2020, P.B.].«. Abrufbar unter: https://www.capital.de/leben/kunstkompass-frauen-erobern-2017-den-kunstbetrieb [01.06.2019].

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Obwohl die Publikationsorte sowie die Selbstbeschreibung des *Kunstkompasses* die Rangliste als Produkt einer wirtschaftlichen Perspektive auf Kunst erscheinen lassen, ist diese Einordnung nicht so leicht haltbar. In den meisten Tabellen des *Kunstkompasses* finden sich auch Preisinformationen, sie sind aber nicht Bestandteil der Berechnungsgrundlage des Ruhmes, über den die relativen Positionen von Künstler*innen auf der Rangliste ermittelt werden. Resonanz im Kunstbetrieb stehe laut dem *Kunstkompass* aber in einem Zusammenhang mit künstlerischer Qualität einerseits als auch Marktperformance andererseits. Für diese Grundprämisse eines Verweisungsverhältnisses von künstlerischer Qualität, Ruhm und Kunstmarktpreis (also nicht nur der von Raymonde Moulin beobachteten Dialektik zwischen Ruhm und Preis) ist eine Differenzunterstellung notwendig, die einzelne Wertsphären konstituiert und sie dann in ein spezifisches Verhältnis setzt.

Der *Kunstkompass* zielte nie auf die unmittelbare Messung künstlerischer Qualität ab[21], genauso wenig wie er von realisierter auf potenzielle Marktentwicklungen zu schließen versuchte. Das Projekt beansprucht aber auch hinsichtlich der Qualität einen Informationsgehalt durch seine Erhebungen und Auswertungen zum Ruhm. Linde Rohr-Bongard, die seit 1971 zentral an der Erstellung der Rangliste beteiligt war und seit dem Tod Bongards 1985 allein dafür verantwortlich ist, behauptet wiederholt bis heute, dass eine künstlerische Qualitätsmessung grundlegend unmöglich sei. Der Ruhm von Künstler*innen könne jedoch gemessen und geordnet werden (Rohr-Bongard 2015). Die konstitutive Grundidee des *Kunstkompasses* lautet verdichtet: »Kunstwerke sind mangels objektiver, allgemeinverbindlicher Qualitätsmaßstäbe nicht meßbar und also auch – streng genommen – nicht miteinander vergleichbar. Meßbar – und mithin auch vergleichbar – ist jedoch der Ruhm, den Künstler im Laufe der Zeit erlangen« (KK1973: 102). Ziel des *Kunstkompasses* ist auf Grundlage dieser Annahmen die Ermittlung des Ruhms von Künstler*innen entlang eines einheitlichen Verfahrens, das sich um die Frage der Messbarkeit dreht: »Was sich aber wohl messen und international vergleichen läßt, ist die Resonanz, die die Arbeiten im Kunstbetrieb erfahren« (KK1993: 239). Anhand von Ausstellungen in ausgewählten Museen und Biennalen, Besprechungen in ausgewählten Kunstzeitschriften, Ankäufen durch ausgewählte Sammlungsinstitutionen u.a. solle nachvollziehbar sein, in welchem genauen Maße Künstler*innen kunstbetriebliche Resonanz erfahren.

21 Wie etwa in Roger de Piles' (1708; vgl. Spoerhase 2014) berühmter *Balance de Peintres* (siehe Einleitung). Die Macher*innen des *Kunstkompasses* kannten de Piles' Verfahren und grenzten sich deutlich dem »höchst angreifbaren« (KK1981: 314) Verfahren de Piles' ab. Laut *Kunstkompass* kann Qualität nicht gemessen werden und einzelnen Urteilen von Kritiker*innen kann sowieso nicht getraut werden (siehe für beides unten).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Annahme, dass mithilfe des gemessen Ruhms sehr wohl etwas über Qualität erfahren werden kann, formuliert der *Kunstkompass* in rhetorischer Bezugnahme auf quantitative Auswertungsverfahren:

> »Unter der Voraussetzung, daß der auf Fachurteilen basierende Ruhm in engem Zusammenhang mit der Qualität der künstlerischen Produktion steht (statistisch gesprochen: hochgradig korreliert), ist der Wahrscheinlichkeitsschluß gerechtfertigt, daß es sich bei der von Capital ermittelten Rangliste der 100 angesehensten Künstler der Gegenwart zugleich um die 100 Größten handelt« (KK1979:215).

Die institutionelle Anerkennung liefere also einerseits Hinweise für den künstlerischen Gehalt des Schaffens einer Person und andererseits ließe sich an diesem Wert auch der Grad institutioneller Anerkennung im internationalen Vergleich vermuten. Hieran können Kunstmarktakteur*innen ihre Entscheidungen informieren, denn der Ruhm stünde wiederum in Zusammenhang mit Preisentwicklungen: »Nur Weltfremde werden diesen Zusammenhang leugnen. Je größer der Ruhm eines Künstlers, desto höher sind normalerweise die Preise seiner Werke« (KK1976: 220). Zurückrechnen lasse sich dieser Zusammenhang jedoch betont nicht: »Von der Höhe der Preise, wie sie heute für zeitgenössische Kunstwerke gefordert und vielfach auch gezahlt werden, läßt sich jedoch nicht unbedingt auf den Rang eines Künstlers schließen« (KK1976: 220). Der Schlüssel für die Einschätzung unmessbarer, künstlerischer Qualität einerseits und die Aussagen über Preisangemessenheit und -entwicklung andererseits ist aus Sicht des *Kunstkompasses* der messbare Ruhm von Künstler*innen.

Der Indikator Ruhm ist für den *Kunstkompass* der mächtige Schlüssel für sein zentrales Bezugsproblem. Als Einstieg in die Welt des *Kunstkompasses* werden an diesem Bezugsproblem nun kondensierte Ergebnisse der Analyse vorgestellt, die anschließend enger am Material vertieft werden.

3.1.3 Das Bezugsproblem des Kunstkompasses

Der *Kunstkompass* verspricht einen kontrollierten Zugriff auf eine verschachtelte Gemengelage, welche durch Unsicherheit, Unübersichtlichkeit, Intransparenz und Geschwindigkeit in und zwischen den eigenlogischen Teilen Produktion, Betrieb und Kunstpublika geprägt sei. Das Vorgehen orientiert sich an der Struktur dieser beobachteten Welt, insofern es durch nachvollziehbare Erhebung, große Datenmengen, Expert*innenbefragungen, mediale Übersetzungen und methodisch kontrollierte Auswertung opake, aber potenziell erschließbare Komplexitäten zu durchdringen beabsichtigt. Evidenz und Objektivität beansprucht das

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

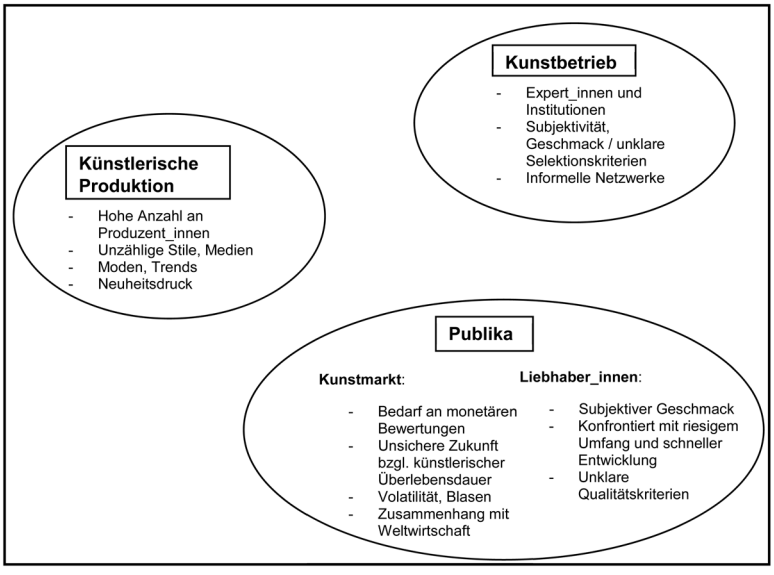

Abb. 3.1: Die Welt des Kunstkompasses *1*

Ranglistenverfahren durch die Überführung von einer größeren Menge an subjektiven Einzelmeinungen von Expert*innen in quantifizierte Bewertungen sowie den Bezug auf faktisch stattfindende Kunstereignisse.[22] Anhand eines Dreischritts kann die Welt des *Kunstkompasses* skizziert werden, vor der sein Verfahren als adäquat dargestellt wird. Sein Bezugsproblem sowie sein Lösungsansatz ergeben sich aus der Vorstellung einer ausdifferenzierten Welt der Kunst, weil die drei Sphären der Kunstwerkproduktion, der kunstbetrieblichen Selektionsmuster und der verschiedenen Publikumsperspektiven als nach eigenen Logiken operierend verstanden werden (siehe Abb. 3.1).

Erstens sei die gegenwärtige Kunstproduktion so *umfangreich* und *inhaltlich so divers*, dass eine grundlegende Erfassung geschweige denn qualitative Ordnung der Personen und Werke nur schwer möglich sei.

Zweitens seien zwei Publikumsgruppen mit extremer *Unsicherheit* konfrontiert: Der Kunstmarkt sei wegen unklarer Auswahlkriterien und allgemein markttypischer Mechanismen durch extreme Formen von Volatilität, Zukunftsunsicherheit und Phänomene wie Spekulationsblasen oder Hypes geprägt. Daneben seien Kunstliebhaber*innen überfordert mit der stilistischen Vielfalt und dem schnellen Rhythmus künstlerischer

22 Diese Faktizität liegt im Fall der sogenannten »Geistermuseen« nicht vor. Unten wird auf die imaginierten Ausstellungen von Kunstweltexpert*innen zurückgekommen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

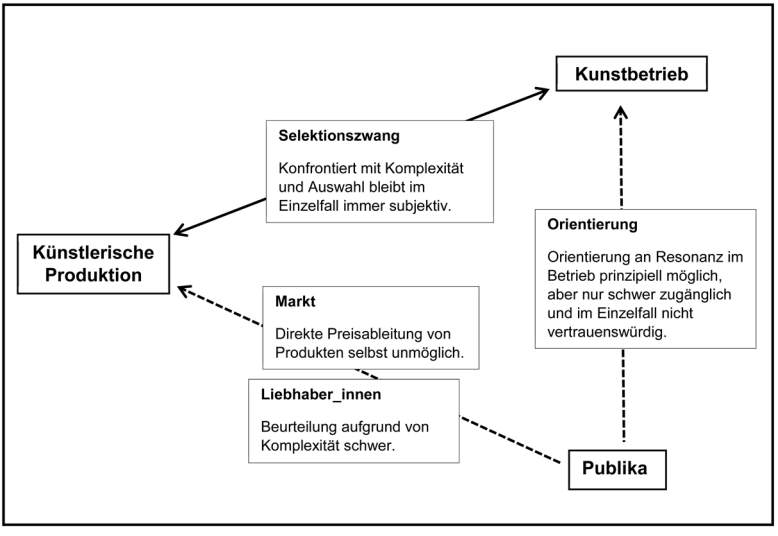

Abb. 3.2: Die Welt des Kunstkompasses 2

Entwicklungen sowie der intransparenten Logik des Betriebs, weshalb nur schwer ein Überblick oder eine Einschätzung von künstlerischer Qualität gewonnen werden könne.

Drittens seien künstlerische Auswahl- und Prämierungsprozesse im Kunstbetrieb, die auf den Überschuss an Produkten und Produzent*innen zielen, *intransparent* und einzeln betrachtet *subjektiv*.

Aus dieser Konstellation ergäben sich problematische gegenseitige Beobachtungsmöglichkeiten und die verschiedenen Verhältnisse zwischen Produktion, Betrieb und Publika stellen sich aus Perspektive des *Kunstkompasses* wie folgt dar (siehe Abb. 3.2): Der Kunstmarkt, der primär an monetären Werturteilen und -prognosen von Kunstwerken und Karrieren interessiert ist, kann aus der Vielfalt künstlerischer Produktion keine direkte Information gewinnen. Liebhaber*innen haben Probleme, mit den schnellen Entwicklungen künstlerischer Produktion sowie den Selektionsmustern des Betriebs Schritt zu halten und sich auf diese zu verlassen. Der Betrieb ist mit unvorstellbaren Mengen an Kunstwerken und Produzent*innen in der Sphäre der Produktion konfrontiert und sieht sich hier mit einem Auswahlzwang beauftragt, der in Einzelfällen nur schwer nachvollziehbar ist und subjektiv bleiben muss.

Diese Probleme will der *Kunstkompass* nicht auflösen, sondern umgehen (siehe Abb. 3.3): Aus seiner Sicht entstehen in den kunstbetrieblichen Selektionsmustern Anerkennungs- und Reputationsindizien für den künstlerischen Wert von Werken, von dem angenommen wird, dass

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

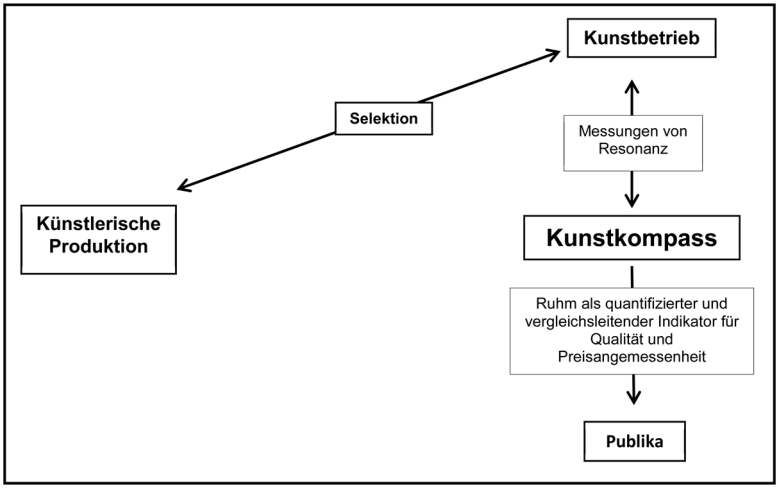

Abb. 3.3: Die Lösung des Kunstkompasses

er Einfluss auf die langfristige Preisbildung hat. Dieser Indikator unter der Chiffre Ruhm kann dem Kunstmarkt Orientierung bei Investitionsentscheidungen und prognostischen Fragestellungen bieten und Liebhaber*innen anzeigen, welche Künstler*innen heute wirklich wichtig sind und damit eine tiefere Auseinandersetzung verdienen. Ruhm ist für diese Publika jedoch nur schwer verlässlich zu ermitteln, weil die kunstbetrieblichen Mechanismen und Binnendifferenzierungen eben unübersichtlich, undurchsichtig und von Subjektivität geprägt sind. Der vermittelnde Weg der Werteinschätzung über den Ruhm einer Person, welcher sich an der Resonanz im Kunstbetrieb ablesen ließe, scheint grundlegend geeignet für Kauf- und Rezeptionsentscheidungen und gestaltet sich lediglich extrem schwierig. Genau hier will der *Kunstkompass* nachvollziehbar, objektiv und standardisiert Informationen anbieten, die grundlegende Einsichten in die und Vergleichsmöglichkeiten innerhalb der komplexen Gefüge der Kunst eröffnen.

Aus der von ihm beobachteten Konstellation gewinnt das Informations- und Ranglistensystem seine Funktionalität sowie die Legitimität seiner methodischen Mittel. Entlang dieser Skizze können die einzelnen Beobachtungsschritte analysiert werden, um die verschachtelte Kontingenz und Konsistenz des Verfahrens zu entschlüsseln.

3.1.4 Too many artists, too many styles. Künstlerische Produktion

Die Produktion zeitgenössischer Kunst erscheint aus Sicht des *Kunstkompasses* unüberschaubar umfangreich, vielfältig und einem schnellen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wandel unterzogen.[23] Die zentralen Einheiten und primären Ordnungskategorien, an denen dies festgemacht wird, sind dabei klar benannt und potenziell zählbar: Es gibt sehr viele Künstler*innen, die sehr viele Werke produzieren, die sehr vielen Stilen und Medien zugeordnet werden können. Der *Kunstkompass* versuchte nie, genaue Zahlen vorzulegen, es schien jedoch immer ausgemacht, dass es zu keiner Zeit der Menschheitsgeschichte mehr künstlerische Produktion und Produzent*innen gegeben habe als im jeweiligen Heute[24]: »[D]as internationale Kunstangebot ist vielfältiger denn je« (KK1970: 143), durften die Leser*innen der ersten Ausgabe unmittelbar unter der Überschrift lernen und auch später habe es »[z]u keiner Zeit in der Geschichte […] mehr Kunst und Künstler gegeben als in der Gegenwart« (KK1977: 149).

Potenziell in Betracht für die »Weltrangliste« (KK2009: 26) *Kunstkompass* kommen Personen auf dem ganzen Planeten. Erste Ordnungsmomente für diesen riesigen Untersuchungsgegenstand werden im *Kunstkompass* hier zum ersten Mal zu Unordnungsmomenten. Für die Kategorie Künstler*in werden über Geschlecht und Herkunft lose, kunstunabhängige Unterkategorien eingeführt, die die abstrakt wirkende Menge an Kunstschaffenden intern differenzieren. Diese geschlechtlichen oder nationalen Zuordnungen gehen zwar an keiner Stelle in die Berechnung der Ruhmespunkte ein, gehören aber zur Hintergrundgeschichte des *Kunstkompasses* und ihre relativen Verschiebungen werden

23 Die Bezeichnung *zeitgenössische Kunst* ist wie in anderen Kunstbeschreibungen auch beim *Kunstkompass* gewohnt unklar. Der Untersuchungsgegenstand der Liste bezieht sich auf zeitgenössische Kunst, i.S.v. aktuell von Interesse und noch nicht historisiert. Ab 1988 wurden nur noch lebende Künstler*innen in die Liste der 100 berühmtesten Künstler*innen abgebildet (vgl. Quemin 2013a: 80). Für verstorbene Künstler*innen wurde der sogenannte »Olymp« eingeführt. Auch vorher konzentrierte sich der *Kunstkompass* auf ausgewählte Nachkriegskunstproduktion und nicht etwa Alte Meister, Klassische Moderne, die Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder aber auch Nachkriegsabstraktion. Die allgemeine Unschärfe des Begriffs der Gegenwartskunst/Contemporary Art wird hier deutlich. In einem breiteren akademischen, aber auch kunstweltlichen Diskurs wird er nicht nur als quasi-epochale Abgrenzung zu Moderner Kunst verwendet, sondern ebenso für Produktion in einer jeweiligen Gegenwart, oder auch um zu beschreiben, was ohne Rücksicht auf den Entstehungszeitraum in der jeweiligen Gegenwart von künstlerischem Belang sei. Cornelia Bohn hat entgegen diesen datierenden und epochalen Einordnungen an Kunstwerken gezeigt, wie das, was heute als Gegenwartskunst gilt, in einem operativen Sinne »gegenwartsgenerierend« sei, indem ein ständiger Vollzug von Gegenwart sich im Werk realisiere (Bohn 2017: 55ff.).

24 In wenigen Fällen wurde die globale Anzahl von Künstler*innen mit»[e]ine halbe Million« (KK1971), »mehr als 100.000« (KK1980), »schätzungsweise 100.000« (KK1987), oder »rund 200.000« (KK 2004) angegeben.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aus der Auswertung für die Rangliste selbst abgelesen. Schon 1980 beschrieb der Kunstkompass ein »Vordringen von Frauen in die bisher von Männern beherrschte Kunstwelt« und stellte fest: »Noch zu keiner Zeit in der Kunstgeschichte gab es so viele Künstlerinnen wie heute und einen ähnlich großen Einfluss von Frauen auf die Kunstgeschichte« (KK1980: 316). Sowohl die Ausgaben von 1990 als auch 2016 haben »Die Frauen kommen« zur Überschrift (KK1990: 391; KK2016: 68f.). Ab den frühen 1990er hätten sich besonders viele Künstlerinnen in die Top 100 »eingeschlichen« (KK1990: 259) und seitdem seien sie »[w]ie in Wirtschaft und Gesellschaft [.] auch im Kunstbetrieb [...] auf dem Vormarsch« (KK2014: 129) gewesen. Rückblickend gibt Rohr-Bongard an, dass schon ihr verstorbener Ehemann gesagt habe: »Die Zukunft der Kunst liegt bei den Frauen« (KK2015: 84).

Im Gegensatz zum binär verstandenen Geschlecht tauchte die Vielfältigkeit von nationaler Herkunft auch in der Liste auf, da sie für jede Person immer angegeben wurde. Veränderungen über die Zeit wurden auch hier an den Listeninhalten abgelesen. Regelmäßig wurde in den Begleittexten die »quantitative Streuung der Kompaßkünstler nach Nationen« thematisiert oder der Erfolg der jeweiligen nationalen »Equipes« gesondert in einem »Medaillenspiegeln« (KK1997: 251) als eigene Liste dargestellt. Die Dominanz von Deutschen und US-Amerikaner*innen[25] hielte sich zwar über Jahre, die Kunstwelt sei jedoch genau wie im Fall von Frauen auch bezüglich der Herkunft von Künstler*innen in einem additiven Sinn grösser, inklusiver und komplizierter geworden: »Unübersehbar globalisiert sich die Kunstwelt. Langsam verschwinden die weißen Flecken auf dem Atlas« (KK2011: 6). Besonders bei den Aufsteiger*innen sei ab den 1990ern und verstärkt in den 2010ern die »Dominanz der Westkunst« (ebd.) oder die »westliche Hegemonie im Kunstbetrieb« (KK2014: 130) gebrochen worden und Künstler*innen aus allen Kontinenten verstärkt in den Listen vertreten; »Aus Westkunst wird Weltkunst«, hieß es auch 2016 noch (KK2016: 73).

Die chaotische Situation, auf die der *Kunstkompass* zu reagieren versucht, entsteht auf einer Ebene durch die schiere Anzahl von Künstler*innen weltweit, die konkret als Vergleichs- und Bewertungseinheiten ausgewählt wurde. Mit dem Problem einer extrem großen und schlecht zu erfassenden Anzahl von Schaffenden steht der *Kunstkompass* nicht alleine da. Beispielsweise kunstsoziologische und arbeitssoziologische Forschung ist diesbezüglich aus strukturellen Gründen ebenfalls mit

25 Der *Kunstkompass* thematisiert diese Verteilung häufig und nimmt Quemins Sekundäranalysen zur Differenzierung der globalen Kunst entlang von Nation in Zentrum/Semi-Peripherie/Peripherie vorweg (vgl. Quemin 2006; 2012; 2013a; 2013b; 2015; 2018).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

methodischen Schwierigkeiten konfrontiert.[26] Genaue Angaben über die aktuelle Anzahl von Kunstschaffenden sind aus verschiedenen Gründen nur schwer zu machen. Laut statistischem Bundesamt Deutschland gab es beispielsweise im Jahr 2013 55.000 Personen, die unter der Erwerbskategorie »Kunsthandwerk und bildende Kunst« in »Kultur und Kreativwirtschaft« in Deutschland tätig waren.[27] Die Deutsche *Künstlersozialkasse* führte in demselben Jahr 62.542 Versicherte unter der Kategorie »bildende Kunst«.[28] Nicht nur dass hier unklare Bezeichnungen vorliegen[29]; in Studien zur Einkommens- und Beschäftigungssituation von Künstler*innen wird darüber hinaus immer auf die verschränkten Beschäftigungsverhältnisse selbst hingewiesen. Oft verdienen Künstler*innen ihren Lebensunterhalt auch beziehungsweise ausschließlich in kunstfernen oder angrenzenden Bereichen und ihre Erwerbsbiografien sind von Phasen der Erwerbslosigkeit geprägt.[30]

Ein weiterer Grund für diese Erhebungsprobleme findet sich in der schlichten Einsicht, dass die Bezeichnung Künstler*in heute nicht formell

26 Das Phänomen des Überangebots taucht bezüglich Kunst immer wieder auf. Kunstgalerien werden gängiger Weise als »gatekeeper« beschrieben (s.u.), was laut Marcia Bystryn (1978: 391) immer schon impliziere »that there is an overabundance of supply. That is, there are far more artists painting than will ever be shown. As a result there is a continuing filtering-out process occurring in the through-put sector. «

27 Die Zahlen basieren auf dem Mikrozensus. Publiziert in: Statistisches Bundesamt (2015): Beschäftigung in Kultur und Kreativwirtschaft, S. 17. https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/BeschaeftigungKultur5216201159004.pdf?__blob=publicationFile [01.06.2019].

28 Versichertenzahlen abrufbar unter http://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html [01.06.2019].

29 Bezogen auf die genannten Angaben des statistischen Bundesamtes handelt es sich bei Kunst und Handwerk um zwei Tätigkeiten, deren Spaltung gerade ein zentraler Schritt in Richtung Ausdifferenzierung der autonomen Kunst war. Für historische Arbeiten mit Fokus auf dem 15. Jahrhundert und die Übergänge von mittelalterlichen Zünften und Handwerksgilden in vertraglich geregelte Patronageverhältnisse von Künstlern im Italien der Renaissance vgl. Conti 1998; vgl. für die Gestalt der Verträge Baxandall 2013[1972]; vgl. für den Hofkünstler als Vorläufer des modernen Künstlers Warnke 1996[1985]; vgl. für eine differenzierungstheoretische Perspektive auf die Rolle dieser Patronageverhältnisse für die Autonomisierung der Kunst Luhmann 1995: Kap. 4; vgl. für die sukzessive Ablösung der Gilden durch die *Académie Royale* im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts White/White 1993[1965]: Kap. 1; vgl. für den Druck auf Gilden und die Ausdifferenzierung von Kunst und Handwerk White 1993: 78–81.

30 Vgl. für dieses Problem der Bezeichnung Lena/Linnemann (2014); Menger (2001). Siehe auch schon König (1965[1964]: 225) für »außerordentliche

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geschützt ist oder als klassische Profession mit entsprechenden Zugangskontrollen beschrieben werden kann (Abbing 2002: 261f.; Müller-Jentsch 2011: Kap. 3). Weder Berufsgenossenschaften, bürokratische Stellen, Kulturkommissariate noch königliche Akademien oder Zünfte und Gilden kontrollieren die Verwendung der Bezeichnung Künstler*in.[31] Außerdem lässt sich bei einer Person, die sich Künstler*in nennt, keine Mindestanforderung von Fertigkeiten oder Arbeitsmaterial erwarten. Im Gegensatz zu Handwerksberufen ist keinerlei formelle Zertifizierung in Form von Aus- und Weiterbildungszeugnissen oder (Hoch-)Schulabschlüssen notwendig, um sich Künstler*in zu nennen beziehungsweise als solche (erwerbs-)tätig zu sein. Genau genommen, muss eine Person noch nicht einmal in irgendeiner Form als Künstler*in lohnarbeiten, ständig Werke produzieren oder gar verkaufen, Aufträge annehmen oder Stipendien beziehen, um als Künstler*in zu gelten. Wie im Fall der Trennung zwischen Kunst und Handwerk werden diese niedrigen Eintrittshürden und Regulierungsbestrebungen, die neben prekären Erwerbsbedingungen auch von einem ständigen Überangebot an Künstler*innen geprägt sind (Menger 1999), eng mit der historischen Wandlung und Autonomisierung von Kunst in Verbindung gebracht (Bourdieu 1999[1992], White/White 1993[1965]). Nicht zu regulieren, wer als Künstler*in tätig sein kann, ist eine historische Bedingung und aktuelle Folge für Autonomisierungsentwicklungen der Kunst. Das führt zu einer notwendig schwer überschaubaren Menge an Künstler*innen, worauf sich eben auch der *Kunstkompass* bezieht.

Das Problem des Überangebots und der Unübersichtlichkeit künstlerischer Produzent*innen, auf das sich der *Kunstkompass* bezieht, kann somit als ein strukturelles Charakteristikum von Kunst in der Moderne beschrieben werden. Dieser Befund ist insoweit instruktiv, als dass die Rangliste damit ein Phänomen aufgreift, dass über sie hinaus bekannt ist und höchst plausibel erscheint. Die Kongruenz solcher

Variationsbreite des Einkommens beim Künstlerberuf« in der Nachkriegsgesellschaft und für eine reiche empirische Erhebung Thurn (1985: insb. Kap. 3 und 4). Vgl. Müller-Jentsch (2011: Kap. 3) für die »prekäre Profession« des*der Künstler*in. Vgl. Bourdieu (1999[1992]: 93ff.) zum Bohémien als Prototyp dieser unsteten Künstler*innenexistenz als Lebenswandel in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Vgl. Glauser (2009) für die gewollte und gesollte Mobilität von Künstler*innen anhand von Residenzprogrammen. Vgl. für Erwerbstatistiken und die »Multiplikation« der Kunstarbeiter*in exemplarisch Menger 1999; Bureau/Perrenoud&Shapiro 2009.

31 White/White (1993[1965]: Kap. 1 und 2) diskutieren gerade an der Ablösung der Gilden, der relativ inklusiven Mitgliedsstrategie der *Académie Royal* im 18. Jahrhundert und am offenen Ausbildungssystem des 19. Jahrhunderts, wie das Problem des Überangebots an Künstler*innen in Frankreich aufkam.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Beobachtungsausschnitte kann einerseits die Anschlussfähigkeit des Verfahrens steigern, indem hier auf geteilte Problemlagen zugegriffen wird. Andererseits kann sich an solchen geteilten Annahmen auch Widerstand entfalten, wenn zwar auf das gleiche Problem, dann aber mit anderen Methoden reagiert wird. Die beobachteten Einheiten der Kunstproduktion – Künstler*innen – sind jedenfalls keine radikal anderen, sondern können mit Luhmann als eingeschliffene »Verdichtungsbegriffe« (Luhmann 1995: 87) des Kunstsystem beschrieben werden, mit denen auch fast[32] jede bekannte Beobachtungsweise der Kunst zentral operiert. Künstler*in und Kunstwerk, als »Verdichtungsbegriffe« in semantische Apparaten, »bündeln Erwartungen« in Kommunikation. Sie dienen als Anker- und Orientierungspunkt, um »vor- und zurückzugreifen und doch am selben zu bleiben – am selben Werk, am selben Künstler« (ebd.: 87f.), womit sie die Verständigung über Kunst über ephemere Situationen hinaus durch geteilte Erwartungssicherheiten vereinfachen. Der *Kunstkompass* greift die Einheit Künstler*in als Anker- und Orientierungspunkt auf, wendet sie aber zu einem Komplexitätsproblem.

Eine solche Überführung von originären Ordnungskategorien in diffuse Unordnungsindikatoren zeigt sich im *Kunstkompass* auch bei einer angenommenen Stilvielfalt. Um 1980 wird in ihm unter der Bezeichnung ›zeitgenössische Kunst‹ registriert, dass ein kunsthistorischer Bruch stattgefunden habe: »Tatsächlich mehren sich die Anzeichen dafür, daß das Zeitalter der modernen Kunst, so wie sie seit dem Beginn dieses Jahrhunderts begriffen wurde, zu Ende geht« (KK1980: 315). Nicht nur die schiere Menge der Produzent*innen werde also ständig größer und diverser, sondern auch ihre Produkte selbst seien durch neue Medien, neue Stile, neue Themen und neue Techniken immer vielfältiger.

Geschichte schüttet sich aus der Sicht des *Kunstkompasses* nach und nach immer weiter auf und Ordnung ist für ihn nur mit einem gewissen Abstand in den jeweiligen Vergangenheiten zu erkennen. Von einer »wahre[n] Inflation von neuen Kunstrichtungen und Stilen« in den 1960er und 70ern wird etwa 1977 berichtet: »[V]on der Pop Art, Op Art und Land Art über die Minimal Art, Konzeptkunst und Aktionskunst bis hin zum Fotorealismus, zur Körperkunst, Video-Kunst und sonstigen neuen Ausdrucksformen« (KK1977: 149) sei die Gegenwart überflutet gewesen. Die damals jüngere Vergangenheit zwischen Zweitem Weltkrieg und Ende der 1950er Jahre sei durch die unangefochtene

32 Eine Ausnahme stellen einige Verfahren der sogenannten Digital Art History dar. Hier werden etwa rein visuelle Verweisungsnetze von Werken durch algorithmische Bildanalyseverfahren untersucht. Hierbei wird stellenweise ganz bewusst auf »Meta-Daten« wie Autorenzuschreibung, Entstehungszeiträume etc. verzichtet, um ausschliesslich der visuellen Verweise nachzugehen (vgl. Manovich 2015).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dominanz von »abstrakte[r] Kunst« in Westeuropa und den USA geprägt gewesen.[33] Während der 1960er Jahre sei es jedoch zu einer »Explosion der Kunst« gekommen »mit einer irritierenden Vielfalt von Richtungen, Spielarten und Stilarten, über deren Kunstwert die Meinungen nicht nur unter Laien auseinandergehen« (KK1977: 149f.). Anhand der *documenta 6* (1977) sah der *Kunstkompass* dann auch den Beweis erbracht »für die – vermeintliche – Anarchie der bildenden Kunst von heute, die ans Chaotische grenzt und die schon viele Kunstfreunde verwirrt hat« (KK1977: 150). Das jeweilige Heute ist im *Kunstkompass* immer komplizierter als das entsprechende Gestern und nur über die Zeit hinweg filterten sich die wirklich »Großen« heraus. So scheint sich auch in dieser Episode in den späten 1970ern schon drei Jahre später das »Chaos« gelegt gehabt zu haben, wenngleich die Gegenwart nur noch unübersichtlicher geworden war: »In der kaum zu überblickenden Vielfalt verschiedener Kunstrichtungen dominiert keine wie seinerzeit die Pop-Art« (KK1980: 324). Obwohl die Anfangszeit des *Kunstkompasses* in den Quellen selber eindeutig als verwirrend dargestellt wurde, blickt Rohr-Bongard 2015 ganz anders auf diesen Beginn zurück: »Anfangs war diese Welt noch überschaubar« (KK2015: 84).

Dieses Narrativ über eine Kunstproduktion, in der sich ohne zeitlichen Abstand nur schwerlich eine Hegemonie bestimmter Medien oder Stile ausmachen ließe, zieht sich im *Kunstkompass* bis in die Gegenwart. Zumindest was die Vielfalt angeht, scheint sich aber ein Gewöhnungseffekt eingestellt zu haben und sowohl Bezüge auf eine geordnete Vergangenheit als auch die angebliche Skepsis der »Kunstfreunde« gegenüber neuen Formen werden nicht mehr so prominent aufgezählt. Die Kunst seit den 1960er und 70er Jahren, so könnte am *Kunstkompass* abgelesen werden, ließe sich als ein »Kaleidoskop« definieren, »dass sich auch im Kompass spiegelt« […]: Skulpturen, Malerei, Foto- und Medienkunst, Performance und Installation führen eine friedliche Koexistenz« (KK2004: 154). Von einer solchen Koexistenz spricht der *Kunstkompass* ab den frühen 1990er und verstärkt ab der Jahrtausendwende, was zumindest an dieser Rangliste anzeigt, ab wann zeitgenössische Kunst gerade durch Formenvielfalt geprägt gewesen sei (ab 1960er) und dass dies zeitlich verschoben (ab 1990) grundlegend als ein Gewinn angesehen

33 Gemeint ist hier der Abstrakte Expressionismus, der als geografischer, historischer und/oder formaler Wendepunkt für künstlerische Produktion nach dem Zweiten Weltkrieg eingeschätzt wird. Vgl. schon die zeitgenössischen Beiträge von den Kritikern Clement Greenberg (1961[1951]) und Harold Rosenberg (1952). Diana Crane (1987) hat in Anlehnung an White/Whites soziologische Studie zum Impressionismus (1993[1965]; vgl. auch White 1993) die Netzwerke und Institutionen untersucht, in denen die erfolgreichen Maler eingebettet waren. Vgl. auch Bystryn (1978) für die Rolle von Galerien in der Entwicklung des Abstrakten Expressionismus.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wurde. Im ersten *Kunstkompass* wurde noch von einer Konkurrenzsituation zwischen verschiedenen »Kunstrichtungen« berichtet: »Pop-Art, Op-Art, Minimal-Art, Neuer Realismus, Neue Abstraktion; Kinetik, Lichtkunst, Land-Art, Konzept-Kunst, Aktionskunst, Phantastischer Realismus und ›Heimatkunst‹ wetteifern um die Gunst der Sammler und Museen«. Damals sei eine betriebliche und öffentliche Skepsis zu verspüren gewesen, wie sie heute in Kunstinstitutionen und Publikationen nur noch selten zu erleben ist: »Kritiker, Galerie-Inhaber, Museumsdirektoren, aber auch die Künstler selbst streiten sich über die Bedeutung der einzelnen Kunstrichtungen und ihrer Vertreter« (KK1970: 143).

Wie in den Aufzählungen der »Kunstrichtungen« deutlich wird, sind die Differenzierungsbezeichnungen für die künstlerischen Produkte im *Kunstkompass* eher vage. In den Listen finden sich tradierte und neuere Gattungs- und Untergattungsbezeichnungen innerhalb der bildenden Kunst, Kunstrichtungen und Stilrichtungen, ganz Allgemeines wie »Abstraktion« oder »kritische Kunst«, Bewegungen, Techniken, Gruppen oder künstlerische Methoden. Der Soziologe Heine von Alemann hat die Ausgaben des *Kunstkompasses* zwischen 1970 und 1992 bezüglich der Verteilung der »Stilbegriffe« untersucht und diese als Indikator benutzt, um die »enorme Binnendifferenzierung der zeitgenössischen Kunst« und den entsprechenden Begriffsfindungsapparat zu zeigen (von Alemann 1997: 214–216). Von Alemann merkt zwar an, dass es »keinen wirklichen Maßstab« gebe, »nach dem zwischen einem Viel oder Wenig von Stilrichtungen unterschieden werden könnte«, er wiederholt aber nur, was für das Bezugsproblem des *Kunstkompasses* zentral ist: »Nach außen erschwert diese Multiplexität das Zurechtfinden« (ebd.: 217).[34]

Wenn Stile, Richtungen, Gruppen oder Gattungen eigentlich die Orientierung in einer Vielzahl von Kunstwerken dienen sollen, werden sie in der Ordnungsweise des *Kunstkompasses* erneut umgedreht. Was früher noch leicht zu ordnen war und auch heute noch in seinem Beobachtungsregime registriert wird, ließe sich nicht mehr so leicht überblicken. Die klaren Vorherrschaften einzelner Richtungen (Abstrakter Expressionismus, Pop-Art) seien vorbei und zeitgenössische Kunst sei durch massive Pluralität ausgezeichnet. Aus einem potenziellen ordnenden Verdichtungsbegriff wird ein illustratives Unordnungsmoment. Im

34 Damit begegnet von Alemann dem *Kunstkompass* genau aus der anderen Richtung als die vorliegende Studie. Er nimmt den *Kunstkompass* als Datengrundlage und will an ihm Belege für eine etwaige Welt zeigen. Vgl. für die massenhafte Erfindung neuer Genres im 20. Jahrhundert Galenson (2009: Kap. 6). Mit Cornelia Bohns (2017: 61f.) Beobachtung, dass sich Gegenwartskunst/Contemporary Art gerade durch die verzeitlichte Kombinatorik von »resymmetrisierten« künstlerischen und kommunikativen Formen auszeichnet, wäre diese Pluralisierung durch das Einreißen von sauberen Stil-, Mediums- oder Genregrenzen noch potenziert.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunstkompass wird somit mehrfach zum Problem, was eigentlich eine Strukturierungslösung in der Beobachtung von Kunst sein soll. Problematisiert werden kann dies so einleuchtend aber gerade durch die Beobachtungen des *Kunstkompasses*, indem die Unterscheidungen von bekannten und etablierten Ordnungsinstrumenten einer Kunst aufgegriffen werden. Aus Perspektive von Liebhaber*innen und Kunstmarktakteuren kann diese chaotische Unübersichtlichkeit nur ein Problem in der Auswahl und Bewertung von Kunstwerken sein und der *Kunstkompass* verspricht ihnen belastbare Orientierung.

*3.1.5 Geschmäcker. Passionierte Kunstliebhaber*innen und das Laienpublikum*

Das Bild eines breiten Publikums und passionierter Kunstliebhaber*innen, die primär am Genuss und nicht am Erwerb von Kunstwerken interessiert sind, ist im *Kunstkompass* immer präsent und bleibt trotzdem unscharf. Dieses Publikum taucht dabei immer wieder in konsistenter Weise als Abgrenzungsfolie zu Professionellen und damit zu epistemischen Grundfesten der Ranglistenmethodik auf. Künstler*innen der Pop-Art oder Joseph Beuys würden bei Professionellen zwar hoch gehandelt werden, allerdings »erfreuen [sie] sich durchaus nicht allgemeiner Wertschätzung« (KK1983: 305). Eine solche allgemeine Wertschätzung von Kunst stelle sich mit einer zeitlichen Verzögerung ein, weil das Massenpublikum oft (noch) nichts mit den momentan vom Betrieb und dem Markt präferierten Künstler*innen anfangen könne: »Moderne Kunst ist für die meisten Zeitgenossen ein Buch mit sieben Siegeln« (KK1975: 212). Auch noch 2015 wurde behauptet, dass nicht »jeder Kunstfreund [.] glücklich über diese rasante, oft überhitzte Entwicklung« des Kunstbetriebs ist: »Viele fragen: um was geht es eigentlich? welche Künstler werden überdauern in Zeiten der Turbokarrieren und der astronomischen Preise?« (KK2015: 25).

Auf die künstlerische Produktion und ihre Einschätzung habe das unprofessionelle Publikum keine großen Auswirkungen. In einem Beitrag für die *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* benannte Bongard 1974 die klaren Grenzen und Einflusssphären: »Was speziell den Bereich der zeitgenössischen bildenden Kunst anbelangt, so hat man sich nichts darüber vorzumachen, daß das breite Publikum so gut wie keinen Anteil an der Urteilsbildung hat, daß es vielmehr nur einige, wenige ›conoscitori‹ sind, die sich an dem Prozeß der Urteilsfindung und Geschmacksbildung beteiligen« (Bongard 1974: 254). Zentrales Leitmotiv der Laien sei laut Bongard individueller Geschmack. Das Überangebot, die Vielfältigkeit und schnellen Entwicklungszyklen zeitgenössischer Kunst, mithin auch ganz kategorial, »daß die Grenze zwischen Kunst

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Nichtkunst fließend ist« (KK1980: 311), erscheine dem Laienpublikum als Problem und es reagiere darauf mit einem subjektiven Umgang: »Das Dilemma lösen viele Kunstfreunde auf eine ganz persönliche Weise. Sie halten nur das für Kunst, was ihnen gefällt« (KK1980: 311).

Von diesen individuellen Vorlieben grenzt sich der *Kunstkompass* klar ab, weil die Messung des Ruhms »unabhängig auch von der Anerkennung beim breiten Publikum« (KK1979: 215) vorgenommen wird: »Alles in allem registriert der Kunstkompaß das Interesse, das Künstlern von der Fachwelt in der Gegenwart gezollt wird – im Unterschied zur Resonanz beim breiten Publikum« (KK1983: 308). Ausgehend von dieser auch methodisch einschränkenden Annahme (Leser*innenumfragen, Publikumsstatistiken o.Ä. wären inkonsequent) wird vom Laienpublikum keine Begeisterung gegenüber der Rangliste erwartet. Mit metaphorischen Bezug auf das Navigationsgerät Kompass wird gefragt, ob »es einen ähnlich zuverlässigen ›Kompaß‹ für den Erwerb von Kunst geben« kann, und von Laien würde diese Frage verneint werden: »Das bestreiten Kunstliebhaber, die sich an ihrem persönlichen Geschmack orientieren und nach der Devise handeln, ›Ich mag zwar nichts von Kunst verstehen, aber ich weiß, was mir gefällt‹« (KK1976: 216). Vom Laienpublikum erhoffte sich der *Kunstkompass* zwar nie eine große Aufmerksamkeit, auch wenn seine Einsichten diesen Publikumssegmenten Orientierung unter Vorzeichen begrenzter Zeit/Aufmerksamkeit im Gewimmel zeitgenössischer Kunst versprach. Wichtiger für das Laienpublikum wird die Schwelle, ab dem das Informationssystem besonders informativ für einzelne Liebhaber*innen werden kann: Der Übergang zum*zur Käufer*in. Der Eintritt in den Kunstmarkt sei so sehr mit Risiko belastet, dass persönlicher Geschmack nicht ausreiche und es eben ein universelles Navigationsgerät benötige, um keine Fehlentscheidungen zu treffen. Solche Risiken seien auf dem Kunstmarkt aber nicht nur für Neulinge präsent, sondern diesem besonderen Markt inhärent.

3.1.6 Unübersichtlichkeit. Der Kunstmarkt

Auch am Kunstmarkt zeigt sich im *Kunstkompass*, wie dezidierte Vorannahmen in die Vorstellung der problematischen Verfasstheit von Kunst in Gänze einfließen. Dies zeigt sich einerseits ganz konkret an Akteursgruppen und andererseits an der Frage, ob Kunst sich überhaupt als Anlage eigne. Das hieraus entstehende Bild des Marktes und seiner Mechanismen hat in einer chronischen Zukunftsunsicherheit seinen Fluchtpunkt. Besonders für zeitgenössische Kunst beschreibt der *Kunstkompass* künstlerische und monetäre Bewertungsprobleme, denn ohne die jahrzehnte- und jahrhundertelange Nobilitierung von Kunstrichtungen und Künstler*innen durch Kunstgeschichte und Sammlungs- beziehungsweise

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ausstellungsinstitutionen müsse im Heute auf eine Kunst spekuliert werden, deren Eingang in die Geschichte alles andere als gesichert gelte. Schon in der ersten Ausgabe wird vermutet: »daß die in der Capital-Kompass-Liste aufgeführten Künstler [...] eine reelle Chance haben, auch noch in zehn oder fünfzehn Jahren anerkannt zu sein« (KK1970: 147). Marktakteur*innen müssten deshalb Künstler*innen identifizieren, »deren Ruhm voraussichtlich Bestand haben wird und deren Werke sich auch in Zukunft verkaufen lassen« (KK1974: 67). Warum nun der *Kunstkompass* als geeignetes Instrument für solche Fragen hergestellt wurde, wird erst durch die Einbettung des Kunstmarktes in eine komplexe Vorstellung von den multiplen Wertsphären der Kunst plausibel.

Relevante Akteure des Kunstmarktes

Galerien: Kunstgalerien seien wichtig als gewerbliche Ausstellungs- und Verkaufsräume für Kunstwerke sowie als Vertretung von Künstler*innen. Beobachtet wird dabei eine Doppelrolle, da sie im *Kunstkompass* nicht nur auf ihre wirtschaftlichen Tätigkeiten reduziert werden, sondern auch immer wieder angedeutet wird, dass sie eng mit kunstbetrieblichen Mechanismen der künstlerischen Selektion verwoben sind und Einfluss haben auf Ausstellungspraxen von Museen und Biennalen. Ausgewählte Galerist*innen zählten so schon in der Anfangszeit zu denjenigen Kunstexpert*innen mit Einblick in die feinen Hierarchien des Betriebs, die Bongard nach der Relevanz von Kunstinstitutionen befragte. Außerdem wurden zu Beginn, »wenn auch in geringerem Maße«, sogar »Ausstellungen in angesehenen privaten Galerien« für die Berechnung der Ruhmespunkte berücksichtigt (Bongard 1974: 254).

Neben einer Vermittlungsrolle zwischen Produzent*innen und Käufer*innen wird Galerien und Händler*innen[35] eine aktive strategische

35 von Alemann (1997: 217f.) deutet die Unterscheidung von Kunsthändler*innen und Galerist*innen als zentral für das Selbstverständnis moderner Galerien seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und bezieht sich dabei auf die individuelle Verpflichtung der Galerist*innen zu spezifischen Stilrichtungen und zeitgenössischer Kunst anstatt dem interesselosen (Wieder-)Verkauf jedweder Kunst. Müller-Jentsch (2011: 60–66) folgt dieser Konzentration auf den Primärmarkt (Erstverkauf von Werken vgl. knapp Velthuis 2011), referiert aber typologische Unterscheidungen von Galerien (vgl. auch Moulin 1987 [1967]; Bystryn 1978). Vgl. die Studie von Thurn (1994) für die Geschichte des »Kunsthändlers« von der Antike bis in die 1990er und die Herausbildung des Berufes beziehungsweise der Profession im 18. Jahrhundert und somit in der Absatzbewegung künstlerischer Produktion und Rezeption von feudalen Strukturen sowie schließlich der Globalisierung des Kunsthandels.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Rolle in Kunstbetrieb und Kunstmarkt zugeschrieben. Einerseits unterstützten sie die von ihnen vertretenen Künstler*innen auch mal »unbeirrbar« über eine »Durstrecke« (KK1988: 378), andererseits könnten Preise durch geschickte Galeriepolitik über eine marktumfassendere »Kunstflaute« (KK1993: 224) hinweg stabil gehalten werden. Im *Kunstkompass*, ohnehin ein »Muss für Sammler und Galeristen« (KK2008: 193), wird immer wieder angedeutet, dass Galerien in informelle Netzwerke verstrickt seien und mit harten Bandagen ihre Interessen verteidigten. Etwa im Fall von periodischen, primär nichtkommerziellen[36] Kunstausstellungen (Biennalen, Triennalen etc.) stünden Galerist*innen in harter Konkurrenz zueinander um die begehrte Berücksichtigung ihrer Künstler*innen: »In der Tat erinnert der Galeristenwettstreit um die Teilnahme der Künstler [an der Biennale in Venedig] an Geheimbündelei – wenn auch mit friedlicheren Mitteln als in der Mafia üblich« (KK1980: 318). Zwar sei ein Vergleich mit der Mafia etwas schief, die Analogie wird aber doch ausgereizt: »Was in Kunstkreisen Mafia genannt wird, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine verschworene Gemeinschaft Gleichgesinnter, die zur Durchsetzung ihrer Ziele zwar ohne Geigenkästen mit Maschinenpistolen auskommt, die aber sonst kaum eine List scheut, Konkurrenten aus dem Feld zu schlagen, Kritiker einzuschüchtern, Händler unter Druck zu setzen und den Markt zu kontrollieren« (KK1980: 320). Solche Versuche der Markt- und Kunstbetriebssteuerung ließen sich, das wird 1993 beschrieben, einer kleinen, aber global vernetzten Gruppe zurechnen, die intern sowohl konkurriert als auch kooperiert. Laut einer Kunstexpertin, so gibt der *Kunstkompass* wieder,

> »beruhte der Erfolg eines Künstlers oder einer neuen Kunstrichtung im Wesentlichen auf dem geschickten Marketing der tonangebenden Galerien in New York, Köln, Paris, London und Zürich, die eng zusammenarbeiten. Entscheidend ist, inwieweit es ihnen gelingt, ihre Künstler in renommierten Gruppenausstellungen wie Documenta oder Venedig-Biennale unterzubringen oder ihnen sogar Einzelschauen wichtiger Museen zu sichern« (KK1993: 217).

Galerien wird im *Kunstkompass* also einerseits die klassische Mediatoren- und Kontaktrolle zwischen Produzent*innen und Sammler*innen

36 Dies ist eine historische Neuheit. Die *Bienale di Venezia* wurde seit Beginn *auch* als Verkaufsausstellung veranstaltet. Das seit der ersten Ausgabe im Jahr 1895 obligatorische Verkaufsbüro auf dem Gelände der Biennale wurde erst 1973 abgeschafft (vgl. Sassatelli 2016b: 99), die Erlöse wurden bis in die frühen 1960er Jahre in den Ausstellungsberichten veröffentlicht (vgl. Fleck 2009: 38f.). Dass hier Kritik gegen Kommerzialisierung als Erklärung für diesen Wandel angebracht wird, kann vor dem Hintergrund eines Funktionswechsels der Biennalen aufgrund konkurrierender Institutionen (siehe *Fußnote 50, Kap. 2*) ergänzt werden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sowie die selektionsorientierte Gatekeeper-Funktion zugeschrieben. Wer sich potenziell für einen Kunstankauf interessiere, dem wird so die Orientierung an seriösen Galerien empfohlen. Obwohl ein gewisser Vertrauensvorschuss angebracht sei, werden im *Kunstkompass* immer wieder Mythen über unlautere Praxen, kalkulierte Steuerung des Marktes und Kartellbildung bedient. Blind sollte Galerist*innen also auch nicht vertraut werden, da sie ökonomisch motivierte Akteure seien und deshalb Einflussnahme auf nichtkommerzielle, kunstbetriebliche Ausstellungspraxen in Museen oder Biennalen anstrebten.

Kunstmessen: Als wichtige regelmäßige Ereignisse auf dem internationalen Kunstmarkt werden vom *Kunstkompass* seit jeher Messen für zeitgenössische Kunst – periodische Ausstellungs-[37] und Verkaufsveranstaltung von mehreren Galerien an einem Ort – beschrieben. Die Geschichte der Rangliste ist dabei eng mit der Kunstmesse in Köln[38] sowie der globalen Erfolgsgeschichte des Messeformats verbunden.[39] Rohr-Bongard erinnert sich 2010 an die Anfangszeit des *Kunstkompasses*: »Stimmigerweise präsentierte er [Willi Bongard] damals gemeinsam mit dem Wirtschaftsmagazin Capital, den Kunstkompass während der Art Cologne 1970« (KK2010: 7). Bongard ging wohl schon zu Beginn sowohl der Rangliste als auch des Formats der Internationale Messe für zeitgenössische Kunst davon aus, dass sich dort ein Resonanzraum für seinen

37 Auf Ähnlichkeiten zwischen Messen und neueren Biennalen als Kunstausstellung weist Tang (2011) hin, deutet aber insbesondere das fehlende kuratorische Gesamtkonzept von Messen als zentralen Unterschied zu Biennalen (seit ca. 1970, siehe *Fußnoten 36 und 50, Kap. 2*).

38 Die Messe in Köln gilt als erste Internationale Messe für zeitgenössische Kunst und startete 1967 als *Kunstmarkt Köln*. Nach Namens- und Konzeptionsänderungen (1970–73 *Kölner Kunstmarkt*, 1974–84 *Internationaler Kunstmarkt* (abwechselnd in Köln und Düsseldorf)) findet die Messe bis heute als *Art Cologne* statt. Kurz nach Köln fand 1970 die *Art Basel* zum ersten Mal statt, die heute mit Ablegern in Miami und Hongkong als wichtigstes Kunstmesseunternehmen der Welt gilt. Vgl. Rombach (2008) für einen historischen Vergleich zwischen Köln und Basel zu ihren Anfangsjahren.

39 Die Messe in Köln sowie die 1970 erstmals ausgerichtete *Art Basel* (und dann 1974 *Foire Internationale d'Art Contemporain* (*FIAC*) in Paris und *Arte Fiera* in Bologna) gelten als Ausgangspunkt für die globale Erfolgsgeschichte des Formats der Messe für zeitgenössische Kunst. Vgl. Morgner (2014a) und Yogev&Grund (2012) für die Geschichte und globale Expansion des Formats; vgl. Morgner (2014b) für netzwerkanalytische Perspektiven auf die Rolle von Messen in der Kunstwelt und dem Kunstmarkt. Vgl. die ethnographische Studie von Schultheis et al. (2015) zur *Art Basel*, die die Spannung von offensichtlichem Kommerz und Bezugnahmen auf antikommerzielle Logiken der autonomen Kunst herausarbeiten. Vgl. Quemin (2013b) zur Internationalität von Messen für zeitgenössische Kunst unter Repräsentationsfragen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Informationsdienst finden würde und an diesen Events eine gewisse Aufmerksamkeit von Kunstmarkteuren gebündelt sei.[40] Aus den mittlerweile zahlreichen Kunstmessen weltweit lässt sich laut dem *Kunstkompass* eine Spitze identifizieren, die als die wichtigsten Glamourevents und »wichtigsten Märkte[.]« der Kunst gelten, zu denen die »wichtigsten Sammler und Kuratoren reisen« (KK2009: 45). Neben der Rolle als Treffpunkt für Sammler*innen, Presse, ein breiteres Publikum und Kunstbetriebsexpert*innen betont der *Kunstkompass*, dass besonders ab den späten 1990er Jahren die Messen »als Stimmungsbarometer des Kunsthandels schlechthin« (KK2002: 109) beschrieben werden können. Insbesondere die *Art Basel* gelte »als zuverlässiges Stimmungsbarometer für die weltweite Kunstwetterlage« (KK1999: 259).

Auktionshäuser: Ähnlich wie Messen gelten Auktionshäuser und ihre zentralen Veranstaltungen für den *Kunstkompass* als »Stimmungsbarometer für die weltweite Kunstwetterlage« (KK2000: 242) sowie für die Marktposition einzelner Künstler*innen. Erstmals wird den Mechanismen von Auktionen 1982 in der Begleitberichterstattung eine längere Passage gewidmet, die sich ähnlich wie im Fall der kommerziellen Galerien ambivalent gestaltet. Einerseits seien Auktionserlöse gute Preisindikatoren, weil sie im Gegensatz zum Privathandel öffentlich seien und ihnen deshalb »der Vorteil größerer Glaubwürdigkeit bescheinigt werden« (KK1982: 333) könne. Andererseits seien sie aber auch ein Einfallstor für Manipulation durch Galerist*innen, Künstler*innen und Sammler*innen, da für sie prinzipiell die Möglichkeit bestehe, »über Strohmänner auf selbst eingelieferte Werke zu bieten, um Nachfrage zu einem höherem als dem sonst erreichbaren Preis vorzutäuschen und ein bestimmtes Preisniveau zu etablieren« (KK1982: 333f.). Solche »Stützungskäufe« (KK1982: 335; KK1993: 224) hätten aber auch ihre Grenzen, weil »[d]as Gesetz von Angebot und Nachfrage gilt [auf dem Auktionsmarkt] auf lange Sicht ebenso unerbittlich wie auf jedem anderen Markt. Allzu kunstvoll aufgebaute Preisgefüge geraten über kurz oder lang ins Wanken und stürzen ein« (KK1982: 335).

40 Diese Vermutung wird erhärtet durch einen ausführlichen Vorbericht zur ersten Messe in Köln, den Bongard in der *Zeit* veröffentlichte. Mitten hinein in die Diskussionen um Kunst und Kommerz stellte er mit prognostischem Gehalt fest: »Es ist kaum übertrieben zu sagen, daß es sich – abgesehen von der *documenta* in Kassel – um die bedeutendste Veranstaltung auf dem Feld der zeitgenössischen Kunst handelt, die Westdeutschland seit langem zu bieten hat«, Willi Bongard, Das Kölner Kunst-Kartell. Erste deutsche Messe für Malerei, Graphik und Plastik. In: *Zeit* 36/1967. Die Annahme, dass Rankings besonders bei Messen einen hohen Resonanzraum finden, besteht immer noch, vgl. Buckermann (2018) für Alain Quemins Ranking über kommerzielle Galerien für zeitgenössische Kunst in Frankreich, welches 2016 passend zur *FIAC* in Paris veröffentlicht wurde.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Besonders in der Krise des Kunstmarktes um 1990 (siehe Sammler*innen) geraten die duopolistischen Auktionshäuser *Christie's* und *Sotheby's* und ihre Frühlings- und Herbstveranstaltungen in den Blick.[41] 1989 standen die »atemberaubenden Kunst-Rekord-Preise« noch für eine offensichtliche Vermengung von »Kunst und Kapital« und den boomenden Markt für zeitgenössische Kunst (KK1989: 392). Die Krise 1990 sei dann gerade an Frühlingsauktion der beiden »marktbeherrschenden Giganten« *Sotheby's* und *Christie's* deutlich geworden (KK2000: 242). Nachdem 1992 noch berichtet wurde, dass die Auktionen nach dem sogenannten Crash zumindest nicht »ganz so katastrophal aus[fielen] wie in den Jahren zuvor« (KK1992: 142), wurde über die 1990er und frühen 2000er Jahre immer wieder an Auktionsergebnissen gezeigt, wie sich der Markt erholte: »Spitzenpreise werden wieder erzielt, der Kunstmarkt ist nach der großen Spekulationswelle, die Ende der achtziger Jahre begann, dann – Mitte 1990 – wie eine Seifenblase zerplatzte, zur soliden Normalität zurückgekehrt« (KK1995: 368; vgl. auch KK1994: 172; KK2000: 242). Dieses Wissen um die Relevanz von Auktionen als Indikatoren für Aufschwung, Überhitzung und Zusammenbruch wird auch mobilisiert, wenn etwa starke Anstiege der Erlöse innerhalb eines Jahres zu beobachten und damit Spekulationsblasen zu erwarten seien (KK2005: 168). Auktionshäuser werden weniger in ihrer Tiefe als Unternehmen oder über ihre Position in einem globalen Kunstmarkt beschrieben, sondern verbleiben ähnlich wie Kunstmessen in der Funktion eines informierenden Screens, an dem sich relevante oder stützende Information durch ihre öffentliche Gestalt ablesen lassen.

*Sammler*innen*: Sammler*innen sind das zentrale Zielpublikum des *Kunstkompasses*. Während seiner ersten Dekade richtet sich das Informationssystem mit immer wieder bemühter Analogie zu Aktienprognosen an investitionserprobte Akteur*innen. Ab 1980 ist eine stärkere Ausrichtung als Ratgeber zu beobachten, in dem auch das Bild oder gar die Norm eines ernsthaften Sammlers sich schärft.[42] Vereinzelt zu Beginn

41 Die »art market bubble« der 1980er und frühen 1990er ist ein fester Bestandteil im kollektiven Gedächtnis des Kunstmarktes. Mittlerweile wird die Blasenbildung und das ›Platzen‹ über einen Zusammenhang zwischen Auf- und Abstieg des japanischen Aktienmarktes und dem Markt für impressionistische, moderne und zeitgenössische Kunst erklärt (vgl. Hiraki et al. 2009).

42 Vgl. Hahn (2010: 236ff.) zu der Notwendigkeit einer Sammelpraxis durch mehr als eine Person. Auch Alois Hahns Diskussion des Sammlers/der Sammler speist sich dabei aus der soziologischen Betrachtung von Kunst als gesellschaftlich Hergestelltes: »Wenn man die Kunst nicht aus objektiven Eigenschaften der Kunstprodukte, der Bilder, Statuen usw. ableitet, sondern aus ihren Wirkungen. dann ist eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür, dass etwas Kunst ist, seine soziale Anerkennung als solche. Oder anders formuliert, das ästhetische Erlebnis des Kunstbetrachters ist dann das

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der 1990er Jahre, verstärkt ab Ende der Dekade und die 2010er hindurch liefert der *Kunstkompass* Personenportraits zu besonders einflussreichen Sammler*innen. In Homestorys oder ausführlichen Interviews wird eine genuine Sammler*innenfigur, meist reiche, aber betont passionierte Menschen, porträtiert. Während der letzten beiden größeren Krisen des Kunstmarkts (1990 und 2007) gewinnt diese Figur der verantwortungsvollen Sammler*innen noch mehr an Kontur, weil sie sich gerade von Spekulant*innen abgrenze, indem sie den Erwerb von bildender Kunst nicht an kurzfristigen Gewinnen orientiere.[43]

Sammler*innen sind für den *Kunstkompass* immer konstitutive Teile des Kunstbetriebs. Die meisten Sammler*innen kämen aus den USA und (mit großem Abstand) Japan und Deutschland. Mit dem wirtschaftlichen Emporkommen und der stärkeren Inklusion in globale Zusammenhänge seien ähnlich wie bei Kunstschaffenden Ende der 2010er noch »die neuen Millionäre und Milliardäre aus Asien, Arabien und Russland« (KK2008: 208) dazugekommen. Zwar gibt es, so werden wiederum Sammler*innen zitiert, nicht den »Sammler par excellence«, sondern sie seien »so unterschiedlich und farbig wie die Blätter im Herbst« (KK2003: 146). Ein besonderes Augenmerk legt der *Kunstkompass* dabei auf das »Engagement der Elite für Kunst«, namentlich »Großsammler« und »Führungskräfte« (KK1998: 218). Diese kunstaffine Elite sei eine »Gemeinde von Managern und Unternehmern, die einen Teil ihrer flüssigen Mittel in die Kunst stecken« (KK2008: 44) würde. Der *Kunstkompass* begrüßt dabei nicht unbedingt blind eine Finanzkraft, sondern warnt auch vor Folgen von uninformierter Spekulation mit Kunstobjekten. Dies sei umso wichtiger, weil Großsammler schließlich »nachhaltigen Einfluß auf den öffentlichen Geschmack [nehmen], weil ihre Kunstbeute in wichtigen Museen landet« (KK1993: 217) und weil sie »durch ihre Großeinkäufe die Macht [haben], Künstlerkarrieren zu pushen oder zu bremsen« (KK1993: 218).[44]

Besonders bei langjährige Sammeltätigkeit stehe beim Kunstkauf »der emotionale und intellektuelle Gewinn, nicht die Kapitalanlage«

Entscheidungskriterium. Kunst wird dann von einer Dingeigenschaft zu einer Beziehungsqualität« (ebd.: 234f.).

43 Diskurse um verschiedene Motivationen des Kunsterwerbs sind virulente Themen in der Kunstwelt. Vgl. Velthuis (2014) für aktuellere Diskussionen um das sogenannte Flipping – das gewinnorientierte, schnelle Wiederverkaufen von erstandenen Werken bei kurzfristigen Preisentwicklungen. Diese Praxis radikalisiere sich heute deutlich durch Datendienstleistungen für tagesaktuelle, quantitative Analysen.

44 Die Leih- und Schenkungspraxis von einflussreichen Sammler*innen ist stetiger Quell für Kritik in Kunstberichterstattung oder Sachbüchern über Kunst und Kunstmarkt. Sammler*innen würden durch die temporäre Hängung eines Werkes nur dessen Wert steigern wollen oder durch gezielte

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(KK1998: 110) im Vordergrund. Chronische Großsammler*innen seien »Liebhaber jenseits von Hype und Spekulation« (KK2009: 44). Immer wieder zeigt der *Kunstkompass*, dass erfolgreiche und ausdauernde Sammler*innen Kunst nach individuellem Gefallen kaufen würden und ein innerer Drive sie nicht von der passionierten Sammeltätigkeit ablassen ließe. Sammler*innen werden zitiert, dass Kunst für sie »wie eine Liebesgeschichte« (KK2009: 46) sei und manche Personen »schon als Sammler geboren« (KK2003: 146) werden und eine »Liebe zur Kunst angeboren« (KK2001: 107) sei. Obwohl der »emotionale und intellektuelle Gewinn durch Kunst« (KK1998: 111) der primäre Antrieb des Sammelns sei, fügt der *Kunstkompass* auch noch soziale Gründe für Sammeltätigkeiten hinzu.

An den Anrufungen und Ratgeberteilen im *Kunstkompass* wird deutlich, was ein ›guter Sammler‹ aus Sicht des *Kunstkompasses* ist und wie man einer werden kann. Die »Regeln für den Kunstkauf« (KK1984: 418; KK1989: 397; KK1993: 218; KK2000: 242; KK2003: 147; KK2005: 168) sind simpel: Ein vorbildlicher Sammler kauft primär Werke nach seinem Gefallen; er widersteht Spontankäufen; er schult sein Auge und kultiviert seinen Geschmack; er bildt sich über Fachliteratur und Ausstellungsbesuche weiter; er besucht für ein Preisgefühl so viele Auktionen und Galerien wie möglich; er kauft Werke mit Bestand anstatt Hypes zu folgen; er kauft gezielt nach Qualität anstatt in die Breite; er kauft in seriösen Galerien und Auktionshäusern; er verhandelt den Preis nach; er lässt sich die Echtheit des Werks quittieren; er legt ein eigenes Archiv an; und er rechnet den Genuss als Gewinn eines Kunstkaufes mit ein.

Neben quasi-organischen Sammler*innen und strebsamen Neulingen locke Kunst jedoch auch eine gefährlichere Sorte von Kunstkäufer*innen an. Spekulant*innen »und andere Trittbrettfahrer« (KK2009: 46) agierten ausschließlich für schnelle Rendite. Besonders während Blasenbildungen seien diese Investor*innen auf dem Markt aktiv und beschleunigten so die Überbewertungszirkel. Nach der Krise des Auktionsmarktes um 1990 sowie der Unsicherheit im Zuge der Kredit- und Finanzkrise ab 2007 machte der *Kunstkompass* Spekulant*innen für desaströse Entwicklungen verantwortlich (KK2005: 170; KK2008: 206). Diese Krisen hätten bei allen Verwerfungen allerdings auch einen positiven, reinigenden Effekt, denn Spekulant*innen seien »aus den Auktionen vertrieben worden« (KK2009: 46) und »Spekulanten mit der Hoffnung auf die schnelle Mark hat der Crash davongefegt« (KK1993: 218).

Schenkungen Preise eines Gesamtwerkes (aus dem sie dann andere Einzelwerke besäßen) stabilisieren oder steigern. Vgl. nur die Erzählungen in Thornton 2009 [2008]; Thompson 2012 [2008]; Zepter 2013; Voss 2015.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunst als Geldanlage und Mechanismen des Kunstmarktes

Dem Nachdenken über Kunst, den Kunstmarkt und Informationsmöglichkeiten durch kunstbetriebliche Resonanzverteilung liegt im *Kunstkompass* die Frage zugrunde, ob Kunstwerke überhaupt als Wertanlage in Betracht gezogen werden können und sollen. Diesbezügliche Antworten haben sich immer wieder verschoben – ohne allerdings das Projekt selbst in Frage zu stellen.[45] Während anfänglich Fragen der Wertbeständigkeit und Preiswürdigkeit von Kunstwerken als Problem von Intransparenz im Mittelpunkt standen, wurden Unsicherheit und Besonderheiten von Kunst als Wertanlage eher als Herausforderung für ein Informationsproblem beschrieben, auf die mit belastbarer Wissensgenerierung (durch den *Kunstkompass*) reagiert werden müsse. Kunst sei »nicht nur eine der schönsten und besten Kapitalanlagen, sie ist auch eine der heikelsten« (KK1974: 66), was einerseits damit zusammenhinge, dass die zeitgenössische Kunstproduktion »größer und vielfältiger denn je« (KK1974: 66; siehe oben) sei und sich der Betrieb um die Werke herum so unübersichtlich und opak gestalte. Andererseits sei der Kunstmarkt als einzigartiger Markt von extremer Bewertungs- und Prognoseunsicherheit geprägt. Trotz all dieser Schwierigkeiten seien Kunstwerke berücksichtigungswerte Kapitalanlagen gewesen unter der Voraussetzung, »man entscheidet sich rechtzeitig für die richtigen Künstler« (KK1975: 212).

Ende der 1970er und Anfang der 1980er rückte auch »junge« Kunst in den Mittelpunkt, »weil sich tatsächlich auf keinem anderem Markt höhere Preissteigerungen verzeichnen lassen« (KK1980: 318). Insbesondere diese Kunst sei unter Anlagegesichtspunkten mit äußerster Vorsicht zu genießen – »Kunst, zumal zeitgenössische, eignet sich nicht als Kapitalanlage« (KK1983: 303). Neue Kunst sei gegenüber anderen Anlageoptionen nachteilig, weil gerade bei ihr wenig über zukünftige Entwicklung zu sagen sei. Darüber hinaus stellte der *Kunstkompass* fest, dass Kunstwerke generell (also nicht nur zeitgenössische) »weder als sicher noch als rentabel und schon gar nicht als liquide [gelten]« (KK1978: 329; auch KK1980: 318).

Im Laufe der 1980er hat der *Kunstkompass* potenzielle Renditechancen von Investitionen in zeitgenössische Kunst stärker hervorgehoben,

45 Diese Fragen sind auch in der Wirtschaftswissenschaft präsent, wo versucht wird, die Wertentwicklung von Kunst einzuschätzen, zu prognostizieren und Kunst mit anderen Anlageobjekten entlang des *Return on Investment* (RoI) zu vergleichen. Vgl. nur den *The Mei Moses Art Indices* (vgl. Mei/Moses 2002). Der Service wurde im Oktober 2016 vom Auktionshaus *Sotheby's* erworben und heißt nun *Sotheby's Mei Moses*; vgl. ähnlich Korteweg/Kräussl&Verwijmeren (2016) und Frey/Eichenberger (1995) für einen Überblick über RoI-Analysen im Kunstinvestment sowie einen »psychic return« von Kunstkäufen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wenn auch hohe Unsicherheit immer ein hohes Risiko bedeute: »Risikobereitschaft gehört in jedem Fall zum Kunst-Investment. Das war schon immer so und gilt heute noch mehr« (KK1987: 374). Spätestens ab Mitte der 1990er wird trotz erneuter Krisen bis heute von stabilen Werten und ordentlicher Rendite gesprochen, Kunst sei eine »ebenso schöne wie sichere Geldanlage« (KK1996: 273), sie sei »ein ästhetischer Genuss [.] und zugleich eine profitable Form, Geld anzulegen« (KK2002: 5).

Die Vorstellungen des *Kunstkompasses* über die Besonderheiten des Marktes, der Preisbildung von Kunstwerken und der Wertentwicklung haben einen deutlichen Fluchtpunkt im Bezugsproblem und in der Eigenbeschreibung der Liste. Der Kunstmarkt sei der »schwierigste« oder der »unübersichtlichste« aller Märkte. Ebenso wie diese Beschreibung des Marktes ständig vorgetragen wird, stellt sich der *Kunstkompass* ununterbrochen selbst als »Orientierungshilfe« auf diesem unsicheren Terrain dar. Mit ihm könne »das Risiko von Fehlinvestitionen auf dem Kunstmarkt« (KK1972: 197) verringert werden und er diene als »Entscheidungshilfe für Sammler, die wissen wollen, welche Kunst als Kapitalanlage taugt« (KK1997: 147), kurzum, er biete »verlässliche Orientierung im wild wuchernden Kunstmarkt« (KK2010: 7). Unübersichtlichkeit entstehe besonders im Kunstmarkt über die »Unsicherheit in der Beurteilung von Qualität und Wertbeständigkeit« (KK1972: 197) sowie den »starken Schwankungen« (KK1994: 170) des monetären Wertes. Bewertungssicherheit könne bei beiden Werten schon deshalb nicht bestehen, weil die »Meinungen über Wert und Unwert einzelner Künstler und Kunstmärkte [.] nicht nur bei Laien, sondern auch bei Fachleuten auseinander« (KK1982: 327) gingen. Diese Unsicherheit – »Die einen glauben, es komme auf die optische Erfindung an oder das handwerkliche Geschick. Andere behaupten, die richtigen Beziehungen seien allein entscheidend« (KK1988: 370) – geht dabei in zwei Richtungen, die der *Kunstkompass* zusammenführt: Aus der vielfältigen Produktion und den zahllosen Hypes lässt sich nur schwer erkennen, welche Kunst der Gegenwart wirklich zu der *künstlerisch* besten gehört und sich auch in Zukunft im *ökonomischen* Wert hält oder ihn sogar steigert.

Insbesondere bei zeitgenössischer Kunst sind diese Unsicherheiten Gefahr und Gewinnmöglichkeit zugleich. Der »Traum aller Sammler« sei es, zu erkennen, wer die »großen Meister von morgen« sind (KK1988: 370), aber gerade für die zeitgenössische Kunst fiele es »besonders schwer, zwischen bloßen Modekünstlern und solchen zu unterscheiden, die voraussichtlich Kunstgeschichte machen werden« (KK1982: 28). Der *Kunstkompass* trat in diesem Sinne an, um »zuverlässig die Trends von heute und morgen« (KK2002: 112) anzuzeigen, damit die »hohe Kunst der Vermögensanlage [.] schließlich nicht wenigen Insidern vorbehalten« (KK2012: 129) bleibe. Die Topsegmente der Kunstproduktion (zu

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dieser Zeit Kunst der Moderne, Alte Meister und frühe Nachkriegsmoderne) seien »vom Standpunkt der Kapitalanlage« (KK1975: 214) schon in den 1970ern kein lohnenswerter Markt mehr gewesen, weshalb besonders Kunst von (noch) produzierenden Künstler*innen interessant sei. Das klassische Gebot des Verhältnisses von Angebot und Nachfrage gelte auch auf dem Kunstmarkt (vgl. nur KK1970: 153; KK1971: 72; KK1982: 335) und gerade nach dem Tod eine*r Künstler*in würde die Nachfrage in Antizipation des stagnierenden Angebots relativ zügig steigen (vgl. KK1995: 364; KK1997: 262). Auch dieser einleuchtende[46] Mechanismus spräche für eine frühe Entscheidung für noch nicht vollends etablierte Kunst von noch produzierenden Personen.

Ende der 1970er und Anfang der 1980er scheint der *Kunstkompass* eine historische Situation beobachtet zu haben, in der sich etablierte Investor*innen noch zurückhaltend gegenüber dem Markt für zeitgenössische Kunst verhielten. Pensionsfonds hätten sich etwa nicht an neuere Kunst herangetraut, weil »zeitgenössische Kunst nicht einmal unter Anlegung kunsthistorischer Maßstäbe als völlig gesichert angesehen wird, geschweige denn unter dem Aspekt des Kapitalanlegers« (KK1978: 329). Trotzdem, und hier bezieht sich der *Kunstkompass* auf die doppelte Wertstiftung durch den Kunstbetrieb, habe sich das »Risiko von Investitionen in junge Kunst [.] im Laufe der letzten Jahre insofern verringert, als es mehr und mehr öffentliche Institutionen gibt, die solcher Kunst zu Ausstellungswürden und Museumsweihen verhelfen« (ebd.). Diese Berücksichtigung »junger Kunst« in etablierten Ausstellungsinstitutionen ließe nun auch immer schnellere Aussagen über den zukünftigen Marktwert zu (KK1984: 419). Rat für zeitgenössische Kunst von einzelnen Expert*innen sei jedoch nur schwierig zu bekommen, denn Einschätzungen gingen auch bei Fachleuten auseinander: »Was dem einen bloße Scharlatanerie gilt und keinen Pfifferling wert ist, findet in den Augen anderer größte Bewunderung und wird mit Millionenpreisen honoriert« (KK1982: 327), oder nur ein Jahr, 1983, später: »Was die einen für ›schwachsinnig‹ halten, ist in den Augen anderer ›genial‹« (KK1983: 303). Gerade bei noch nicht durch die Kunstgeschichte und Aufnahme in große Sammlungen gesicherter Kunst versucht der *Kunstkompass* auf seine grundlegende Frage bezüglich Kunst zu reagieren: Was ist gute Kunst und was wird gute Kunst sein?

Die Bearbeitung der Frage nach den Werten der Kunst wird im *Kunstkompass* durch die reine Potenzialität eines finanziellen Gewinns katalysiert. Die ›Entdeckung‹ zeitgenössischer Kunst, der »Kinder des Olymp«

46 Dieser sogenannte »Death Effect« ist nicht nur ein Mythos, sondern wurde in wirtschaftswissenschaftlichen Studien getestet und grundlegend belegt (vgl. Ekelund/Ressler&Wattson 2000). Es liegen Folgestudien vor zu regionalen Märkten sowie dem Einfluss des Todesalters und dem Ansehen der verstorbenen Person für die ante/post mortem Preisentwicklung.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(so die Artikelüberschrift 1987), die der *Kunstkompass* insbesondere in seinen Sonderausgaben für jüngere Künstler*innen unter dem Namen *Kunst-Atlas* eingeführt hatte (1980, 1984, 1987), legte sich in neuen Ranglisten und Besprechungsfoki nieder, die anschließend auch in den regulären Ausgaben weitergeführt worden sind. In der ersten Ausgabe von 1970 wurde noch darauf hingewiesen, dass der *Kunstkompass* gerade »nichts über junge Künstler aus[sagt], die sich erst seit kurzem hervorgetan haben – und möglicherweise noch größere Bedeutung erlangen werden als irgendeiner der 100 bedeutendsten Künstler der Gegenwart« (KK1970: 147). Diese Einschätzung verwarf das Informationssystem und konzentrierte sich später aufgrund von Verschiebungen im Ausstellungsbetrieb immer mehr auf die sogenannten »Nachrücker«. Im *Kunstkompass* von 2016 wird etwa die Medienkünstlerin und Theoretikerin Hito Steyerl zum Aufmacher, weil sie durch ihren Punktezuwachs einen »neuen Rekord aufgestellt« (KK2016: 70) habe. Steyerl wird nicht etwa aufgrund ihrer Position unter den Top 100 hervorgehoben (lediglich Platz 231), sondern weil sie die Liste der »100 Stars von morgen« anführt.[47]

Das Verhältnis von Angebot und Nachfrage sei zwar auch auf dem Kunstmarkt ein Grundmechanismus der Preisbildung, besonders bei zeitgenössischer Kunst müssten aber andere Faktoren berücksichtigt werden, da der »Umstand« von Angebot und Nachfrage dort durch anhaltende Produktion »in der Regel eine untergeordnete Rolle« (KK1970: 153) spiele. Neben dem »Umfang [der] Produktion beziehungsweise [des] Angebots auf dem Markt« (KK1978: 335; KK1981: 318) stehe der Kunstmarkt dabei zuallererst grundlegend in einem Wechselverhältnis mit der globalen wirtschaftlichen Großwetterlage. Der Kunstmarkt »reagiert seismografisch auf die Schwankungen der Weltwirtschaft« (KK1993: 217), er reagiere auf Währungsschwankungen (KK1984: 418), er floriere bei Boniausschüttungen von Manager*innen (KK2005: 168) und könne in Krisen entweder anfällig für das Platzen einer Spekulationsblase sein (KK2008: 206) oder mit seinen ideellen Sachwerten einen Rückzugsort bei crashenden Aktienmärkten bilden (KK2002: 108; KK2009: 3). Neben diesen grundlegenden weltwirtschaftlichen Zusammenhängen zeigt der *Kunstkompass* aber auch Preis- und Wertbildungsmechanismen, die spezifisch dem Kunstmarkt inhärent seien. Dabei gebe es auf der einen Seite technische und ermittelbare Fakten, die hauptsächlich die

47 Auch 2017 und 2018 hatte die Liste der »Stars von Morgen« den Vorrang vor den »Top 100«. Auch 2017 war es mit Anne Imhof die Erstplatzierte des »Aufsteigerranking[s]« (KK2017: 167), die mit einer ganzseitigen Abbildung ihrer Arbeit ›Faust‹ von der Biennale in Venedig einen prominenten Platz einnahm. Auch 2018 fragte der *Kunstkompass* in seiner Überschrift mit Bezug auf die Nachrücker*innen »Wer macht die Kunst von morgen?« (KK 2018: 137)

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Originalität, das Angebotsvolumen und die konkrete Gestalt eines Werkes beträfen: der Stellenwert einer Schaffensphase eine*r Künstler*in; die zweifelsfreie Datierung; eine vertrauenswürdige Signatur; die Beliebtheit von Materialien und Gattungen; die Formatgröße; die nachgewiesene Provenienz und die Rarität im Verhältnis zum Gesamtwerk einer Person (vgl. KK1981: 316). Über diese »Faktoren [...], wenn es darum geht, den Preis festzulegen« (ebd.) gibt der *Kunstkompass* nirgendwo systematische Auskunft und sie werden eher als stumme Basics des Kaufens und Verkaufens von Kunstwerken behandelt.

Neben diesen technischen, werkshistorischen und urheberrechtlichen Grundlagenbedingungen seien es die Qualität eines Werks und die Bekanntheit einer Person, die als Preisbildungsfaktoren auf dem Markt eine Rolle spielten. Nun basiert der *Kunstkompass* von Anfang an auf der Annahme, dass »Kunstwerke [.] mangels objektiver, allgemeinverbindlicher Qualitätsmaßstäbe nicht meßbar und also auch – streng genommen – nicht miteinander vergleichbar [sind]. Meßbar – und mithin auch vergleichbar – ist jedoch der Ruhm, den Künstler im Laufe der Zeit erlangen« (KK1973: 102). Diese Prämissen werden für Fragen der Preisbildung interessant, wenn angenommen wird, »daß Ruhm und Qualität hochgradig korrelieren« (KK1997: 252). Dabei bleibt es nicht, denn: »Ruhm, Qualität und Preis korrelieren eindeutig« (KK2008: 200). Die »Korrelation« von Ruhm, Qualität und Preis soll sich ableiten von der Annahme, dass der Ruhm auf die Qualität verweist, wenn er über größere Zeiträume, Personengruppen und institutionelle Mechanismen erfolgt.

Hinter der vom *Kunstkompass* behaupteten Auswirkung auf den Preis steht seine Prämisse, dass sich künstlerische Qualität über die Zeit hinweg durchsetzen wird. Die Argumente für diese These sind recht pragmatisch: Durch die institutionelle Bereitschaft zur verstärkten Berücksichtigung zeitgenössischer Kunst in den 1970er Jahren hätten sich mögliche Untersuchungsfelder ergeben, weil die großen Ausstellungs- und Sammlungsakteure »eine gewisse Gewähr dafür [bieten], daß die von ihnen als wichtig erkannte, ausgestellte und gesammelte Kunst zumindest für Jahrzehnte ihren kunsthistorischen Stellenwert behält - und damit im Zweifel auch ihren Marktwert« (KK1976: 223). Begründet wird dies nicht zuletzt damit, dass museale Sammlungen auf Dauer angelegt sind und individuelle Museumsprofessionelle schlicht »in ihrem Kunsturteil recht behalten [.] wollen« (KK1976: 223).

Solche Mechanismen – wie selbsterfüllende Prophezeiungen – sind tief eingelassen in die Vorstellungen über das institutionelle Geflecht des Kunstbetriebs und verweisen bereits auf Vorstellungen, die im folgenden Abschnitt genauer dargestellt werden: In einem größeren Maßstab stelle sich im komplizierten Feld der Kunstexpert*innen eine Art Schwarmintelligenz ein, die über einen Blackboxingmechanismus untersucht

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

werden könne. Während im Fall eines einzelnen Kunstwerks oder einer einzelnen Person eine Teilnahme an einer Biennale (KK1980: 318), ein berühmter Vorbesitzer (KK2013: 126) oder ein knackiges kunsthistorisches Label (KK1984: 417) sich als »vorzügliche Verkaufshilfe« (KK1980: 318) darstellten, zielt die Idee und die Methode des *Kunstkompasses* auf größere Verteilungsmuster des künstlerischen Ruhms und geht damit über singuläre Erklärungen für Preise hinaus. Der Hauptgrund für die Preisbildung im Kunstmarkt liege eben in der Kunst selbst und damit in einer Sphäre, die eigenen Regeln und Mechanismen folge. Angebot und Nachfrage, Originalität oder Material spielten zwar in der Preisbildung eine Rolle, die wirklichen Gründe lägen allerdings woanders. Die Ordnungsvorstellung gegenüber Kunst in einer Gesellschaft verdichtet sich und das Bezugsproblem der Liste nimmt Form an: Qualität sei wichtig für die monetäre Bewertung von Kunst, aber ebenso unmessbar; messbar sei der Ruhm einer Person, der wiederum mit der Qualität korreliere. Ruhm sei messbar und vergleichbar und damit als Indikator für Qualität und Preise brauchbar.

3.1.7 Subjektiver Geschmack und Schwarmintelligenz. Der Kunstbetrieb

Der Kunstbetrieb ist der zentrale Untersuchungsgegenstand des *Kunstkompasses*, weil in ihm Ruhm produziert werde und deshalb auch nur an ihm relevante Aussagen über Künstler*innen der Gegenwart ermittelt werden können. Die erhobenen Daten ermöglichen Wahrscheinlichkeitsaussagen über die zukünftige Entwicklung von Künstler*innen in diesem Betrieb, in einem kunstgeschichtlichen Diskurs und auf dem Kunstmarkt. Den Kern des Kunstbetriebs stellt eine begrenzte Gruppe von Expert*innen dar, deren Kunstpräferenzen über Institutionen vermittelt und sichtbar werden. Diese Institutionen – insbesondere Museen, periodische Großausstellungen und Kunstpublikationen – bilden eine eigene Topografie, die sich wiederum durch Anerkennung der Institutionen und deren Fähigkeit zur künstlerischen Anerkennungsproduktion auszeichnet.

Die Prämisse, »daß sich das, was ein Kunstwerk oder dessen Wert ausmacht, nicht messen läßt« (KK1986: 375), ist untrennbar verbunden mit der Annahme gegenüber Messbarkeit von Ruhm, der »Resonanz im Kunstbetrieb« (KK2006: 127) von Kunstschaffenden. Diese essenziellen Prämissen von Unmessbarkeit und Messbarkeit richten den Blick des *Kunstkompasses* auf den Kunstbetrieb und aus der Kombination mit der behaupteten Korrelation von künstlerischer Qualität, Ruhm und Marktwert entsteht sein Informationsanspruch. Nur in dieser voraussetzungsreichen Vorstellung vom Zustand der Kunst, eigenlogischen Wertsphären

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und in ihrer gesellschaftlichen Einbettung entstehen Bezugsproblem der Rangliste und ihre Lösungskompetenz.

Für das Vergleichen und Listen von Künstler*innen anhand ihrer Berücksichtigung im Betrieb wird durch eine empirische Referenz argumentiert. Obwohl der künstlerische Wert eines Kunstwerkes nicht messbar sei, sei es »[u]m so erstaunlicher [.], immer wieder festzustellen, daß unter den Experten eine weitgehende Übereinstimmung darüber herrscht, wer zu den Großen unter den Künstlern zu rechnen ist« (KK1986: 375). Noch erstaunlicher als diese Beobachtung über Kunst im Allgemeinen sei es, dass dies »sogar für das unübersichtliche Gebiet der zeitgenössischen Kunst« (ebd.) gelte. Ein Konsens über die Wichtigkeit von künstlerischer Produktion könne so nicht ausschließlich über die langen Jahre der kunsttheoretischen und kunsthistorischen Sedimentierungsprozesse abgelesen werden. An den gegenwärtigen Anerkennungsmustern des Betriebs ließe sich relativ unmittelbar erkennen, wer und was sich wahrscheinlich durchsetzen wird. Um prognostische Ergebnisse über Qualität, Ansehen und Preise früher und kontrollierter als Andere zu leisten, widmet sich der *Kunstkompass* dem aktuellen Kunstbetrieb als Screen der Ruhmesdistribution.

Um das Phänomen der verschachtelten Selektions- und Prämierungsprozesse im Betrieb zu durchdringen, greift die zentrale Innovation des *Kunstkompasses* – messbarer und quantifizierbarer Ruhm – mit Geschmack im doppelten Sinne eine Grundfeste der Kunst in der Moderne auf. Geschmack und subjektive Werturteile bezüglich von Kunstwerken und -richtungen seien zwar grundlegend legitim, sie seien aber selbst bei Expert*innen im Einzelfall nicht objektiv. Erst in einer größeren Menge von professionelle Einzelmeinungen sei eine überindividuelle, kollektive Übereinstimmung durch eine Art Schwarmintelligenz zu erkennen: »Im Unterschied zu subjektiven Werturteilen, wie sie von einzelnen Kunstkritikern, Galeristen, Museumsdirektoren oder sonstigen Experten über den Rang einzelner Künstler abgegeben werden« (KK1975: 218), will der *Kunstkompass* im Sinne einer Durchschnittsberechnung und Durchdringung dieser Expert*innenschwarmintelligenz Übereinstimmungs- und Verteilungsmuster erkennen:

> »Denn so sehr sich auch Gelehrte darüber streiten mögen, was – schon oder noch – Kunst ist: Was großartige Kunst ist und wer die herausragenden Künstler sind, darüber herrscht weitaus größere Übereinstimmung, als das bei der Vielfältigkeit heutiger Kunstproduktion vermutet werden könnte« (KK1977: 152).

Entgegen den Diskussionen zwischen einzelnen »Gelehrten« bestünden im Kollektiv ungeplante Übereinstimmungen über die »Größe« von Kunst: »Groß ist die Kunst, die von möglichst vielen Museumsdirektoren, Ausstellungsmachern und Kunstpublizisten dafür gehalten wird«

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(ebd.). Auch ohne das Bewusstsein von einem homogenen Kollektivurteil unter Expert*innen entstünde hier der Zugriffspunkt für den *Kunstkompass*: »Mag das Urteil der Experten auch in vielen Fällen auseinandergehen; in etlichen Fällen stimmt es auffallend überein. Es sind diese Übereinstimmungen, die der Kunstkompaß mißt und die zu einer Rangordnung der ›100 Großen‹ führt« (KK1977: 152). Verschiedenheiten und Übereinkünfte von Urteilen werden beide auf individuellen Geschmack zurückgeführt:

> »Es scheint also, daß es durchaus Kriterien zur Beurteilung der ›Qualität‹ von Künstlern und Kunstwerken gibt. Welcher Art diese Kriterien auch immer sein mögen, in ihrer Anwendung laufen sie auf das hinaus, was man im gängigen Sprachgebrauch Geschmacksurteile nennt« (Bongard 1974: 250).

Diese Geschmacksurteile seien auf der einen Seite bei einzelnen Expert*innen eine unzuverlässige Informationsquelle. Bei entsprechender Aggregation seien sie aber für das kollektive Ansehen von Künstler*innen zentral. Der *Kunstkompass* durchdringt die Herstellungsprozesse von Ruhm nun nicht durch psychologische oder soziologische Tiefenbohrungen, sondern untersucht die öffentlich-faktische Oberfläche des Betriebs nach Mustern. Die komplexen Strukturen und Mechanismen des Kunstbetriebes und seiner Akteure werden so geblackboxt, denn Geschmacksbildungs- und Selektionsprozesse, die zu einzelnen Ausstellungen oder Besprechungen führten, könnten im Reich des Opaken belassen werden.[48] Das Verfahren ignoriert die inneren Mechanismen der institutionellen Wertzuschreibung und sucht ausschließlich an der Outputseite nach Information, um den Ruhm von Künstler*innen zu ermitteln.

Einzelmeinungen werden für den *Kunstkompass* in großer Zahl und durch ihren öffentlichen Charakter zu Fakten. Wenn in der Übereinstimmung »möglichst vieler« Expert*innen »der Ruhm und das Renommee der einzelnen Künstler« (KK1986: 375) begründet sei, stellt sich die Frage, welches methodische Vorgehen aussagekräftiges Wissen über Ruhmesdistribution produziert. Obwohl diese Frage erst in einer komplexen Vorstellung von Kunst entsteht, eröffnen sich immer noch verschiedene

48 Rankings sollen Einsichten in komplizierte Gemengelagen generieren und werden so auch in der soziologischen Beschreibung als »disclosure device« (Hansen/Flyverbom 2015) beschrieben. Wenn die Wissensgenerierung wie beim *Kunstkompass* auf der aktiven Ausblendung der Produktionsmechanismen zugunsten der Messung von Outputs geschieht, lässt sich auch von Blackboxing Devices sprechen. Während sich eine solche Offenlegung/Bekanntmachung (disclosure) auf die Funktion und die Selbstbeschreibung bezieht, betrifft das Blackboxing die epistemische und praktische Herstellungsseite, die das Moment der *disclosure* bedingt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Möglichkeiten. Nicht singuläre oder gar anonyme Auskünfte von Expert*innen bilden die Grundlage der Untersuchung, sondern »[d]as Informationssystem, das dem Kunstkompaß zugrunde liegt, stützt sich vielmehr auf Fakten, wie sie von Museumsdirektoren, Ausstellungsleitern und Fachpublizisten in aller Welt gesetzt werden« (KK1979: 215).

Zu einem solchem Faktum[49], einem »Ruhmestatbestand« (KK1988: 375), wird im Fall des *Kunstkompasses* etwas, weil es öffentlich passiert und in Zusammenhang mit einer Kunstinstitution steht.[50] Geschmack mag das kategorisch nicht messbare Hintergrundrauschen von Ruhm sein, als Fakt werden Ereignisse zu Information als »ein durch Geschmacksurteile adäquat verursachter Tatbestand« (Bongard 1974: 255). Es stellen sich nun zwei Fragen für die Ruhmesmessung: Was gilt als »Tatbestand«? Wieviel Ruhm bedeutet welcher Tatbestand? Es muss somit eine vergleichende Bewertung von Ruhmesindikatoren vorgenommen werden, um eine Metrik zu erstellen, mit der schließlich Künstler*innen bewertet und verglichen werden können.

49 Diese Referenz auf Fakten hat eine deutliche gesellschaftshistorische Einbettung. Die Erfolgsgeschichte des Faktums/der Fakten als privilegierte Wissenseinheit in der Moderne beschreibt Mary Poovey (1998) und macht deutlich, welche immensen wissenschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen dazu führten, dass Fakten auch heute noch als adäquate, weil interessenlose Repräsentation von Welt mit einer quasi-natürlichen Tendenz zu Zahlenkommunikation gelten: »numbers have come to epitomize the modern fact, because they have come to seem preinterpretive or even somehow noninterpretive at the same time that they have become the bedrock of systematic knowledge. Historically, however, there was no necessary connection between numbers and this peculiarly modern epistemological assumption, nor have numbers always seemed free of an interpretive dimension« (ebd.: 12). Die Erfolgsgeschichte des Faktums als epistemische Grundkonstante, das zeigt Poovey en detail, geht Hand in Hand mit der Erfolgsgeschichte zahlenbasierter, statistischer und merkantiler Methoden.

50 Auch der Aspekt der Öffentlichkeit verweist auf die Erfindung des Faktums. Der *Kunstkompass* ist in dem Sinne modern, weil er sich auf eine allgemeine Öffentlichkeit bezieht, die Outputs einer Expert*innenöffentlichkeit bzw. in öffentlichen Institutionen wahrnehmen und beweisbar nachvollziehen kann. Vgl. Shapin/Schaffer (2011[1985]) für die historische Debatte um das wissenschaftliche Experiment als Demonstration von Fakten, die durch Anwesende (Gentlemen als verlässliche Augenzeugen) bezeugt werden mussten. Shapin (1984) zeigt, welchen Stellenwert die Technologie schriftlich-literarischer Kommunikation hatte, welches Problem das Bezeugen von wahrnehmenden Anwesenden löste und wie damit eine orts- und zeitunabhängige Öffentlichkeit konstitutiv für die Produktion eines *matter of fact* wurde.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zentrale Akteure des Kunstbetriebs aus Perspektive des Kunstkompasses

In Abgrenzung zum (für Urteile irrelevanten) breiten Publikum, gebe es »einige, wenige ›conoscitori‹ [...], die über den Wert oder Unwert zeitgenössischer bildender Kunst befinden« (Bongard 1974: 252). Diese kleine Gruppe bestünde aus Personen, die sich »professionell mit zeitgenössischer Kunst auseinandersetzen, nämlich Museumsdirektoren und Kuratoren, Leiter von Ausstellungsinstitutionen, Kritiker und Galeristen« (ebd.). Es geht nicht um Amateur*innen und passionierten Connaisseur*innen, sondern ausschließlich um Personen mit formeller, beruflicher Anbindung an Institutionen wie Ausstellungsinstitutionen (Museen, Kunsthallen, Biennalen), kommerziellen Galerien oder Kunstpublikationen. Da »Künstler so groß sind, wie deren Werk Beachtung findet« (KK1979: 222) und nur Beachtung in Form eines Tatbestandes gilt, werden für Erhebungen und Evidenzstiftung adressierbare, ausgewählte Institutionen zentral. Die in Betracht kommenden Institutionen sind für den *Kunstkompass* überschaubar. Ihre internen Mechanismen sowie die genauen Selektions- und Anerkennungslogiken der Institutionen sind für den *Kunstkompass* zwar nicht offensichtlich relevant, es lassen sich allerdings eindeutige Vorstellungen über Institutionstypen rekonstruieren, die eng mit den Ordnungsvorstellungen und -herstellungen verbunden sind.

Kunstmuseen: Der *Kunstkompass* beachtet zwei Tätigkeitsbereiche von Kunstmuseen: Ausstellen und Sammeln von Kunstwerken.[51] Museen sind auch für das Ranking als Konsekrationsinstanzen und Aufmerksamkeitsproduzent*innen von außerordentlicher Relevanz für Kunstproduktion, Kunstbetrieb und Kunstmarkt, denn sie seien »diejenigen Institutionen, die neben wichtigen internationalen Ausstellungen vor allem zum Ruhm von Künstlern beitragen« (KK1975: 218). In den Entscheidungen der »Museumsleute« über Ankäufe und Berücksichtigung für Ausstellungen würden die notwendigen Weichen für die »Anerkennung von Künstlern« gestellt (KK1982: 328). Besonders öffentlich geförderte Institutionen werden berücksichtigt, weil sie »für die Ewigkeit sammeln und bei Entscheidungen von kommerziellem Interessen

51 Womit Forschungspraxen als die dritte Kerntätigkeit eines allgemeinen Museumsbegriffes (also nicht nur, aber auch bzgl. Kunstmuseen) nicht berücksichtigt sind. Laut dem *International Council of Museums* (*ICOM*) sei ein Museum »a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment« (ICOM 2017: 3). Der Fokus des *Kunstkompasses* liegt somit auf dem Kunstauftrag von Kunstmuseen und damit ihrer unmittelbaren Rolle für autonome Kunst in einer Gesellschaft.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

frei sind« (KK1982: 331). Zwar seien Museen auch in die »Marketingstrategien« von Galerist*innen und Händler*innen eingebunden (vgl. KK1984: 419ff.), grundlegend geht der *Kunstkompass* jedoch davon aus, dass sie durch öffentliche Präsenz, Dauerhaftigkeit und Unabhängigkeit als betriebliche Hauptquelle und Katalysator von Ruhm gelten.

Periodische Ausstellungen: Einen besonderen Stellenwert in den Anerkennungs- und Aufmerksamkeitsmechanismen des Kunstbetriebs schreibt der *Kunstkompass* von Beginn an periodischen Ausstellungen, wie der Biennale in Venedig und der *Documenta* in Kassel, zu. Besonders in den 1990er Jahren wird ausführlicher über die »internationalen Großveranstaltungen zur zeitgenössischen Kunst (KK1997: 246) berichtet.[52] Als 1997 gleichzeitig die *Biennale di Venezia* (alle zwei Jahre), die *Documenta* in Kassel (alle fünf Jahre) und die *Skulptur Projekte* in Münster (alle zehn Jahre) stattfanden, wurde auf den künstlerischen »Karriere-Push« durch Teilnahme an diesen »Olympiaden« berichtet, denn eine Berücksichtigung sei »ein Gütesiegel erster Klasse« (KK1997: 248; ebenso KK2007: 111). Unter den zahlreichen Events wird die *Documenta* hervorgehoben und in globalen Superlativen beschrieben als »große Übersichtsausstellung von internationalem Rang« (KK1982: 333), die »weltweit wichtigste Übersichtsausstellung für Gegenwartskunst« (KK1997: 246) oder als die »weltweit wichtigste Mammutschau für zeitgenössische Kunst« (KK2013: 124). Der Stellenwert der *Documenta* wurde seit Beginn des *Kunstkompasses* als Goldstandard für das Ruhmesmaß einzelner Tatbestände angewendet, weil die *Documenta* sich als »wichtigste Ausstellungsinstitution« als »Maßstab« anbiete (Bongard 1974: 257).

Kommerzielle Kunstgalerien: Galerien spielen im *Kunstkompass* eine Doppelrolle. Sie werden relativ ausführlich als strategisch handelnde Marktakteure beschrieben (siehe oben), fungieren durch Ausstellungstätigkeit aber auch als Ruhmesproduzent. Sie tauchen in der Berechnung anfangs noch auf, werden in der Begleitberichterstattung in dieser Dimension aber nicht weiter thematisiert.

Kunstgeschichte: Als Anerkennungs- und Bewertungsinstanz von Kunstwerken und Künstler*innen werden im *Kunstkompass* die

52 Diese verstärkte Berücksichtigung spiegelt die massenhafte Ausbreitung des Biennaleformats (vgl. Buchholz/Wuggenig 2012; Sassatelli 2016b: 99f) in den 1990ern und einer entsprechenden diskursiven Begleitung um den Begriff der »Biennalisierung«. Die Zahl der tatsächlich stattfindenden Biennalen (beziehungsweise periodischen Ausstellungen in einem anderen Rhythmus wie *Documenta* oder *Skulptur Projekte* in Münster) kann auch in der Fachliteratur nur geschätzt werden (etwa 100–200), da das Format sowie benutzte Bezeichnungen äußerst flexibel sind. Für eine Übersicht bieten sich die Datenbanken der *Biennial Foundation* (http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/) und der *International Biennial Association* (https://biennialassociation.org/periodicartevents/ [01.06.2019]) an.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunstgeschichte als Disziplin sowie einzelne Kunsthistoriker*innen genannt. Besonders in den 1980er Jahren und der Zeitenwende hin zur »jungen Kunst« gilt Kunstgeschichte als Abgrenzungsfolie für die Rangliste. Von Expert*innen sei bezüglich aktueller und prognostischer Einschätzung von Kunst nicht viel zu erwarten: »Die Wissenschaftler helfen nicht. Kein Kunsthistoriker würde es wagen, Namen zu nennen: denn was Kunst ist, so lautet die Devise, weiß man erst hinterher – am besten im sicheren Abstand von 50 oder 100 Jahren« (KK1980: 311). Zwar wird die Expertise und die Rolle der Kunstgeschichte für die Anerkennung »großer Kunst« (KK1981: 311) benannt, für zeitgenössische Kunst mangele es jedoch an zeitlichen Abständen. Es könne hier »den ›Test der Zeit‹ nicht geben« (KK1983: 303) und dennoch könnten Kunsthistoriker*innen aus Sicht des *Kunstkompasses* eine zweifelhafte Rolle in der Produktion von aktuellem Ruhm übernehmen, wenn sie sich zum Labeling neuer Produktion hinreißen lassen oder Textaufträge zur Besprechung zeitgenössischer Kunst annehmen (KK1987: 374).

Kunstkritik: Obwohl Besprechungen in wichtigen Kunstpublikationen zur Berechnung der Ruhmespunkte berücksichtigt werden, äußert sich der *Kunstkompass* recht selten und eher abwertend über die Kunstkritik. Schon in der ersten Ausgabe wird sich ganz bewusst von der Kritik abgegrenzt: »Bei der Ermittlung des Stellenwertes für die einzelnen Künstler ist das subjektive Urteil der Kunstkritik, wie es sich in den Rezensionen von Tages- und Wochenzeitungen sowie in Kunstzeitschriften niederschlägt, bewußt nicht berücksichtigt worden« (KK1970: 147). Die Erhebung von individuell-subjektiven Einschätzungen hält der *Kunstkompass* für wenig informativ, denn auch die Kunstkritik stelle wieder nur die »notwendig subjektiven Werturteilen [dar], wie sie von Kunstkritikern oder sonstigen »Kennern« über den Rang einzelner Künstler abgegeben werden« (KK1973: 105; 1974: 73). Wie bei allen Expert*innen wird auch bei der Kritik bei kleinen Fallzahlen von subjektiven Meinungen ausgegangen, die aber in ihrer kollektiven Gestalt zu Fakten werden.

Alle genannten Expert*innenkategorien träfen in einem institutionellen Setting Entscheidungen, wer oder was mit Aufmerksamkeit bedacht wird. Damit seien immer Werturteile verbunden, die laut *Kunstkompass* im Einzelfall auf individuelle Vorlieben und »notwendig subjektiven Kunsturteile der Experten« (KK1981: 309ff.) zurückzuführen sind, weshalb die Meinungen »über die Bedeutung einzelner Künstler wie auch ganzer Kunstrichtungen von heute auseinander« (KK1976: 217) gingen. Der *Kunstkompass* verlässt sich deshalb nicht auf »die Einschätzung eines Kunstsachverständigen« (KK1986: 375), will aber ihre Gesamtheit als Output der Blackbox Kunstbetrieb analytisch erschließen, denn hier käme es zu unbewussten Übereinstimmungen (KK1981: 309, 311). Die Rangliste stützt sich so »auf die Wertschätzung mehrerer hundert Experten« (KK1986: 375), die aggregiert als messbare, quantifizierbare und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vergleichbare Fakten erscheint. Im nächsten Analyseschritt wird rekonstruiert, durch welches methodische Verfahren diese große Anzahl von subjektiven Einzelmeinungen über die Idee einer Expert*innenschwarmintelligenz in standardisierte Daten über die symbolische Ordnung des Betriebs transformiert wird. Dies ist die Grundlage für eine zahlenbasierte Bewertungsskala, die den standardisierten Vergleich von Künstler*innen ermöglicht.

3.1.8 Connaisseurial Blackboxing Device. Der Kunstkompass als Lösung seines eigenen Problems

Das Bezugsproblem des *Kunstkompasses* entsteht in seinen Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst in einer Gesellschaft, deren Form sich auszeichnet durch eine extrem umfangreiche und vielfältige Produktion, durch eine von subjektiven Geschmackspräferenzen und informellen Netzwerken durchdrungene Expert*innenwelt und durch unsichere Bewertungs- und Prognosewerkzeuge von symbolischen und monetären Werten. Die Funktion, die der Informationsdienst seinen Leser*innen anbietet, ist passgenau in dieses Bild eingelassen: Der *Kunstkompass* erfülle zwei Aufgaben: Erstens werde der Ruhm einzelner Personen gemessen und in einen Vergleichsraum gesetzt, der Auskünfte über die gegenwärtigen Resonanzverteilungen im Kunstbetrieb und damit über den relativen künstlerischen Stellenwert einzelner Künstler*innen ermögliche. Zweitens würden dadurch die gegenwärtige Preiswürdigkeit sowie die Wahrscheinlichkeit zukünftigen Marktwerts einzelner Personen ermittelt.

In den rekonstruierten Ordnungsannahmen des *Kunstkompasses* ist deutlich, dass seine Funktionen auf den zwei Prämissen basieren, dass erstens künstlerische Qualität, Ruhm und Marktpreise korrelieren und dass zweitens Ruhm messbar sei. Entlang dieser Annahmen werden mindestens drei mögliche Untersuchungszugänge ausgeschlossen: künstlerische Qualität objektiv zu messen; aus erzielten Preisen auf zukünftige Preise zu schließen; Einzelmeinungen von Kunstbetriebsexpert*innen einzuholen. Die Rangliste des *Kunstkompasses* ist dementgegen das Produkt einer neuen, passgenauen Methode, durch die ein objektiver Überblick über die künstlerische Produktion der Gegenwart sowie Wahrscheinlichkeitsaussagen über zukünftige Anerkennungs- und Marktentwicklungen ermöglicht werden sollen.

Der *Kunstkompass* will und muss objektiv sein. In der ersten Ausgabe wurde als Ziel formuliert, dass »ein Höchstmaß an Objektivität in der Beurteilung dessen gesichert werden [soll], was zur Bewertung der Kunst der Gegenwart beiträgt« (KK1970: 147). Dieser Anspruch an Objektivität ist als direkte Opposition zu den vom *Kompass* beschriebenen Einzelmeinungen von Kunstbetriebsexpert*innen zu verstehen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Zurückweisung einer Deutungshoheit etablierter Professioneller wie Kunstkritiker*innen, Ausstellungsmacher*innen oder Galerist*innen führt im *Kunstkompass* aber nicht dazu, diese Personen zu ignorieren. Sie sind in der Welt des *Kunstkompasses* ja gerade diejenigen Entscheidungsträger*innen, die über Ausstellungen, Sammlungsankäufe oder Publikationen denjenigen Ruhm herstellen und repräsentieren, der den Schlüssel zu Aussagen über künstlerische Qualität und Marktwert darstellt. Einzelfallanalysen bieten sich nicht an, weil bei kleineren Fallzahlen immer die Gefahr der Verfälschung durch den individuellen Geschmack bestünde. In der Gesamtheit dieser Selektionen bestünde jedoch hinreichende Einigkeit und deshalb macht der *Kunstkompass* es sich zum Auftrag, den gesamten Kunstbetrieb an seiner öffentlichen, faktischen Oberfläche zu untersuchen. Damit stellt sich die methodische Frage, wie der Output des riesigen Feldes von Kunstinstitutionen auf der ganzen Welt zu durchdringen sein soll. Für diese Erhebung entwickelte der *Kunstkompass* ein Verfahren der systematischen Ordnungsherstellung, das auf einer weiteren Prämisse beruht: Der Kunstbetrieb ist entlang von Relevanz- und Reputationsverteilung geordnet, was zu unterschiedlichen Kapazitäten der Ruhmesemission einzelner Institutionen führe. Je anerkannter eine Institution unter Expert*innen sei, desto mehr Ruhm vermöge sie Künstler*innen zu erteilen.

Ausgehend von dieser Annahme werden Expert*innen wieder in die Berechnung des Rankings einbezogen, wofür allerdings die subjektiven Momente des Einzelfalls über den Mechanismus der »großen Zahlen« (Desrosières 2005[1993]) bereinigt werden müssen. Ausgangspunkt ist dabei, dass es Fakten in Form von Kunstbetriebsereignissen gibt. Ausstellungen, Sammlungsankäufe, Besprechungen in Fachzeitschriften gelten als Fakten, weil sie sich nachweisen lassen, in ihrer Gestalt genuin öffentlich sind und deshalb keine Arkanpraktiken darstellen. Bongard beschrieb, dass der nächste Schritt des Bewertungsverfahrens die zentrale Herausforderung war:

> »Die größte Schwierigkeit bestand darin, einen Maßstab für die Gewichtung der einzelnen Museums-, Ausstellungs- und Literaturfaktoren zu finden, die in ihrer Bedeutung für das Zustandekommen von Geschmackspräferenzen beziehungsweise des ›Rufes‹ von Künstlern der Gegenwart sowohl untereinander als auch im Verhältnis zueinander unterschiedliche Bedeutung haben, also entsprechend unterschiedlich zu bewerten waren« (Bongard 1974: 256).

Dem Problem der unterschiedlichen Gewichtung von Institutionen für den »tatsächlichen« Ruhm einer Person näherte sich der *Kunstkompass* über Kunstbetriebsexpert*innen – trotz aller geäußerten Zweifel gegenüber ihrem individuellen Geschmack. Wie schon bei der grundlegenden Idee des Ruhms wird erneut die Idee der Schwarmintelligenz aufgegriffen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und somit in doppelter Weise zum methodischen Kniff: »Die Rangliste stützt sich nicht auf die Einschätzung eines Kunstsachverständigen, sondern auf die Wertschätzung mehrerer hundert Experten in Amerika und Europa« (KK1986: 375). Diese Expert*innen wurden für den ersten *Kunstkompass* mit einer Umfrage adressiert: »Capital hat – in einer umfangreichen Fragebogenaktion Experten befragt, welche Museen, internationalen Ausstellungsinstitutionen und privaten Galerien[53] für sehr wichtig, wichtig oder weniger wichtig gehalten werden« (KK1970:147). Mit dieser Ratingmethode sollte »ein Höchstmaß an Objektivität in der Beurteilung dessen gesichert werden, was zur Bewertung der Kunst der Gegenwart beiträgt« (ebd.). Nur die tatsachenproduzierenden Institutionen aus den ersten beiden Ratingklassen (»sehr wichtig« und »wichtig«) haben überhaupt »in das Bewertungssystem Eingang gefunden« (KK1973: 105). Über die ordinalskalierte Ermittlung der relevantesten Institutionen hinaus wurde dann der »Rat von Experten eingeholt, um zu einer objektiven Bewertung der genannten Institutionen zu gelangen« (KK1970: 147), was konkret die Überführung in eine Ratioskala mit Punktwerten für einzelne Ereignisse bedeutet.

Im *Kunstkompass* selber wird nur sehr begrenzt auf das genaue Verfahren dieser Umfrageschritte eingegangen und es wird auch nur in den ersten vier Ausgaben zwischen 1970 und 1973 überhaupt erwähnt. Bongard (1974: 255f.) gab aber an anderer Stelle einige weitere Auskünfte über die methodischen Mittel für ein »Höchstmaß an Objektivität«. Ein »detaillierter Fragebogen« wurde an 106 Museen, Ausstellungshäuser und Galerien verschickt. Alle diese Adressen waren in Deutschland und der Schweiz.[54] Hauptteil des Fragebogens war eine »Liste von gemeinhin als bekannt angesehenen Museen und Ausstellungsinstitutionen – und zwar in allen Kulturstaaten der westlichen Welt«. Diese Liste konnte zwar noch eigenständig erweitert werden, die vorgegebenen Institutionen dürften jedoch die ungefähre Vorstellung der Befragenden vermittelt haben. Der Bezugspunkt der Wichtigkeit, die Bongard über drei Bewertungsklassen ermitteln wollte, war im Fragebogen noch einmal konkretisiert, und zwar auf die Relevanz bezüglich der »Berücksichtigung des Engagements für die Kunst nach 1945«. Von den 106 verschickten Fragebögen erhielt Bongard 57 zurück.[55] Aufbauend auf den Einschätzungen

53 Ausstellungen in Privatgalerien wurde nur 1970 und 1971 berücksichtigt. Sie wurden 1972 durch die sogenannten »Geistermuseen« ersetzt (s.u.; vgl. KK1972: 199).

54 Ich vermute es handelt sich im Falle von »Deutschland« um Westdeutschland, siehe nächstes Zitat. Begründet wird die Auswahl von Institutionen in Deutschland und der Schweiz mit ihrer angeblich ausgewiesenen Neutralität und ihrem Hang zu Internationalität (vgl. Bongard 1974: 256).

55 Auch an dieser Stelle soll keine methodische Kritik am *Kunstkompass* erfolgen, siehe *Kap. 2*. Wissenschaftliche Kritik an diesem Verfahren wurden

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von 57 Vertreter*innen von Kunstinstitutionen fand die ratioskalierte Bewertung der »wichtigen« Kunstinstitutionen statt. Als »Maßstab für die Bewertung« wurde die *documenta* in Kassel ausgewählt, die in den Fragebögen mit »weitem Abstand als wichtigste Ausstellungsinstitution« angegeben wurde (Bongard 1974: 257).[56] Die Teilnahme an einer *Documenta* wurde mit 150 Punkten bewertet. Alle anderen »Tatbestände« wurden »jeweils im Verhältnis ihrer Bedeutung zur ›documenta‹ mit unterschiedlichen Punktzahlen bewertet« (ebd.: 257). Vorstellbar ist, dass das »Verhältnis« aller Institutionen zum Goldstandard *Documenta* über die Angaben im Fragebogen ermittelt wurde, aber diese Frage wird nicht geklärt. In der ersten Ausgabe findet sich eine schlichte Aufzählung der bewerteten »Tatbestände« (KK1970: 148) ohne die entsprechende Punktzahl. An der ausgeführten Beispielrechnung der Punkte des Künstlers Robert Rauschenberg kann aber erkannt werden, dass es noch wichtigere Fakten als die Teilnahme an einer *documenta* (150 Punkte) gab. Eine Einzelausstellung im *Museum of Modern Art* in New York brachte 225 Punkte, im Stockholmer *Moderna Museet* oder New Yorker *Jewish Museum* bedeuteten genau so viel wie die *documenta* und in der Sammlung des Kölner *Wallraf-Richartz-Museums* vertreten zu sein, brachte Rauschenberg 200 Punkte ein (KK1970: 148ff.).

Dem eigenen Anspruch, sich nicht auf einzelne Expert*innenmeinungen zu verlassen, sondern möglichst objektiv diejenigen »Tatbestände« zu ermitteln, die in Gänze den Ruhm von Künstler*innen abbildeten, kann der *Kunstkompass* nur teilweise gerecht werden. Der *Kunstkompass* vermengt dabei Aspekte von verschiedenen Typen von Bewertungs- und Vergleichsverfahren, wie sie etwa Grant Blank (2007) für unterschiedliche Reviewtypen vorschlägt. Obwohl Expert*innen zentral an der Metrik des *Kunstkompasses* beteiligt sind, handelt es sich nicht um das Ergebnis eines »connoisseurial review« wie bspw. Restaurantkritiken, da nicht einzelne Künstler*innen von einzelnen Expert*innen begutachtet werden (vgl. ebd.: 28–33; Kap. 3). Die behauptete Objektivität entsteht durch das Verdecken von Einzelmeinungen hinter der großen Zahl und einem dann quasi-standardisierten Verfahren, das sich wie ein »procedural review« (vgl. ebd.: vgl. S. 33–40; Kap. 4) darstellt; ein Verfahren »based on the result of tests – well-defined procedures – that allow reviewers to rank the performance of a product compared to similar products« (ebd.: 7f.). An der Herstellung der Institutionenliste zeigt sich deutlich, wie der *Kunstkompass* essenziell auf

meist mit dem Verweis auf die Privilegierung deutscher Institutionen und somit deutscher Künstler*innen geäußert (vgl. Moulin 2009[1992]; Quemin 2002; 2006; Tabor 2010).

56 Die *documenta* hatte zur Zeit der Erstpublikation 1970 viermal (1955, 1959, 1964, 1968) stattgefunden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

den individuellen Einschätzungen einer relativ kleinen Anzahl von Expert*innen in Deutschland und der Schweiz basiert, wobei die Kriterien zur Einschätzung der Relevanz vage blieben. Die Aussagekraft der aggregierten Einzelmeinungen – die als Einzelmeinung zurückgewiesen wurden – bezieht sich auf die besonderen Fähigkeiten und Positionen der Expert*innen im Kunstbetrieb und damit auf ein Argument, dass eigentlich *Connoisseurial Reviews* entspricht. Weil die individuellen Bewertungen jedoch in einem Maße aggregiert und in eine standardisierte Bewertungsmetrik der Ruhmesemissionskapazität gegossen werden, wird scheinbar ein standardisiertes Vergleichsverfahren auf Künstler*innen angewendet.

Der *Kunstkompass* vermengt verschiedene Logiken von Prüf- und Bewertungsverfahren, wobei die Seite des standardisierten, technischen Vergleichens als Objektivitäts- und Evidenzquelle vermittelt wird und die subjektiven Einschätzungen von Expert*innen in den methodischen Verschachtelungen und ›Faltungen‹ (vgl. Helgesson 2016) von Bewertungsverfahren verschwinden. Hierdurch wurde jedoch nicht nur die Vergleichbarkeit von Künstler*innen anhand einer gemeinsamen Metrik möglich, sondern auch eine Vergleichbarkeit von ganz verschiedenen Kunstinstitutionen wie Museen, periodischen Ausstellungen und Printpublikationen innerhalb dieser Metrik.

Eine Kuriosität in der Geschichte des *Kunstkompasses* verdeutlicht die Elastizität von verschachtelten und in sich stabilisierten Kommensurationskonstruktionen. Die »Geistermuseen« (KK1972: 199) waren ein Indikator für Ruhm und müssen dem eigenen Anspruch des *Kunstkompasses* als gänzlich widersprechend bezeichnet werden. Für die »Traummuseen« (ebd.) wurden zu Beginn der 1970er Jahre einzelne Expert*innen[57] gebeten, jeweils einhundert Künstler*innen für ein persönliches »Konzeptmuseum« (KK1974: 73) auszuwählen (später waren es jeweils zwanzig Künstler*innen). Dieses Vorgehen wurde mit der Annahme gerechtfertigt, dass ›reale‹ öffentliche Kunstmuseen nicht über ausreichend Ankaufbudgets verfügten und doch die Meinung dieser so relevanten Expert*innen berücksichtigt werden sollte (KK1972: 199). Dass hier faktisch Einzelmeinungen von genau jenen Personen erhoben wurden, denen vorher eine notwendige Subjektivität zugesprochen wurde, widerspricht zwar der behaupteten Unabhängigkeit gegenüber Geschmacksverfälschungen, wurde aber bis in die frühen 1990er Jahre so durchgeführt.

Auch abgesehen von den Geistermuseen bleibt im Allgemeinen unklar, wie die Höhe von Ruhmespunkten genau festgelegt wird. Selbst welcher

57 Dabei handelte es sich hauptsächlich um Direktor*innen ›realer‹ Kunstmuseen, aber auch vereinzelt um Journalist*innen, Philosph*innen, Kunsthistoriker*innen, Kritiker*innen und sogar Künstler*innen wie der deutsche Maler Gerhard Richter und das bulgarisch-algerische Kunstduo Christo und Jeanne-Claude (vgl. KK1988: 382).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»Ruhmestatbestand« mit wieviel Ruhmespunkten bewertet wird, konnte in den Printausgaben des *Kunstkompasses* nur bis 1993 nachvollzogen werden. In dieser Ausgabe gab es für Rezensionen in vier verschiedenen Zeitschriften 150 Punkte, für Gruppenausstellungen 200 oder 300 Punkte und für Einzelausstellungen 300 oder 400 Punkte. Danach wurde in den Printpublikationen keine Liste mehr darüber veröffentlicht, welche Institutionen mit welchen Punkten berücksichtigt wurden und Interessierten wurde lediglich angeboten, postalisch mehr Information einzuholen.[58] Erst in einer Buchpublikation zum Jubiläum unter der Herausgabe von Rohr-Bongard findet sich 2001 eine Institutionenliste mit genauen Angaben. Später wurde im *manager magazin*, der *Weltkunst*, *Bilanz* und *Capital* wieder auf Homepages verwiesen, aber auch hier sind die Angaben nur (noch?) schwer zu finden und lückenhaft.[59] Aufgrund der unregelmäßigen beziehungsweise nicht mehr veröffentlichten Angaben in den regulären Printpublikationen und des schwierigen oder nicht vorhandenen Zugangs über die digitalen Angebote der Zeitschriften gestaltet sich eine genaue Untersuchung der Bewertungsgrundlage des *Kunstkompasses* als nicht durchführbar.[60] Noch weniger transparent als die genauen Punktzahlen oder die berücksichtigten Institutionen ist das Verfahren, das zu dieser Liste führt. Nur in den ersten Jahren wurde noch

58 Quemin berichtet, dass er nie eine Antwort auf Nachfragen an die Redaktion bekommen habe (Quemin 2013a: 44; Quemin 2015: 348). Meine Kontaktversuche zu Rohr-Bongard, auch über die entsprechenden Redaktionen, blieben ebenso erfolgslos.

59 Online lässt sich eine Liste aus dem Jahr 2008 finden, die ich erst durch einen Hinweis bei Quemin (2013a: 51f.) fand, der sich im Text wiederum bei einem Doktoranden bedankt, der die Liste gefunden habe: http://www.manager-magazin.de/lifestyle/artikel/a-585480.html [01.06.2019]. Vgl. auch die Einschätzung von Quemin 2013a: 43ff. Quemin hat die Bewertungsgrundlagen von 2001 und 2008 dokumentiert, verglichen und nach einer Verteilung in Nationalstaaten untersucht (vgl. Quemin 2013a: 42–70).

60 Es gibt allerdings Hinweise, dass die Bewertungsgrundlagen und auch die Formel selbst geändert wurden. 2008 wird im *manager magazin* berichtet, dass unter Mitarbeit eines »Informatikers« eine digitale Datenbank besteht (vorher bekam jede*r Künstler*in eine Karteikarte, vgl. KK2015: 84). Außerdem habe Rohr-Bongard nach dem Tod ihres Mannes eine zeitliche Gewichtung in die Berechnung der Ruhmespunkte implementiert: »Sie [Rohr-Bongard] modifizierte mit ihrem langjährigen Technikpartner, der die unzähligen Daten zu den derzeit rund 16 000 Künstler in ihrem Computer betreut, den Rechenmodus. Die in den vergangenen fünf Jahren ergatterten Punkte werden dabei stärker gewertet als ältere, wobei die letzten zwölf Monate das prozentual größte Gewicht erhalten« (KK 2008: 217). Ob und wie sich die Berechnung allerdings seit 2008 verändert hat, muss unklar bleiben. In den jüngsten Ausgaben heißt es nur: »Die Punkte werden jährlich addiert und bestimmen die Position der Künstler im Ranking« (KK2017: 167).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die Expert*innenumfrage als Erhebungsinstrument angegeben und bis heute bleibt unklar, wie der *Kunstkompass* diese Liste der »Ruhmestatbestände« erstellt und diese dann einzeln gewichtet. Ganz nüchtern muss also festgehalten werden, dass jede Aussage, jede weitere Liste, jede Korrelation mit Preisen, jede Geschichte über Newcomer, jede Nachricht über den Jahressieger auf einer Bewertungsgrundlage beruht, die nur das Team des *Kunstkompasses* kennt. Die Ordnungslogik hinter diesem Verfahren kann jedoch deutlich rekonstruiert werden.

Vergleichbar machen

Für das Beobachtungsregime des *Kunstkompasses* sind in Bezug auf einen symbolisch geordneten Kunstbetrieb, der künstlerische Produktion symbolisch ordnet, drei paradigmatische Annahmen zentral: Erstens wird von einem arbeitsteilig ausdifferenzierten Kunstbetrieb ausgegangen, dessen Institutionen aber alle den gleichen Ruhm herstellen. Zweitens passiere das von Institution zu Institutionen in einem unterschiedlichen Umfang, der mit dem Ansehen der Institution gleichzusetzen ist. In welchem Umfang eine Institution Ruhm besitzt und verteilt, wüssten drittens die Expert*innen des Betriebs selbst. Der ganze Anspruch der Liste verengt sich an dieser Stelle extrem und durch die Analyse wird deutlich, welche komplexen Annahmen gegenüber Kunst, Wertkorrelationen, kunstbetrieblicher Mechanismen und sozialen Bezügen für diese Verengung Sinn stiften.

Dass eine öffentliche Kunstausstellung jeweils ein Faktum ist, kann aufgrund von Nachprüfbarkeit nur schwerlich angezweifelt werden. Der Schritt, den der *Kunstkompass* mit der Vergabe von numerischen Werten wählt, überführt nun diese isolierten Fakten in eine gemeinsame Metrik der Institutionen. Nur auf Grundlage dieses bewertenden Vergleichs von Institutionen ist die Bewertung und schließlich der Ranglistenvergleich von Künstler*innen möglich. Nur so kann »der Capital-Kunstkompaß also eine – jeweils in Punktezahlen ausgedrückte – Übersicht über die tatsächliche Repräsentanz von Künstlern« (KK1974: 92) anbieten. Der Wert von Tatbeständen bewegt sich über die Zeit zwischen 30 und 800 Punkten. Mit diesen Punkten ist aber nicht etwas gezählt worden (wie verkaufte Kataloge oder Besucher*innen), sondern lediglich ein fiktiver Vergleichsraum aufgespannt worden, der eine Messung suggeriert. Die Punktwerte verweisen nicht auf eine Menge oder Größe, die sich über Maßeinheiten ordnen lässt, sondern die sich nur in Bezug auf sich selbst informieren kann. Museen, Magazine, Kunstvereine, Geistermuseen usw. werden kategorial gleichbehandelt, weil sie alle Ruhm besitzen und also zusprechen können. Ungleich werden sie, darauf aufbauend, weil sich die Menge dieses Ruhmes von Institution zu Institution unterscheidet.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In dieser Vergleichskonstruktion, die die Einheiten in einen sinnhaften Zusammenhang setzt (vgl. Heintz 2016), entsteht ein konkretes Bild des Kunstbetriebes.

Die Analogie zwischen der Teilnahme an einer *documenta* und dem metrischen System, die Bongard unter der Idee des Standards zieht, ist insofern schief, als dass es keine standardisierte, naturwissenschaftliche und/oder institutionell ratifizierte Bestimmung für einen Ruhmespunkt gibt (wie beim Meter[61]): »Die Frage, warum die ›documenta‹ als Maßstab ausgerechnet mit 150 Punkten festgelegt wurde, bedarf ebensowenig wie die Festlegung der Maßeinheit des Meters einer anderen Rechtfertigung als der der Praktikabilität« (Bongard 1974: 257). Die numerischen Ruhmespunkte sind für den *Kunstkompass* dabei aber nicht nur »praktikabel«, sondern absolut notwendig. Die Werte suggerieren eine Ratioskalierung, auch wenn sich keine belastbaren Aussagen über die Herstellung dieser Skala machen lassen: Keine Ausstellung zu haben, bedeutet null Punkte; mehr Punkte bedeuten mehr Ruhm; der Abstand zwischen 50 und 150 ist genau so groß wie zwischen 150 und 250; eine Gruppenausstellung mit 50 Punkten ist genau so viel wert wie eine Einzelausstellung oder Besprechung mit 50 Punkten; die Werte sind selbst bei einem Goldstandard der *documenta* nach oben offen. In der Berechnung der Ruhmespunkte einer Person werden die Bewertungen der einzelnen Ruhmestatbestände jedenfalls wie ratioskalierte Werte behandelt, da sie schlicht addiert werden. Wie genau die Verhältnisse zwischen den einzelnen Tatbeständen bestimmt werden, bleibt dabei auch mit Bezug auf die Umfrage unter den Expert*innen unklar. Auch wenn sich die Bewertungen auf die Meinungen der antwortenden Expert*innen beziehen sollen, wirken die Punktwerte doch gerundet und in wenige Klassen eingeteilt.[62]

61 Ein Meter wird heute definiert als »the length of the path travelled by light in vacuum during a time interval of 1/299 792 458 of a second«, vgl. hierfür die Definitionen des *Bureau International des Poids et Mesures* unter http://www.bipm.org/en/measurement-units/ [01.06.2019]. Nicht jede gängige Maßeinheit wird in dieser physikalisch-mathematischen Weise definiert. Bei Gewichtsmaßen dient etwa immer noch der 1889 verabschiedete, auch heute noch in einem Pariser Tresor, physisch vorhandene Prototyp des »Ur-Kilogramms« (Stand 18.05.2018) als globaler Standard (und mit ihm auch die Einheiten MOL (Stoffmenge), Candela (Lichtstärke) und Ampère (Stromstärke). Damit entstehen Schwierigkeiten und im Falle des Urkilos ist dies das abnehmende Gewicht über die Zeit, weshalb im November 2018 eine Neudefinition des Kilos (und damit MOL, Ampère) über die Planck-Konstante beschlossen wurde, vgl. https://www.bipm.org/en/news/full-stories/2018-11-si-overhaul.html [01.06.2019].

62 In der ausführlichen Liste Bongards (1974) sind es etwa neun verschiedene: 30, 50, 75, 80, 100, 200, 240, 300, 450.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

All diese offenen Fragen zur Messung von institutionellen Kapazitäten zur Ruhmesübertragung zeigen, dass die grundlegende Behauptung, dass der Ruhm von Künstler*innen »[m]eßbar – und mithin auch vergleichbar« (KK1973: 102) sei, im Verfahren sich selbst erst realisiert. Eine Formulierung des *Kunstkompasses* lässt sich aus dieser Perspektive mit einer Betonung auf die selektive Gemachtheit der Vergleichsmessungen durch ein komplexes, verschachteltes und stellenweise opakes Verfahren lesen: »Was aber meßbar und also auch vergleichbar *gemacht* werden kann, ist das Renommee, das Künstler im Laufe der Zeit erlangen« (KK1974: 70, Herv. P.B.). Diese Gemachtheit von Messungen, Vergleichen oder Bewertungen lässt sich in der Analyse von Beobachtungsregimen genau beziehen auf Vorstellungen über Welt.

Meine bisherige Rekonstruktion des Problembezugs, der Vorstellungen gegenüber Kunstproduktion, Kunstbetrieb, Kunstmarkt, ihren Zusammenhängen sowie der Erhebungs- und Auswertungsverfahren der Ruhmespunkte, verweist somit auf mehreren Ebenen auf die Konstruktion von Vergleichsräumen. Ausgehend von einem konstruktivistischen, soziologischen[63] Vergleichsbegriff (Heintz 2016; siehe *Kap.* 2) kann am Material des *Kunstkompasses* gezeigt werden, wie diese Vergleichsräume stellenweise eher vage bleiben, manchmal direkt kommuniziert werden oder auch ohne Argumente in die Methodik eingelassen werden. Vergleiche dienen nach Bettina Heintz dazu, »Sachverhalte anhand einer dritten Größe auf ihre Unterschiede oder Ähnlichkeiten hin zu beobachten und sie dadurch zueinander in Beziehung zu setzen« (Heintz 2016: 307). Wenn jeder Vergleich auf einer »*Gleichheitsunterstellung*« und einer »*Differenzbeobachtung*« basiert (Heintz 2010: 167), können für den *Kunstkompass* verschiedene Formen des Vergleichs identifiziert werden, die das gesamte Projekt erst möglich machen und dabei in ganze »Kaskaden« (Latour 2006[1986]: 282) von selektiven Beobachtungsschritten und medialen Übersetzungen verschachtelt werden. Eine solche Perspektive auf die Gemachtheit von kommunizierten Vergleichen problematisiert deutlich, wie ganz verschiedene Phänomene als kategorial gleich benannt werden, sodass sie sich überhaupt auf Unterschiede hin unterscheiden lassen. Für diese Differenzfeststellung werden Vergleichskriterien benötigt, die zu den verglichenen Einheiten passen müssen (vgl. Heintz 2016: 307). Eine soziale Relevanz können Vergleiche und besonders periodische Vergleiche über die Relationierung verschiedener

63 Wenn für Heintz der Vergleich eine »Grundoperation des sozialen Geschehens« (Heintz 2016: 306) darstellt, dann heißt das, dass es sich nicht um mentale, sondern sozial verfügbar gemachte Vergleiche handelt. Deshalb meine ich mit Vergleichen als soziologischem Forschungsgegenstand ebenso wie Heintz und Tobias Werron »immer *kommunizierte* Vergleiche« (Heintz/Werron 2011: 162).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Phänomene gewinnen. Eine solche Relationierung kann als »Sinnzusammenhang« eine »Ordnungsstruktur« anbieten (ebd.; vgl. auch Heintz/Werron 2011) und somit weitere Aufmerksamkeiten und Konsequenzen bedingen. Das Verständnis des Vergleichs als soziale Operation ist nur dann plausibel, wenn Ähnlichkeit und Differenz nicht durch die verglichenen Einheiten essenziell prädeterminiert, sondern gesellschaftlich gemacht sind – und damit auch anders machbar wären. Dieses Moment der kontingenten Gemachtheit ist Vergleichen als »Beobachtungsinstrumente[n]« (Heintz 2010: 162; 2012: 10; Heintz/Werron 2011: 162) inhärent und lässt sich so als ein Typ von vielfältigen Beobachtungsformen leicht in der Untersuchung von Beobachtungsregimen und ihrem Verhältnis zu grundlegenden Ordnungsvorstellungen anwenden.

An der Rekonstruktion der Vorstellung des *Kunstkompasses* über künstlerische Produktion, Kunstbetrieb und Kunstmarkt sowie der Annahmen bezüglich ihrer Relationen ist deutlich geworden, dass der Vergleich von Künstler*innen über die Ruhmespunkte als Beobachtungsinstrument an der Oberfläche des Rankings auf anderen, voraussetzungsreichen Beobachtungen aufgebaut ist. Dabei handelt es sich nicht immer um Vergleiche im engeren Sinne, wie etwa die Behauptungen, dass es unzählbar viele Künstler*innen gibt, dass Expert*innen notwendigerweise subjektiv entscheiden oder dass der Kunstbetrieb von unlauteren Strategien und Kartellbildung durchdrungen ist. All diese Beobachtungen bereiten zwar den schlussendlichen Vergleich sinnhaft vor und benutzen auch schon Kategorien, Typen und Bewertungen, die später im Vergleich aufgegriffen werden können. Sie lassen sich aber unabhängig von Vergleichsoperationen in ihrer spezifischen Gemachtheit rekonstruieren, wodurch sichtbar wird, wie sich die einzelnen Ebenen von Ordnungsweisen gegenseitig stützen. Kategoriale oder differenzierende Beobachtungen speisen sich einerseits aus den Vorstellungen gegenüber loser Ordnung/Chaos und ermöglichen andererseits die sehr konkrete Herstellung von Ordnung.

In der künstlerischen Produktion beobachtet der *Kunstkompass* eine abstrakte Menge Kunstschaffender, wodurch kategoriale Einheiten definiert werden, die nicht in direkte Unterscheidungsverbindung gesetzt werden. Da es sich um einzelne Menschen handelt, lag dem *Kunstkompass* anscheinend zuerst nah, sozialstrukturelle Kriterien anzulegen. Aber auch an diesen kategorialen und nicht unbedingt hierarchischen Ordnungslinien – Geschlecht, Alter, geographische Herkunft – zeigt der *Kunstkompass* lediglich, dass die Situation künstlerischer Produktion durch Globalisierung oder den Abbau von männlichen Privilegien immer unübersichtlicher und größer wird. Zwar ließen sich dann künstlerische Unterscheidungskriterien finden, diese werden im Zuge der eklektischen Pluralisierung zeitgenössischer Kunst aber gleichzeitig als ordnungsstiftende Werkzeuge zurückgewiesen. Bis zu diesem Punkt

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tauchen kategoriale Bestimmungen, angerissene und nicht systematisierte Vergleichskonstellationen lediglich als Unordnungsinstrument auf und doch sind sie schon die notwendige Grundlage für andere, scheinbar adäquatere Vergleiche.

Diese Unordnung künstlerischer Produktion ist aus der Perspektive des *Kunstkompasses* ein Problem, weil die Künstler*innen durch »Kunstfreunde«, das »breite Publikum« und besonders Marktakteure miteinander verglichen werden müssen, um Entscheidungen über Aufmerksamkeitsverteilung oder Ankäufe/Verkäufe zu informieren. Hier nimmt der *Kunstkompass* an, dass künstlerische Qualität zwar existiert, Künstler*innen und Kunstwerke aber »mangels objektiver, allgemein verbindlicher Qualitätsmaßstäbe nicht meßbar und also auch – streng genommen – nicht miteinander vergleichbar« (KK1973: 102) sind. Es sind nun die umfänglicheren Vorstellungen gegenüber Kunst in der Gesellschaft und insbesondere der Funktion und Mechanismen des Kunstbetriebs, die dazu führen, dass der *Kunstkompass* sich als Lösung dieses Problems anbietet.

Museen, Galerien, Kritiker*innen usw. werden im *Kunstkompass* ohne aufeinander bezogene Differenzbeobachtung insofern als gleich beobachtet, als dass sie sich alle professionell mit Kunst beschäftigen und darüber hinaus zur Zuweisung von Ruhm fähig sind. Obwohl »sich auf Kunst beziehen« auf sehr unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Motiven geschieht, können hier mit Bezug auf den Vergleich zwei Punkte herausgestellt werden, die zeigen, wie der *Kunstkompass* selbst Vergleiche im Kunstbetrieb beobachtet. Erstens scheint das *Sich-auf-Kunst-Beziehen* schon grundlegend im Modus des Vergleichens zu passieren. Direktor*innen, Kritiker*innen u.a. träfen Selektionsentscheidungen entlang eigener Kriterien und wählen so einzelne Künstler*innen für Ausstellungen und Besprechungen aus – und andere nicht. Diese Vergleichsoperationen sind notwendig, weil an der Sphäre der Produktion ein chronisches Überangebot beschrieben wurde. Der *Kunstkompass* behauptet dann, dass diese Vergleiche von Professionellen im Einzelfall auf Grund von individuellen Geschmackspräferenzen getroffen werden und dabei höchst unzuverlässig sind. Damit ist die nächste Vergleichsoption für eine objektive Orientierung in der zeitgenössischen Kunst neben dem Vergleich künstlerischer Qualität, dem Vergleich von Marktpreisen sowie der Vergleiche durch Laien für den *Kunstkompass* hinfällig.

Eine verlässliche Ordnung in der künstlerischen Produktion der Gegenwart kann es für den *Kunstkompass* nur durch das Vergleichskriterium Ruhm geben. Bevor diese Resonanz im Kunstbetrieb als Unterscheidungsmöglichkeit für Künstler*innen angewendet werden kann, musste für den Kunstbetrieb selber aber ein Vergleichs- und Differenzraum aufgespannt werden. Bestimmte Institutionen seien gleich, weil

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sie über alle Institutionentypen hinweg den Ruhm der Künstler*innen produzierten, sie ließen sich aber unterscheiden hinsichtlich des Maßes an Ruhm, den eine Institution durch die Berücksichtigung für Kunstschaffenden produziere und anzeige. Der *Kunstkompass* musste so zwangsläufig genau die unterschiedlichen Ausmaße innerhalb einer Ruhmesproduktionshierarchie erfassen. Um hier den Anspruch von standardisierten Messungen zu erfüllen, wurde auf Grundlage einer Expert*innenbefragung eine eigene Rangordnung erstellt, die stellenweise auch in dieser Form einer Rangliste vermittelt wurde, als solche aber nicht thematisiert wird.

Der Vergleich von Institutionen wird diskret, indem der *Kunstkompass* Punkte für das Maß der Ruhmesproduktion definiert. Hier greift das erste Mal ein besonderer Vergleichsmechanismus, den Wendy Espeland und Mitchell Stevens als »commensuration« verallgemeinern, als »the transformation of different qualities into a common metric« (Espeland/Stevens 1998: 314). Auch der *Kunstkompass* wendet für die Erfassung der absoluten Ruhmesproduktion eine einheitliche Metrik auf ganz unterschiedliche Museen, Galerien, Kunstjournale und Einzelimaginationen an, die unmittelbar in eine relationale und hierarchische Ordnung führt. Mit Ian Hacking kann am *Kunstkompass* erkannt werden, wie Objektivitätsvorstellungen, positivistisches Denken und die Durchführung standardisierter Messungen in der Moderne zu »close kin« (Hacking 1990: 5) geworden sind und wie vielfältige Kontingenzräume in entsprechender Wissensproduktion und -darstellung in gegenseitigem Stützen verschwinden. Mit einer soziologischen Problematisierung von Kommensurationsprozessen – als sozial gemachten Vergleichskonstellationen – ist aber immer davon auszugehen, dass auch scheinbar objektive und standardisierte Verfahren »fundamentally relative« (Espeland/Stevens 1998: 317) sind.

In der Vorstellung von Kunst des *Kunstkompasses*, in seinem Problembezug und seinen Herstellungs- und Darstellungsweisen, zeigt sich eine ganze Kaskade von voraussetzungsreichen und medial vielfältigen Beobachtungs- und Vergleichsschritten, die in einem komplexen Beobachtungsregime aufeinander verweisen und sich gegenseitigen bedingen. Die Annahme, »Commensuration transforms qualities into quantities, difference into magnitude« (Espeland/Stevens 1998: 316), greift nicht erst mit quantifizierenden Schritten, sondern im Fall des *Kunstkompasses* schon in den schlicht anmutenden, aber vergleichsvorbereitenden kategorialen Beobachtungen von kunstproduzierenden Personen, Stilen, Expert*innen, Amateur*innen und Marktakteur*innen. Auch diese Palette von höchst unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern, Wissen, Rollen und Professionen – von »qualities« – wird über Gleichheit und Differenz in teils riesige und diffuse Zusammenhänge gesetzt. Der quantifizierende Vergleich über messbaren Ruhm wird nur plausibel, wenn andere

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ordnungskategorien wie Geschlecht oder Stil potenzielle Vergleichbarkeit herstellen, aber eben nicht weiterhelfen.

Die von Bongard bemühte Analogie zwischen Ruhm und dem Meter macht nicht nur den scheinbaren Zwang zur Produktion von Zahlen bei Messungen deutlich (vgl. Espeland/Sauder 2007: 16), sie verweist auch in direkter Weise auf den Anspruch von Objektivität. Quantifizierung, grundlegend verstanden als »the production and communication of numbers« (Espeland/Stevens 2008: 402), ist ein mittlerweile breit erforschtes Phänomen und besonders die Rolle der Zahlenproduktion in der Moderne sowie die Zusammenhänge mit Wissensproduktion, Evidenzstiftung sowie deren Konsequenzen wurde in historisch-sozialwissenschaftlicher Perspektive bearbeitet.[64] Für das vorliegende Material sind nicht Zahlen von Interesse, die lediglich markieren (bspw. Hausnummern, Trikotnummern), sondern diejenigen, die in Vergleichs-, Mess- und Bewertungsprozesse eingelassen sind (ebd.: 407ff.). Zahlen, die die Produkte von natur- und technikwissenschaftlichen, standardisierten und statistischen Verfahren sind, umschweben dabei genau die Aura der Objektivität und Genauigkeit, eine »quantitative authority« (ebd.: 417; vgl. Daston 1992; Porter 1995; Heintz 2007; 2010), auf die sich auch der *Kunstkompass* verlässt. Solche Zahlen gewinnen im *Kunstkompass* an essenzieller Relevanz, wenn sie auf konfuse Vergleichsräume aufbauen und dann quantifizierende Vergleiche ermöglichen, die Hierarchiestrukturen nicht nur vage annehmen, sondern in aller Genauigkeit zu messen beanspruchen.

»Numerische Vergleiche« (Heintz 2010), wie sie im *Kunstkompass* auf den Ebenen sowohl der Institutionen- als auch der Künstler*innenliste zu finden sind, kombinieren die kommunikativen Mechanismen von Vergleichen und der medialen Eigenheiten von Zahlenkommunikation. Theodore Porter (1995) hat beschrieben, dass Kommunikation in Form von Zahlen in der Moderne besondere Überzeugungskraft hat, da numerische Informationen unpersönlich sowie systematisch und regelgebunden hergestellt wirken. Darüber hinaus seien sie nicht nur aufgrund ihrer komprimierten und komprimierenden Form eine »technology of distance« (ebd.: ix), sondern gerade auch weil sie global verständlich[65] sind und ihre Weiterverarbeitung sich auf einen systematisierten Raum der Mathematik anstatt auf

64 Dies insbesondere mit einem Fokus auf den Siegeszug, die konstruierte Gestalt sowie den Einfluss statistischer Verfahren im Allgemeinen und Bevölkerungsstatistiken im Besonderen (vgl. nur die interdisziplinären Beiträge in Alonso&Starr 1987 und Krüger/Daston&Heidelberger 1987; sowie monografisch in Porter 1986; Hacking 1990; Desrosières 2005[1993]).

65 Dabei dürfen die Voraussetzungen dieser Kulturtechnik nicht durch ihre Verbreitung verdeckt sein. Vgl. für die historischen Entwicklungen von »numeracy« – das grundlegende Verständnis von Zahlsystemen, Zahlzeichen und einfacher Arithmetik – die Studie von Cohen (1999), die diese

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lokal eingebettete Wissens-, Sprach- oder Schriftkontexte bezieht. Zahlen, so schreibt Heintz, seien »besonders geeignet [.], das Problem der Distanzüberbrückung zu lösen« (Heintz 2010: 174), denn sie seien »transportierbar, kombinierbar und transformierbar und sie stehen immer und überall zur Verfügung« (Heintz 2012: 12). Heintz unterstreicht die von Porter angedeutete mediale Differenz von Zahlenkommunikation zu Sprache und Bildlichkeit und beschreibt die Besonderheit von Zahlen kommunikationstheoretisch, indem sie einerseits auf die voraussetzungsvollen Negationsräume und andererseits deren Attraktionspotenziale verweist (vgl. Heintz 2007; 2010). Durch ihre hohe Abstraktionsleistung und flexible Referentialität in einem diskreten Zeichenraum, ließe sich durch numerische Kommunikation höchst divergierende Beobachtungsgegenstände medial-konsistent in Verbindung setzen (vgl. Heintz 2012: 12). Kommunikation in Form von Zahlen sei darüber hinaus viel schwieriger zu widersprechen als sprachlichen Aussagen (Heintz 2007: 77–80; 2010); entweder müsste ihn mit anderen Zahlen begegnet werden oder ihre sämtlichen und gegebenenfalls extrem komplexen und stellenweise opaken Herstellungsweisen müssten auf Augenhöhe hinterfragt werden.

Dass der *Kunstkompass* den Indikator Ruhm in eine numerische Metrik bringt, verweist mit diesen sozialwissenschaftlichen Thesen auf verschiedene Mechanismen. Die Information über Hierarchien von sowohl Kunstinstitutionen als auch Künstler*innen durch den Bezug auf eine gemeinsame Metrik erreicht ein Abstraktionsniveau, in welchem extrem komplexe und hochspezifische Phänomene in einen eindimensionalen Sinnzusammenhang gebracht werden. Die Ruhmespunkte des *Kunstkompasses* sind dabei solche Zahlen, deren Entstehung in einem Kontext von Statistik und Arithmetik vermutet werden soll und die somit Objektivität und Evidenz beanspruchen. Auch wenn das Herstellungsverfahren der Ranglistenpunkte intransparent bleibt, kann es sich klar als Ablehnung von subjektiven Einzelmeinungen darstellen.

Das ständige Beharren des *Kunstkompasses* auf Messbarkeit und Objektivierungsfähigkeit von Ruhm gegenüber den subjektiv anzweifelbaren Einzelexpert*innenmeinungen wirft genau dort Fragen auf, wo diejenigen Quantifizierungsschritte einsetzen, die nur durch die behauptete Messbarkeit erst plausibel erscheinen. Auf Grundlage der Messbarkeits*machung* und Vergleichbarkeits*machung* werden Zahlenwerte produziert, die dann die Grundlage für weitere Übersetzungen in die Darstellungsform des Rankings sind. Die Ruhmespunkte des *Kunstkompasses* bieten sich aber durch ihre numerische Form und ihre Genese in mehreren Kommensurationsschritten auch für eine Kombination

gesellschaftliche Wissens- und Praxisdiffusion in Zusammenhang mit der Ausbreitung von Bevölkerungsstatistiken in den USA im 19. Jahrhundert setzt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

oder Weiterverarbeitung an. Nicht nur die gleichförmige Bewertung des Ruhmeskontos tausender Künstler*innen konnte auf Grundlage der Institutionenliste hergestellt werden, sondern auch eine Verrechnung mit Marktpreisen wurde durch die Punkte möglich.

Das Ranking und die »Preis-Punkt-Relation«

In der ersten Ausgabe des *Kunstkompasses* von 1970 befand sich keine Rangliste, sondern eine nach Nachname alphabetisch sortierte Liste mit den »einhundert angesehensten Künstlern der sechziger Jahre«.[66] Die Rangliste aller späteren Ausgaben war schon angelegt, denn in der letzten Spalte fand sich zu jeder Personen der Rang entsprechend der Ruhmespunkte. Die erste Tabelle legt im ersten Jahr noch ein registerhaftes Abrufen der Preiswürdigkeit einer Person und ihrer zukünftigen Markt- und Reputationsentwicklungen nah. Für diese Information wurde ein Indikator angeboten, der Preis-Punkt-Relation (PPR) genannt wurde. Marktpreise waren nie Teil der Ruhmesermittlung, sie waren aber seit Beginn in verschiedener Form Teil der Liste. Rohr-Bongard erinnert sich, dass besonders die Diskrepanzen zwischen niedrigen Marktwerten und hohen Ruhmespunktzahlen (und andersherum) die interessantesten Einsichten waren, die der *Kunstkompass* anfangs zu Tage förderte. Bis 2008 wurden hierfür durchschnittliche Preise von durchschnittlichen Werken einer/eines Kunstschaffenden ermittelt und mit den Ruhmespunkten verrechnet:

> »Capital hat für jeden dieser [einhundert angesehensten] Künstler den derzeitigen Preis – oder eine Preisspanne – für typische Werke üblichen Formats ermittelt. Das Verhältnis zwischen diesem Preis und dem durch den Kunst-Kompass ermittelten Punktwert (PPR) dient als Anhaltspunkt dafür, wie die Arbeiten eines Künstlers vom Markt bewertet werden« (KK1970:153).

Die PPR einer Person gibt einzeln betrachtet lediglich das Verhältnis zwischen Ruhmespunkten und Marktpreise an. Durch die standardisierte Herstellung und die numerische Form wird allerdings erneut in einem Kommensurationsprozess der Vergleich mehrerer PPR möglich:

> »Robert Rauschenberg beispielsweise wird derzeit mit dem 22- bis 45fachen seines Punktwerts bezahlt. Uecker nur etwa mit dem 2- bis 6fachen. Daraus wird ersichtlich, daß Uecker vergleichsweise billig ist« (KK1970:153).

66 Diese alphabetische Sortierung findet sich bei verschiedenen sehr frühen Ranglisten, etwa der *balance de peintre* von Roger de Piles von 1708 (vgl. Spoerhase 2014) oder ersten Ligatabellen im Sport im 19. Jahrhundert (vgl. Werron 2010: 292ff.).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In der ersten Ausgabe ging es primär um die PPR von Personen anstatt um ihre Ruhmespunkte. Die Liste hätte so auch in einer Art Rating anhand der PPR geordnet werden können oder ein Ranking der preisgünstigsten Künstler in den Top 100 hätte präsentiert werden können. Diese naheliegenden Optionen wurden aber auch danach nie realisiert, obwohl die PPR lange Zeit zentraler Bestandteil des *Kunstkompasses* war und dabei immer weiter vereinfacht wurde. Ab 1971 bestand die PPR nur noch aus einer Dezimalzahl (Preis/Punkte), welche noch in fünf bis sechs sprachliche Ratingkategorien von »sehr billig« bis »extrem teuer« eingeordnet wurde. Der nächste Schritt war 2001 die Reduktion dieser sprachlichen Form in eine visuelle Ratingordnung durch eine Intervallskala zwischen ein bis fünf Sternsymbolen. Erst mit dem Wechsel zum *manager magazin* 2008 verschwand die PPR und wurde durch durchschnittliche Preisangaben ohne Verhältnis zu Ruhmespunktzahlen ersetzt. In den Ausgaben in der *Weltkunst* (2015) und *BILANZ* (2016) und der *Capital* (2017, 2018) tauchen gar keine Preisangaben oder Preis-Ruhm-Verhältnisangaben auf. An der PPR wird deutlich, welche Flexibilität für den *Kunstkompass* durch die zahlenförmige Bewertung von Ruhm entstand. Eine Verrechnung von Preisen und Ruhmespunkten wird nur durch eine analoge numerische Form möglich.

Wegen der Listenform der ersten Ausgabe und ihres Gemischs aus Ratingkategorien, quantifizierenden Rankingpotenzialen und alphabetischer Anordnung vermute ich, dass das Projekt des *Kunstkompasses* sich auf ein mediales Übersetzungsproblem zurückführen lässt. Dieses Problem, das zeigt die Analyse, entsteht unmittelbar aus seiner Vorstellung von Kunst in einer Gesellschaft und verschiedenen Werträumen und -relationen. Da Korrelation von Ruhm und Marktpreisen zentrale Achse der Ordnungsannahmen sind und Preise als Geldpreise in der Form von mathematisch prozessierbaren Zahlenwerten ausgedrückt sind, musste der *Kunstkompass* andere Zahlen produzieren, um vermutete Zusammenhänge in handfeste Information zu überführen. Jede Behauptung von Korrelation oder gar Kausalität kann sich erst in der Produktion von medial analogen Informationen beweisen. Die aus einer Notwendigkeit entstandenen Ruhmespunkte wirkten plausibel, weil sie durch ein umfassendes und sinnhaftes Wissen über Kunst in einer Gesellschaft angereichert wurden; und doch mussten sie schon genau dort anlegt sein. Besonders im frühen Übergang zu einer Ranglistenordnung anhand des Ruhmes und dem späteren Verschwinden der PPR zeigt sich, dass der quantifizierte Ruhm sich nicht nur für eine Verrechnung mit Preisen anbot, sondern eine ganz eigene Logik entwickelte, die wiederum andere Herstellungs- und Darstellungsoptionen für Vergleiche nahelegte.

Der *Kunstkompass* wurde nicht bekannt aufgrund der Verrechnung von Preisen und Ruhmespunkten. Auch die komplizierte Herstellung von

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

brauchbaren Zahlenwerten, die medial konsistent[67] mit Marktpreisen waren, trat seit 1971 in den Hintergrund gegenüber der Form der Ruhmesrangliste. Diese Bestenliste der »100 Großen« wird nach den absoluten Ruhmespunkten geordnet und stellt in diesem Sinne ein idealtypisches Ranking dar, weil die Einheiten über einen »*direkten Vergleich*« anhand eines »standardisierten und [...] quantifizierten Kriterienkatalogs direkt miteinander verglichen und zueinander in Beziehung gesetzt« (Heintz 2018: Abschn. 4) werden. Diese Beziehung wird aus Sicht des *Kunstkompasses* analog zu seiner Perspektive auf den Kunstbetrieb und dessen Selektionsmechanismen als Hierarchie geformt.

Soziologische Forschung hat gezeigt, wie Rankings und insbesondere solche Rankings, die Zahlenwerte für verschiedene (auch aggregierte und quantifizierte) Kriterien einführen, es vermögen, (Rang-)Unterschiede zwischen Einheiten herzustellen, wo vorher nur diffuse Differenzen bekannt waren. In der Ordnungsweise des *Kunstkompasses* sind die umfänglichen Bedingungen zu erkennen, die solche konkretisierenden Hierarchiebeobachtungen haben. So verschachtelt die Produktion der Ruhmespunkte auch ist, die Zahlenwerte konnten im *Kunstkompass* für verschiedene Listen benutzt werden und entfalteten einen eigenen narrativen Bedeutungsrahmen. Neben der Hauptliste der »100 Großen« kamen über die Zeit noch zahlreiche andere Listen hinzu: Der *Olymp* (verstorbene Künstler*innen, erstmals 1991 als Liste), die *Newcomer* (neu in den Top 100, erstmals 1993), die *Avantgardisten* (hinter den Top 100, erstmals 1994), *Aufsteiger* (Positionsgewinner innerhalb der Top 100, erstmals 1989), *TOP 10 Frauen* (erstmals 1990), *Punktgewinner* (Höchster Punktezuwachs, erstmals 1990). Besonders in den Fällen, die sich nicht auf Punktgewinne, sondern auf Platzierungen beziehen, wird deutlich, wie im *Kunstkompass* das Ranking als verzeitlichte Realitätsrepräsentation verstanden wird, die ganz eigene Geschichten sichtbar werden lässt. In der Ausgabe von 2006 wurde erstmals eine komplette »Top 100«-Liste für die Personen mit dem größten Punktezuwachs abgedruckt und in den jüngeren Ausgaben werden insbesondere die Platzierungen hinter den Top 100 und die Topaufsteiger*innen thematisiert. Ab Ende der 1980er Jahre gilt die Aufmerksamkeit nicht mehr ausschließlich den Top 100, sondern immer mehr denjenigen hinter dieser Spitze. Durch die Listen der

67 Ich beziehe mich hier auf Bruno Latours (2006[1986]) Begriff der »optischen Konsistenz« für die Niederlegung und Übersetzung verschiedenster physikalischer Körperformen in perspektivisch regulierte Zeichnungen und Abbildungen auf der zweidimensionalen Fläche des Papiers: »Diese Konsistenz bringt die Kunst, alles zu beschreiben, und die Möglichkeit, von einem Typ visueller Spur zu einer anderen zu gehen, mit sich« (ebd.: 271). Im Fall des *Kunstkompasses* kann von der Suche nach numerischen Spuren gesprochen werden, die zu Preisen im Medium der Zahl passen und weitere Rechnungen erst durch die mediale Konsistenz möglich machen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Positions- und Punktegewinner*innen wird dabei ein zeitlicher Vergleich hergestellt, der potenziell auch Prognosen über die Zukunft nahelegt.

Durch die Rekonstruktion der Ordnungsweise des *Kunstkompasses* wird deutlich, welche ganz spezifischen Vorstellungen über die Welt der Kunst und ihrer Ordnungen hinter einem Ranking zu finden sind. Die vielfältigen Beobachtungsschritte beziehen sich auf selektive Vergleichsräume, Messverfahren oder Bewertungsweisen, die alle bereits in einer umfassenden Ordnungsvorstellung angelegt sind. Es braucht ausführliche Vorstellungen über künstlerische Produktion, kunstbetriebliche Vermittlung und Kunstmarktprozesse, um eine Rangliste wie den *Kunstkompass* überhaupt sinnvoll zu finden. Aufbauend auf sehr spezifischen Behauptungen und Prämissen kann eine stabile Beobachtungsarchitektur entstehen, mit der einerseits ein relativ komplexer Beobachtungsgegenstand als Kunst in einer sehr eingeschränkten Form konturiert wird. Andererseits werden so Daten produziert und öffentlich dargestellt, die potenziell in die Gesellschaft zurückwirken.

3.1.9 Unmenschlich. Reaktionen auf den Kunstkompass aus der Kunst

Prägnante Stimmen zum und gegen den *Kunstkompass* verweisen auf die Pluralität verschiedener Ordnungsweisen der Kunst. An Stellungnahmen lassen sich sowohl Kongruenzen als auch paradigmatische Unterschiede zwischen Vorstellungen gegenüber Ordnungen der Kunst erkennen. Kritiken an der Liste zielen seit ihrer Erfindung 1970 bis heute einerseits auf seine grundlegende Idee von messbarem Ruhm und daraus resultierenden Rangordnungen von Institutionen und Künstler*innen. Abseits dieser kategorialen Ablehnung werden regelmäßig das konkrete Herstellungsverfahren und einzelne methodische Schritte kritisiert. Neben der deutlichen Kritik gab es aber auch immer wieder positive Bezugnahmen von Künstler*innen und Kunstbetriebsexpert*innen. Die Reaktionen von Künstler*innen auf den *Kunstkompass* reichen von öffentlicher Ablehnung über direkte Kontaktaufnahmen bis zu engen Kooperationen. Nicht selten wird in den Begleittexten der Herausgeber*innen von diesen Stellungnahmen berichtet und gerade negative Äußerungen werden regelmäßig als Zeichen für die Relevanz des eigenen Unterfangens angeführt.

Schon im Monat der Erstveröffentlichung des *Kunstkompasses* meldete sich der deutsche Künstler Heinz Mack in der *Zeit* zu Wort und führte seine Kritik an dem »Pseudosystem der Kunstbewertung« – so der Untertitel des Artikels – aus.[68] Obwohl Mack, der genau zu dieser Zeit im Deutschen Pavillon auf der 35. Venedig Biennale vertreten war, noch den Versuch lobt,

68 Heinz Mack, 1970, Wer ist der Größte? Zu einem Pseudosystem der Kunstbewertung. In: *Zeit* 41/1970.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

»die höchst irrationalen Momente des Kunstbetriebs, der ebenso idealistisch wie mafiaähnliche Strategien und Manipulationen kennt, rational zu erfassen«, hinterfragt er die Liste fundamental. Erstens problematisiert Mack die Angemessenheit der »Experten«, zweitens bezweifelt er die grundlegende Objektivierbarkeit kunstbetrieblicher Bewertungen, drittens benennt er das Zielpublikum als irrelevant und viertens fürchtet er etwaige Konsequenzen für Künstler*innen. Mit Bezug auf die Umfrage des *Kunstkompasses* unter Expert*innen befindet Mack hellsichtig die inneren Widersprüche der Methode: »Kriterien sehe ich keine. Was bleibt, sind Meinungen«. Bongards Befragung würde nur eine »hypnotische Hypokrise« abbilden, denn auch die Expert*innen wären sich selbst oft unsicher und folgten sich lediglich gegenseitig. Mack teilt somit implizit die Kritik an Einzelmeinungen, glaubt aber nicht an die Mechanismen der großen Zahlen. Die Verfahren beziehen sich in diesem Sinne eher auf eine Herdenmentalität als auf eine Schwarmintelligenz. In besonderer Weise kritisiert Mack, dass die Einschätzungen von Künstler*innen nicht in die Bewertung eingegangen sind, da diese noch vor der »Urteilsfindung [...] der Kunstwelt« eine »essenzielle Bedeutung« für das »Meinungsextrakt« in jener Welt, dem Betrieb, hätten.[69] Die Konsequenz aus diesem Ausschluss sei, dass nur die »Welt der Kunstinstitutionen« reflektiert wird, die nach Mack durch eine »moralische Differenz und Distanz« von der »Welt der Künstler« getrennt ist.

Beim *Kunstkompass* handelt es sich für Mack um ein Laieninformationssystem, »gedacht für Zeitgenossen, die schlecht oder gar nicht informiert sind« und nur an Preisinformationen interessiert sind, wohingegen Künstler*innen und Expert*innen auf das »Studium der Listen verzichten« sollten. Auch wenn die Relevanz für bereits Informierte

69 In der Geschichte der Kunst gab es immer wieder Versuche, über Befragungen von Künstler*innen den Rang von Künstler*innen zu bestimmen. Ein besonders prominenter Fall lässt sich am Paragone – ›Paragone delle Arti‹, dem ›Wettstreit der Künste‹ beziehungsweise zum Rangverhältnis verschiedener Kunstgattungen, mechanischer Künste und Wissenschaften – im 15. und 16. Jahrhundert nachvollziehen, an dem sich zahlreiche wichtige Künstler, Sammler und Autoren über Schriften beteiligten. Benedetto Varchi hatte dann in der Mitte des 16. Jahrhunderts wichtige Zeitgenossen (u.a. Michelangelo, Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini) direkt zum Rangverhältnis von Malerei und Bildhauerei befragt und ihre Antworten in seine Vorlesungen über den Rang der Wissenschaften und Künste eingearbeitet. Es folgte eine Veröffentlichung (vgl. Varchi 2013[1550] für das Original und die von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen übersetzte und kommentierte deutsche Fassung). Bei dieser »Umfrage« ging es jedoch nicht um Erkenntnisse durch eine Schwarmintelligenz wie im *Kunstkompass*, sondern um die Meinung weniger, ausgewählter Künstler in einer Art »connoisseurial review« (siehe oben).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

niedrig einzuschätzen sei, befürchtet Mack negative Konsequenzen für die Kunstschaffenden durch die einseitige Sicht, welche dem Laienpublikum präsentiert wird. Eine »Verletzlichkeit der künstlerischen Existenz« müsse geachtet werden, denn Urteile über Wert und Rang hätten »tödliche Konsequenz« für Kunstschaffende, weshalb »Menschlichkeit« in diesen Fragen »kein leeres Wort« sein dürfe.[70] Künstler*innen könnten durch eine schlechte Bewertung weniger Aufmerksamkeit vom Publikum bekommen, sie könnten demotiviert werden[71], und außerdem übersehe das System die Benachteiligung deutscher Künstler*innen im internationalen Kunstbetrieb. An diesem frühen Künstlerkommentar zeigt sich exemplarisch eine Konkurrenzsituation, die zwischen verschiedenen Perspektiven auf Kunst und ihren Wertesystemen besteht. Mack sieht in der Rangliste die Perspektive des Betriebs gegenüber der »essentiell« differenten Perspektive der Künstler*innen bevorzugt. Mack erkennt, dass die Methode durch die Befragung am Ende doch auf Einzelmeinungen beruht, und warnt vor den faktischen Konsequenzen für die Entwicklungen des Betriebs und die Lebensgrundlage der Künstler*innen.[72]

Der *Kunstkompass* selbst berichtet immer wieder über solche Kritiken oder direkte Kontaktaufnahmen. Beispielswiese habe der amerikanische Künstler Robert Rauschenberg ein »wütendes Protesttelegram« (KK2008: 201; vgl. auch KK1983: 308) an den *Kunstkompass* geschickt, nachdem er den ersten Ranglistenplatz 1979 an Joseph Beuys verloren hatte. Rauschenberg habe Awards und sonstige Würdigungen (etwa den Offiziersrang in der französischen Fremdenlegion) oder Reisen aufgezählt, um zu zeigen, dass der *Kunstkompass* nicht alle seine Erfolge berücksichtigt hätte und er deshalb zu Unrecht vom ersten Platz verdrängt wurde. Ebenfalls auf die Ruhmeskriterien bezog sich der italienische Künstler Guglielmo Achille Cavellini, von dem der *Kunstkompass* 1983

70 Diese Passagen wird mehrmals vom *Kunstkompass* aufgegriffen und dabei mit einem direkten Zitat kokettiert, weil Mack dem Informationssystem »Unmenschlichkeit« vorgeworfen habe (bspw. in KK1983: 306).

71 So erwähnt Mack implizit schon einen negativen Matthäus-Effekt von Ranglisten: »Und da tröstet auch nicht der Hinweis, daß sie beim nächsten Pferderennen vielleicht einen besseren Platz erreichen (wozu sie, einmal abqualifiziert als nicht dazugehörig, dann vielleicht eine verminderte Chance haben)«. Vgl. Merton (1968) grundlegend zum Matthäus-Effekt am Fall der Wissenschaft; Buckermann (2018) bezüglich eines Rankings von Kunstgalerien.

72 Georg Jappe berichtete 1976 in der *Zeit* von einem jungen Künstler, der die Methoden des *Kunstkompasses* auf die 1890er anwendete und dann eine Liste produziert habe, auf der »nur Salonmaler« erschienen, »van Gogh und Cézanne aber waren nicht darunter«. Jappe wollte damit auf niedrige Aussagekraft gegenwärtigen Kunstgeschehens für die zukünftige Kunstgeschichte hinweisen. Georg Jappe, Cunst. Bongards Compaß. In: *Zeit* 43/1976.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

berichtete, dass er über 10.000 Kataloge an Museen verschickt habe und diese in der Berechnung seiner Ruhmespunkte als Ausstellungen zu berücksichtigen seien. Schließlich habe Cavellini, so der *Kunstkompass*, »zudem die Frechheit [besessen], eine ›Kompaß-Rangliste‹ auf Hochglanzpapier drucken zu lassen und in alle Welt zu verschicken, auf der er den ersten Platz einnahm« (KK1983: 310, 312). Auch der deutsche Maler Gerhard Richter habe sich nicht detailliert oder grundlegend kritisch auf die Methodik bezogen. Richter habe zwar befunden: »Der Kompaß ist ein schönes Spiel« (zit. n. KK1995: 339), bat aber auch schlicht von der Liste genommen zu werden, nachdem er den ersten Platz eingenommen hatte (KK2008: 195). Sigmar Polke wird im *Kunstkompass* zitiert mit, »Ich wollte nie die Nummer Eins im Kunstkompass werden [...]. Denn dann kann ich nicht mehr steigen« (KK1999: 256). Solche Überlieferungen lassen sich in zwei Resonanzmuster gegenüber der Rangliste einordnen: Entweder sahen einzelne Künstler*innen sich oder ihren Ruhm nicht korrekt repräsentiert oder sie kokettierten mit ihrer Ranglistenposition.

An den erwähnten Positionen werden entweder die Prämissen des *Kunstkompasses* hinterfragt oder aber die ›Korrektheit‹ der Berechnungen. In diesen beiden Strategien entfaltet sich der Möglichkeitsraum, in dem allgemein ein kritischer Umgang mit quantifizierenden Ranglisten gefunden werden kann. Künstler*innen können bezweifeln, dass Ruhm messbar sei oder mindestens dass es eine behauptete Korrelation von künstlerischem Wert und Resonanz im Kunstbetrieb gebe. Neben solchem fundamentalen Hinterfragen kann auch methodische Kritik geäußert werden, die die Liste grundlegend anerkennt und nur ihre Herstellung verbessern will. In der Analyse von Ordnungsweisen der Kunst in der Kunst deuten solche Reaktionen auf graduelle Überschneidungen und Differenzen in den Ordnungsvorstellungen, -herstellungen und -darstellungen an.

Neben diesen Kritiken lassen sich auch Kooperationen von Künstler*innen und *Kunstkompass* finden. Ein dauerhaftes Beispiel sind die vom *Kunstkompass* vertriebenen Reihen erschwinglicher Auflagenkunst. Der Auftakt für die »Capital-Edition« wurde zum 25-jährigen Jubiläum 1995 gemacht und von einer einzelnen Arbeit flankiert, die das Künstler*innenduo Christo und Jeanne-Claude für *Capital* angefertigt hatte. Im Jahr der Reichstagsverhüllung in Berlin und damit auf dem Höhepunkt der Bekanntheit in der bundesdeutschen Öffentlichkeit konnten Leser*innen von *Capital* die Arbeit ›Wrapped Capital 95‹ – zehn teilweise übermalte, in transparenter Folie und mit Kordel verschnürte Ausgaben der *Capital* – ersteigern.[73] Die Editionskunst sei »für die Leser«

73 Der Mindestpreis betrug 120.000 USD. Die Herstellung wurde in einer kurzen Fotostrecke dokumentiert (vgl. KK1995: 338f.). Auch noch 2016

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(KK1995: 339) von Künstler*innen unter den »Top Ten« des *Kunstkompasses* gestaltet worden und konnte zum Festpreis per Coupon bestellt werden.

Auch in den späteren Editionen gab es immer wieder Arbeiten, die von renommierten Künstler*innen speziell für den *Kunstkompass* hergestellt wurden.[74] Rohr-Bongard gibt an, dass sie schon vor der Mitarbeit beim *Kunstkompass* begeistert von Editionskunst war (vgl. KK2015: 84) und macht dafür den Einfluss des Deutschen Künstlers Joseph Beuys verantwortlich. Beuys ist es auch, der eine enge Verbindung zu Bongard und Rohr-Bongard hatte und sogar für das Weiterbestehen der Rangliste nach dem Unfalltod Bongards 1985 verantwortlich gemacht wird. Beuys, der im Januar 1986 verstarb, hatte schon zu Beginn der 1970er Jahre zusammen mit Heinrich Böll und, unter anderen, Bongard (als Schriftführer des Vereins) die *Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* gegründet. 1983 wurde unter der Mitarbeit von Bongard und Rohr-Bongard ein Gebäude in Nordrhein-Westfalen für die Einrichtung einer Begegnungs- und Bildungsstätte bezogen.[75] Beuys habe den Grabstein für Bongard nach seinem Unfalltod hergestellt und schließlich der Witwe Rohr-Bongard höchstpersönlich das Versprechen abgerungen, den *Kunstkompass* weiterzuführen (KK2015: 85; Schröer 2010). Dieses engere Verhältnis des Künstlers konkret zum *Kunstkompass* bestand schon länger und Beuys hatte bspw. 1979 zur Gala zum 10-jährigen Jubiläum des *Kunstkompasses* – bei der auch Andy Warhol in der Düsseldorfer *Galerie Hans Meyer* zugegen war – vor Ort seine berühmte Losung »Kunst = Kapital« auf ein großformatiges Foto von ihm gepinselt. Exemplarisch ist hier zu erkennen, dass es auch Kooperationen oder Freundschaften zwischen renommierten Künstler*innen und den Macher*innen des *Kunstkompass* gegeben hat und die Herstellung der Rangliste nicht etwa zu einer totalen Isolation führte.

Aus dem Kunstbetrieb gab es immer wieder verschiedene Stellungnahmen zum *Kunstkompass*. Zwar hatte Bongard festgestellt, dass er der »meistgehaßte Mensch im Kunstbetrieb« (KK1990: 391) ist, gleichwohl

werden zwei Werke von Christo verkauft. Solche Langzeitkooperation finden sich regelmäßig in der Editionskunst des *Kunstkompasses*.

74 Günther Uecker stellte bspw. 2010 einen Prägedruck unter dem Titel ›40 Jahre Kunstkompass‹ in einer Auflage von vierzig zur Verfügung (KK2010: 36). Ottmar Hörl durchbohrte 2002 die *Kunstkompass*-Jubiläumspublikum 333-mal mit einem Türspion. Titel: ›Durchblick‹ (KK2002: 120).

75 Bongard habe in der Schule »Ökonomien der Kunst« und »Sammlerstrategien« unterrichtet. Rohr-Bongard habe sich zusammen mit den Bewohner*innen des Dorfes mit »Bewegungslehre«, »Stoffwechsel« und »kreativem Kochen« beschäftigt (vgl.: Schröer 2010, auch für Fotografien der Eröffnung).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wird immer wieder von positiven Bezügen und Lob berichtet. Der Galerist und Mitinitiator des *Kölner Kunstmarktes* Hein Stünke soll zur ersten Ausgabe die Verbrennung der *Capital* gefordert haben (KK2000: 211). Der Französische Autor Pierre Restany soll 1979 öffentlich ›gezürnt‹ haben, dass die »Ruhmesliste [.] ein schöner Skandal« sei (zit. n. KK2000: 211); sprach sich aber Anfang der 1990er in einem Essay in der *Capital* für eine Erweiterung der Kriterien aus, damit der *Kunstkompass* das »Barometer der Krise« sein könne (zit. nach KK1992: 150). Der Präsident der *Bayrischen Akademie der Schönen Künste* zwischen 1995 und 2004, Wieland Schmied, sagte, »Wenn es den Kunstkompaß nicht gäbe, müßte er erfunden werden« (zit. n. KK1995: 339).[76] In der in *Kapitel 2* diskutierten ›Perfekten Ausstellung‹ in Heidelberg wurde der *Kunstkompass* stellvertretend für »Kunst-Indikatoren« sowie als »einer der ältesten Anbieter« solcher Informationsdienste beschrieben und mit der entsprechenden Kritik an statistischen Methoden und wirtschaftlicher Perspektive behandelt. In der *Zeit* wurde noch 1987 berichtet, dass Bongard unter dem Spitznamen »Dollar-Willi« im Kunstbetrieb gehandelt wurde.[77]

Meine Analyse der Her- und Darstellungsweise hat die vielschichtigen Kontingenzen herauspräpariert, an die andere Akteure der Kunst anschließen können oder an denen sich gestört wird. Die Stellungnahmen lassen vermuten, dass zwar vermeintlich über denselben Gegenstand der Kunst gesprochen wird, die Vorstellungen ihr gegenüber aber graduell bis eklatant auseinandergehen.

3.2 Kunstsoziologische Diskussion, *Kunstkompass*

Die Rekonstruktion der Ordnungsweise des *Kunstkompasses* zeigt, wie das gesamte Unterfangen der Liste, ihr Bezugsproblem, entsprechende Lösungsoptionen sowie einzelne Her- und Darstellungsschritte in einem konsistenten Zusammenhang stehen, die sich konsequent aus zugrundliegenden Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst in einer Gesellschaft speisen. Um diese Analyseergebnisse auf die Frage nach dem Zusammenhang zwischen solchen Ordnungsweisen und der sozialen Reproduktion der Kunst zu beziehen, wird in diesem Abschnitt auf kunstsoziologische Theorien unter den Begriffen Kunstwelten, Kunstfeld und Kunstsystem

76 Schmied besprach 1968 – damals noch Direktor der Hannoveraner *Kestner-Gesellschaft* – Bongards Buch ›Kunst und Kommerz‹ ablehnend im Spiegel. Vgl. Wieland Schmied, 1968, Kunst & Kommerz. Staunend auf dem Markt, in: *Der Spiegel* (18.03.1968), S. 176ff. Im Jahr 2001 war Schmied dann Autor in der Jubiläumspublikation (Rohr-Bongard 2001).

77 So nachzulesen in o.V.. Kunst. In: *Zeit* 14/1987.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(siehe *Kap. 2*) zurückgegriffen. Neben der Diskussion dieser kunstsoziologischen Potenziale entwickelt dieses Vorgehen soziologische Forschung zu Ranglisten im Allgemeinen und zu Ranglisten in der Kunst im Speziellen weiter.

Die vorgelegte Untersuchung von paradigmatischen Annahmen hinter Rankings unterscheidet sich deutlich von kunstsoziologischen Arbeiten, die sich auf den *Kunstkompass* (und ähnliche Angebote) als Datenbank beziehen. Insbesondere bei Fragen zur globalen Kunst wird so an quantifizierenden Listen abgelesen, in welchen Staaten die angesehensten Institutionen zu finden sind oder wo die angesehensten Künstler*innen geboren wurden, um so Zentrum/Peripherie-Strukturen und Repräsentationsungleichheiten nachzuweisen. (vgl. nur Quemin 2006; 2013; 2015; 2018 Buchholz/Wuggenig 2005; Buchholz 2008; 2018). Meine Studie nähert sich über Soziologien des Vergleichs, der Bewertung, der Quantifizierung und der Ranglisten (siehe *Kap. 2*) diesen Rankings als hergestellten und damit kontingenten Beobachtungsinstrumenten und kann so die dahinterliegenden Ordnungsvorstellungen umfassend rekonstruieren und die Selektivität der Datengewinnung verdeutlichen.

Diese Problematisierung der Produktionsseite zeigt auch innerhalb der allgemeinen Ranglistenforschung neue Forschungsperspektiven auf. Obwohl Ordnungsinstrumente in der Literatur bereits als selektive Welterzeugungsmodi verstanden werden, widmet die Ranglistenforschung sich zumeist den Effekten von öffentlichen Vergleichen (*Kap. 1* und *2*). Für ein umfassendes Verständnis von Ranglisten und ihrer gesellschaftlichen Einbettung bedarf es allerdings eines besseren Verständnisses der Produktionsseite von Beobachtungsinstrumenten. Während diese »clear gap in the literature regarding the production and consumption of rankings« (Rindova et al. 2018: 2177) erkannt und für eine Untersuchung der unternehmerischen Motive für Ranglisten und entsprechender organisationaler Prozesse der Ressourcenmobilisierung (ebd.: 2191ff.) plädiert wird, argumentiere ich für eine ergänzende, systematische Annäherung an die paradigmatischen Vorstellungen von Chaos und Ordnung einer Welt, in denen eine Liste überhaupt erst Sinn für Produzent*innen macht. Dieses Erkenntnisinteresse kann auch auf Ranglisten außerhalb der Kunst gerichtet werden, um zu einem besseren Verständnis für die tiefe gesellschaftliche Einbettung und Rekursivität von Ranglisten in der modernen, polykontexturalen »society of rankings« (Esposito/Stark 2019) zu gelangen.

Der *Kunstkompass* kann vor beiden soziologischen Hintergründen allgemeinere Bedeutung gewinnen, weil in ihm ein klarer Bezug auf autonome Strukturen und Mechanismen der Kunst in der modernen Gesellschaft nachweisbar ist. Auch der *Kunstkompass* bildet als Beobachtungsinstrument eine Welt nicht einfach ab, sondern bietet eine spezifische Form der Ordnung der Kunst an, die einerseits schon auf Annahmen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gegenüber dieser Ordnung beruht und andererseits in Strukturen der Kunst zurückwirken kann, indem Orientierungshilfen öffentlich zur Verfügung gestellt werden. Um das Verhältnis von Ordnungsweisen und sozialen Strukturen im Fall der Kunst soziologisch zu systematisieren, können die theoretischen Anschlussstellen und Theoriepotenziale in Beckers, Bourdieus und Luhmanns Kunstsoziologien am konkreten Fall diskutiert werden.

Der *Kunstkompass* hat den Anspruch, eine Ordnung weltweiter künstlerischer Produktion anhand des Ansehens von Künstler*innen im Kunstbetrieb abzubilden. Zur Messung dieses individuellen Ruhms werden die Institutionen, die Ruhm zusprechen können, in eine Ordnung gebracht. Der *Kunstkompass* identifiziert bezüglich seines Bezugsproblems der mehrfachen Wertunsicherheiten in der Beurteilung zeitgenössischer Kunst nicht nur einzelne Teilbereiche der Kunst – Produktion, Betrieb, Publika – und schreibt ihnen kategoriale und eigenlogische Reproduktionscharakteristika zu, sondern geht darüber hinaus auch paradigmatisch von Korrelations- und Kausalitätszusammenhängen zwischen den jeweiligen Wertsphären aus. Aufbauend auf seinen Annahmen gegenüber einer chaotischen Kunstproduktion sowie den Selektionspraxen und Schwarmlogiken des Betriebs sind es insbesondere die Vorstellungen der Wertkorrelation von künstlerischer Qualität, kunstbetrieblicher Anerkennung und Marktpreisen, die den *Kunstkompass* überhaupt als *nötig und möglich* erscheinen lassen. Gepaart mit den ebenso paradigmatischen Messbarkeits- und Unmessbarkeitsbehauptungen, die entweder als Apriori oder als Augenscheinlichkeit in die Idee der Liste eingelassen sind, gewinnen die losen Ordnungsvorstellungen des *Kunstkompasses* so sehr an innerer Konsistenz und Dichte, dass die schlussendlich gewählten Beobachtungsschritte zur Her- und Darstellung einer festen Rangordnung vor diesem Wissen über Kunst plausibel sind. Das Beobachtungsregime des *Kunstkompasses* hat entsprechend dieser Ordnungsweise eine konsistente Beobachtungsarchitektur, die künstlerische Produktion und kunstbetriebliche Infrastruktur über ihre symbolischen Unterschiede ordnet und Navigation in dieser spezifischen Topographie der zeitgenössischen Kunst ermöglichen soll.

Meine Studie zu pluralen Ordnungsweisen der Kunst innerhalb der Kunst öffnet einen kunstsoziologischen Forschungsbereich, in dem eine etwaige Realitätsnähe oder -angemessenheit nicht Gegenstand wird. Die qualitative Analyse des *Kunstkompasses* hat zu der Einsicht geführt, dass primär zwischen den umfassenderen Ordnungsvorstellungen sowie der Her- und Darstellung konkreter Ordnungen ein hoher Plausibilitätsraum besteht und hier entschieden wird, wie Ordnung sich verdichtet. Gerade weil in Anlehnung an Wissenssoziologie und den konstruktivistischen Beobachtungsbegriff von notwendigen Kontingenzen innerhalb dieser Architekturen ausgegangen wird, kann ein konzeptueller Blick auf

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Eigenkonstruiertheit jedes Ordnungsangebotes hinter Methodenkritik zurücktreten. Der Rückgriff auf die kunstsoziologischen Ansätze von Becker, Bourdieu und Luhmann erfolgt in dieser Perspektive und folgt der Frage, welche Rolle Ordnungsweisen in den jeweiligen soziologischen Beschreibungen von Kunst in einer Gesellschaft als Welt, Feld oder System einnehmen können.

Der *Kunstkompass* sortiert künstlerische Produktion und überführt sie in einen hierarchischen Vergleichsraum von institutionellen Anerkennungsverteilungen. Diese Ordnung bezieht sich auf kunsteigene Kriterien und Mechanismen, da der Letztbezug des gesamten Unterfangens künstlerische Qualität ist. Nur die Unmessbarkeit dieser Qualität führt zur Konzentration auf den messbaren, betrieblichen Ruhm als adäquater Proxy für Qualität, welcher als bifunktionaler Indikator für Marktwert und künstlerische Qualität dient. Der *Kunstkompass* fertigt über diesen Umweg eine Metabeschreibung der Kunstwerke an. Dieser Befund passt insofern nur zu einem Teil kunstsoziologischer Forschung, da zwar oft die Selektion von künstlerischen Artefakten durch den Betrieb untersucht wird, aber dabei nicht die Beobachtung des Betriebs durch sich selbst berücksichtigt wird. Im Folgenden zeige ich auch, dass aus ganz unterschiedlichen Theoriezugängen davon auszugehen ist, dass gerade in der Kunst solche gegenseitigen Beobachtungen abseits der Werke die Regeln sind, beziehungsweise die Stabilität des Kunstbetriebs ohne eine Stützung dieser kollektiv hergestellten symbolischen Ordnungen gar nicht vorstellbar ist.

3.2.1 Kunstwelten

Für Beckers zentrale Fragen nach der kollektiven Produktion von Werken nimmt der *Kunstkompass* nur auf den ersten Blick eine ungewöhnliche Rolle ein. Zwar ist die Rangliste nicht unmittelbar an der Herstellung eines einzelnen Kunstwerkes beteiligt, die Beobachtung bezieht sich aber dennoch auf Künstler*innen und ihre Werke und setzt sie über die betriebliche Vermittlung zueinander in Verbindung. Eine Analyse, die von einem anerkannten Werk ausginge, würde erst relativ spät auf Personal wie den *Kunstkompass* stoßen. Andersherum müsste aber von jedem Werk aus, das ausgestellt oder besprochen wird, irgendwann auf die Liste gestoßen werden, und zwar auch, wenn sein*e Autor*in nicht darin auftaucht, sondern die berücksichtigten Institutionen nur ferne Fluchtpunkte oder Abgrenzungsfolien jeder künstlerischen Produktion sind. Die Ergebnisse dieses Abschnitts lassen sich in diese Stoßrichtung als eine Erweiterung von Beckers Denkräumen verstehen und fallen unter die allgemeine These, dass Verfahren wie der *Kunstkompass* die kollektive Produktion von Kunstwerken über Zeit, Raum und Einzelfälle hinweg

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

über symbolische Ordnungsstiftung stabilisieren. Indem die Rangliste eine Totalbeschreibung des Kernpersonals und des unterstützenden Betriebs herstellt, wird sich auf zwei Weisen produktiv auf den konventionalen Kanon einer Kunstwelt bezogen, womit auch immer über Einzelfälle hinaus Kooperationen unterstützt werden.

Durch die offensive Thematisierung und Standardisierung von Anerkennungsakten werden zumeist stille Konventionen zum reflektierten und zu reflektierenden Gegenstand, weil kunstweltliche Wertzuschreibungstätigkeiten als konventionale Vollzugsmuster veröffentlicht und mit dem Schein von Objektivität versehen werden. Für das genuine Interesse in Beckers Kunstsoziologie stellen solche Anerkennungs- und Bewertungsurteile über Künstler*innen durch Expert*innen eine konventionale Schablone dar, die sich als Erfolgsrichtschnur auf die Produktion von Werken auswirken kann. Das bereitgestellte Wissen über Anerkennungstätigkeiten verlässt aber durch öffentliche Konkretisierung den opaken Raum eingeschliffener Konventionen und verweist so offen auf Mechanismen, die regeln, welche Art von Kunst von welcher Art von Künstler*in durch welche institutionellen Mechanismen erfolgreich oder erfolglos ist.

Wenn es um Beobachtungs- und Anerkennungspraxen von Kunstwerken in einer Kunstwelt geht, beschreibt Becker einen »battle for recognition« (Becker 2008[1982]: 135)[78], in dem die Trennungsweisen zwischen Kunst und Nicht-Kunst sowie zwischen qualitativen Unterschieden anerkannter Werke verhandelt werden. Der *Kunstkompass* versuchte niemals aktiv in diesen Kampf um Anerkennung von Werken und Anerkennungskompetenz von Institutionen einzugreifen, sondern wollte lediglich die Ergebnisse dieser schon stattgefundenen Prozesse aggregieren, messen und darstellen. Die genaue Ermittlung und der Vergleich von diskreter, künstlerischer Qualität seien sowieso unmöglich und werden so dem Kunstbetrieb überlassen. Eine partikulare Durchdringung der dort vorgenommenen Selektionsverfahren sei jedoch im Einzelfall durch subjektive Geschmacksurteile und im größeren Maßstab durch mafiöse Strukturen nicht belastbar. Der *Kunstkompass* geht hingegen davon aus, dass sich die öffentliche, faktische Seite des Betriebs in ihrer Gänze kontrolliert erschließen lässt. Deshalb wird beobachtet, welche Kunst in welchen Institutionen berücksichtigt wird und welche Personen dadurch innerhalb eines größeren Maßstabs an Ruhm gewinnen. Die stillen Anerkennungs- und Bewertungsprozesse werden vergleichbar gemacht, zusammengefasst und entlang eines standardisierten Messverfahrens

78 Ich beschränke mich in den kunstsoziologischen Rückführungen auf die Quellenangaben von direkten Zitaten und neu eingeführter Literatur. Die problemorientierte Ausarbeitung habe ich mit ausführlichen Literaturbezügen in *Kap. 2.2* vorgelegt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:08
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

quantifiziert. Die »aesthetic systems« (ebd.: 132) und die »rationales« (ebd.: 164) in einer Kunstwelt, die Becker als intellektuelle Ordnungs- und Legitimierungsschablonen in den Selektionspraxen von Kritiker*innen, Ausstellungsmacher*innen oder Sammler*innen beschreibt, werden im *Kunstkompass* zwar im Einzelfall aktiv ausgeblendet, bedingen aber in hinreichender Vermengung auf ihrer Outputseite die Erhebungsgrundlage der Ruhmesmessung.

Nicht die individuelle Gestalt einer Entscheidung und ihre Bezüge zu verbreitetem Kunstwissen sind relevant für die Liste, sondern nur deren Ergebnis auf einer kollektiven Ebene des weltweiten Kunstbetriebs. Ähnlich wie bei Becker findet sich im *Kunstkompass* also die Annahme, dass es nicht isolierte, jeweils aus dem Nichts kommende Geschmacksurteile sind, die rechtmäßig über Kunst entscheiden, sondern Einzelfälle immer in Relation zu den kollektiven Regel-, Wissens- und Wertesystemen einer Kunstwelt stünden. Becker beschreibt diese Einzelpraxen und ihre Regelhaftigkeit als Realisierung eines konventionalen Gefüges, das sich einerseits als Best Practice strukturell einschleift und andererseits rückgekoppelt mit seinen Aktualisierungen in Bewegung bleibt.

Der *Kunstkompass* beteiligt sich so gesehen nicht an der unmittelbaren Ausführung und Verhandlung von konventionalen Regelsets, sondern beobachtet deren Konsequenzen und bezieht sich auf seine Strukturierungsfunktion. So soll mit der Liste gezeigt werden, welche Änderungen in Ausstellungsmoden, in Inklusionsprozessen oder in stilistischen Pluralisierungen der Kunst ab 1970 stattgefunden haben. Aus Beckers Sicht können all diese Entwicklungen als Verschiebungen im Kanon der Konventionen und seiner ästhetischen Systeme beschrieben werden. Dass einzelne Kunst von ausreichend vielen Expert*innen prämiert wird, nimmt der *Kunstkompass* somit betont objektiv zur Kenntnis, systematisiert diese Beobachtungen aber und stellt darauf aufbauend eine diskrete Ruhmesordnung dar. Der *Kunstkompass* behauptete so niemals, Kunst anders zu bewerten, sondern trat lediglich an, um die Unübersichtlichkeit der künstlerischen Produktion geordnet abzubilden. Die empirische Analyse zeigt indes, dass im Prozess der Her- und Darstellung dieser Künstler*innenordnung noch eine andere Ordnung notwendig und auf Grundlage seiner Ordnungsvorstellung auch möglich und nötig war. An dieser Ordnung des professionellen Kunstbetriebs entlang der Kapazität der Ruhmeszuschreibung sehe ich die vielversprechendsten kunstsoziologischen Forschungspotenziale bezüglich Kunstwelten: Durch die gegenseitige Beobachtung und Anerkennung innerhalb der Becker'schen Population von »aestheticians« (Becker 2008[1982]: 164) entsteht eine institutionelle Landschaft symbolischer Ordnung, innerhalb derer die Produktion von Werken in ihrer heutigen Form verstanden werden kann.

Um die Resonanz von Künstler*innen im Betrieb zu messen und zu vergleichen, musste der *Kunstkompass* erst jenen Betrieb in eine

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nachvollziehbare Ordnung bringen. Mit dem Ziel einer universell anwendbaren Metrik für die Bewertung von Künstler*innen entwickelte der *Kunstkompass* eine eigene Metrik für die Gruppe der professionellen Ausstellungsmacher*innen und Kritiker*innen, welche nach Becker als Teile des unterstützenden Personals an der kollektiven Herstellung von Kunstwerken teilnehmen. Mit dem Ziel, künstlerischen Ruhm von Künstler*innen zu messen, entstand die Notwendigkeit einer bewertenden Beschreibung des Betriebs und seiner vielfältigen Institutionen, die dann konsistent, über ihre Rolle für die Produktion von Ruhm, zur Ordnungsweise verfolgt wurde. Nicht nur die grundlegende These bezüglich einer Existenz und Messbarkeit künstlerischen Ruhmes, sondern besonders die Herstellung betrieblicher Hierarchien in Form von standardisierten, objektivierten und quantifizierten Unterschieden von Ruhmesemissionskapazitäten schafft den öffentlichen Vergleichsraum, welcher Akteur*innen des Betriebs auch ihre relative Position in einem sozialen Gefüge wiedererkennen lässt. Bei diesen Ordnungsverfahren handelt es sich zwar um eine verschachtelte Konstruktion einer ganz eigenständigen Realität, durch die anfängliche Umfrage ausgewählter Expert*innen des *Kunstkompasses* zum Stellenwert einzelner Institutionen wird allerdings deutlich, dass sich die konkreten, quantifizierten Bewertungen des *Kunstkompasses* auf mindestens lose, aber dennoch existierende Vorstellungen über solche gegenseitigen Ordnungen innerhalb des Betriebs beziehen. Wenn es unter Professionellen keinerlei solche Vorstellungen gäbe, wären keinerlei Antworten auf die Frage nach der Wichtigkeit ausgewählter Institutionen eingetroffen.

Mit Becker kann also von bestehenden konventionalen Reputationsmustern innerhalb einer Kunstwelt ausgegangen werden, auf die sich der *Kunstkompass* zwar bezieht, sie aber konzeptuell und methodisch radikalisiert übersetzt. Durch diese Befunde kann eine Ergänzung zu Beckers Ansatz vorgenommen werden: Es geht in diesem Fall nicht um die Konventionen im Sinne ästhetischer Bewertungskriterien für Kunstwerke, sondern um eingeübte Bewertungskriterien von und für Expert*innen und Institutionen entsprechend ihrer Relevanz innerhalb eines eigenlogischen Gefüges. Diese gegenseitige Beobachtung von unterstützendem Personal in Ausstellungswesen, Kunstkritik u.a. stellt eine Strukturebene von Kunstwelten dar, die die kollektive Produktion von Kunstwerken nicht nur betrifft, sondern sie in ihrer historisch existierenden Form ermöglicht.

Durch die Innovationen des *Kunstkompasses* werden geteilte Vorstellungen der Aufmerksamkeitslenkung und Wertzuschreibung bezüglich des Betriebs sichtbar gemacht. Diese Neuerungen sind nicht etwa grundlegender Natur, indem etwa ganz andere Institutionen erkannt wurden oder ein ganz neuer Modus zur Bewertung ihrer Relevanz gefordert wurde. Abweichend zu bestehenden Konventionen gegenseitiger Bewertung

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

war lediglich die quantitativ-komparative Zuspitzung loser Ordnungsvorstellungen im Herstellungsprozess einer universellen Metrik. In der Erfindung und Ermittlung von zählbaren Ruhmespunkten entstehen zwei Ordnungsräume, da die Oberfläche der Künstler*innenrankings (Top 100, Aufsteiger*innen etc.) nur auf Grundlage des Ratings der Kunstinstitutionen hergestellt werden kann. Für beide Beobachtungen gibt es in Kunstwelten jedoch schon mehr oder weniger explizite, etablierte Verfahren. Die Bewertung von Künstler*innen nehmen »aestheticians« vor, und auch wenn genau diese Verfahren im Ranking kondensiert werden sollen, unterscheiden sie sich grundlegend von einer Ruhmesmessung, denn Kurator*innen legitimieren nach Becker ihre Selektion durch den Bezug auf kunsthistorische, kunsttheoretische, formelle oder thematische Systeme. Der *Kunstkompass* interessiert sich gezielt nicht für solche konventionalen Wertzuschreibungen oder befragt sie gar kritisch, sondern zählt und bewertet ihre Resultate.

Durch die Messung des Ruhmes werden dem Kunstbetriebspersonal ganz deutlich zwei Aspekte vor Augen geführt, sodass sie sich kritisch zu ihrem konventionalen Selbstverständnis verhalten müssen. Einerseits wird im *Kunstkompass* paradigmatisch angenommen und betont objektiv gezeigt, dass Selektion von Kunstwerken und Künstler*innen kollektiven Mustern folgen. Die ästhetischen Systeme werden also offensichtlich als kollektiv geteilte Systeme sichtbar, womit der Stellenwert einzelner Personen und Fraktionen aus dem Bereich legitimer, professioneller Subjektivität an den Rand der anonymen Austauschbarkeit gerückt wird. Andererseits, und das ist als das größere Problem zu verstehen, wird durch die Ruhmesmessung zur Marktinformierung eine ungewollte Folge institutioneller Anerkennung offensiv thematisiert, weil Professionelle den Ruhm höchstens als Abfallprodukt ihrer ästhetisch-qualitativen Bewertungen verstehen dürfen. Diese beiden Aspekte nehmen für die Eingeweihten des Betriebs eine dramatische Form an, da sie zwar vom *Kunstkompass* nicht gänzlich neu erfunden werden, aber ausdrücklich für die Informierung von Kunstwelt-Außenseiter*innen in standardisierte Daten übersetzt werden.

Der *Kunstkompass* ist ein besonderer Typ von Neuerungen in konventionellen Anerkennungs- und Bewertungsapparaten. Es wurde keine gänzlich neue Beobachtungsweise für die Bewertung von Kunstwerken und Künstler*innen einführt, sondern die hierfür etablierten Verfahren wurden auf ganz neue Art nachverfolgt. Becker hat Kunstwelten als geblackboxte Maschinen beschrieben, die künstlerischen Wert als Output produzieren, was in verdächtigem Maße an grundlegende Annahmen des *Kunstkompasses* erinnert. Die methodischen Folgen zwischen soziologischer und kunstbetrieblicher Wissensproduktion unterscheiden sich jedoch deutlich. Die Blackbox Kunstwelt soll im *Kunstkompass* nicht wie in Beckers Soziologie geöffnet werden, um die Funktionsweisen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

innerhalb der Box zu verstehen. Das Ranking beruht zwar auf teilweise sehr genauen Vorstellungen von künstlerischer Produktion und Kunstbetrieb, für seine Analyse wird sich jedoch ausschließlich auf die Outputseite der Wertproduktion konzentriert. Obwohl so eine Distanz zum praktischen Vollzug hergestellt wird, offenbart er sich aber gerade deshalb den Beteiligten einer Kunstwelt. Wenn eine Soziologie die kontingenten Mechanismen und Strukturen einer historisch wandelbaren Kunstwelt erklären will, kann die Liste die Kunstwelt nur eine als einzige, essenzielle Tatsache in Form von komplexen Ordnungsvorstellungen verstehen.

Da im Konzept der Kunstwelt Kunstkritik, Sammlungstätigkeit und Ausstellungspraxis rekursive Effektmuster in der Kunstproduktion erzeugen können, scheint der *Kunstkompass* durch die Ordnung der Produktion und die Ordnung der Vermittlung instruktiv für gegenseitige Beobachtungen zu sein. Hieraus lassen sich zwei theorieimmanente Räume öffnen, in denen weitere Untersuchungen stattfinden können. Erstens kann eng an Beckers Fokus untersucht werden, inwieweit mittelbare Ordnungsangebote wie der *Kunstkompass* sich in die konkrete Gestalt eines oder mehrerer Werke einschreiben. Da solche Prozessschleifen von Aufmerksamkeitslenkung, Bewertung und strategischer Entscheidungsfindung in der Werkproduktion jedoch nicht als linear oder unmittelbar kausal zu verstehen sind, müsste hier eine gänzlich anders aufgestellte, empirische Forschung an den Handlungsketten der permanenten Werksherstellung arbeiten. Die Blackbox Kunstwelt müsste also wieder soziologisch geöffnet werden, um dort Spuren zu finden, in denen der Einfluss von Metabeobachtungen kunstweltlicher Entscheidungsmuster nachzuweisen wäre.

Näher an meinem Forschungsdesign zur Rekonstruktion der Welt des *Kunstkompasses* lassen sich darüber hinaus Thesen formulieren, die auf die Stabilisierungsfunktion seiner Beobachtungen für ganze Kunstwelten zielen. Von Beckers Heuristik muss dabei graduell abgewichen werden, da der Nullpunkt dieser Auseinandersetzung nicht das einzelne Werk ist, sondern eine Gesamtsicht auf ein institutionelles Gefüge und seine Selektionsmuster. Der *Kunstkompass* beschreibt eine stabile Kunstwelt, die immer in produktivem Kontakt mit konkreten Werken bleibt, sich dabei aber nicht immer neu justiert oder gar neu entsteht. So kann von einer strukturell stabilen und gleichzeitig wandelbaren Welt zeitgenössischer Kunst ausgegangen werden, die über einzelne Werke, Szenen und lokale Besonderheiten hinweg zwar ständig Kunst macht, primär aber sich selbst macht. Durch seine Gleichheits-, Differenz- und Relationierungsverfahren beschreibt der *Kunstkompass* eine Welt, die zumindest partiell mit dem übereinstimmen muss, was innerhalb einer Kunstwelt als Kunstwelt beobachtet wird. Auch wenn die Quantifizierungsschritte oder die Verteilung diskreter Punktzahlen als unkonventionell betrachtet werden, nimmt doch eine Ordnung kunstbetrieblicher Akteure eine

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

eindimensionale Form an, die sich schlussendlich auf ihre eigenen Kriterien stützt.

Angesichts einer geographischen und zeitlichen Stabilität des Betriebs vor dem Hintergrund einer komplexen Sphäre künstlerischer Produktion verwundert es so auch nicht, dass Institutionen als Gatekeeper- und Filtersystem tief in die Idee des *Kunstkompasses* eingelassen sind. So wird deutlich, wie in der stabilen kunstweltlichen Infrastruktur größere Selbstbeobachtungen möglich sind, ohne dabei die konventionalen Muster der ästhetischen Werturteile in irgendeiner Weise zu benennen oder gar in Frage zu stellen. Der *Kunstkompass* begnügt sich mit dem Nachvollzug dieser kunstbetrieblichen Selektionsmuster und impliziert dabei trotz aller Skepsis gegenüber Einzelfällen ein Vertrauen in die Funktionalität der Maschine Kunstwelt. Dass der *Kunstkompass* seine Analyse dabei auf die hierarchischen Strukturen des Betriebs gründet, stützt die Einsicht, dass es in diesen Welten auch gegenseitige Beobachtungen und Bewertungen eines institutionellen Gefüges sind, die die kollektive Produktion von Kunstwerken ermöglichen.

Der *Kunstkompass* kann als aktiver Teil einer Kunstwelt verstanden werden, der über die Untersuchung einer Institutionenhierarchie sowie von größeren Resonanzverteilungen innerhalb dieses Gefüges Orientierung für vielfältige Akteursgruppen innerhalb und außerhalb dieser Welt anbietet. Nicht nur Professionellen, sondern auch unterschiedlichen Publikumssegmenten wird darüber hinaus ein sehr zugespitztes Wissen über Kunstwerke, Künstler*innen und den Kunstbetrieb vermittelt. Da diese Publika durch immaterielle und materielle Ressourcen Kunstproduktion ermöglichen, sind Beobachtungsinstrumente wie der *Kunstkompass* somit Beckers Ansatz folgend auch – teilweise über verschlungene Wege – an der Produktion von Kunstwerken beteiligt. In einer oder unterschiedlichen Kunstwelten verschafft die Rangliste durch eine Beobachtung von Kunst sowie der größeren Kartografie des Betriebs auf zwei Ebenen Orientierung. Die davon potenziell beeinflusste Ressourcenverteilung wirkt sich auf die kollektive Herstellung von Kunst und damit die Gestalt der Werke aus. Daneben ist die Rangliste ein potenzielles Orientierungsmittel für an Kunstwelten Beteiligte, welches über ein einzelnes Werk hinausgeht. Ergänzend zu Beckers Beschreibung des Betriebs ist davon auszugehen, dass der *Kunstkompass* diese Ordnung nicht aus dem Nichts erfindet, sondern sich auf konventionale Vergleichs- und Bewertungsstrukturen des Betriebs bezieht und diese auf seine Weise übersetzt und somit eigenlogisch produziert. Es sind die objektivierenden, standardisierenden und quantifizierenden Verfahrensschritte, die als unkonventionell gelten und damit immer im Kontakt zu alternativen Ordnungsverfahren verstanden werden müssen. Durch die Einordnung der Ordnungsweise des *Kunstkompasses* in Beckers Kunstsoziologie schärft sich die Rolle von gegenseitigen institutionellen Reputationszuschreibungen für

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die kollektive Produktion von Kunst als Forschungsbereich, der das Verständnis dieser gesellschaftlichen Produktion von Kunst*werken* verfeinert und insbesondere die kollektive Produktion von Kunst*welten* in den Blick nimmt.

3.2.2 Kunstfeld

Zwischen der Ordnungsweise des *Kunstkompasses* und der Bourdieu'schen Feldtheorie zeigen sich erstaunliche konzeptuelle Überschneidungen. Es sind aber insbesondere die dadurch scharf zu erkennenden Differenzen, die die Rolle von Ordnungsbeschreibungen der Rangliste und dem dahinterliegenden Wissen für das Feld der kulturellen Produktion zu erschließen erlauben. Der *Kunstkompass* geht in seiner Vorstellung von Kunst ähnlich wie Bourdieu von unterschiedlichen hierarchischen Ordnungen entlang kunstspezifischer Anerkennung aus, jedoch ohne das fundamentale Moment des Konfliktes um künstlerische Anerkennung und institutionelle Anerkennungshoheit – die Produktion des Glaubens – zu verarbeiten. Für die Urteile über ungleich berühmte Künstler*innen werden auch vom *Kunstkompass* Museen, Biennalen oder Kunstmagazine als die zentralen Konsekrationsinstanzen identifiziert, welche symbolische Anerkennung auf Grundlage ihrer Bewertungs- und Auswahlkriterien zusprechen. Bourdieu hebt in ähnlicher Weise die hierarchischen Strukturen dieses institutionellen Feldes hervor, aber betont dementgegen, dass die anerkennenden Selektionen von dann anerkannter Kunst in einem kategorialen Wettstreit um die Legitimität ihrer Weltsicht stehen und so die Autonomie des Feldes reproduzieren.

Der Ruhm, dem der *Kunstkompass* auf der Spur ist, ließe sich in Bourdieus Terminologie der Kapitalformen (vgl. Bourdieu 1992) mit symbolischem Kapital übersetzen, welches auf dem Moment seiner Wahrnehmung und legitimen Anerkennung in Form von »Prestige« (vgl. Bourdieu 1985[1984]: 11) in einem relationalen Feld beruht. Das Interesse des *Kunstkompasses* gilt jedoch gerade nicht der Genese symbolischen Kapitals als Motor und Produkt einer »symbolischen Alchimie« (Bourdieu 1999[1992]: 275), dass in Kämpfen um Deutungshoheit entsteht sowie akkumuliert und mobilisiert werden kann. Das Ranking ist dagegen ohne jedes Interesse an gesellschaftlicher Hervorbringung ausschließlich einem Wert als Indikator auf der Spur, welcher institutionell zugewiesen wird. Ruhm ist somit keine Ressource, die in Kämpfen wieder eingesetzt wird, sondern entsteht aus künstlerischer Qualität und verweist deshalb in einem Korrelationsverhältnis auf jene. Andere Kapitalformen, die in Bourdieus Theorie eng mit symbolischer Stabilisierung verbunden sind, werden so auch im *Kunstkompass* scharf abgegrenzt und im Fall von ökonomischen Werten erst auf diese Weise in eine

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Informierungsrelation gebracht, die letzten Endes auf Kausalität beruhe. Für die Bezugsprobleme des Überangebots künstlerischer Produktion und der doppelten Bewertungsunsicherheit stellt der Ruhm für den *Kunstkompass* den einzigen relevanten Indikator dar, welcher in einem eigenlogischen und abgetrennten Bereich der Kunstexpert*innen und ihrer Institutionen entsteht, allerdings gar nicht anders zu erklären ist als in Bezug auf Qualität. Der von ihm beobachtete Betrieb erzeuge so in unbewusster Weise kollektive Anerkennungsmuster, wobei er sich intern nach dem Maße der Anerkennungskompetenz gliedere.

Indem für die Liste größere Anerkennungsmuster dieses Betriebs beobachtet werden, folgt der *Kunstkompass* einer Logik der Zuschreibung von symbolischem Wert durch institutionelle Konsekration in einem verteilten Prozess. Durch seinen Quantifizierungswillen wird dabei konzeptuell aber eine nur quasi-Bourdieu'sche Perspektive auf die innere Ordnung des Betriebs eingenommen. Laut Feldtheorie verfestigen sich durch den Wettstreit um legitime Weltsichten hindurch nicht nur Bewertungskriterien für kulturelle Güter, sondern auch die Konsekrationsinstanzen selbst mobilisieren und akkumulieren symbolisches Kapital. Ohne sich für die Mechanismen hinter diesem Strukturierungsprozess zu interessieren, geht der *Kunstkompass* in einem positivistischen Sinne von einer feingliedrigen Hierarchisierung und impliziten Polarisierung des kunstbetrieblichen Institutionengefüges aus. Kunstmuseen, Ausstellungsinstitutionen und Kunstpublikationen werden ohne Historisierung ihrer Stellung im Anerkennungsgefüge anhand ihrer Kapazität zur symbolischen Wertzuschreibung – mit Bourdieu könnte man von dem Grad ihrer »Benennungsmacht« (Bourdieu 1985[1984]: 23) sprechen – geordnet. Daten werden erhoben anstatt etwas verstehen oder erklären zu müssen.

Für den *Kunstkompass* wie für Bourdieu wird die symbolische Ordnung der Produktion über die symbolische Ordnung des Betriebs hergestellt. Der *Kunstkompass* spitzt diese Ordnungsvorstellung von anerkannter Anerkennungsautorität der Institutionen und Expert*innen methodisch zu, indem eine Befragung der Expert*innen des Betriebs Klarheit über die sogenannte Wichtigkeit von einzelnen Institutionen schaffen soll. Diese statistisch anmutende Destillierung des »common sense« (ebd.) anerkannter Expert*innen über das Maß an Ruhmesemissionskapazitäten soll genau jene symbolisch gestützte Autorität im Feld ermitteln, aus der heraus in einem determinierenden Mechanismus Ruhm verteilt wird.

Meine Analyse zeigt, wie die Vorstellung einer Schwarmintelligenz der Expert*innen als Mechanismus die selbstregulierte Ordnung des Betriebs in die Institutionenliste überführen konnte. Analog wurde die unbewusste Einigkeit des Expert*innenkollektivs auch als Begründung der Ruhmesliste der Künstler*innen angeführt. Die Funktion der Expert*innenaktivitäten ist für den *Kunstkompass* die Begründung seines

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Vorgehens und der entsprechende Output die relevante Erhebungsmöglichkeit. Der Betrieb wird in einer Gesellschaft so als kollektive Maschine der Ruhmesproduktion ohne kollektives Bewusstsein beschrieben, weshalb nur noch ein adäquater methodischer Zugriff gefunden werden musste, um brauchbare Informationen an seiner Oberfläche zu aggregieren. In der Diskussion vor dem Hintergrund der Bourdieu'schen Feldtheorie fällt auf, dass genau diejenigen Aspekte fehlen, die die spezifische Form und konkrete Verteilung des symbolischen Werts als Kapital und Machtressource plausibilisieren: der Modus des ständigen Konflikts um Anerkennung und anerkannte Anerkennungsautorität sowie der immanente Glauben an Sinnhaftigkeit und Regeln des Spiels. Dieser Befund benennt kein Defizit des *Kunstkompasses*, sondern zeigt, dass auch der *Kunstkompass* als Teil der Kunst sich hinreichend regelkonform verhält in seiner Beobachtung des Betriebs und der künstlerischen Produktion. Für seinen betont strikten Empirismus muss der *Kunstkompass* die Sinnfundamente und Eigenlogiken des Betriebs als gegeben hinnehmen und kann sie an keiner Stelle essenziell hinterfragen. Die Radikalität der Messung und der Darstellung in Rankingform besteht in den standardisierenden, quantifizierenden und objektivierenden Übersetzungen der Feldaktivitäten, wodurch zumindest der Output des Betriebs aus dem Bereich des blinden Vollzugs eindimensional an die Oberfläche geholt wird.

Weil anerkannte künstlerische Anerkennung vom *Kunstkompass* als Faktum verstanden wird, kann der *Kunstkompass* nur einen quasi-institutionalisierten Wert messen. Das Chaos des zeitgenössischen Betriebs, der ja gerade nicht mehr von einer »Zentralbank für symbolisches Kapital« (Bourdieu 2015[2013]: 267) beherrscht wird, könne durch neue Methoden gelichtet werden. Die faktische Anerkennung von Künstler*innen kommt in der Welt des *Kunstkompasses* einem Zertifikat gleich, welches durch analog zertifizierte Institutionen verliehen wird. Aber nicht nur die allgemeine Legitimität zur Anerkennung ist im Betrieb zertifiziert, sondern auch das symbolische Gewicht einzelner Urteile wird im Betrieb selbst zugeschrieben. Deshalb könne dieser Umfang über Einschätzungen aus dem Betrieb auf den Punkt haargenau ermittelt werden und in numerische Vergleichsräume übersetzt werden.

In der Vorstellung des *Kunstkompasses* tun seine Quantifizierungs- und Kommensurationsverfahren dem praktischen Vollzug der Kunst gerade keine Gewalt an, sondern systematisieren Strukturen zu einem numerisch-komparativen Minimum. Eine Teilnahme an der *documenta* war für den *Kunstkompass* die absolute Konsekration, weil dieser Anerkennungsakt im Betrieb als Goldstandard gegolten habe – nicht weil das die Meinung des *Kunstkompasses* war. Abgestützt durch einen behaupteten Common Sense sei eine Berücksichtigung in Kassel deshalb für jede Person in gleichem Maße das unangefochtene Anerkennungszertifikat in

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einer selbstregulierten Gemeinschaft, die von gegenseitiger symbolischer Anerkennung zusammengehalten wird. Alle Konsekrationsinstanzen lassen sich in eine Ratingordnung bringen, weil sie dasselbe Prestige – ihr akkumuliertes, feldspezifisches symbolisches Kapital – besitzen und sich in ihrem Gehalt unterscheiden. Unvermittelt wurde dann von diesem Ansehensgehalt der Institution die Menge von Ruhm abgeleitet, den Künstler*innen durch Ausstellungen, Besprechungen etc. als Leistungsausweis zugesprochen bekämen. Der Ruhm einer Person ist der über die Zeit und über den Globus hinweg gesammelte symbolische Wert und der Stand auf dem sogenannten Ruhmeskonto sei der zentrale Indikator, den der *Kunstkompass* zur Informierung über künstlerische Qualität und Preisangemessenheit/Preisentwicklung anwendet.

Der *Kunstkompass* deckt sich auch vor dem Hintergrund der Feldtheorie partiell mit genuin soziologischen Einsichten zur Kunst. Auffällig an seiner Vorstellung über symbolische Anerkennung ist, dass die Ordnung des Betriebs als gegeben und ausschließlich symbolisch beschrieben wird. Für den *Kunstkompass* ist der Betrieb autonom, denn er ordnet sich nur selbst durch gegenseitigen Anerkennungszuspruch. Es wird somit nicht behauptet, dass die symbolische Anerkennung von Institutionen im Tausch mit Künstler*innen sich generiere oder gar dass in diesen Wechselbeziehungen die Genese der symbolischen Ordnung einer Gruppe sich vollziehe, die nach Bourdieu Künstler*innen, Kunstwerken und Kunstwerte erst erzeugt. Der *Kunstkompass* versteht die Masse an künstlerischen Produkten ebenso als gegebene und unabhängige Sphäre, die im Nachhinein vom Betrieb gesichtet und geordnet werden muss. Während Bourdieu schreibt, dass erst in der Kommentierung, der Selektion und der Wertzuschreibung durch den Betrieb etwas zu Kunst wird, ist dieser Betrieb für den *Kunstkompass* lediglich die real existierende Selektionsmaschine für vorhandene Kunstwerke.

Das häretische Moment des *Kunstkompasses* und seiner Messung setzt erst hier ein und schließt in dieser Form auch an die Diskussion zu Beckers Kunstwelten an: Während Kunstexpert*innen ihren künstlerischen Kriterien in Auswahl- und Bewertungsprozessen gegenüber künstlerischen Produkten und Produzent*innen folgen, wird sozusagen als Nebenfolge auch Ruhm produziert. Dieser Ruhm für Produkte stellt sich nur her, weil auch der Betrieb selbst sich an seiner eigenen Ruhmesverteilung ordnet. Durch das Abfallprodukt Ruhm als Indikator an der öffentlich-faktischen Oberfläche kann der *Kunstkompass* die Messung von künstlerischer Qualität und Preisentwicklung durchführen. Das Ranking dringt so nicht in Bereiche vor, die spezifische Selektionsvollzüge der Feldakteur*innen herausfordern oder gar das komplette Feldunterfangen infrage stellen. In der kategorialen Auswahl relevanter Betriebsakteure, der Abschöpfung von Ergebnissen betrieblicher Bearbeitung und der vermeintlichen Übersetzung in numerische Vergleichsräume steckt

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

somit Konservatismus und Häresie zugleich: Die Verfasstheit des Feldes wird zwar dem Feld selbst überlassen und in Gänze anerkannt, die Strukturen und verteilten Praxen des Feldes werden jedoch durch Standardisierung, Quantifizierung und publizistische Veröffentlichung in einem herausfordernden Maße thematisiert und dogmatisch bewertet. Weil die Motivation für diese neue Formulierung die Auslesung unbeabsichtigter Informationen für Externe ist, hilft auch der grundlegende Respekt des *Kunstkompasses* gegenüber den Selbstregulierungstendenzen des Feldes nicht gegen deutliche Ablehnung.

Die Nebenfolgen der symbolischen Selektionsprozesse stehen dann durch ihre Übersetzung in einen Indikator für ökonomische Wertentwicklung in krassem Gegensatz zum legitimen Prinzip der Vision und Division autonomer Kunst. Der *Kunstkompass* beinhaltet in dieser zugespitzten Perspektive ausreichend soziologische Annahmen gegenüber Kunst in einer Gesellschaft, um sich in Bourdieus Worten nicht mit Kunst zu vertragen. Im Gegensatz zur Soziologie will der *Kunstkompass* aber nichts von der Produktion des Feldes, der Güter und des Glaubens verstehen und einzelne Mechanismen definitiv nicht in einen Raum von Kontingenzen setzen. Der *Kunstkompass* glaubt wie das Feld und registriert all diese Grundlogiken weitgehend implizit. Der »Einbruch« (Bourdieu 2011[1980]: 155) in die Kunst besteht vielmehr in seiner umfassenderen Ordnungsweise der Kunst in ihren gesellschaftlichen Verflechtungen. Provokant sind die paradigmatischen Annahmen gegenüber Werträumen und deren Korrelation, als dass im Feld zwar autonom Werte produziert werden, diese sich aber unbeabsichtigt für die feindliche Welt des Marktes anbieten.

Die Annahmen des *Kunstkompasses* gegenüber der Rolle des Betriebs und seine Mechanismen der symbolischen Wertzuschreibung decken sich in der Grundidee mit feldtheoretischen Beschreibungen der Kunst, stehen in ihrer Form aber diametral entgegen dem notwendig unthematisierten Glauben des autonomen Subfeldes der reinen Produktion. Auch wenn die Ergebnisse von kunstfeldspezifischen Anerkennungsprozessen in betrieblichen Infrastrukturen als Output gemessen werden sollen, widersprechen die Annahmen des *Kunstkompasses* bezüglich der Korrelation von Ruhm, künstlerischer Qualität und ökonomischem Wert der feldökonomischen Begründung des Grundgesetzes des Subfeldes und somit den Bedingungen seiner relativen Autonomie. Wenn Bourdieu hier von einer verkehrten Ökonomie spricht, ist es genau die damit gemeinte konstitutive Verkehrung von symbolischer Anerkennung und ökonomischem Wert, die der *Kunstkompass* konzeptuell und praktisch negiert. Wenn die Annahme hinter der Liste, dass der Ruhm mit Marktpreisen korreliert, die fundamentale Differenz zur Struktur des Feldes darstellt, wird genau hieran deutlich, welche Ordnungsvorstellungen dem Ranking zugrunde liegen und warum es im Feld als nicht nur partiell

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

häretisch, sondern fundamental den ungeschriebenen Gesetzen widersprechend wahrgenommen wird. Nach Bourdieu sind es eben jene Mechanismen des negativen Verhältnisses, die den Nomos des autonomen Feldes konstituieren, auf dem aufbauend sich dann die spezifische Art symbolischen Werts und seiner Verteilungsstrukturen herausbildet. Der *Kunstkompass* erkennt die gleichen Wertsysteme, basiert seine quantifizierende Messung aber auf der Annahme einer Kausalität – und eben nicht nur wie behauptet Korrelation – von Qualität über Ruhm zu Preis.

In einer feldtheoretischen Perspektive fällt somit einerseits die grundlegend ähnliche Konzeption des Kunstbetriebs der autonomen Kunst auf, welcher anhand eigener Kriterien hierarchisch geordnet ist. Da diese Ordnung und ihre praktische Verdeckung für Bourdieu erst durch die negative Relation von Ruhm und Preisen historisch sich herausentwickelte und das autonome Subfeld sich nach Misserfolg auf dem Markt ordnete, entstehen neue Fragen an den *Kunstkompass* und an Bourdieus Konzeption des Feldes. Nach Bourdieu müsste davon ausgegangen werden, dass die künstlerisch erfolgreichen Personen und Institutionen in der Phase der ursprünglichen Akkumulation symbolischen Kapitals auf dem kommerziellen Markt gerade keinen Erfolg haben dürfen. Auch wenn in diese Richtung weiter gefragt werden könnte, ob im Ranking – als Symptom – eine Verschiebung der Feldstrukturen und ihrer symbolischen Anerkennungsmechanismen sich zeigt,[79] lässt sich an der Entwicklung des *Kunstkompasses* über knapp fünfzig Jahre aber ebenso eine Bestätigung der Bourdieu'schen Ursprungsthesen nachverfolgen. Die Top 100 sollte seit Beginn an die im Entstehen begriffene, arrivierte Avantgarde *der zeitgenössischen Kunst* anzeigen. Zu dieser Zeit galt zeitgenössische Kunst dem *Kunstkompass* als noch nicht anerkannt durch Kunstinstitutionen. Als hier allerdings Veränderungen in der musealen und kunsthistorischen Haltung zugunsten zeitgenössischer Kunst wahrgenommen wurde, verschob sich der Fokus des *Kunstkompasses* immer

79 Genau hier setzt Zahners (2006) Studie an, die an der Pop-Art die Herausbildung eines neuen Subfeldes zwischen autonomem und heteronomem Feld beschreibt. Die Parallelen zum *Kunstkompass* sind augenscheinlich, da auch von ihm gerade an der Pop-Art die Multiplikation der Kunst ab den 1960er Jahren als Ursprungsproblem der Bewertungsunsicherheiten genannt wurde. Aus einer solchen Perspektive erscheint der *Kunstkompass* und seine umfassende Ordnungsweisen als Symptom struktureller Verschiebungen und als partieller Beleg dieser Thesen. Die Ergebnisse widersprechen aber auch der Konzeption dieses neuen Subfeldes, weil erstens Marktperformance gar keine Rolle in der symbolischen Bewertung einnnimmt und zweitens die Korrelation von Qualität, Reputation und Preis als allgemein für jegliche Produktion zeitgenössischer Kunst angenommen wird anstatt nur eines neuen Subfeldes. Siehe zur Binnenstruktur die feldtheoretischen Diskussionen in siehe *Kap. 4.2*.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

deutlicher auf die sogenannten Nachrücker*innen und Aufsteiger*innen hinter den Top 100.

Neben den Inklusionsbeobachtungen bezüglich Geschlecht und Herkunft verweist insbesondere diese stärkere Beachtung der Plätze hinter den einhundert Berühmtesten auf einen beschleunigten zyklischen Verlauf von Künstler*innenkarrieren. Bourdieu beschreibt eine solche zeitliche Entwicklung von Karrieren als »ein *ganz allgemeines Modell*« (Bourdieu 1999[1992]: 405) von Kapitalakkumulation und anschließender Konvertierung mit entsprechenden Anerkennungsverläufen im Feld: »Auf die anfängliche Askese- und Verzichtsphase, die Phase der Akkumulation symbolischen Kapitals, folgt eine Phase der Verwertung dieses Kapitals und des Erwerbs weltlicher Profite« (ebd.). Wenn der *Kunstkompass* in den 1970er Jahren in dieser Terminologie noch die gesamte Produktion und infrastrukturelle Bearbeitung zeitgenössischer Kunst als Phase der Akkumulation symbolischen Kapitals gegenüber der etablierten Kunst der Moderne bis zur Nackkriegsabstraktion beobachtete, verschiebt sich dies in den 1980er Jahren deutlich. Vom Aufkommen der speziellen Listen für junge Kunst unter dem Namen *Kunst-Atlas* (1980, 1984, 1987) über die Ergänzung von Newcomerlisten in den frühen 1990ern bis zu den heutigen Aufmacherstorys um Hito Steyerl (2016) und Anne Imhof (2017) als beste Nachrückerinnen zeigt sich die Vorstellung, dass die prognostischen Potenziale des *Kunstkompasses* seit etwa dreißig Jahren hinter den Top 100 und damit den unbestreitbar etablierten Avantgarden der letzten Dekaden liegen.

Die grundlegenden Überlegungen von Zyklen und Kapitalumwandlungen hinter der Liste sind die gleichen geblieben, nur die Praxen des Kunstbetriebs und des Kunstmarktes haben sich laut *Kunstkompasses* verändert. Diese Verschiebung plausibilisiert auch verschiedene Ablehnungen gegenüber dem Ranking in der Anfangszeit. Während heute Gerhard Richter die Top 100 seit fünfzehn Jahren fast ununterbrochen anführt, weiß jede*r halbwegs Kunstmarktinformierte gleichzeitig, dass Richters Malerei absolute Spitzenpreise im Segment lebender Maler*innen erzielt. Kunstinstitutionen und Kunstmarkt sind der Gegenwart seit dem zweiten Weltkrieg immer nähergekommen und greifen heute (ohne dabei im klassischen Sinne Aufträge zu erteilen) durch Wartelisten, Produktionskostenzuschüsse, Galerieverträge oder den Verkauf von nicht fertiggestellten oder angefangenen Werken immer stärker auf die nähere Zukunft zu. Die Vorstellung des *Kunstkompasses* von Karrierezyklen war immer schon Bestandteil seiner Prognosemöglichkeiten für Reputations- und damit Preisentwicklung und anfänglich wurde die Verzögerung von kunstgeschichtlicher Anerkennung als Verkaufsargument angeführt. Die Beschleunigung dieser Zyklen ab den späten 1970er Jahren führte zu einer Entwicklung des Rankings, die eigentlich nur in zwei Richtung gehen kann: Entweder werden Ruhmestatbestände in der

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zukunft vorhergesagt oder recherchiert, sodass der Ruhm schon ermessen wird, bevor er überhaupt entstanden ist; oder es werden avantgardistische Institutionen mit einem guten Gespür (in Deutschland bieten sich Kunstvereine an) ermittelt, deren jetzige Anerkennungsmuster eine zukünftige Anerkennung durch symbolisch mächtigere Institutionen wahrscheinlich machen.

Einsichten aus der Feldtheorie über Kapitalakkumulationsverläufe und Kapitalverteilung decken sich an der Oberfläche mit prägnanten Ordnungsannahmen der Rangliste gegenüber Wertverteilungen über die Zeit. Obwohl Bourdieu das Institutionengefüge als relativ robust beschreibt, sieht er das Feld explizit einer ständigen Dynamik ausgesetzt. Die Konflikte um die künstlerische Deutungshoheit, der »Kampf um die Durchsetzung des legitimen Prinzips von Vision und Division« (Bourdieu 1992[1987]: 148), seien charakteristisch für die Struktur des Feldes und setzten es immer in eine zeitliche Dimension. Gegenwärtig arrivierte Stile, Medien oder Schulen seien immer durch einen Prozess des Heraufarbeitens und Verdrängens von vorherig Arriviertem hindurchgegangen. Bevor sie anerkannt waren, waren sie Avantgarde gewesen, und sobald sie in den wichtigen Konsekrationsinstanzen berücksichtigt sind, streben neue Avantgarden ihren Platz an.

Der *Kunstkompass* greift diese Mechanismen als Grundnarrativ auf und unterfüttert sein Interesse an Neuem mit dem losen Versprechen, dass gegenwärtig im Ansatz anerkannte, junge Kunst eine gewisse Überlebenswahrscheinlichkeit habe. In Opposition zur Kunstgeschichte, die zur belastbaren Qualitätserkennung einfach zu lange brauche, stellt sich der *Kunstkompass* als innovatives Früherkennungssystem dar, welches dabei noch dazu auf Berechnungen beruht, die von individuellem Geschmack bereinigt seien. Dieses Vorgehen beruht essenziell auf der Ordnungsvorstellung gegenüber kunstbetrieblichen Anerkennungsmustern und der Behauptung, dass aus dem Schwarmverhalten der Expert*innen heraus Indikatoren für zukünftige Entwicklungen präpariert werden könnten.

Obwohl die strukturalistische Komponente in Bourdieus Kunstsoziologie in deutlicher Opposition zu Beckers Ansatz steht, sind es diese kunstinternen Verhandlungen kunstspezifischer Reproduktionsregeln, die beide Soziologen als Kampf interessiert. Der *Kunstkompass* ist vor diesem Hintergrund ein kurioser Fall eines quasi-soziologischen Verständnisses von Kunst, der sich mit ausgewählten kunstsoziologische Thesen deckt, diese aber an entscheidender Stelle wendet und mit alternativen Ordnungsvorstellungen modular ersetzt. Sein Bezugsproblem baut auf der Vorstellung selbstregulierter Sphären von künstlerischer Produktion und institutioneller Infrastruktur auf, die ungeachtet einer Marktperformance jene trotzdem zu informieren vermögen. In dieser Selbstregulation liege sodann die Lösung für sein Bezugsproblem, indem er schlicht

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

annimmt, dass autonom produzierte Werte dieser Welten in einer engen Verbindung zueinander stünden. Um dieses Potenzial zu realisieren, radikalisiert er soziologisch anmutende Thesen zur symbolischen Struktur des Betriebs durch die Anwendung quantifizierender und standardisierender Verfahren.

Ohne jegliches Interesse an Einzelfällen und möglichen Abweichungen zielt der *Kunstkompass* so auf eine systematische Auswertung des gesamten Outputs des Kunstbetriebs als Maschine der Wertproduktion. Es sind nun aber primär nicht die Quantifizierung und statistische Auswertung, die den Regeln des Feldes essenziell widersprechen oder eine Verschiebung von Anerkennungskriterien oder Anerkennungskompetenzen fordern. Da der *Kunstkompass* all diese strukturierten und strukturierenden Praxen vollends anerkennt, muss es vielmehr offene Thematisierung und der Hinweis auf unbeabsichtigte Folgen sein, die im Feld auf Ablehnung stoßen. Auch wenn Ruhm als symbolisches Kapital notwendig für Strukturen und Vollzug des Feldes ist, muss das Prestige *als Wert* von Künstler*innen und Institutionen aus Sicht des Feldes als unbeabsichtigtes Nebenprodukt erscheinen. Als drastische Irritation der unausgesprochenen Befolgung des Spiels und seiner Regeln ist aber die Anwendung des Ruhmes als Indikator für den Kunstmarkt – die grundlegende Abgrenzungsökonomie der symbolischen Ökonomie der Kunst – notwendig.

Der *Kunstkompass* nimmt somit aus einer feldtheoretischen Perspektive zusammenfassend einen ambivalenten Bezug zum Feld der Kunst und seiner Reproduktion ein. Das Ranking ist nicht nur Beobachtung und Bewertung von Kunstwerken, sondern eben auch Beobachtung und Bewertung des Betriebs, womit sowohl Künstler*innen als auch dem Institutionengefüge Orientierung über sich selbst angeboten wird. Das Ordnungsraster tritt dabei aber betont objektiv und quantitativ-standardisiert auf. Das Ranking erscheint somit nicht unmittelbar an der Anerkennung und Bewertung von Kunstwerken beteiligt zu sein, sondern es behauptet solche Vorgänge des Feldes in Gänze objektiv und transparent zu rekonstruieren. Der *Kunstkompass* ist eine Art Meta-Weltsicht, die an keiner Stelle die opponierenden Praxen und Verteilungen infrage stellt, sondern die Legitimität einzelner, ganz spezifischer Weltsichten und ihre Folgen akzeptiert und systematisiert. Eigenheiten des Feldes werden aber durch Veröffentlichung und Standardisierung eben nicht eindimensional durch das Aussprechen verhärtet, sondern gerade zur Reflektion und Kritik freigegeben. Durch die absolute Messung und den anschließenden Rangvergleich werden die Anerkennungsakte im Feld so aus dem Bereich des notwendig Verschleierten und Multiperspektivischem gezerrt und mit dem Wissen um ein allgemeines Publikum den Betriebsakteur*innen angeboten. Die große Zeit der Institutionenkritik innerhalb der künstlerischen Produktion und flankierende

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Diskurse verliefen historisch recht parallel zum *Kunstkompass* und auch für seine Einsichten dürfte es ein entsprechendes intellektuelles Klima in Teilen des Kunstfeldes gegeben haben. Das Feld ist aber durch Meta-Perspektiven wie der des *Kunstkompasses*, die die Logiken des Feldes respektieren, nicht, wie durch etwa Bourdieus kunstsoziologische Schriften, mit einer Sicht auf sich selbst als strukturierte und kämpfende Gemeinschaft konfrontiert, sondern mit einem Blick auf sein kollektives Selbst als wertgenerierende Blackbox innerhalb ganz unterschiedlicher und in sich umkämpfter Strukturen. Kritiken gegen alles, was dann unter eine Marktperspektive gefasst wird, können entweder die Autonomie in Gänze gegen etwa Neoliberalisierung und Kolonisierung verteidigen oder auch innerhalb der Feldkämpfe genutzt werden, indem bestimmte etablierte Institutionen Korruption oder Verrat an der Autonomie vorgeworfen wird. Absolute Perspektiven wie der *Kunstkompass* können so nicht nur als Erschütterung der Feldstrukturen und -mechanismen verstanden werden, sondern eben auch als Stabilisierungsfaktor. Mit Bourdieu ist klar, dass je heftiger die Kämpfe gegen innere und äußere Feinde im Namen der Kunst an sich geführt werden, desto stärker ist die allgemeine, unbewusste Gewissheit über die nicht hintergehbare Legitimität der Kunst.

3.2.3 Kunstsystem

In der rekonstruierten Ordnungsweise des *Kunstkompasses* sind drei Dimensionen zu erkennen, in denen das Funktionssystem der Kunst jeweils als abgegrenzter, einheitlicher und in sich geordneter sozialer Zusammenhang beschrieben werden kann: Fremdbeschreibung der Kunst; Selbstbeschreibung des Kunstsystems; und Selbstbeschreibung des Betriebs. Die umfassende Ordnungsvorstellung und die damit verknüpfte Herstellung der Ranglisten verweisen in allen drei theoretischen Fluchtlinien auf die Rolle von Ordnungsweisen von Kunst für die gesellschaftliche Stabilisierung und Wandlung der Kunst.

Neben einer Fremdbeschreibung der Kunst aus Perspektive der Wirtschaft deuten insbesondere zwei Ebenen von Selbstbeschreibungen der Kunst auf Erklärungspotenziale für die autonome Reproduktion der Kunst hin. Für diese Diskussion von Selbst- und Fremdbeschreibungen des Kunstsystems ist die analytische Trennung zwischen Kommunikation durch Kunst – in Form von Kunstwerken – und Kommunikation über Kunst – in Form von Beobachtungen von Werken und Beschreibungen ihrer Zusammenhänge – zentral. Beim *Kunstkompass* handelt es sich an keiner Stelle um den basalen Systemvollzug im Sinne von Kunstwerken als Kunstkommunikation inklusive von Verweisungsnetzen. Der *Kunstkompass* ist auf einer nachgelagerten Ebene verordnet,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

da er künstlerische Produktion beobachtet und diese innerhalb seiner eigenen Beobachtungsweise als Einheit mit inneren Ordnungsstrukturen beschreibt. Ein oberflächlicher Blick auf die Ruhmesliste ließe vermuten, dass der *Kunstkompass* den operativen Vollzug der Werke über die Adressierung mittels Autor*innen beschreiben will und sich dafür an kunstspezifischen Kriterien orientiert. Die angelegte Ordnung funktioniert jedoch überhaupt nicht über eine direkte Sortierung der Werke oder Künstler*innen, denn sie werden nur vermittelt beobachtet und gerade für zeitgenössische Kunst seien etwa stilistische oder inhaltliche Kriterien abzulehnen. Die Ordnung der künstlerischen Produktion wird dementgegen über institutionelle Anerkennungs- und Kommentierungsprozesse in einen gemeinsamen Zusammenhang gebracht und nur über diesen Umweg bewertet und sortiert. In einer systemtheoretischen Perspektive beobachtet der *Kunstkompass* somit insbesondere auch, wie das Kunstsystem sich selbst beobachtet. Die Beobachtungskaskade gestaltet sich unabhängig von der Frage, ob es sich um eine Selbst- oder Fremdbeschreibung handelt, in dieser Reihenfolge: Der *Kunstkompass* vollzieht nach, wie ein bereits stattgefundener betrieblicher Nachvollzug des bereits stattgefundenen Systemvollzugs in Form von Werkrelationen stattgefunden hat.

In dieser Abfolge schafft jeder einzelne Schritt eine neue Realität anhand eigener Beobachtungskriterien. Hier entfalten sich die drei Beschreibungsformen, die nicht als einzelne Module des *Kunstkompasses* etwa in Form unterschiedlicher Listen oder Berechnungen verstanden werden. Kommunikations-, system- und differenzierungstheoretisch geraten Irritationspotenziale für unterschiedliche soziale Kontexte in den Blick, die sich auf dasselbe empirische Material zurückführen lassen. Anstatt also von der Adressierungsmotivation der Macher*innen unmittelbar funktionale Einbettungen in gesellschaftliche Kontexturen abzuleiten, zeigt die analytisch herauspräparierte Ordnungsweise vielmehr, wie unabhängig davon sich einzelne Prämissen und (Un-)Messbarkeitsannahmen im Wissen über Kunst verschränken. Die Beobachtungsarchitektur des *Kunstkompasses* stützt sich dabei auf diejenigen Annahmen über autonome Reproduktionsweisen, Vergleichszusammenhänge, Wertdefinitionen und Wertkorrelationen, die die unterschiedlichen Beschreibungsweisen bedingen. Die Annahmen über die eigenlogischen Bewertungsweisen von künstlerischer Produktion, kunstbetrieblicher Anerkennung und Marktpreisen eröffnen nicht nur Selbst- und Fremdbeschreibungen der Kunst, sie werden dabei durch die paradigmatischen Korrelationsprämissen zusammengehalten. Diese dreifache Beschreibungsweise ist aber nicht erst Ergebnis der Liste, sondern hat ihren Ursprung schon im Wissen über Kunst und das Bezugsproblem der dreifachen Bewertungsunsicherheit gegenüber künstlerischer Qualität, betrieblicher Anerkennung und Preisbildung in der zeitgenössischen Kunst.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dieselben Listen und dieselben Ideen des *Kunstkompasses* besitzen Informations- und Irritationspotenzial in verschiedenen Sinnkontexten und können analytisch auseinandergezogen werden: Neben der Selbstbeschreibung des Kunstsystems lässt sich einerseits eine Fremdbeschreibung mit wirtschaftlichem Informationsinteresse erkennen und andererseits eine Selbstbeschreibung der kunstbetrieblichen Selbstbeschreibung – eine Selbstbeschreibung zweiter Ordnung. Diese Einordnungen entlang theorieimmanenter Potenziale tragen zu einem genaueren Verständnis des Funktionssystems Kunst, seiner Stabilität, seiner Entwicklung und seiner gesellschaftlichen Einbettung bei.

Fremdbeschreibung. Der *Kunstkompass* drängt durch sein eigenes Auftreten eine Einordnung als wirtschaftliche Fremdbeschreibung der Kunst auf. Angepriesen als Investitionsinstrument in der unübersichtlichen Produktpalette der zeitgenössischen Kunst und angereichert mit Prämissen zur Korrelation von Marktwert, Resonanz im Kunstbetrieb und künstlerischem Wert, findet dieses Verständnis durchaus plausible Belege. So erscheint die Liste der ersten Ausgabe von 1970 durch ihre alphabetische Ordnung nicht als Ruhmesordnung, sondern vielmehr wie ein Register, in dem gezielt etwaige Investitionsobjekte nachgeschlagen werden konnten. Gerade in der Verrechnung der Ruhmespunkte mit durchschnittlichen Marktpreisen und der Konstruktion des numerischen Indikators der Preis-Punkt-Relation (PPR) wird deutlich, dass die Erhebungen der Resonanzverteilung anfänglich zu einem wesentlichen Maße aus einem ökonomischen Bewertungs- und Prognosewillen angefertigt wurde. In diese Richtung deutet auch meine Vermutung, dass die quantifizierende und standardisierende Ruhmesmessung aus einer mathematisch-medialen Notwendigkeit bezüglich der Zahlenförmigkeit von Kunstmarktpreisen entstand.

Auch wenn sich der *Kunstkompass* im Laufe der Zeit deutlicher als Ruhmesbarometer präsentierte und die Ranglisten seit 1971 nach akkumuliertem Ruhm sortiert sind, ist die Durchdringung der Ordnung zeitgenössischer Kunst rhetorisch und konzeptuell bis heute noch stellenweise an Marktakteure gerichtet. Luhmann schreibt, dass auf dem Kunstmarkt der Bedarf an »Expertise und Beratung bei Ankaufentscheidungen« besteht und dafür »Fachkompetenz in der Beurteilung von Kunstwerken unentbehrlich« (Luhmann 1995: 495) ist. Der *Kunstkompass* stellt sich immer wieder als eine Option für eine solche Fachkompetenz dar, auch wenn seine Beurteilung anhand von Ruhm etwas Neues darstellen würde. Das Dienstleistungsangebot beansprucht dabei Vorteile gegenüber anderen Beurteilungsquellen, da sein Verfahren betont objektiv, schnell, statistisch belastbar und frei von subjektiven Verfälschungen sei. Weil andere Expert*innen wie Ausstellungsmacher*innen, Kritiker*innen, Galerist*innen und Kunsthistoriker*innen vom *Kunstkompass* als notwendig subjektiv, langsam und sogar unlauter

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

beschrieben werden, gelten sie als Informationsquelle für kunstspezifische Wertbeurteilungen als unzuverlässig.

Der Begriff der Beschreibung verweist auf die andere große Abgrenzung des *Kunstkompasses* gegenüber anderen, wirtschaftlichen Entscheidungsinformierungen. Hinter der behaupteten Objektivität und methodischen Belastbarkeit durch statistische Verfahren ist es der spezifisch her- und dargestellte Vergleichszusammenhang, der dem *Kunstkompass* eine Beschreibung der Kunst als Einheit ermöglicht. Durch die Vergleichskategorie Künstler*in und die Vergleichskriterien entlang einer universellen Bewertungsmetrik kann der *Kunstkompass* die künstlerische Produktion auf der ganzen Welt in einen einzigen, standardisierten Zusammenhang unabhängig vom Markt bringen. Über den Ruhmesvergleich hinaus ist die PPR ein Indikator für vergleichende Marktentscheidungen, der erstens keine inhaltlichen Kategorien kennt, zweitens die gesamte globale Produktion berücksichtigen soll und drittens sogar Prognosen über zukünftige Preisentwicklung ermöglicht. Die Relationierung von Preis und Ruhm stellt dabei die Grenze zwischen einer Selbstbeobachtung des Marktes und einer Fremdbeschreibung der Kunst durch den Markt dar. Preise informieren nicht zuverlässig Preise, denn der *Kunstkompass* geht ja gerade von Ungleichgewichten zwischen Qualität und Preis aus (Preisangemessenheit, billig/teuer), die es geschickt auszunutzen gelte. Bevor der Markt sich angeglichen habe, wird so der Ruhm als kunstspezifischer Wert erhoben, um über gegenwärtige Preisangemessenheit und zukünftige Entwicklungschancen in Differenz zu realen Preisen zu informieren. Die gesamte künstlerische Produktion ist in diesem Bild eine eigenlogische Sphäre, in der es Qualitätsunterschiede gebe, die aber nicht verlässlich zu erkennen oder gar zu messen sind. Zu erkennen und verlässlich zu messen sei allerdings die Reputationsverteilung in der ebenfalls eigenlogischen Sphäre des Kunstbetriebs, die wiederum auf Qualität verweist.

Die Adressierung von Sammler*innen, die immer wieder vorgebrachten Marktprognosemöglichkeiten, das Anpreisen von Kunst als Wertanlage und insbesondere die paradigmatischen Prämissen der Wertkorrelationen lassen den *Kunstkompass* als Fremdbeschreibungsversuch der Kunst entlang ökonomischer Interessen wie Preiswürdigkeit und Rendite erscheinen. Den *Kunstkompass* und vergleichbare Formate allerdings – wie in der Kunst durchaus üblich – ausschließlich als Vordringen einer Marktlogik in die autonome Welt der Kunst zu verstehen, wird der Vielschichtigkeit des Kunstkompasses und den bisherigen Analyseergebnissen nicht gerecht. Selbst wenn der *Kunstkompass* als Investitionsinstrument erdacht wurde, unterscheidet er sich von den heute zahlreich vorhandenen Marktanalysen, da er nicht den Markt ordnet, sondern Kunst als selbstregulierte Sphäre mit eigenen Werten und Zuweisungsstrukturen beschreibt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selbstbeschreibung der Kunst. »Beschreibung des Systems durch das System selbst« (Luhmann 1995: 398) unterstützt die laufende Reproduktion von Kunstkommunikation aus Kunstkommunikation durch die Bildung eines Abgrenzungs-, Verweis- und Vergleichshorizonts. In den zeitlich nachgelagerten und operativ getrennten Selbstbeschreibungen wird aber nicht nur schlicht katalogisiert, was an Kunstkommunikation sich vollzogen hat, sondern es werden selektiv Verbindungen und Abgrenzungen, Gleichheiten und Differenzen hervorgehoben. In diesen Beobachtungen wird Kunst als Einheit mit einer inneren Ordnung konstruiert, was nicht nur komplexe Zusammenhänge im Inneren des Systems, sondern auch seine Grenze nach außen sichtbar macht. In dieser Weise unterstützen Selbstbeschreibungen des Systems die Produktion von Neuem durch die Darstellung von Altem.

In Selbstbeschreibungen werden Ordnungskriterien benutzt, die sich von den Code- und Programmstrukturen der eigentlichen Kunstkommunikation nicht nur durch einen operativen und zeitlichen Abstand unterscheiden, sondern auch eigene Gleichheits- und Differenzkategorien wie Werke, Stile, Medien oder Epochen einschließen. Solche Selbstbeschreibungen werden prominent von der Kunstkritik, der Kunstgeschichte und dem musealen Betrieb (Sammeln, Forschen, Ausstellen) angefertigt. Innerhalb dieser Ordnungsproduktion haben sich wandelbare Unterscheidungsbegriffe genauso etabliert, wie sich eine Adressierung von Werken und Urheber*innen durchgesetzt hat. Der *Kunstkompass* bezieht sich auf diese erwartungssicheren »Verdichtungsbegriffe« (ebd.: 87) eines semantischen Apparats, führt sie aber im Fall der zeitgenössischen Kunst als Unordnungsindikatoren in seine Beschreibung zurück. Zu viele Künstler*innen und zu viele Stile, Medien etc. hätten sich in der globalen Nachkriegskunst herausgebildet, wodurch die alten Vergleichs- und Relationierungskategorien der Kunstkritik etc. gegenüber einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Kunstproduktion nur noch anzeigen können, dass sie keine verlässliche Orientierung mehr bieten.

Die allgemein verbreiteten Kategorien des/der Künstler*in und des zurechenbaren Oeuvres aufgreifend, werden ausgewählte Personen in der Rangliste in einen neuen, standardisierten und quantifizierten Ordnungszusammenhang gebracht. Aufbauend auf der losen Vorstellung und Problemstellung gegenüber einer solchen realen Ordnung der Werke formt sich ein Beobachtungsregime, in dem Kategorisierungen, Vergleiche, Bewertungen und Messungen konsistent verschachtelt werden, um die Anerkennung von Künstler*innen im Betrieb in den numerischen Indikator Ruhm zu überführen. Durch diese Sortierung entlang von größeren Resonanzverteilungen im Betrieb wird eine Beschreibung der künstlerischen Produktion angeboten, die ebenso wie andere Verfahren anzeigt, was eine Gesellschaft als Kunst hervorgebracht hat und wie sich die innere Struktur dieses Zusammenhangs darstellt. Dabei soll gezeigt werden,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

welche Kunst in der Gegenwart wichtig ist und auch in der Zukunft wichtig sein wird. Auch wenn es nur die Sortierung einer schon vermittelten künstlerischen Produktion ist, bietet der *Kunstkompass* an seiner Oberfläche die Relationierung genau jener primären Produktion.

Über diese soziologische Lesart werden einzelne Künstler*innen, deren Werke und größere formelle und mediale Zusammenhänge aus einem angeblich nur scheinbaren Chaos künstlerischer Produktion herausgelöst und als Folie für stattgefundene Entwicklungen angeboten. In den Feststellungen von Medien- und Stilkarrieren (Pop-Art, Fotografie, Performance usw.) oder vom Vordringen vormals marginalisierter Produzent*innengruppen (Frauen, Künstler*innen aus dem globalen Süden) werden Gruppierungen geschaffen, die singuläre Werke in einen kategorischen Zusammenhang vor dem Hintergrund einer Entwicklung der Kunst im Ganzen stellen. Im *Kunstkompass* werden solche Einsichten zwar breit diskutiert, sie werden aber gerade nicht an Werken selber abgelesen. Inhaltliche oder formelle Zusammenhänge werden nicht eigens hergestellt, sondern an den eigenen Ergebnissen der Ruhmesmessung nachträglich abgelesen. In den einzelnen Ranglisten und in Ergebnissen über mehrere Jahrgänge hinweg werden Trends und sich sedimentierende Durchsetzungen aufgezeigt, womit eine Beschreibung von größeren Entwicklungen der Kunst entlang des Auf- und Abstiegs von Ruhmeskarrieren beschrieben werden kann.

Produzent*innen und Publika können anhand der Platzierungen und Bewegungen erkennen, welche Kunst es schon gibt, welche Kunst unter Professionellen erfolgreich ist und anhand welcher werksspezifischen Kategorien Neuerungen zu beobachten sind. Der *Kunstkompass* führt all diese Informierungsleistungen mit einer gewissen Dringlichkeit vor, weil er sich auf zeitgenössische Kunst konzentriert, auf die sich wiederum in seiner Anfangszeit noch keine äquivalenten Beschreibungsverfahren bezogen hätten. Die Argumentation hinter dem Ranking verdeutlicht vor dem Hintergrund einer Theorie der Selbstbeschreibung von Funktionssystemen die Funktion solcher Beschreibungen für die Kunst: Die partiellen und ambivalenten Bezugnahmen auf etablierte Semantiken der Kunst und etablierte Selbstbeschreibungen geschehen gleichzeitig mit der Negation anderer Verfahren. Zeitgenössische Künstler*innen werden nicht mehr primär nach kunsthistorischen, medialen oder inhaltlichen Kriterien in Verbindung und Abgrenzung gesetzt, sondern über ihr relatives Verhältnis von zugesprochenem Ruhm. Diese neue Beschreibung der künstlerischen Entwicklung ist, dem *Kunstkompass* zufolge, historisch notwendig, weil nur noch sie auf künstlerische Qualität verweise, und durch die innovative Ermittlung eines relativen Ruhmesgefüges auch möglich. Erst aus diesen neuen Erkenntnissen über die innere Struktur der Kunst könnten wirkliche Erkenntnisse über Neuheit, Etablierung, Hypes oder Flauten erkannt werden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die komplexe Systemsicht des *Kunstkompasses* ist eine unter vielen Selbstbeschreibungen der Kunst und sie positioniert sich in ihrer Ordnungsweise kritisch zu Ordnungsweisen von Kritiker*innen, Kunsthistoriker*innen, Kurator*innen, Theoretiker*innen und Museumsdirektor*innen. Den zentralen Unterschied zu etablierten Verfahren stellen kategorial das Ablassen von unmittelbaren Werksbeobachtungen und methodisch die betonte Objektivität der standardisierten Messungen dar. Die Überführung von zahlreichen Qualitäten in Quantitäten und die Konstruktion eines numerischen Vergleichsraums, der als Bewertungsraum gelesen werden will, widersprechen zentralen Semantiken der Kunst in der Moderne: Vergleichbarkeit statt Einzigartigkeit und Inkommensurabilität; Anerkennung statt Qualität; statistische Technologie statt Expert*innenurteil; Standardisierung statt subjektive Wahrnehmung; Wertinformation für den Markt statt Zwecklosigkeit. Mit den soziologischen Arbeiten zum numerischen Vergleich (Heintz 2010; 2012; Heintz/Werron 2011) kann noch eine weitere Differenz erkannt werden, die nicht nur das Verhältnis zu Semantiken der Kunst als vielmehr die unterschiedlichen Potenziale der Welterzeugung von Selbstbeschreibungen betreffen. In der Vergleichbarmachung durch eine quantitative Metrik (vgl. Espeland/Stevens 1998) wird potenziell jede künstlerische Produktion in der Beschreibung des *Kunstkompasses* in Relation zueinander gesetzt. Zentral ist auch hier wieder, dass künstlerische Qualität nicht mess- und vergleichbar sei, womit jeglicher Selbstbeschreibung, die sich auf Qualität beziehe, enge Grenzen gesetzt wären. Der *Kunstkompass* verflacht alle klassischen Unterscheidungs- und Bezugsweisen in einem ersten Schritt und konstituiert so einen globalen Vergleichsraum für zeitgenössische Kunst, in dem dann erst die alten Kategoriensysteme greifen können. Solche Sekundärbeobachtungen an seinen Ergebnissen (Aufstieg der Kunstrichtung x) werden dann noch unterfüttert mit numerischen Daten, die einerseits Komplexität radikal reduzieren und andererseits global sich verbreiten – und zwar ressourcensparender, modulierbarer und verständlicher als sprachbasierte Beschreibungen (vgl. Heintz 2012: 12).

Einer Pluralität von Ordnungsweisen gegenüber dem scheinbar gleichen Gegenstand Kunst sind Konflikte inhärent. Im Material des *Kunstkompasses* wird so auch die eigene Position im Verhältnis zu anderen Verfahren relativ offensiv formuliert, was mit Luhmann schlicht als die Existenz verschiedener Selbstbeschreibungsverfahren bezeichnet werden kann. Die Pluralität bedeutet aber immer, dass alle Selbstbeschreibungen »als kontingent behandelt werden« (Luhmann 1995: 394) müssen. Dass es dabei zu Reflexionskonflikten kommen kann, wurde in den exemplarischen Reaktionen von Künstler*innen genauso deutlich wie in den Anlehnungen und Abgrenzungen des *Kunstkompasses* zu etablierten Selbstbeschreibungsversuchen. Im Unterschied zu allen anderen angeführten

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verfahren betrachtet der *Kunstkompass* aber nicht die Werke selbst und erschafft doch über seine Beschreibungen Orientierungs-, Verweisungs- und Abgrenzungsmöglichkeiten zwischen Kunstkommunikation.

Selbstbeschreibung zweiter Ordnung. Da der *Kunstkompass* nicht unmittelbar Werke beschreibt, sondern seine Erkenntnisse aus einer systematischen Auswertung des Kunstbetriebs gewinnt, stellt er auch eine Beschreibung zweiter Ordnung dar. Das gesamte Vorgehen der Ruhmesermittlung ist begründet durch ein Misstrauen gegenüber individuellen Expert*innenmeinungen, die ja genuin für Selbstbeschreibungen zuständig sind. Die Herausgeber*innen des *Kunstkompasses* wenden hingegen ein Verfahren an, das sich auf die Schwarmintelligenz einer möglichst großen Gruppe derselben Expert*innen bezieht. Erst durch die Aggregation einer großen Anzahl von öffentlichen Selektionskonsequenzen (Ausstellungen, Besprechungen) individueller Geschmacksurteile würde die Sicht auf die Ordnungsmuster der Kunst bereinigt werden.

Um den tatsächlichen Output der Blackbox Kunstbetrieb in einem Vergleichsraum aller Künstler*innen zusammenzuführen, benötigte der *Kunstkompass* eine universelle Metrik für den Vergleichsraum einzelner Tatbestände. Diese Tatbestände wurden wiederum mit ihren Institutionen gleichgesetzt, was im Umkehrschluss ja heißt, dass alle Einzelausstellungen in Museum x auf das gleich Maß an Ruhm und also Qualität verweisen, denn sie bedeuten alle die gleiche Anzahl von Ruhmespunkten. Die Höhe dieser Punkte wurde ermittelt mit einer erneuten Bezugnahme auf die Schwarmintelligenz der Expert*innen, indem über die Frage von gegenseitiger institutioneller Anerkennung eine Ordnung des Betriebs geschaffen wurde. Dieser Prozess der Ordnungsstiftung kann in einer systemtheoretischen Argumentation als eine Beschreibung derjenigen Struktur verstanden werden, in der sich Selbstbeschreibungen des Kunstsystems vollziehen. Das Blackboxing des gesamten Kunstbetriebs zur Auswertung eines spezifischen Reputationsoutputs stellt so einen zeitlich und operativ getrennten Nachvollzug von klassischen Selbstbeschreibungsprozessen dar, also eines auch inhaltlich selektiven Nachvollzugs des institutionellen Nachvollzugs von Kunstkommunikation.

Selbstbeschreibungen der Kunst finden nach Luhmann in der Moderne charakteristisch durch verteilte Beschreibungsoperationen in unterschiedlichsten Kunstinstitutionen statt. Dieses dezentrale Institutionengeflecht wird durch den *Kunstkompass* über den eindimensionalen Faktor Ruhmesproduktion als Einheit beobachtet, um so größere Muster zu erkennen. Dabei wird nicht versucht, die Kriterien der Selbstbeschreibung von Museen oder Kritik zu kopieren, sondern eine ganz andere Ordnungsweise auf diesen Gegenstand wird beobachtungsleitend. In der Ordnung nach Ruhm verschwinden die inhaltlichen oder formellen Beschreibungszusammenhänge der Tatsachenproduzent*innen, wodurch der *Kunstkompass* eine komplexe Systemsicht auf die verteilten

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und ungleichzeitigen Beschreibungsteile erreicht und die beschreibenden Institutionen in einer relationalen Ordnung beschreibt. Weil der *Kunstkompass* eine Ordnung des Betriebs als Einheit entlang eigener Beobachtungsschemata anbietet, schlage ich die Bezeichnung als Beschreibung zweiter Ordnung vor. Die begriffliche Weiterentwicklung soll primär in einem funktionalistischen Sinn darauf verweisen, dass solche Beschreibungen genau wie jede andere Beschreibung als Orientierungs-, Abgrenzung- und Verweisfolie innerhalb der Systeme dienen kann.

Wie komplex und kontingent solche Beschreibungen zweiter Ordnung sind, habe ich über die analytische Rekonstruktion einer Ordnungsweise gezeigt. Während der Kunstbetrieb bei Luhmann im Vergleich zu Becker und Bourdieu eine recht marginale Rolle in seinen kunstsoziologischen Schriften einnimmt, kann über den Begriff der Selbstbeschreibung zweiter Ordnung gefragt werden, ob und wie sich ein Institutionengefüge zu stabilisieren vermag, sodass trotz starker Deregulierung und Verteilung relativ dauerhaft und erwartungssicher Selbstbeschreibungen auftreten können. Die Fragen, die allerdings gerade nicht über eine Ordnungsweise unter vielen geklärt werden können, lauten dann: Ist und gegebenenfalls wie ist der Betrieb in sich differenziert?[80] Welche gegenseitigen Beobachtungen bestehen innerhalb des Betriebs? Wie hängt die Struktur des Betriebs mit der Verbindung von Kommunikation durch und über Kunst zusammen? Welchen Stellenwert hat die Binnendifferenzierung des Betriebs für die evolutionäre Binnendifferenzierung und die Komplexitätsgrenzen des Systems auf Ebene der Kunstwerke?

Unter Vorgriff auf das nun folgende Kapitel kann mindestens davon ausgegangen werden, dass Formate wie der *Kunstkompass* nicht die einzige Möglichkeit für gegenseitige Beobachtungen und Bewertungen von Institutionen sind. Der *Kunstkompass*, das ist allerdings deutlich, bezieht sich an zentralen Stellen auf etabliertes Wissen innerhalb der Kunst und konstruiert es durch methodische Radikalisierung neu. Hierdurch entsteht eine selektive Gesamtsicht, die durch einen gewissen zeitlichen Abstand und eigene Unterscheidungen eine »komplexere Systemsicht« (Luhmann 1984: 406f.) anbietet, als es die aufgeführten Selbstbeschreibungsoperationen selber könnten. Die Frage nach Funktionen und Folgen solcher Beschreibungen der Beschreibenden ist somit vorbereitet. Da die Analyse sich nicht systematisch mit Bezugnahmen auf das Ranking im Kunstbetrieb beschäftigt hat, muss es die Aufgabe weiterer empirischer Untersuchungen bleiben, die Folgen solcher Selbstbeschreibungen zweiter Ordnung genauer zu erforschen. Die soziologische Ranglistenforschung hat sich fast ausschließlich mit diesen Effekten von Ranglisten

80 Vgl. Bohns Andeutung von schwachen und starken Systemen sowie die möglichen Differenzierungsformen in schon einem Funktionssystem am Beispiel der Politik (siehe im vorliegenden Buch S. 72).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

beschäftigt und kann auch im Fall der Kunst erprobte Untersuchungen durchführen. In diesem Kapitel habe ich skizziert, dass ein umfangreiches Verständnis von Ranglisten nicht nur in der Kunst möglich ist, wenn sich neben Effekten auch einer systematischen Untersuchung zugrundeliegender Ordnungsweisen gewidmet wird und eine vertiefte Auseinandersetzung mit Differenzierungstheorie stattfindet.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 4: Seeing like a museum. Wie Kunstmuseen ihre Umwelt beobachten und darin navigieren

4.1 Die Ordnungsweise von öffentlichen Kunstmuseen für zeitgenössische Kunst

Im Zuge einer hitzigen Diskussion um die Autonomie des Kunstmuseums verloren 2015 im *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA) zwei Kurator*innen ihre Stelle und der Museumsdirektor trat zurück. Anlass dieser als Zensurdebatte öffentlich thematisierten Personalkonsequenzen war der Disput um eine Skulptur der Künstlerin Ines Doujak, die eine Sexszene zwischen dem spanischen König Juan Carlos I., einer bolivarischen Aktivistin und einem Schäferhund plastisch zeigen soll. Der verantwortliche Direktor, Bartomeu Marí, empfand das Werk als Zumutung und wollte die Skulptur aus der Ausstellung entfernt wissen, was wiederum die verantwortlichen Kurator*innen unter Protest und mit Verweis auf ihre professionelle Unabhängigkeit ablehnten. Schließlich sagte Marí die Ausstellung am Eröffnungstag ab – »[v]ielleicht auch deshalb, weil die Ehefrau von Juan Carlos, die spanische Ex-Königin Sofía, Ehrenpräsidentin der Macba-Stiftung ist«[1], wie auf *Spiegel Online* vermutet wurde –, nur um sie wenige Tage später doch inklusive dem Werk von Doujak der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Kurator*innen wurden trotzdem entlassen und das Kuratorium des Museums nahm das Kündigungsgesuch des Direktors an.

Internationale Kunstpresse und Museumsprofessionelle rochen Zensur. Hans D. Christ, Direktor des *Württembergischen Kunstvereins*, konkretisierte diese Lesart. Christ war darüber unmittelbar in die Abläufe involviert, da sein Kunstverein für das Ausstellungsprojekt mit dem *MACBA* kooperierte und die Schau anschließend in Stuttgart zeigte. In einem Interview, das Christ der Kunstzeitschrift *art* unter dem Titel »vorauseilender Gehorsam«[2] gab, lassen sich drei Aspekte finden, die die Problemstellung des folgenden Kapitels skizzieren. Erstens wurde von *art*

1 »König auf Knien. Kontroverse Sex-Skulptur in Barcelona«, *Spiegel Online* (22.03.2015). URL: http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/juan-carlos-mit-schaeferhund-skandal-um-doujak-skulptur-a-1024944.html [01.06.2019].

2 Das Interview wurde unter dem Titel »Vorauseilender Gehorsam« am 05. Mai 2015 online veröffentlicht. Heute ist es nicht mehr abrufbar, da die *art* ihre Berichterstattung im Internet Anfang 2018 eingestellt hat.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gefragt, ob der Skandal in Barcelona nicht gute Werbung für die Ausstellung in Stuttgart sei, worauf Christ erwiderte, dass es ein »trauriges Selbstverständnis [sei], wenn ein Fall von Zensur als Marketinggag und nicht als das was er ist – die Infragestellung der künstlerischen Freiheit – betrachtet wird.« Zweitens vermutete Christ, dass hinter den künstlerisch-kuratorischen Disputen politische Interessen stecken, wofür er in der Stiftung des Museums ein »dichtes Netz an Konzernen mit großem politischem Einfluss, die teils auch enge Verbindungen zum spanischen Könighaus pflegen« beschrieb. Drittens verordnete Christ den vermeintlich »vorauseilenden Gehorsam« des Museumsdirektors innerhalb einer weitreichenden Veränderung der europäischen Kulturlandschaft unter dem Schlagwort des »Primat des Ökonomischen«. Europaweit hätten »der Evaluierungswahn und die aggressive Ökonomisierung der öffentlichen Einrichtungen [...] das Selbstverständnis der Kunstinstitutionen radikal verändert. All diese institutionellen Verstrickungen bringen subtile Formen der Selbstzensur hervor: Was potenziell Ärger machen könnte, fliegt raus.«

Die Standortbestimmungen des öffentlichen Kunstmuseums als bedrängte Kunstinstitution in einer komplexen Interessen- und Anforderungslandschaft wird hier deutlich und findet sich auch in zahlreichen anderen Kontroversen wieder. Nur für das Jahr 2017 lässt sich noch an das ambivalent besprochene Franchising von Museumsmarken im Fall des *Louvre Abu Dhabi*[3] oder an den Rücktritt der Direktorin des Amsterdamer *Stedelijk Museums*, Beatrix Ruf aufgrund von Nebentätigkeiten als Kunstberaterin und entsprechenden Interessenskonflikten denken.[4] Gemeinsam ist solchen Debatten, dass sie das Kunstmuseum

3 Diese Debatte verschärfte sich nochmals, als öffentlich wurde, dass das Gemälde ›Salavtor Mundi‹, welches nicht einstimmig Leonardo Da Vinci zugeschrieben wird, künftig im *Louvre Abu Dhabi* zu sehen sein sollte. Das Bild wurde im November 2017 auf einer global beobachteten Auktion von *Christie's* für die Rekordsumme von rund 450.000.000 USD versteigert und später stellte sich heraus, dass das Kultusministerium von Abu Dhabi das Bild erstand.

4 Der Fall Ruf, der von investigativer Recherche des niederländischen *NRC Handelsblad* losgetreten und sofort international begleitet wurde, ist wohl einer der am breitesten in der Öffentlichkeit diskutierten Fälle zum Zusammenhang von öffentlichem Kunstmuseum und Markt. Die Gründe für die besondere Aufmerksamkeit könnten auch darin liegen, dass Ruf gerade wegen ihrer starken Netzwerkposition nach Amsterdam geholt wurde, oder, wie ein*e Direktor*in während meines Besuchs sagt, dass »wie sich Lieschen Müller den Kunstmarkt vorstellt, dann sozusagen von der Wirklichkeit eingeholt [wird]« (14DD). Siehe zur Debatte ›Sturz ins Bodenlose‹, *Zeit Online* (25.10.2017), URL: http://www.zeit.de/2017/44/beatrix-ruf-kuratorin-amsterdam [01.06.2019]; »Museum

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als umkämpfte Institution sehen, in der die autonome Bewältigung ihrer Kernaufgaben durch museums- und kunstexterne Einflussnahmen nicht nur in Bedrängnis gerät, sondern sich auch unmittelbar partikulare Interessen aus Wirtschaft, Religion und Politik unterordnet. Das folgende Kapitel nimmt diese aktuellen Debatten als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Sicht des Museums innerhalb seiner sozialen Einbettung und folgt dabei dem gleichen Aufbau des *Kapitels 3* zum *Kunstkompass*: In der empirischen Analyse wird die Ordnungsweise von Kunstmuseen als konsistente Beobachtungsarchitektur mit zugrundeliegenden Ordnungsvorstellungen rekonstruiert, um an den Ergebnissen anschließend über kunstsoziologische Theorie die Frage nach der Rolle von Ordnungsweisen für die soziale Reproduktion der Kunst zu diskutieren.

4.1.1 Skandale oder permanenter Ausnahmezustand?

Die stellvertretenden Debatten im und um den internationalen Kunstmuseumsbetrieb lassen sich problemlos auf die Frage zuspitzen, ob und inwieweit öffentliche Kunstmuseum abhängig und beeinflussbar von äußeren Erwartungen von Politik, Massenmedien und Markt sind. Auch soziologische Arbeiten befragen das Museum im Allgemeinen und das Kunstmuseum im Speziellen unter der Perspektive direkter Einflussnahmen und entsprechender Effekte. Im Rahmen meiner Studie nehme ich einen analytischen Perspektivwechsel vor, der diese Forschung zum Kunstmuseum empirisch und konzeptuell ergänzt. Im Gegensatz zu Analysen und Theorien zur Rolle des Museums für eine und in einer Gesellschaft frage ich, wie im Kunstmuseum selbst sich die verschachtelte Gemengelage einer ausdifferenzierten und multilogischen Welt darstellt.

Sowohl die skizzierten Debatten als auch die wissenschaftlichen Museumsstudien gehen von unterschiedlichen Stellenwerten sozialer Relevanzstrukturen für die praktische Arbeit eines Kunstmuseums aus. Die Beschäftigung mit Kunst unter kunstspezifischen Kriterien ist in dieser

Leader Who Resigned Calls Controversy a ›Misunderstanding‹«, *New York Times* (7.11.2017), URL: https://www.nytimes.com/2017/11/07/arts/amsterdam-beatrix-ruf-stedelijk.html [01.06.2019]. Im Juni 2018 wurde Ruf durch einen Bericht der Stadt Amsterdam von den Vorwürfen entlastet und harsche Kritik am Verhalten des Aufsichtsratsrat geübt, was wiederum zu Rücktritten führte, siehe »Beatrix Ruf, former Stedelijk Museum director, cleared of alleged conflicts of interest«, *The Art Newspaper* (13.06.2018), URL: https://www.theartnewspaper.com/news/beatrix-ruf-former-stedelijk-museum-director-cleared-of-alleged-conflicts-of-interest [01.06.2019].

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Gemengelage gerade deshalb so umkämpft, weil dieser Bereich als essenzielle Museumsmotivationen paradigmatisch angenommen wird. Meine Studie zu Ordnungsweisen von Kunst innerhalb der Kunst zielt erst einmal unabhängig von dieser paradigmatischen Setzung auf die Rekonstruktion des Blicks des Museums und ist von der Forschungsfrage geleitet, auf Grundlage welcher eigener Ordnungsannahmen im Museum auf welche Weise agiert wird. ›Kunst‹ wird dabei genauso wenig im Vorhinein als zentraler Bezugspunkt eines Museums vorausgesetzt wie Politik, Bildung, Nation oder Wirtschaft als wichtigste externe Einflüsse, wodurch nicht schon vor der Analyse Motivlagen oder Interessenskonflikte festgelegt werden. Die Untersuchung zeigt somit aus dem Material heraus, was aus Sicht des Museums überhaupt mit Kunst und Anderem gemeint ist und wie sich dies auf konkrete Beobachtungen und Ordnungsproduktion auswirkt.

Meine Ergebnisse einer Interviewstudie mit Museumsprofessionellen produzieren ein Bild darüber, wie Kunstmuseen ihr soziales Ökosystem konstruieren, wie und welche Informationen über und für relevante Bezugspunkte ermittelt werden und wie durch gezielte Kommunikation an diese Bezugspunkte in ihm navigiert wird. Ein Skandal – wie um die Ausstellung in Barcelona – wird vor einem solchen Hintergrund zu einem nur ausnahmsweise sichtbaren Symptom für den permanenten Umgang von Kunstmuseen mit ganz verschiedenen und teilweise widersprüchlichen Erwartungen. Im Normalbetrieb der unzähligen Kunstmuseen rollen keine Direktor*innenköpfe, sondern ausdifferenzierte und routinierte Verfahren ermöglichen dem Kunstmuseum die Erfüllung von Anforderungen, die in unterschiedlicher Weise als extrinsisch und intrinsisch behandelt werden. Die Analyse ergänzt so die Debatten um die Autonomie des Museums, weil ich zeige, wie durch die geschickte Bedienung sekundärer Ziele gegenüber Politik, Massenmedien und Sponsor*innen die museale Kernarbeit ermöglicht und an kunsteigenen Kriterien orientiert bleibt. Die Kernaufgaben von Kunstmuseen – die Entwicklung von künstlerischer Produktion zu fördern und einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen – wird so nicht einfach oder gar notwendig aufgrund von externen Einflüssen aufgegeben oder radikal diesen untergeordnet. Aus der rekonstruierten Sicht des Museums ist dementgegen nicht nur zu erkennen, wie Kernaufgaben geschickt abgeschirmt werden, sondern vielmehr in welcher Weise selbst die kunsthistorischen und edukativen Kernaufgaben erst im Museum verstanden, bewertet und gegeneinander gewichtet werden müssen.

Das Kapitel legt dar, wie das museale Überleben als primär kunstbezogene Institution in einer widersprüchlichen Welt durch eine differenzierte Kartierung der Welt des Museums ermöglicht wird. Ziel der Analyse ist auf dieser Ebene, geteilte Muster über spezifische Unterschiede von einzelnen Museen hinweg zu rekonstruieren. In diesem *Seeing like a*

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

museum[5] wird Kunst genauso auf spezifische Weise beobachtet wie vieles andere: Künstlerische Produktion, Vermittlung und Rezeption sollten im Fall des öffentlichen Kunstmuseums unter dieser Perspektive zwar primäre Orientierungspunkte sein, sie beziehen sich aber nur teilweise auf wichtige Referenzkontexte in einer Fülle von organisationalen »publics-in-contact« (Blau/Scott 1962: 59).

Die vorliegende Arbeit über multiple Ordnungsannahmen der Kunst innerhalb der Kunst verschiebt die Perspektive auf das umkämpfte Museum in diese Richtung. Die grundlegende Annahme, dass ein Museum in einer Umwelt mit ganz widersprüchlichen Anforderungen die Regel ist, steht der Organisationsforschung nah. Wenn aus einer neo-institutionalistischen Perspektive (Meyer/Rowan 1977; DiMaggio/Powell 1991; Scott 1991; Powell 1991) moderne Museen heute in ihren komplexen, sozialen und institutionalisierten Strukturen eingebettet, in ihnen geformt und von ihnen abhängig seien[6], so wird schnell plausibel, dass sie selber einen genauen Blick auf diese vielfältige Ökologie[7] ausbilden müssten. Kunstmuseen benötigen diese Erwartungen und Prognosemöglichkeiten über ihre Ökologie, da sie ständig von relevanten Bezugskontexten wie Kunst, Bildung, Politik, Religion, Massenmedien und Wissenschaft mit ganz verschiedenen Anforderungen konfrontiert

5 Diese Anlehnung an James Scotts *Seeing lika a State* (1998) soll nicht implizieren, dass gut gemeinte Ziele des Museums zu Unheil führen.

6 Eine Anwendung zur Rolle vom Besucherstatistiken in Kunstmuseum findet sich bei DiMaggio/Useem&Brown (1978). Die Autor*innen argumentieren über externe Erwartungen an das Museum, dass und warum Besucherstatistiken immer durchgeführt und sogar bezahlt werden, obwohl bei den Museumsangestellten kein Interesse an ihnen besteht und auch keine Änderungen aufgrund ihrer Ergebnisse geplant sind.

7 In diesem hier gemeinten Sinne kann bei Ökologie an Andrew Abbotts Auslegung der Ecological Theory (Abbott 2005) gedacht werden. Im Laufe der Argumentation plädiere ich jedoch dafür, analytisch auf Augenhöhe des Museums zu rutschen, womit die Konstruktionen des Museums seiner Ökologie und nicht die soziologische Gesamtsicht auf eine Ökologie (vgl. Hannan 2005 für Organisationsökologien in letzterer Weise) gemeint ist. Entgegen den folgenden Museumsstudien verzichte ich wie Abbott auch auf die Vorstellung von »fixed and unproblematic entities« in der Umwelt von Akteuren (Abbott 2005.: 246), rekonstruiere die Umwelten jedoch als Konstruktion des Museums, anstatt sie soziologisch ›von oben‹ zu beschreiben. Für die Kunstsoziologie im Allgemeinen bieten neue Arbeiten der Ecological Theory möglicherweise eine konzeptuelle Schneise, die die Diskussion zwischen Becker und Bourdieu neu befruchten könnte. Vgl. hierfür Liu/Emirbayer (2016), die Bourdieu'sches Feld und Chicagoer Ecology produktiv vergleichen. Besonders die Frage nach Macht in den, für die Ecological Theory paradigmatischen, Konkurrenzverhältnissen bleibt unterrepräsentiert (ebd.: 68f.).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

werden. Da es neben typischen Zielen eines Museums als institutionalisierte Kultur- und Bildungsanstalt auch noch weitere, externe Erwartungen gibt, kann es zu »contradictions« (vgl. Benson 1977; Seo/Creed 2002) kommen, wenn mehrere Anforderungen nicht nur einfach nebeneinander bestehen, sondern sich im Museum eine Bedienung als widersprüchlich darstellt. Die Soziologie hat in Organisationen verschiedene Mechanismen erkannt, wie solche Probleme relativ erfolgreich bewältigt werden. Besonders bei institutionalisierten Feldern könne sich auch an sich ständig verändernden Ökologien angepasst werden und nicht nur linear rationalisierenden Logiken (vorauseilend) gefolgt werden müssen (vgl. DiMaggio/Powell 1983). So können beispielsweise die Darstellungen der Organisationen und die praktischen Tätigkeiten nur auseinandertreten (vgl. Orton/Weick 1990), um einerseits effizient zu arbeiten und andererseits institutionelle Mythen (vgl. Meyer/Rowan 1977) oder unterschiedlichen Publikumsinteressen (vgl. Brunsson 1989) gleichzeitig gerecht zu werden.

Während nun zwar viele Museumsstudien multiple und teils widersprüchliche Anforderungen an ein Museum attestieren, erscheinen jene Anforderungen in der Literatur häufig als übermuseale Ideen, die die gesamte Gesellschaft durchziehen. Auch wenn in Studien, die sich auf die hier angeführten Organisations- und Institutionstheorien beziehen (vgl. Alexander 1996a; DiMaggio 1986), Wechselverhältnisse beschrieben werden, löst sich diese quasi-essenzielle Trennung von Vorhandenem nicht auf. Analog zur umfassenden Analyse pluraler Ordnungsweisen der Kunst beschränke ich mich demgegenüber auf die Perspektive des Museums selbst und gehe theoretisch wie methodisch davon aus (vgl. Luhmann 2011: 52f., 209ff.; 1997: 826–847; Weick 2001[1977]; 1979), dass das Museum konstruktivistisch untersucht (vgl. Luhmann 1984: Kap. 5) ganz eigene Vorstellungen über seine ausdifferenzierten Umwelten bildet. Unabhängig von etwaigen Seinsqualitäten ›der Gesellschaft‹, ›der Kunst‹, ›der Politik‹ oder ›der Wirtschaft‹ orientiert sich, so die These, ein Museum an diesen eigenen Vorstellungen.

Aus dieser Perspektive bestehen im Fall des Kunstmuseums auch gegenüber ›der Kunst‹ spezifische Vorstellungen und Ordnungsannahmen in einem Verhältnis zu vielfältigen Umwelten. Um diesem komplexen Anforderungsset Genüge zu tun, stellen sich dann praktisch zwei Probleme für Museen: Erstens muss gewusst werden, was genau denn die verschiedenen Anforderungen überhaupt seien. Darauf aufbauend müssen dann zweitens Verfahren gefunden werden, um Information über die Erfüllung intrinsischer wie extrinsischer Ziele zu erheben und gegebenenfalls kommunizierbar zu machen. Entgegen vieler Museumsstudien gehe ich dabei nicht von vordefinierten Motivlagen von Politik, Sponsoren oder der Kunstgeschichte aus, welche sich in das Museum

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einschrieben und es in seiner vermeintlich reinen Form in Bedrängnis brächten. Meine Analyse zeigt vielmehr, auf welche ungemein anspruchsvolle Weise Kunstmuseen andauernd in ihrer widersprüchlichen Welt operieren und auf welch reichhaltiges Bild von sich und ihrer Ökologie sie dabei zurückgreifen. Kunst hat dabei, das wird ausführlich gezeigt, aus einer musealen Sicht eine doppelte Form von autonomer Kunst und Bildungsgegenstand. Wenn nun noch Politik, Wirtschaft oder Massenmedien als wichtige Umwelten hinzukommen, wird leicht plausibel, dass Eileen Hooper-Greenhill schreibt, dass »museums serve many masters« (1992: 1).

Da die vielfältigen Ziele des Museums von Museumsprofessionellen als zutiefst widersprüchlich empfunden werden, scheint eine gleichberechtigte und umfängliche Bearbeitung von Allem schlicht unmöglich. An den von mir untersuchten Strategien zeige ich, wie Ziele dafür unterschiedlich gewichtet werden, wie komplexe kunstbezogene Abläufe für bestimmte Umwelten opak gehalten werden und Politik, Massenmedien oder Sponsoren anstatt dessen mit reduzierten, zugeschnittenen und oft quantifizierten Erfolgsindikatoren befriedigt werden. In diesen Beschreibungen argumentiere ich dafür, dass all diese Abläufe sich letztendlich auf die widersprüchlichen, internen Anforderungen eines öffentlichen Bildungsauftrages und eines Expert*innendiskurs um die Entwicklung von Kunst zurückführen lassen. In einem hinreichend genauen Maße wird so erkennbar, dass Strategien innerhalb des Museums bestehen, um sich potenziell dem vielfach kritisieren Zugriff durch den ›stahlharten‹ (Weber) Primat des Ökonomischen, der kalten politischen Instrumentalisierung von Kultur oder der Neoliberalisierung auch dieses gesellschaftlichen Teilbereichs zu entziehen.

Auch wenn in den Gesprächen mit Museumsprofessionellen eine Leitfokussierung auf einen Primaten der Kunst deutlich wird, soll in meiner Argumentation nicht eine Rhetorik der Kunstbastion gegenüber Markt, Gott und Staat bedient werden. Die Analyse unterstreicht die Möglichkeit einer soziologischen Skepsis gegenüber monodimensionaler Determination in einer ausdifferenzierten Gesellschaft, wodurch sich im Rahmen meiner Studie zu pluralen Ordnungsweisen der Kunst ein viel zurückhaltender Blick einnehmen lässt. Auch die Kunst des Kunstmuseums stellt sich lediglich als eine – wenn auch zentrale – unter vielen gesellschaftlichen Ordnungen dar, mit denen Kunstmuseen heute umgehen müssen. Das Museum ist dann weder passiver Spielball von oder Katalysator für Ideologie, Ökonomisierung und Macht, noch ist es verschanzte Trutzburg einer reinen Kunst.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

4.1.2 Konzeptioneller Rahmen. Museumsforschung und Forschungsdesign

Many masters. Das Museum in den Museumsstudien

Es liegt am Gegenstand, dass es kein disziplinäres, konzeptuelles oder methodologisches Monopol auf die wissenschaftliche Untersuchung von Museen und ihrer gesellschaftlichen Einbettung geben kann. In der breiten Museumsforschung lassen sich bei aller Diversität jedoch bestimmte Fluchtlinien erkennen, die meine Studie zum Kunstmuseum aufgreifen kann und stellenweise weiterentwickelt. Unter dem Begriff der Museumsstudien/Museum studies versammeln sich interdisziplinäre, historisch argumentierende und nicht selten anwendungsorientierte Forschungsaktivitäten, die sich konzeptuell von Ideologiekritik und Gouvernementalitätstheorie über Organisationsforschung bis hin zu quantitativen Publikumsstudien aufspannen.[8] Regelmäßig wird dabei ein betont kritisches Verhältnis zum Museum gepflegt, indem es als herrschaftsstützende Institution der Moderne beschrieben wird; ohne jedoch zwangsläufig die Idee des Museums als öffentliche und inklusive Institution der Moderne in Gänze zu verwerfen.

Für eine Orientierung lässt sich mit Andrea Witcomb und Kylie Message (2015a) ein zeitlicher Wandel der Museumsforschung in Wellen beschreiben. Zuerst habe eine Problematisierung historischer Prozesse stattgefunden, die das Museums des 19. Jahrhunderts sowohl als aktiven Agent als auch Folge vom Prozess des modernen Nation-Buildings (vgl. Bennett 1995; 2012) theoretisiert. Besonders exemplarisch für eine solche Flughöhe, lassen sich Aussagen von Benedict Anderson verstehen, da sie gerade über klassische Museumsstudien hinausgehen. Für Anderson (2006[1983]: Kap. 10) stellen Museen Insignien der imperialen Herrschaft in spät- und postkolonialen Nationen dar. Zusammen mit Bevölkerungsstatistik und Landkartenmaterial

8 Vgl. für einen relativ aktuellen international ausgerichteten Überblick die vierbändige Reihe *The International Handbooks of Museum Studies* unter den Titeln ›Museum Theory‹ (Witcomb&Message 2015b); ›Museum Practice‹ (McCarthy 2015); ›Museum Media‹ (Henning 2015); ›Museum Transformations‹ (Coombes/Phillips 2015). Mehrere Fachzeitschriften, die gerade nicht als originäre Organe von Museumpraktiker*innen sondern der wissenschaftlichen Erforschung von Museum gewidmet sind, bilden ebenso die Vielfältig der Museumsforschung ab, bspw. *Museum Studies*, *Museum & Society* oder *Curator: The Museum Journal*. Vgl. skeptisch te Heesen (2012: 11ff.), die für einen breiteren Forschungsrahmen musealer Effekte und Strukturen in der Gesellschaft plädiert, anstatt die Institution zum disziplinären Namensgeber zu machen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bildeten musealisierte archäologische Restaurierungen ein »totalizing classificatory grid« (ebd.: 184), in dem alles Beherrschte und imaginiert Gemeinsame vereint wird (vgl. Bennett 2009 dann für das imperiale Zentrum). Museumsstudien ergänzen solche grundlegenden Forschungsperspektiven auf das Museum in einer und für eine Gesellschaft durch feministische, demokratietheoretische, rassismuskritische und postkoloniale Ansätze. Diese interdisziplinären Forschungsanstrengungen erfuhren in den 1990ern unter dem Begriff »New Museology« (Vergo 1989) eine starke Konjunktur,[9] wobei neu war, dass Museen nicht mehr ausschließlich als passiver Speicher oder Bildschirm von objektivem (Herrschafts-)Wissen verstanden wurden. Museen seien vielmehr selektive und ideologisch eingebundene Wissensproduzenten, die Zivilisation nicht nur abbilden, sondern ein Klassifikationsnarrativ für Gemeinschaften, ihre Geschichte und ihre materielle Kultur herstellen. Auf Grundlage dieser Perspektive konnte die kulturelle und repräsentative Autorität von Museen genauso hinterfragt werden, wie einzelne der Praktiken des Sammelns, Forschens und Vermittelns. Über ein reines Verstehen dieser Gegebenheiten hinaus, wurden aus dieser Museumsforschung heraus Veränderungen in der gesellschaftlichen Institution des Museums gefordert und erreicht.

Diese zeitliche Phasenordnung bedeutet nicht, dass die Museumsstudien ein homogenes Feld sind, das sich kollektiv durch die Geschichte bewegt und immer nur eine Perspektive ausbildet. Auch gegenwärtig herrscht methodische und theoretische Pluralität (vgl. Parezo 1998: 183; vgl. Witcomb/Message 2015a xxxviiif.): Erstens beschäftigen sich museologische Studien mit ganz praktischen Problemen der Museumstätigkeit in Forschungs- und Bildungsinstitutionen. Zweitens wird in bestimmten Wissenschaftsdisziplinen (insbesondere Anthropologie, Soziologie) anhand von Museen die Vermittlung zwischen einem gesellschaftlichen Forschungsinteresse und dem öffentlichen Auftrag der Vermittlung und Bildung diskutiert. Drittens werden Museen als ein vielversprechender Forschungsgegenstand angesehen, um die sozialen Verhandlungsprozesse von Macht, Herrschaft, Ideologie, Identität/Kollektivität, Repräsentation und Gewalt zu erforschen. Kunstmuseen spielen im letzten Stream im Gegensatz zu ethnologischen und (national-)historischen Museen zwar eine untergeordnete Rolle, aber auch sie wurden Gegenstand einer kritischen Bestandaufnahme. Auch die ersten modernen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts wurden entlang ihrer Verbindungen zu Nationalstaaten im

9 Siehe auch Macdonald/Fyfe (1996) oder für die Soziologie das Supplement der *Sociological Review* im Jahr 1995 und darin Macdonald (1995) zur Einleitung; Gaby Porter (1995) für feministische Perspektiven und Prösler (1995) für globalisierungstheoretische Perspektiven auf das Museum in den 1990ern.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitalismus nach dem Feudalismus eingeordnet.[10] Auch Kunstmuseen wurden entlang ihrer Repräsentationslogiken (beziehungsweise deutlicher Defizite) aus feministischer und postkolonialer Perspektive diskutiert und als selektiver und hegemonialer Wissensproduzent problematisiert. Meine Studie schließt an solche Diskurse über die Veränderungen des Kunstmuseums innerhalb umfassender gesellschaftlicher Veränderungen an und die Schnittfläche besteht dabei in der soziologischen Annahme, dass das Museum nicht ausschließlich als wissenschaftlich-objektive und repräsentierende Institution gelten kann, sondern als produktiver Agent in einer sozialen Ökologie mit ganz unterschiedlichen Akteuren situiert ist.

Ein in der sozialwissenschaftlichen Forschung prominenter Ausschnitt dieser Museumsökologie ist das Publikum der Museumsbesucher*innen. Die Frage nach Besucher*innen steht in einem engen Verhältnis zur genuinen Zielsetzung des modernen Kunstmuseums, denn sie sind Hauptadressat*innen eines musealen Bildungsauftrags und werden deshalb schon lange (vgl. Hooper-Greenhill 1994; 2006) für praktische Konsequenzen musealer Arbeit breit untersucht. So wird auch heute in der Besucher*innenforschung in regelmäßigen Abständen untersucht, wer diese überhaupt besucht (vgl. Wegner 2010; vgl. Kirchberg/Kuchar 2015 für einen Überblick), wer sie noch nicht besucht (Kirchberg 1996; Renz 2016; Tröndle 2019), wer sie wie besucht (Bourdieu/Darbel 2006[1966]), aus welchen Gründen der Besuch stattfindet (Behnke 2012) und welche Erfahrungen Besucher*innen in Ausstellungen bezüglich ihrer Erwartungen machen (Kirchberg/Tröndle 2012; 2015).[11] Innerhalb der Kunstsoziologie erfreuen sich diese Fragen nach Inklusion/Exklusion auch deshalb einer gewissen Prominenz (vgl. Zahner 2012), da hier Argumente für Untersuchungen von sozialer Schichtung und Kulturkonsum gemacht werden können.[12] Die

10 Oft wird das moderne Museum als logische Konsequenz der allgemeinen Modernisierung der Gesellschaft und Nachfolger fürstlicher Wunder- und Schatzkammern, dem exklusivem Zugang und ihren kategorial entsprechenden Sammlungssystematiken beschrieben (vgl. nur von Schlosser 1978: 3; Alexander 1979: Kap. 2; Bennett 1995: 92–95, Pomian 1998). Vgl. meine Fallanalyse (Buckermann 2016) mit Bezug auf die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft und insbesondere der Rolle der zeitgleich stattfindenden Autonomisierung der Kunst für die konkrete Gestalt des archetypischen, modernen Kunstmuseums.

11 Die Publikumsforschung differenziert sich nicht nur, aber auch, nach Museumstypen. Zielstellungen und Forschungsinteressen fächern sich dann weiter aus und neben ungleichheitssoziologischen Fragestellungen erfährt im Fall des Kunstmuseums nach der journalistischen Entdeckung des sogenannten »Bilbao-Effekts« besonders der Zusammenhang zur Tourismusforschung eine anhaltende Konjunktur.

12 Die Auflösung der Trennung von Hochkultur und Populärkultur beziehungsweise Highbrow/Lowbrow oder gleich die Ablösung des »Snobs« durch die

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Thematisierung von Besucher*innen sowie ihrem Umfang und ihrer Binnenstruktur ist auch in der Praxis innerhalb von Museen äußerst präsent und so wird in meiner Analyse der Blick des Museums auf seine (Nicht-) Besucher*innen und die angenommenen Erwartungen verschiedener Publikumsgruppen rekonstruiert.

An der Schnittstelle zu Besucher*innen wird in anderen Arbeiten die Rolle von Kunstmuseen in der symbolischen Produktion kultureller Gütern untersucht. Howard Becker gilt hier als Referenz für verteilte Produktion und insbesondere der Production-of-Culture Ansatz um Richard Peterson (Peterson 1976; Peterson/Anand 2004) schließt hier an, um in den Vertriebs-, Bewertungs- und Bewahrungsnetzwerken Veränderungsmechanismen für künstlerische Produktion nachzuweisen. Analog zu Petersons Ansatz und in Anschluss an historische Arbeiten von Paul DiMaggio werden die Zusammenhänge von musealer Ausrichtung und Publikumssegmenten sowie deren Ansprüchen untersucht. DiMaggio (1991) zeigt anhand eines Wandels US-amerikanischer Kunstmuseen zwischen 1920 und 1940, wie durch Konflikte unter Professionellen sich eine Verschiebung vollzog von einem musealen Bildungsauftrag hin zu einer elitistischen Kunst mit entsprechenden Publikumsbezügen. Die vermeintlich analytische Klassifikation von unterschiedlich anerkannter Kultur sind somit deutlich als gesellschaftlich hergestellte Unterscheidungen und Grenzziehungen (DiMaggio 1987) zu erkennen, die auf einer ausgewählten institutionellen Infrastruktur, professionellen Verhandlungen und differenzierten Publika basieren. Soziologisch öffnet sich damit eine Entwicklung, in deren Verlauf die historische Genese und Durchsetzung dieser Infrastrukturen nachgezeichnet werden kann (vgl. DiMaggio 1982a; 1982b) und Wechselverhältnisse von Institutionen, Publika und der symbolischen Produktion von klassifizierten Kunstwerken sich zeigen.

Diesem Verständnis des Kunstmuseums folgend gibt es eine Reihe von Arbeiten in produktiver Nähe meiner Studie, die danach fragen, wie externe Einflüsse sich in kunstmusealen Praxen direkt nachweisen lassen. Besonders in Anlehnung an entsprechende organisationssoziologische Ergebnisse (Powell/DiMaggio 1991; Meyer/Scott 1992[1983]) ist der Einfluss einer Vielzahl von Umwelten[13] auf ein Kunstmuseum

Figur des kulturellen Allesfressers ist dabei der gegenwärtige Schritt zur Beschreibung von kulturellem Konsum und sozialer Schichtung (vgl. Peterson/Kern 1996; vgl. für einen aktuellen Überblick Hahl/Zuckerman&Kim 2017).

13 Gesellschaftstheoretisch zugespitzt findet sich diese Überlegung im Begriff der Multireferentialität von Organisationen in einer funktional differenzierten Gesellschaft (vgl. Wehrsig/Tacke 1992; Bora 2001). Konkrete Forschungsperspektiven auf Multireferentialität kann etwa durch einen Zugang über Organisationstypen (vgl. beispielhaft für religiöse Organisationen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als Organisation untersucht worden, um interne Effekte von externen Ansprüchen nachzuweisen. Kunstmuseen seien so gesehen, wie Volker Kirchberg (2012) schreibt, keine einsamen Inseln, sondern der Mittelpunkt eines – um im Bild zu bleiben – konzentrischen Atolls, anhand dessen Topografie sich Museen flexibel »anpassen« (ebd.: 18) und orientieren müssten. Unter den vielen denkbaren Einflüssen wird besonders dem Zusammenhang zwischen Finanzierungsquellen bei organisationaler Ressourcenabhängigkeit (vgl. Pfeffer/Salancik 1978) und entsprechenden musealen Effekten nachgegangen. Im Fall von Kunstmuseen konnte ein Zusammenhang zwischen Finanzierungsquelle einerseits und ausgestellter Kunst sowie ihrer Präsentationsform andererseits belegt werden. Victoria Alexander (1996a; 1996b) hat für Ausstellungen amerikanischer Kunstmuseen Muster in einem »environment-ouput link« (Alexander 1996b: 798) gezeigt. Der Output – Inhalt und Format von Kunstausstellungen – hänge insofern mit dem Input – die Finanzierungstypen ›individuelle Patronage‹, ›Wirtschaftsunternehmen‹, ›öffentliche Hand‹, ›gemeinnützige Stiftung‹ – zusammen, als dass durch die Entwicklung hin zu mehr nichtöffentlichen Finanzierungen der Anteil an populären und leichter zugänglichen Ausstellungen zunahm. Ein Museum als triviale Maschine zu verstehen, würde aber Alexander widersprechen, da Museen nun nicht einfach blind den Anforderungen externer Finanzierungsquellen folgen, sondern konstruktiv mit »conflicting pressures« (ebd.: 831) umgingen. In Konflikt stünden vielfältige externe Interessen auf der einen Seite und kunstinterne Ansprüche auf der anderen. Meine Studie rekonstruiert dieses Bild aus der Sicht des Museums und geht dabei nicht von Umwelten mit unabhängiger Seinsqualität aus. So kann ich konkret zeigen, auf welchen musealen Erwartungshaltungen gegenüber Umwelten erfolgreiche Bearbeitungsstrategien dieser Konflikte aufruhen. So können etwa in einem größeren Ausstellungsprogramm und sogar einzelnen Ausstellungen höchst unterschiedliche Vermittlungs-, Präsentations- und Forschungskomponenten integriert werden, um zugesprochenen Ansprüchen des Massenpublikums genauso gerecht zu werden wie denen einer kunsthistorischen Experte*innenszene.

Alexander (1996b: 828) beschreibt in Anlehnung an Karl Weicks prozessualen und konstruktivistischen Blick auf Sinn- und Umweltstiftung während des Organisierens (Weick 1979; 1995) einen weiteren strategischen Umgang mit Finanzierungsdruck in einer differenzierten Umwelt von dem ich mich abgrenze. Kunstmuseen stellten sich nach Alexander ihre Umwelten insofern selber her, als dass sie privatwirtschaftliche Akteure für Sponsoring gezielt auffinden und sie somit erst zu Sponsoren

Petzke/Tyrell 2012: 293f.) (deren Untersuchung wiederum für Organisationen der Kunst aussteht) oder auch über einen Blick in die Leistung spezifischer Abteilungen (vgl. Kussin 2008 für PR) eröffnet werden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

›machen‹; Kunstmuseen brächten so »imagined things to life« (Alexander 1996b: 828). Grundlage für ein solches Untersuchungsdesign sind verbreitete Annahmen über vermeintlich essenzielle Interessenskonflikte zwischen der öffentlichen Hand, der Privatwirtschaft, Kunstmäzen*innen, Sammler*innen und schließlich Kunstmuseen. Für meine Forschung zu pluralen Ordnungsweisen muss dieses ›Machen‹ von Umwelten in einem radikaleren Sinne als Herstellung verstanden werden, denn es geht ausschließlich um die Konstruktionsleistung von Museen anstatt um eine interventionistische Umformung der gegebenen Wirklichkeit.

Auch abgesehen von einem Finanzierungsbedarf und externen Anforderungen bestünde schon im musealen Kerngeschäft eine essenzielle »tensions of missions« (Zolberg 1986). Gerade in den »pluralistic institutions« (Zolberg 1981: 119) öffentlichen Kunstmuseen führten »pluralistic purposes« (Alexander 1979: 36) zu Spannungen zwischen zwei Zielen: Kunstförderung einerseits und öffentliche Bildung andererseits. Mit der New Museology teilen diese organisationssoziologisch ausgerichteten Studien eine Vorstellung von Kunstmuseen, die im vielfältigen Austausch mit ihrer gesellschaftlichen Ökologie stehen. Genauer wird der organisationssoziologische Zuschnitt, wenn für die sich teilweise widersprechenden Ziele auch unterschiedliche Publika mit Einfluss auf die Organisation identifiziert werden. Konkretere Fragen richten sich dann auf externe Anforderungen und Abhängigkeiten eines Museums. In diesem Sinne wurden organisationale Effekte, wie eine Änderung von Ausstellungsformaten bis hin zur Ausdifferenzierung von Personalstrukturen, nachgewiesen, welche auf die Spannung von widersprüchlichen Anforderungen und ständiger organisationaler Dilemmata (vgl. grundlegend Blau/Scott 1962: 222, 242; für Kunstmuseen Zolberg 1986: 186) zurückgeführt werden.

Mein Forschungsdesign schließt insofern an diese Perspektiven an, als dass das Kunstmuseum in einer sozialen Ökologie mit multiplen Umweltanforderungen verordnet wird. Durch meinen Fokus auf plurale Ordnungsannahmen gegenüber Kunst verschiebt sich das Forschungsinteresse aber um einen entscheidenden Schritt. Anstatt von außen auf das Museum als Teil oder Herrschaftsstütze einer Gesellschaft und deren größeren Veränderungen zu blicken oder dann »probabilistische« (Alexander 1996b: 800, Ü.d.A.) Einflusszusammenhänge zu einem gesellschaftlichen Klima, Ideologien, Institutionen oder Finanzierungsmodi zu ziehen, frage ich nach den Konstruktionen dieser Umweltkonstellationen durch das Museum selbst. Die Differenz ergibt sich durch eine grundlegende Annahme von Wissenskonstruktion, die im Gegensatz zu den verbreiteten Museumsstudien dann nicht Umweltausschnitte oder Motivlagen von Finanzierungsquellen als quasi-ontologisch voraussetzt. Meine Studie rekonstruiert, wie im Museum selbst anhand ganz eigener Kriterien diese externen Akteure an Gestalt gewinnen, welche selektiven

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Erwartungshaltungen ihnen zugesprochen werden und wie aufgrund dieser musealen Sicht bestimmte Bearbeitungsstrategien gewählt werden.

Durch diesen eingegrenzten Blick auf die Ordnungsweisen von Kunstmuseen kann mindestens deutlich werden, dass sich vermeintlich gesamtgesellschaftliche Ideologien oder direkte Anforderungen nicht ungefiltert in museale Entscheidungen eingravieren, sondern dass sie entlang einer eigenen Logik des Museums geschaffen, verstanden, verarbeitet und bedient werden. In dieser Perspektive wird von einer hilflosen Opferrolle des Museums Abstand genommen, womit Erkenntnisse ermöglicht werden darüber, wie externe Erwartungen strategisch und rhetorisch bedient werden können. All diese spezifischen Verfahren gegenüber einem komplexen Anforderungsset lassen sich auf die Annahmen des Museums gegenüber seiner Welt zurückführen. Ein Teil dieser Welt scheint in Studien zum Kunstmuseum dabei oft gesetzt und wenig erklärungsbedürftig: Kunst. Insbesondere die analytische Rekonstruktion der kunstbezogenen Kernaufgaben des Museums aus Sicht des Museums soll zu meiner Frage nach pluralen Ordnungsvorstellungen der Kunst beitragen. Das öffentliche Kunstmuseum als *die* zentrale Institution einer autonomen Kunst in der Moderne hat unter dieser Forschungsperspektive eben auch eine selektive Sicht auf und fundamentalen Prämissen über künstlerische Produktion, Reproduktionsmechanismen und deren soziale Ermöglichung.

Methodischer Zugriff: Plurale Anforderungen aus Sicht des Museums.

Die Positionierungen zu den angeführten Museumstudien bilden den Ausgangspunkt meiner Untersuchung. An der unterschiedlichen Skalierung der angeführten Forschungsperspektiven wird deutlich, dass es zuerst klare Eingrenzungen bezüglich des Forschungsgegenstandes und des methodischen Zuschnitts zu machen gilt. Entlang der Fragestellung habe ich Einrichtungen untersucht, die primär bildender Kunst gewidmet sind. Es kann auch in anderen Museumstypen oder öffentlichen Kultureinrichtungen Referenzen zu bildender Kunst geben, der stärkste und permanenteste Bezug bietet sich aber im Kunstmuseum.[14] Der Gegenstand ist

14 Vermeintliche Grenzüberschreitungen gattungsgeordneter Kunstformen und ›ihrer‹ Institutionen sind immer wieder Anlass ausführlicher Diskussionen. Der Retrospektive der Musikerin Björk im New Yorker Kunstmuseum *Museum of Modern Art* 2015 oder auch der Eröffnung des Berliner Theaters *Volksbühne* unter dem neuen Direktor Chris Dercon mit »konstruierten Situationen« des Künstlers Tino Sehgal 2017 folgten jeweils ausführliche Diskussionen über die Bewegungen in und aus dem Kunstmuseum. Diese Phänomene analytisch sauber zu bearbeiten, scheint schon deshalb schwierig, weil die Zuordnung von Kunstformen im Einzelfall eher über die Institutionen selbst und nicht entlang formaler Gattungskriterien zu geschehen scheint.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

weiter eingegrenzt auf öffentliche Kunstmuseen für moderne und zeitgenössische Kunst, weil ich angenommen habe, dass gerade Kunstmuseen mit öffentlicher (Haupt-)Förderung und den entsprechenden Bildungsaufgaben mit einer größtmöglichen Anzahl von externen Anforderungen konfrontiert sind. Aus diesem Grund habe ich mich auch auf Einrichtungen konzentriert, die mindestens auch zeitgenössische Kunst ausstellen und vermitteln.[15] Auch wenn Sammeln und Bewahren zentral für die Idee des Museums sind, habe ich mich aufgrund meiner Frage nach Orientierung an vielfältigen Publika auf diejenige museale Tätigkeit konzentriert, die den größten Kontakt mit einer Öffentlichkeit erwarten ließ.[16]

Neben der spezifischen Fallauswahl verschiebt sich mein Interesse, im Gegensatz zu den kritischen Museumstudien, von der Rolle des Museums für und in einer Gesellschaft hin zu der Perspektive des Museums selbst. Die Frage ist deshalb nicht, wie im Museum Effekte von einer eigenständigen Welt nachgezeichnet werden können, sondern wie aus der Sicht des Museums eine eigene Welt angenommen wird und wie durch selektive Beobachtungen und Beobachtungsketten Ordnungen auf Grundlage dieser Annahmen her- und dargestellt werden. Im Zugang über plurale Ordnungsweisen der Kunst innerhalb der Kunst kann zugespitzt davon ausgegangen werden, dass jedes einzelne Museum eine eigene Welt hat. Die Argumentation und theoretische Einbettung würde eine nähergehende Prüfung in diese Richtung bereits deshalb hergeben, da jedes Museum eine eigene geographische Einbettung, eine eigene Spezialisierung, einen eigenen Sammlungsschwerpunkt, eigenes Personal, eine eigene Geschichte und eine bestimmte Finanzierungsform aufweist.

So lassen sich zwischen (bestimmter) Performancekunst und (bestimmtem) Theater problemlos formal-technische Schnittmengen finden, genauso wie zwischen (sogenannter) Kunstmusik und (sogenannter) Populärmusik. Genau wie hierarchisierende (DiMaggio 1987) oder innermediale (etwa innerhalb des Mediums Malerei der Aufstieg des französischen Impressionismus, vgl. nur White/White 1993[1963]; Bourdieu 2015[2013]) Klassifikationen können so auch typologisierende Trennungen nach Gattung (grob: Bildende Künste, Darstellende Künste, Musik, Literatur) in einem Zusammenspiel von künstlerischer Form und Institutionenfeldern gedacht werden.

15 Anke te Heesen fordert eine scharfe Trennung zwischen Sammeln und Ausstellen und beschreibt gerade die Praxis des periodischen Ausstellens als genuin modernes Charakteristikum modernder Museen gegenüber der beständigen Sammlung (te Heesen 2012: 18–24; Kap. 4). Wichtig für meine Studie über die Ausstellungstätigkeiten durch Kunstmuseen wird im Folgenden sein, dass Kunstausstellungen nicht unbedingt im Museum stattfinden (ebd.: 19), sondern auch auf Biennalen, in Kunstvereinen oder auch kommerziellen Galerien, Messen uvm.

16 Ein dadurch entstandener Vorteil war, dass auch Ausstellungshäuser ohne eigene Sammlungen als empirische Fälle in Betracht kamen (siehe unten).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ich lege für einen ersten grundlegenden Zugang zum Gegenstand und als Schema für Einzelfallanalysen jedoch Ergebnissen vor, die nicht die Sicht eines einzelnen Museums rekonstruieren – wie im Fall des *Kunstkompass*-Rankings. Ich habe vielmehr durch die Untersuchung mehrerer Fälle generalisierte Einsichten darüber produziert, wie sich eine Kunstmuseumssicht modellhaft verstehen lässt. Während der *Kunstkompass* klare Alleinstellungsmerkmale hat und sich nicht einem stabilen oder gar homogenisierten Feld von unzähligen Ausprägungen der Institution Ruhmesranking zuordnen lässt, stellen öffentliche Kunstmuseen ein gänzlich anderes Forschungsfeld dar. Auch wenn graduelle Unterschiede an relevanten Stellen erwähnt werden, sollen in der Analyse die charakteristischen Gemeinsamkeiten öffentlicher Museen für zeitgenössische Kunst aufgezeigt werden, um eine weitergehende Diskussionen zu öffnen.

Es gibt zahlreiche Einrichtungen, die sich dem Organisationstyp (vgl. Apelt/Tacke 2012; Tacke 2001) öffentliches Kunstmuseums zurechnen lassen, weil sie in ähnlichen gesellschaftlichen Referenz- und Aufgabenbereichen wirken, ähnliche Finanzierungsstrukturen aufweisen und ähnliche Personalstellen mit ähnlichen Professionellen besetzen. In meiner Analyse habe ich deshalb nach Ähnlichkeiten gesucht, um Muster in den musealen Ordnungsannahmen gegenüber einer Welt aufzuzeigen und diese in Verbindung mit musealen Navigationsstrategien in einer unzweifelhaft vielfältigen Welt zu setzen. Wenn ich von ›dem Museum‹ spreche, meine ich ausschließlich diese generalisierte Ebene. Ähnlich wie beim *Kunstkompass* in *Kapitel 3* ließ sich so ein konsistentes Bild rekonstruieren, in dem Vorstellungen über Umwelten, Erfolgsformen, Messbarkeitsannahmen sowie Adressierungs- und Befriedigungsstrategien für verschiedene Akteur*innen verzahnt sind.

Fallauswahl, Erhebung, Auswertung

Wer Museen beforscht, ist mit einem umfangreichen empirischen Feld konfrontiert, was letztlich auch damit zusammenhängt, dass die Bezeichnung ›Museum‹ nicht formell geschützt ist. Selbst nach Definitionen und Leitlinien von internationalen oder nationalen Museumsverbänden gibt es unzählige (und immer mehr) Kunstmuseen. Auch bei einer engen geographischen Eingrenzung finden sich oft noch dutzende oder hunderte Kunstmuseen einer Kategorie. Um nur für Deutschland die Ausmaße des gegebenen Kunstmuseumfeldes zu skizzieren, lässt sich auf Zahlen des *Instituts für Museumsforschung* (*IfM*) zurückgreifen (Institut für Museumsforschung 2016), nach denen für das Jahr 2015[17] (der Beginn meiner

17 Die Besucher*innenzahlen sind auf der Homepage des *Deutschen Museumbundes* abrufbar.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Erhebung) 706 Einrichtungen in Deutschland unter die Kategorie ›Kunstmuseum‹ fallen. Die Kategorisierung ›Kunstmuseum‹ ist in der Erhebung des *IfM* noch relativ grob, weil sie sich weitestgehend an der internationalen Klassifizierung der UNESCO orientiert. ›Kunstmuseen‹ befassen sich laut *IfM* mit Folgendem: »Kunst und Architektur, Kunsthandwerk, Keramik, Kirchenschätze und kirchliche Kunst, Film, Fotografie« (Institut für Museumsforschung 2016: 27). Diese so definierten Kunstmuseen stellen 10,5 % aller Museen in Deutschland[18], womit aber im Fall der vorliegenden Studie nur unklar abgebildet ist, wie viele Museen für bildende Kunst es in Deutschland gibt. Andererseits fallen aber selbst unter diesen definitorischen Begriff nicht alle relevanten Einrichtungen, die zeitgenössische bildende Kunst nicht aufgrund von Profit- oder Werbezwecken der Öffentlichkeit zugänglich machen. Ein Museum im Allgemeinen ist nach der gebräuchlichen Definition des *International Council of Museums* (*ICOM*)

> »a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment« (ICOM 2017: 3)

Im Fall der bildenden Kunst kommen besonders bei zeitgenössischer Kunst noch sogenannte Ausstellungshäuser hinzu, die viele der Aufgaben eines Kunstmuseums teilen. Auch Ausstellungshäuser habe ich in meine Untersuchung einbezogen, da der zentrale Unterschied zwischen Museum und Ausstellungshaus das Vorhandensein einer eigenen Sammlung – in der *ICOM* Definition also die Punkte ›Erwerb‹ und ›Bewahren‹ – ist, die ich in meiner Untersuchung nicht fokussiert habe. Um diesem Unterschied Rechnung zu tragen, war im deutschsprachigen Raum die Unterscheidung zwischen ›Kunstmuseum‹ (mit eigener Sammlung) und ›Kunsthalle‹ (ohne eigene Sammlung) geläufig. Diese Termini sind jedoch nicht verlässlich oder gar formalisiert und spielten in meiner Kontaktaufnahme keine Rolle.[19] Auch der Zusatz »öffentlich«, der sich nicht

18 Oft wird dieser Wert, 10,5%, unmittelbar mit dem Anteil der Kunstmuseumsbesuche unter allen Museumsbesuchen in Deutschland in Relation gesetzt. Dieser zweite Wert, 17,2%, gelte sodann als Beleg für die Relevanz und Popularität des Kunstmuseums im Verhältnis zu anderen Museumstypen. In einem meiner Interviews wird dieses Verhältnis noch deutlicher beschrieben: »Die Kunstmuseen machen innerhalb der Museumslandschaft in Deutschland nur 10 Prozent aus, haben aber 90 Prozent sämtlicher Wahrnehmung. Wenn man über Museum spricht, denken die meisten Leute zunächst an ein Kunstmuseum und nicht an das Heimatmuseum, das Technikmuseum, das Nachttopfmuseum« (14DD).

19 Unabhängig von meiner Erhebung besitzen beispielsweise die *Kunsthalle Bielefeld* und die *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* eine eigene Sammlung und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auf die Adressierung einer allgemeinen Öffentlichkeit als vielmehr auf eine Finanzierung durch öffentliche Mittel bezieht, muss immer am Einzelfall geprüft werden, da öffentliche Einrichtungen nicht immer auch eine entsprechende Finanzierungsform haben. Zentral für meine Untersuchung war ausgrenzend, ob die Trägerschaft ganz klar einem Privatinteresse zuzurechnen ist.[20]

Orientiert an Forschungsinteresse und Durchführbarkeit frage ich nach Beobachtungsmustern öffentlicher Kunstmuseen und Kunsthallen in Deutschland und Österreich, die auf moderne und zeitgenössische Kunst spezialisiert sind.[21] Bezüglich der Fragestellung habe ich diese Museen ausgewählt, weil hier die meisten externen Referenzen zu vermuten sind. Da eine explorative Sichtung des Feldes eine grundlegende Unterscheidung von Finanzierungsstrukturierung nahelag, entschied ich mich in einem ersten Schritt für eine regionale Eingrenzung auf ein deutsches Bundesland, um mit Häusern in Kontakt zu treten, die sich potenziell an regional ähnlich verankerte Ministerien, Sponsor*innen und Stiftungen wenden. Anschließend zog ich dann weitere Kreise im deutschsprachigen Raum von Deutschland und Österreich (siehe Tabelle 4.1), um zu prüfen, ob sich nicht auch unabhängig dieser Kongruenzen größere Muster in Umweltkonstruktionen und Erwartungserwartungen zeigen lassen können. Für meine Studie sind also Einrichtungen relevant, die mindestens zeitgenössische, bildende Kunst nicht zum Zwecke des

sind in dem hier gemeinten Sinn öffentliche Museen für moderne und zeitgenössische Kunst.

20 Auch der Deutsche Museumsbund verweist auf diese unklaren Grenzen. Zentral – und daran habe ich mich orientiert – ist die Finanzierungsquelle anstatt der rechtlichen Form: »Etwa 52 % der Museen (3.455) sind in öffentlicher Trägerschaft (staatliche Träger, Gebietskörperschaften und andere Formen des öffentlichen Rechts). 44,6 % sind in privater Trägerschaft, d.h. sie werden getragen von Privatpersonen, Firmen und vor allem von Vereinen. Allerdings sollte diese Einteilung nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine private Trägerschaft eine Ausgliederung aus der öffentlichen Hand sein kann. Sowohl der Bund, die Länder, die Kommunen als auch die Kirchen nutzen die Möglichkeit, den Betrieb eines Museums in die private Trägerschaft zu verlagern. Besonders die rechtlichen Bedingungen für Stiftungen und gemeinnützige Gesellschaften mit beschränkter Haftung (gGmbH) wurden hier genutzt. Auch wenn es verstärkt privat geführte Museen gibt, ist hieraus nicht zu schließen, ob mehr oder weniger öffentliche Gelder in die Museen fließen« (Institut für Museumsforschung 2015: 40).

21 Die Bezeichnungen »moderne Kunst« und »zeitgenössische Kunst« zielen in der musealen Praxis nicht auf scharf zu ziehende Grenzen. Auch jedes Museum kann hier selbst bei namensgebendem Schwerpunkt frei entscheiden, was gezeigt, gesammelt und erforscht wird. Ich beziehe mich auf die Selbstbezeichnung.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verkaufs in ständigen Räumlichkeiten allgemein und öffentlich zugänglich machen und durch öffentliche Mittel hauptfinanziert sind. Zu den 706 Einrichtungen unter der Kategorie Kunstmuseum in Deutschland kommen somit aus der Erhebung des *IfM* noch 315 Ausstellungshäuser für Kunst hinzu (Institut für Museumsforschung 2016: 81). Für Österreich kommen noch einmal mindestens 64 Einrichtungen in der Kategorie Kunstmuseen hinzu.[22] Ohne nun auf exakte Zahlen der potenziellen Einzelfälle zurückgreifen zu können, gehe ich von mehreren hundert öffentlichen Kunstmuseen und Ausstellungshäusern für zeitgenössische Kunst in Deutschland und Österreich aus.

Für einen empirischen Einblick in die Museumspraxis habe ich mich für Expert*inneninterviews mit Museumspersonal entschieden. Leitend waren hier die zwei Komponenten des Forschungsinteresses: Erstens musste ein Einblick in die konkreten Tätigkeiten eines Kunstmuseums eröffnet werden. Bei diesem Aspekt ging es um die relativ pragmatische Erhebung von Angaben zu internen Arbeitsabläufen und Kontakten zu museumsexternen Akteur*innen. Zweitens sollte die Perspektive der im Museum Tätigen auf diese Abläufe und Akteure rekonstruiert werden. Aufgrund dieser zwei Aufgaben konnte es also nicht nur um die Sichtung von Artefakten, bspw. Postverkehr, Berichterstattung, Vertragstexte, Publikationen, Öffentlichkeitsarbeit o.Ä., gehen, da besonders die Reflektionen undokumentierter Tätigkeiten von Interesse waren. Außerdem ging es in viel stärkerem Maße um die Erwartungen der Museumsprofessionellen sich selbst sowie ihren externen Kommunikationspartner*innen gegenüber anstatt um Informationen in offiziellen Dokumenten. Das Expert*inneninterview rangiert als Methode der qualitativen Sozialforschung zwischen diesen beiden Polen von pragmatischer Informationserhebung durch Insiderwissen beziehungsweise »Betriebswissen« (Meuser/Nagel 1991: 446f.) und der Rekonstruktion sozialer Bedeutungszuschreibung (vgl. Bogner/Menz 2009; Gläser/Laudel 2009: 11f.; Meuser/Nagel 1991: 445). Die methodische Aufgabenstellung zielt somit auf eine soziologische »Konstruktion zweiten Grades« (Schütz 1971[1953]: 6) der Konstruktionen im Feld, welche wiederum in Interviews nur durch die rekonstruierenden Reflektionen der Museumsprofessionellen zugänglich sind. Die Forschungsfrage wurde so konkretisiert: Wie und auf welcher Informationsgrundlage schätzen Museumsprofessionelle ihre eigene Arbeit für sich selbst ein und in welcher Weise wird mit Externen über diese Tätigkeiten kommuniziert?

Der schon genannte Bezug auf das Museumspersonal führt unvermittelt zu einer methodischen Berücksichtigung des/der ›Expert*in‹. Expert*innen

22 Die Zahlen sind von 2014 und beim Museumsbund Österreich abzurufen: http://www.museen-in-oesterreich.at/_docs/_statistiken/de/Museumsstatistik_2014.pdf [01.06.2019].

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gelten in Methodendiskussionen mittlerweile weniger als Teil einer gesellschaftlichen Elite, sondern als Personen, die in einem definierten sozialen Kontext als situiert gelten und somit über spezifisches Wissen verfügen (vgl. Meuser/Nagel 1991: 442ff.; Bogner/Menz 2009: 10ff.). Das Kunstmuseumsfeld stellt einen solchen definierten sozialen Kontext dar, wodurch verschiedene Interviewpartner*innen in den Blick gerieten. Für meine Museumsstudie habe ich versucht, hauptsächlich mit künstlerischen Direktor*innen zu sprechen, da ich annahm, dass Personen auf diesen leitenden Stellen die größte Übersicht über und Verantwortung für die verteilten Abläufe eines Hauses und besonders die Kommunikation nach außen besitzen. In zwei Fällen habe ich aber auch mit Beschäftigten in leitender Funktion aus den Abteilungen Vermittlung beziehungsweise Öffentlichkeitsarbeit gesprochen. Für meine Interviewstudie stellte sich nicht das Problem der Repräsentativität, das sich aus dem Verhältnis zwischen Einzelfällen (vgl. Merkens 2015: 294f.) beziehungsweise Stichproben zur Gesamtpopulation konstituiert (vgl. Helfferich 2011: 172; Merkens 2015: 290–294), da ich mich ohnehin auf eine sehr begrenzte professionelle Gruppe in verschiedenen, aber typologisch gleichen Organisationen fokussierte sowie Verallgemeinerbarkeit auf Grundlage der »Rekonstruktion typischer Muster« (Helfferich 2011: 173) anstrebte. Die Erhebung und Auswertung folgte in diesem Sinne genuinen Kriterien der qualitativen, rekonstruktiven Sozialforschung und soll vor ihren allgemeinen Gütekriterien bestehen (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: Kap. 2.4; Strübing et al. 2018). Fragen der empirischen Sättigung etwa wurde deshalb nicht mit einer großen Anzahl von Interviews begegnet, stattdessen wurde bezüglich einer hinreichenden, strukturellen Konsistenz zwischen Einzelaussagen und dem gesamten Datenmaterial geprüft (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: 25f.).

Für den Zugang zum Feld und zur inhaltlichen Ausrichtung entschied ich mich für einen konkreten thematischen Schlüssel. Hierzu sollte einerseits durch Spezifik und Aktualität ein Teilnahmeanreiz erzeugt werden. Andererseits musste dieser so gestaltet sein, dass möglichst viele verschiedene Praxen zur Sprache gebracht werden konnten. Aufgrund der am Anfang des Kapitels eingeführten Diskussion um eine mögliche Fremd- oder Selbstzensur in Barcelona habe ich mich für den Themenkomplex ›Evaluationen im Kulturbetrieb‹ als thematischen Schlüssel entschieden. Evaluationen stellen zwar einen relativ weiten Gegenstandsbereich dar, sie bieten sich als Thema dennoch an, weil es nicht wirklich neu[23] und trotzdem aktuell ist; weil es problembezogen, aber inhaltlich offen ist; und weil es potenziell Konflikte beinhaltet. Das Thema Evaluierung von Kulturinstitutionen ist in

23 Eilean Hooper-Greenhill (2006) zeigt, wie Besucher*innenstudien Ende der 1920er Jahren als Evaluationsinstrument für Ausstellungskonzeption und -inhalt eingesetzt wurden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

verschiedenen Bereichen auch abseits der Kunst beziehungsweise Kultur hochaktuell und konkrete Anwendungen sind wenig homogenisiert oder institutionalisiert. In entsprechender Literatur zur Evaluation im Kulturbetrieb, die oft zwischen Forschungsarbeiten und Ratgeberformaten changiert, wird durchweg die geringe Anwendung von systematischen Evaluationen betont (beziehungsweise beklagt) und gleichzeitig versucht, die Vorteile von Evaluationen für alle Beteiligten zu verdeutlichen. Durch den konzeptuellen, methodischen und rhetorischen Anschluss an das Public Management wird in den Diskursen über Kulturwirtschaft und Kulturmanagement über die Stichworte »Evaluation« (vgl. Birnkraut 2011; Hennefeld/Stockmann 2013), »Benchmarking« (Hausmann 2001; John 2003; Riebe 2007) oder auch »Change Management« (Conen 2015) nicht nur rein argumentativ versucht, Kultureinrichtungen mit vermeintlich unbekannten Managementpraxen vertraut zu machen. Vielmehr – und das ist der zweite Vorteil eines Feldzugangs über den Themenkomplex Evaluation – antizipieren die Autor*innen und Dienstleister*innen auch gleichzeitig einen quasi-natürlichen Widerstand der genuin künstlerisch ausgerichteten Institution Kunstmuseum gegenüber originär betriebswirtschaftlichen Verfahren, der sich mit der erwähnten Skepsis aus den Institutionen selbst deckt: »Für die einen ist er der Inbegriff des Instruments um Nicht-Messbares endlich messbar zu machen, um Erfolg anhand von Kennzahlen transparent zu machen. Für die anderen ist es das Schreckgespinst, das unmögliche Instrument, das nichts bringt und versucht Kunst messbar zu machen« (Birnkraut 2011: 7). Unter dem Begriff Evaluation firmieren dabei unterschiedliche Verfahren, was als weiterer Vorteil des thematischen Schlüssels gelten kann. Im Interview fungierte diese Offenheit als Angebot für die Reflektion verschiedenster Bewertungsverfahren, denn Besucher*innenbefragungen gelten ebenso als Mittel der Evaluation wie prozessorientierte Untersuchungen während des laufenden Betriebs, Pressespiegel, ein interner Austausch im Jour fixe, Sichtung des Besuchsbuches oder Abschlussberichte über einzelne Ausstellungen und Jahresprogramme. Rückblickend zeigte sich die Wahl des Themas Evaluationen im Museumbetrieb als äußerst aufschlussreich, da es sich in den Interviews als flexibler und effektiver Zugang zur Reflektionen der eigenen Arbeit im Museum und der Kommunikation dieser Tätigkeiten in unterschiedlichste Umwelten herausstellt. In den Abläufen innerhalb eines Kunstmuseums ließ sich so nachzeichnen, dass nicht nur um die Messbarkeit *einer* Sache gerungen wird (wie bei Birnkraut beschrieben), sondern ganz verschiedene Ziele und unscharfe Messgegenstände nebeneinander und vor dem Hintergrund verschiedener Erfolgsraster geprüft werden.

Aus einer Fülle von verschiedenen Formaten des qualitativen Interviews (vgl. Hopf 2015; Kruse 2014:149–211) entschied ich mich für

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Expert*inneninterviews und weitergehend für eine Stützung und Strukturierung durch einen flexiblen Leitfaden. Die Leitfadenstruktur orientierte sich zum einen am thematischen Einstieg über Evaluationen, an der Fallauswahl von öffentlichen Kunstmuseen für zeitgenössische Kunst sowie am Ziel, hauptsächlich mit künstlerischen Direktor*innen zu sprechen. Die inhaltliche Strukturierung war in den Gesprächen grundlegend offen, so dass die Interviewpartner*innen immer wieder neue Themen einführten (vgl. ebd.: 206f.; Helfferich 2011:179f.). In der Zeit zwischen April 2015 und August 2017 habe ich insgesamt 39 Direktor*innen angeschrieben. Durchgeführt habe ich bis zum November 2017 sechzehn Interviews mit vierzehn künstlerischen Direktor*innen, einer/einem Leiter*in der Öffentlichkeitsarbeit und einer/einem Leiter*in der Vermittlungsabteilung.[24]

Die Transkripte wurden in Gänze softwaregestützt (*MAXQDA*) in einem mehrstufigen Verfahren qualitativ ausgewertet. Meine Ergebnisse strukturieren sich entlang der Fragestellung und des offenen Auswertungsprozesses wie folgt: Zuerst wird die Auffassung der Rolle beziehungsweise der Aufgaben eines Kunstmuseums rekonstruiert und in Anlehnung an bereits erwähnte Forschungsliteratur zum doppelten und teilweise widersprüchlichen Anspruch eingeordnet. Statt von einem organisationalen Dilemma (Zolberg 1986) zwischen einer elitistischen Ausrichtung an wohlhabenden Privatpatronen und einer populistischen Orientierung am Rest der Gesellschaft zu sprechen, wird es anhand meiner Daten um eine Spannung zwischen dem Kunstauftrag für ein extrem begrenztes Fachpublikum von professionellen Expert*innen und demgegenüber dem Bildungsauftrag für Laien (von Kenner*innen über passionierten Amateur*innen bis zu kunstfernen Personen) gehen. Danach werden die in den Interviews gefundenen Auffassungen externer Umweltbezüge rekonstruiert, wobei die beiden zentralen Publika für die beiden Hauptaufgaben – Fachkolleg*innen und Besucher*innen – den Ausgangspunkt darstellen. Durch Probleme, die während der grundlegenden Ermöglichung und Bewältigung dieser Kernaufgaben entstehen, werden weitere Umwelten relevant. Hier sind es primär Massenmedien, Politik und Sponsoren, die erstens von Seiten des Museums mit klaren Erwartungen versehen und zweitens mit passgenau zugeschnittenen und entsprechend medial geformten Informationen versorgt werden.

Weil diese Informationskanäle gefüllt und externe Erwartungen befriedigt werden müssen, sehen sie sich Museen vielfältigen Messbarkeitsproblemen ausgesetzt. Im Einzelfall – und hier schließen sich Zolbergs »hierarchies of museum functions« (1986: 191) an – wird deutlich, dass

24 Die Interviews dauerten zwischen ca. 45 und 120 Minuten. Das gesamte Audiomaterial beläuft sich auf 18 Stunden und wurde transkribiert.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kürzel Interview	Staat	Interviewte Abteilung	Inhaltlicher Schwerpunkt	Zeitpunkt Interview	Interview-dauer
1DD	Deutsch-land (D)	Direktion (D)	Zeitgenössi-sche Kunst (ZK)	18.11.2015	1h02
2DD	D	D	Moderne (M), ZK	15.10.2015	0h43
3DD	D	D	M, ZK	03.07.2015	2h04
4DD	D	D	M, ZK	09.12.2015	0h51
5ÖD	D	Öffentlich-keitsarbeit (ÖA)	M, ZK	18.09.2015	1h13
6DD	D	D	Mittelalter (MA) bis ZK	15.01.2016	1h01
7DD	D	D	M, ZK	22.10.2015	0h52
8VD	D	Vermittlung (V)	M. ZK	29.03.2107	1h09
9DD	D	D	ZK	31.03.2017	1h01
10DD	D	D	ZK, Design	22.09.2015	0h57
11DD	D	D	ZK	17.11.2015	1h32
12DÖ	Österreich (Ö)	D	M, ZK	23.03.2017	1h05
13DD	D	D	M, ZK	10.12.2015	1h10
14DD	D	D	MA bis ZK	09.11.2017	0h47
15DÖ	Ö	D	ZK	02.11.2017	1h29
16DD	D	D	ZK	16.11.2017	1h05

Tabelle 4.1

die Form, das Ausmaß und der Inhalt der Information mit einer Relevanzhierarchie der Professionellen zusammenhängen. Zusammenfassend wird so deutlich, auf welch komplexe Weise Museen es gelingt, mit ganz unterschiedlichen erwarteten Erwartungen umzugehen, um ihrer ›eigentlichen‹ Tätlichkeit – dem vielfältigen Umgang mit Kunst – nachzukommen. Meine Studie fragt genau hier nach selektiven Vorstellungen gegenüber dem, was denn Kunst aus Sicht des Kunstmuseums überhaupt ist, welche Ordnung dieser Kunst zugesprochen wird und wie Kunst in eine Gesellschaft eingebettet ist. Nur auf Grundlage dieser umfassenden

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Vorstellungen in Form einer kognitiven Karte kann das Museum konsistent Ordnungen produzieren und sinnhaft in der Kunst und darüber hinaus navigieren.

4.1.3 Die kognitive Karte des Kunstmuseums

Auch wenn Museen per öffentlichem Auftrag schon auf formaler Ebene bestimmte Aufgaben haben, zeigen die Selbstverständnisse von Museumsprofessionellen ein schärferes Verhältnis zu einem Set ganz verschiedener Leistungsanforderungen. Die Rekonstruktion einer Kartierung beginnt mit einer Zusammenfassung der in den Interviews geäußerten Auffassungen der gesellschaftlichen Rolle eines öffentlichen Ausstellungshauses für zeitgenössische Kunst. Insbesondere zwei Zielsetzungen und entsprechende Ansprüche an die eigene Arbeit ergeben das doppelte Ziel als öffentliche *Bildungsinstitution* und als *Kunstinstitution*. Museumsprofessionelle sehen sich hier ersten Grundwidersprüchen ausgesetzt, die gerade durch die Konzeption von jeweils relevanten Umwelten und den zugesprochenen Erwartungen entstehen.

Im Unterschied zu bestehenden Forschungsergebnissen bezüglich einer »tension of missions« (Zolberg 1986) und damit zusammenhängenden organisationalen Dilemmata schlage ich eine Verschiebung und Konkretisierung der entsprechenden Publika vor. Anstatt zwischen elitistischen und populistischen Perspektiven auf das Museum zu unterscheiden, spielten in meinen Interviews die Erwartungen gegenüber konkreten organisationalen Publika – Expert*innen, Politik, Besucher*innen, Massenmedien, Sponsor*innen – eine viel zentralere Rolle als allgemeine Kunst- und Kulturauffassungen in einer Gesellschaft. Ausgehend von den beiden Hauptzielen entfaltet sich so eine ganze Kaskade von Sekundärzielen gegenüber diesen Publika und ihren Untergruppierungen. In diesem Gemenge von Ansprüchen lässt sich zeigen, dass die sekundären Ziele deutlich als notwendige Mittel (Unterstützung von Politiker*innen, massenmediale Aufmerksamkeit, Drittmittel) zur Erreichung des primären Doppelziels Bildung/Kunst verstanden werden und eine entsprechende pragmatische Bearbeitung finden. Für jedes der unterschiedlichen Ziele werden Messbarkeitsbehauptungen gegenüber Resonanzen und Erfolgen festgehalten, die eine direkte Auswirkung auf die interne und externe Reflektion der Museumsarbeit haben. Kommunikation an spezifische Publika verknüpft Relevanzzuschreibung, Interessenserwartungen und Messbarkeitsbehauptungen mit unterschiedlichen medialen Formen (verbalsprachlich, schriftsprachlich, numerisch, diagrammatisch) und inhaltlichen Kriterien (kunstgeschichtliche Relevanz, Besucher*innenangaben, massenmediale Resonanz, Kooperationen). Auf

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

diesen Konstruktionsraum eines Aufgabensets, der jeweiligen Messbarkeiten sowie der Vorstellungen von externen Publika – die Kartografie des Kunstmuseums – lassen sich methodische und kommunikative Strategien zur Prüfung und Bearbeitung der ganz unterschiedlichen Erwartungen an ein Museum zurechnen. Die Untersuchungsergebnisse bieten so eine Einsicht in die Ökologie eines Kunstmuseums und eröffnen eine Sicht auf die komplexe soziale Lage, in der sich öffentliche Museen für zeitgenössische Kunst befinden und in der die von ihnen vorgenommenen Entscheidungen in Verhältnisse gesetzt werden. Vor dem Hintergrund einer Soziologie pluraler Kunstauffassungen innerhalb der Kunst kann es bei dieser Beschreibung durch das Museum nicht um seine Heroisierung als Bastion ›der Kunst‹ gegen Thron und Altar gehen. Durch seine gesellschaftliche Einbettung in eine komplexe Ökologie und die notwendige Rekonstruktion aus dem Museum heraus kann es sich auch nur um eine ganz selektive Vorstellung von Kunst handeln: Der Kunst des Kunstmuseums.

4.1.4 Das doppelte Ziel des öffentlichen Kunstmuseums

Kunstmuseum als Bildungsanstalt. Die von mir Interviewten beschreiben ihre eigenen Museen ganz grundlegend als öffentliche Lehr- und Bildungsanstalten. Dieser klare Bezug auf die allgemeine Idee des öffentlichen Museums und all seiner spezifischen Typen (vgl. Alexander 1979) konkretisiert sich im Fall des Kunstmuseums um Auffassungen hinsichtlich einer spezifischen Potenzialität von bildender Kunst für die menschliche Bildung. Auch das öffentliche Kunstmuseum sei aber schon ganz allgemein eine »klassische Lehranstalt«, eine »Vermittlungsinstanz, eine Lehrinstanz« (3DD), es habe einen »Bildungsauftrag« (9DD) und »auf den Punkt gebracht« sei die »Hauptaufgabe« des Kunstmuseums die »Teilnahme an einem Bildungsprozess« (10DD). Dieser Bildungsprozess wird mit Bezug auf den bürgerlichsten Sinn des Wortes Öffentlichkeit als allgemein und universell verstanden. Es geht nicht um die Adressierung einer bestimmten Alters-, Herkunfts- oder Einkommensgruppe oder gar um die Ausbildung von spezialisiertem künstlerischem Personal, wie dies noch bei fürstlichen oder auch manchen frühen modernen Museen der Fall war. Eine öffentliche Institution zu sein, bedeute dabei nicht nur bezüglich formeller Zugangsschranken, sondern auch auf inhaltlicher Ebene, dass das Museum »offen für alle sein muss. Das heißt, wir müssen auch für alle was haben« (8VD).

Kunstmuseum unterscheiden sich in einer Landschaft von Bildungseinrichtungen eines modernen Nationalstaats von der staatlichen Schule schon dadurch, dass es keine durchsetzbare Museumspflicht gibt, sondern

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ein Besuch immer freiwillig geschieht[25] und in den meisten Fällen noch ein Eintrittspreis zu entrichten ist.[26] Das bedeutet schlicht, dass ein Museum ein gewisses Maß an Initiative zeigen muss, um Besucher*innen von seinem Angebot in Kenntnis zu setzen, diese von einem Besuch zu überzeugen und ihre Erwartungen mindestens nicht zu drastisch zu enttäuschen. Und auch wenn Kunstmuseen »reale Anlaufstellen für reale Bedürfnisse« seien, so »holt jedes Museum [..] ja die Leute auch ab« (12DÖ). Die geflügelte Wendung des ›jemanden dort Abholens, wo er/sie steht‹ stellt sich für Museen als Problem von Nichtwissen dar, da für ein erfolgreiches Abholen bereits Kenntnisse oder Vermutungen darüber bestehen müssen, dass es überhaupt jemanden gibt, wer dieser jemand ist, wo er/sie denn nun abgeholt werden muss und wie er/sie abgeholt werden kann.

Bevor unten auf die Besucher*innen sowie die vorhandenen Besucher*innenvorstellungen und Adressierungsstrategien eingegangen wird, lässt sich das pädagogische Spezifikum des Kunstmuseums gegenüber Schule, anderen Museumstypen und weiteren öffentlichen Kultureinrichtungen rekonstruieren. Für die Interviewten ist die Sonderstellung des Kunstmuseums insofern eindeutig, als dass dort »ein Inhalt und eine Weise einer Vermittlung eines Inhalts stattfindet, etwas, was anderswo nicht stattfindet« (7DD). Dieses Etwas wird auf einer ersten Ebene als Erfahrung eines Kunstgegenstands – und zwar des Originals[27] – bezeichnet. Gerade das Kunstmuseum böte in Ergänzung zum schulischen Kunstunterricht und besonders im Gegensatz zu digitalen Abbildungsangeboten die Möglichkeit »sich das Objekt live an[zugucken]. Ja, man steht davor, man unterhält sich darüber«, kurz das Kunstmuseum böte Besucher*innen die »Aura des Originals« (5ÖD), »was einen mit allen Sinnen

25 Ein Grenzphänomen sind per Anwesenheitspflicht verbindliche Schulexkursion in das Kunstmuseum. Diese Formate machen in manchen Museen einen erheblichen Anteil der Gesamtbesucher*innen aus. Da in diesen Fällen die Schule oder eine Lehrkraft bei begrenzten Exkursionstagen und -mitteln aus dem kulturellen Angebot einer Region wählt, werden Einrichtungen oder Einzelpersonen durch direkte Kontaktaufnahme oder spezielle Führungsangebote von Kunstmuseen umworben.

26 Eintrittspreise oder Angebote mit freiem Eintritt sind ein virulentes Thema und ihre Vorteile und Nachteile kamen auch in den Interviews zur Sprache. Alleine für Europa sind hier große Unterschiede zwischen nationalen Museums- und Bildungspolitiken zu verzeichnen. Die zentrale Frage bleibt jedoch, ob und für wen der Eintrittspreis wirklich eine signifikante Barriere zu einem Besuch eines Museums darstellt (vgl. Kirchberg 1998).

27 Wenn es in den Interviews um das Original oder gleich die Aura von Kunstwerken geht, gehört Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1935 in meiner Erhebung zum absoluten Wissenskanon der von mir interviewten Personen (Benjamin 2015[1935]).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

berührt und auch Kraft kostet« (14DD). Interessanterweise wird im Digitalen als Paradebeispiel des Immateriellen und technisch Reproduzierten aber gerade nicht nur ein Konkurrent für das auratische Original vor Ort gesehen, sondern ihm wird eine besondere Funktion für das Kunstmuseum zugeschrieben,

> »[w]eil eigentlich durch diese Simulakrien oder diese simulierten Realitäten ein hohes Interesse dafür entsteht, wie das Ding wirklich ausschaut, [...] wie das Werk wirklich ausschaut. Viele Kunstwerke sind ja auch digital so nicht vermittelbar, weil sie hält räumlich, [...] mit Geruchsstoffen oder irgendwie mit akustischen Phänomenen arbeiten, mit Raumerfahrung« (12DÖ).

Das Kunstmuseum trage schon über den Zugang zum Original und die dadurch ermöglichte Erfahrung der unvermittelten Wahrnehmung einen unersetzlichen Teil zum umfassenden Bildungsprozess eines Menschen bei.

Insbesondere bei Ausstellungshäusern, die nicht ausschließlich auf ganz neue Kunst, sondern auch auf bereits historisierte Entwicklungen konzentriert sind, oszilliere der Inhalt der Bildung dabei zwischen einer Wissens- und Wahrnehmungsschulung. Doch was ist damit gemeint, wenn ein*e Direktor*in sagt, dass das Museum »den Bürgern die Werte Kunst vermitteln« (3DD) wolle? Es gehe eben immer auch um eine Vermittlung von kunsthistorischen Prozessen und Einordnungen, selbst wenn keine alten Werke gezeigt werden, sondern Kunst der unmittelbaren Gegenwart in historische Verweisungs-, Entwicklungs- und Abgrenzungskontexte gestellt wird. Über dieses potenziell auch durch kunsthistorische Lektüre zu gewinnendes Wissen könnten im Museum durch die Ausstellung von Kunst in materieller Originalform aber auch andere Wahrnehmungsstandpunkte eingenommen werden: »Museum ist immer Geschichtsschreibung, das heißt auch kollektives Gedächtnis. Eine Rolle in der Gesellschaft so einzunehmen, dass man sagt, an diesem Ort erfahre ich etwas darüber, wie vergangene Generationen gedacht haben, die Welt gesehen haben« (10DD). Besonders die Bildung an zeitgenössischer Kunst im Original transzendiere jedoch potenziell die Vermittlung von Geschichte, Gegenwart und potenziellen Zukünften: »In einem Museum für zeitgenössische Kunst speziell auch, wie möglicherweise Generation in der Zukunft mal denken können. Auch das ist etwas, was in künstlerischen Projekten aufscheinen kann. Wie sehen wir die Welt mal? Oder was könnten Perspektiven sein?« (10DD). Gerade hier könne das Museum einen Mosaikstein in der Bildungslandschaft darstellen:

> »Und diese Art von Auseinandersetzung eigentlich mit der eigenen Persönlichkeit, mit der Eingebundenheit in Gesellschaft und Geschichte und die Begegnung mit Fragen, die man vielleicht im Alltagsleben zwar hat, ahnt oder vermutet, die aber dann als Freiraum tatsächlich in einen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Raum zu stellen. Das ist eine, eigentlich für mich die Hauptaufgabe des Museums« (10DD).

Diese Rhetorik des Perspektivwechsels und der Eingebundenheit in Gesellschaft verweist auf eine Potenzialität von Kunst, denn »eine wunderbare Ausstellung, die muss ich ja erstmal verarbeiten, da sind ja so viele Anregungen für mich und mein Leben drin« (14DD). Kunst habe die Möglichkeit, simulierte Realitäten über Raum und Zeit hinweg – oder vielmehr die Simulierbarkeit selbst – zugänglich zu machen. Dieser Auffassung folgend stellt sich das Museum als Ermöglichungsoption dieser auf Kunst bezogenen Persönlichkeitsbildung dar. Solche Auffassungen führen nun aber nicht zu einer denkbaren primären Orientierung des Museums am Bildungsauftrag, denn eine zu starke Konzentration auf Bildungsansprüche eines universellen (Bildungs-)Publikums wird durchgängig eher als Gefahr für die Ausrichtung eines Kunstmuseums beschrieben. Forschung als zweite Kernaufgabe jedes Museums gewinnt für Kunstmuseen durch den Bezug auf Kunst nochmal eine entscheidende Verschärfung, da diese soziale Sphäre nicht auf Bildung reduziert werden könne.

Kunstmuseum als Forschungs-, Konsekrations- und Förderinstitution der Kunst. Meine Interviewpartner*innen sind zum größten Teil studierte Kunsthistoriker*innen und nicht selten wurde ich auch im Gespräch an diesen professionellen Hintergrund erinnert. Ausgestattet mit einer privilegierten institutionellen Position sprechen sich die Direktor*innen als professionelles Kollektiv »eine gewisse Kompetenz in bestimmten Bereichen zu, als Kunsthistoriker. Wir meinen natürlich eine Vorstellung zu haben von dem, was Bildenden Kunst im beginnenden 21. Jahrhundert leisten könnte und was sie ist« (4DD). Diese Definitions- und Anerkennungsmacht wird oft mit einer quasi-natürlichen, aber professionell geschulten »Entdeckerfreude« (12DÖ) gekoppelt. Das freudige und gleichzeitig wissenschaftlich fundierte Entdeckte gelte es nicht nur zu genießen, sondern in verantwortlicher Position »zu positionieren, zu markieren, damit auch eine neue Marke zu setzen« (12DÖ).

Diese Positionierung und Markierung passiere in einem begrenzten Resonanzraum von sich gegenseitig beobachtenden Kolleg*innen aus Museumspraxis und Kunstgeschichte. Der entscheidende Anspruch bei Selektionen und Anerkennungen in dieser Community wird deutlich geäußert, bleibt aber inhaltlich eher abstrakt, denn »es muss einfach gute Kunst sein. Es muss Kunst sein, wo man überzeugt ist, dass sie wirklich auch Bestand haben wird« (12DÖ). Diese zeitliche Dimension, die von einem zukünftigen Bestand in einem systematischen Wissensraum von Expert*innen ausgeht, wird weiter unten noch als konkretes Messproblem thematisiert, vorher kann aber schon die kritische Reflektion dieser Konsekrationspraxis hervorgehoben werden. Der musealen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selektion und Anerkennung seien Mechanismen wie selbsterfüllende Prophezeiungen inhärent, denn auch wenn neuere Kunst mit einer unsicheren Zukunftsentwicklung behaftet sei, »setzt man natürlich auch damit bestimmte Trends oder verstärkt bestimmte Trends« (12DÖ). Diese Mechanismen seien nicht deterministisch und ein*e Direktor*in gibt auf die Frage nach Kriterien für die Zufriedenheit mit der eigenen Museumsarbeit an, »dass man einen Künstler entdeckt, wo man sich dann wahnsinnig freut, dass der sehr erfolgreich ist, nachdem man mit ihm oder einer Künstlergruppe zusammengearbeitet hat. Dass man dazu ein Stück beigetragen hat einfach« (1DD).

Diese individuellen Einflüsse auf Karrieren von Künstler*innen verweisen schon auf einen kunsthistorischen Diskurs als Hauptreferenzrahmen der kunstbezogenen Ziele. Als Hauptkriterium für Einschätzungen und Entwicklungen innerhalb dieses Diskurses wird in den Interviews Neuheit genannt. Geprüft wird in diesem Verständnis von Ausstellungsmacher*innen etwa, »wie sehr wir eben hier eine Konstellation der Kunstwerke untereinander geschaffen haben, die so bisher noch nicht gesehen wurde« (2DD). Besonders im musealen Kontext von Ausstellungen muss nun also nicht die Kunst selbst (im Sinne von Werken und Künstler*innen) neu sein, sondern Kurator*innen kommt es auch an auf eine »gewisse Neuinterpretation von Kunstwerken, die man schon kennt. Und dann natürlich ein gewisser schon kunsthistorisch spektakulärer Gedankengang« (2DD), eben »neue Narrative schaffen und diese zu verbreiten« (16DD). Neben diesen kunsthistorischen Inbezugsetzungen spiele auch die wortwörtliche Entdeckung von noch unbekannten Künstler*innen oder einzelnen Kunstwerken eine wichtige Rolle im kunsthistorischen Selbstverständnis der Professionellen. Ein solches Entdecken meint, dass die ausgestellte Person beziehungsweise das Werk noch nicht oder nicht hinreichend in einem bestimmten Kunstdiskurs auf einem bestimmten institutionellen Level beachtet wurde. Dabei kann es sich um ältere Werke handeln oder um ganz neue Positionen, die einer bestimmten Fachöffentlichkeit per Ausstellung und Publikation zugänglich gemacht werden. Ein*e Direktor*in berichtet in diesem Zuge von regelmäßigen und wochenlangen Reisen nach Nordamerika, Ostasien und Afrika, um Künstler*innen in ihrem Atelier zu besuchen und gegebenenfalls für eine Ausstellung in Europa zu gewinnen. Ein solches Entdecken und Ausstellen funktioniert dann nicht wie so oft über eine Vorselektion durch andere Konsekrationsinstanzen (Kunstvereine, Galerien, Kunsthochschulen, Biennalen u.a.) und sei besonders anspruchsvoll, weil »man fliegt nicht irgendwie hin und dann hat man einen tollen Künstler und eine tolle Ausstellung« (16DD).

Bei Neuheit ginge es also in beiden Fällen – Unbekanntheit des Werks/der Person oder Neuarrangement/Neuinterpretation bekannter Werke/Personen – im deutlichen Gegensatz zum bereits beschriebenen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

allgemeinen Bildungsauftrag immer um die Frage, »[h]at dieses Projekt einen neuen Erkenntnisgrad innerhalb der Kunstszene, jetzt ob es historisch oder zeitgenössisch ist, gebracht? (3DD). Das Museum habe die kunsthistorische Aufgabe des Forschens und Kuratierens, um neue Kunstwerke und Künstler*innen zu entdecken, neue Verbindungen herzustellen, neue Kontexte zu schaffen und neue fachliche Diskussionen anzustoßen. Bei diesen Zielen steht nun gerade nicht das universelle Publikum des öffentlichen Bildungsauftrags im Mittelpunkt. Der erwähnte »kunsthistorisch spektakuläre« Gedankengang müsse eben

> »nicht zwingend für andere spektakulär sein [...]. Ich gehe da sehr stark und sehr egoistisch erstmal von den Erwartungshaltungen eines reinen Fachpublikums aus. Und Fachpublikum heißt in diesem Fall Künstler und Kunsthistorikerkollegen, [...] weil ich begreife das als einen sehr internen Dialog untereinander, mit Künstlern, mit Kollegen« (2DD).

Durch die beiden nachgezeichneten Aufgaben des Kunstmuseums entstehen multiple Widersprüche, die auf einer ersten Ebene durch ein Gefälle zwischen verschiedenen Publika und deren Interessen ausgezeichnet sind. Der »interne Dialog« zwischen Kurator*innen, Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen während der Ausstellungsrecherche und -konzeption »wird dann durch die Institution Museum öffentlich« (2DD) und Besucher*innen und der Presse außerhalb des Fachpublikums präsentiert. Ein*e andere*r Direktor*in beschreibt in Bezug auf diese Schwelle »die Verantwortung, diese Kunst hier, ihr den Entwicklungsraum zu verschaffen, sie dann aber auch weiterzuvermitteln. Dass es eben Menschen verständlich ist, was da passiert. Dass ich es didaktisch runterbreche« (3DD).

In solchen Passagen zum doppelten Ziel des öffentlichen Kunstmuseums zeigen sich klare Vorstellungen über die Differenz von Resonanzräumen in Form von verschiedenen Zielpublika und ihren Kriterien. Aus der Sicht des Museums besteht diese Differenzierung zwischen Expert*innen (Künstler*innen, Kunsthistoriker*innen, Kurator*innen) und Laien (»Menschen«), die jeweils mit bestimmten Auffassungen darüber versehen werden, welche erwarteten Anforderungen und Interessen an Kunst, deren Entwicklung und deren Vermittlung sie hätten. Im Gegensatz zu den erwähnten Studien zu einem ›elitistischen‹ und einem ›populistischen‹ Kunstgeschmack nehmen die Kontaktpublika in meiner Analyse eine andere Formation an. In der Sicht des Museums handelt es sich bei relevanten Publika nicht um Fraktionen innerhalb der Besucher*innen, der Politik oder der Mäzen*innen, sondern primär um die Grenze zwischen einem kunstinternem Experte*innendiskurs und einem Allgemeinpublikum. Aus den inkonsistenten Aufgaben und erwarteten Publikumserwartungen entstehen so Spannungen, die die Interviewten einerseits zwar als unausweichliche Herausforderung für ihre Arbeit bezeichnen,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die sie andererseits aber auch als potenziell produktive Konstellation empfinden.

Kunstmuseum als Bildungs- und Kunstinstitution. Zwischen dem öffentlichen Bildungsauftrag für das universelle Publikum der Besucher*innen auf der einen Seite und einer kunsthistorischen Arbeit für eine Experten*innencommunity auf der anderen besteht eine Spannung, die von den Interviewten offen reflektiert wird. Für eine*n Direktor*in lägen die Probleme, »wenn man nicht einen Ausgleich schafft, [.] natürlich darin, dass entweder, dass man zu Populisten wird« (4DD). Ein populistisches Museum würde sich auszeichnen durch »eine strikte Orientierung am Publikumsinteresse oder an dem, was letztlich die Medien zum Publikumsinteresse machen« (ebd.). Eine eindeutige Orientierung an künstlerischen und kunsthistorischen Interessen hingegen »wäre der Rückzug in die Schutzräume des Experten. Dass man sagt, also, Publikum interessiert uns sowieso nicht, denn wir alleine wissen, was Kunst ist. So, und wir machen die Kunstausstellungen« (ebd.). In diesem zweiten Fall wäre »Museumsarbeit wie so eine Art öffentlich finanziertes Hobby. Das kann es nicht sein« (ebd.). Der Anspruch an ein »funktionierendes Museum« (12DÖ) ist für eine*n andere*n Interviewten immer, dass »man auch Risiken auf sich nimmt, dass man auch sehr viel Information mitliefert, dass man auch den Bildungsauftrag ernst nimmt und quasi nicht sozusagen ein Publikum bedient einfach, sondern dass man auch bestimmte herausfordernde Positionen zeigt, um nicht einem Kommerzialismus zu erliegen« (ebd.). Kunst sei »ja ein lebendiger Prozess, also ein offener Prozess, dass man das versucht möglichst abzubilden« (ebd.).

Diese Aussagen bestätigen eine Konstellation, die bereits als museales Dilemma bezeichnet wurde und auf eine museumsinhärente »tension of mission« (Zolberg 1986) hinweisen. Anstatt nun aber diese Spannung in eine Richtung auflösen zu wollen, verstehen die Direktor*innen meiner Studie ihre Arbeit als produktiven Umgang mit und an diesem Widerspruch. Es sind die Potenzialitäten, die sie Kunstwerken als kunsthistorischen Objekten *und* als Bildungsmaterial zuschreiben, die hier eine Verbindung und eine produktive Wendung des Dilemmas zulassen. Wenn die zugesprochenen Besonderheiten von Kunst in einem breiteren Bildungsprozess berücksichtigt werden, wird deutlich, dass eine Gefahr für das Museum eigentlich aus der vermeintlichen Potenzialität der Kunst entspringt und diese auch anders gewendet werden könnte. Die zugesprochene Fähigkeit, routinierte Alltagseindrücke zu brechen, andere Perspektiven auf Welt zu eröffnen, vergangene/zukünftige Gesellschaftsverständnisse zu simulieren und im Allgemeinen ästhetische Erlebnisse zu ermöglichen, stellt sich nur ein, wenn ständige Wiederholungen in künstlerischen Formen und Ausstellungsarrangements vermieden werden. Die Aufgabe für ein öffentliches Kunstmuseum gestaltet sich also komplexer: Es reicht nicht, einfach nur zwei Seiten getrennt

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

voneinander zu bedienen – etwa durch ein gemischtes Ausstellungsprogramm, das potenziell beide Ziele getrennt bedient. Neuheit ist nicht nur für Aufmerksamkeit im kunsthistorischen oder kuratorischen Prozess elementar, sondern in abgeschwächter Form ebenso für den allgemeinen Bildungsprozess, solange das Kunstmuseum eine Besonderheit gegenüber Schule oder Verkehrsmuseum behalten will: »Aber im Großen und Ganzen gehört zu einem funktionierendem Museum immer eine Offenheit, eine Öffnung, in dem Sinn, dass man auch in der Lage ist abzuweichen von standardisierten Präsentationsmodalitäten, dass man auch Risiken auf sich nimmt« (12DÖ).

In der geschickt zu nutzenden Offenheit sieht ein*e andere*r Direktor*in »tatsächlich auch eine Aufgabe von einem Museum, weil wir haben ja die Freiräume noch das auszuprobieren und das auch letztendlich als Angebot in eine Gesellschaft hineinzutragen« (10DD). Hier besteht die potenzielle Verbindungslinie zwischen den beiden – vermeintlich widersprüchlichen – Kernzielen des öffentlichen Kunstmuseums; und in der zugeschriebenen Besonderheit von Kunst und ihren Entwicklungsmechanismen über Neuheit und Inbezugsetzungen verflechten sich beide Ansprüche: Durch die Präsentation von Neuem (inhaltlich, perspektivisch, ästhetisch, relational, kontextual) kann der öffentliche Bildungsauftrag ernstgenommen werden, indem die irritierenden oder perspektivverschiebenden Potenziale der Kunst durch Neuheit einsetzen. Besonders letzteres schließt an das Kriterium der Neuheit eines Expert*innendiskurses an, welches in Form des Entdeckens, Verbindens und Neuarrangierens als Anspruch für die eigene kuratorische und kunsthistorische Arbeit gilt.

Für die verschiedenen Aufgaben lassen sich mit den Besucher*innen und Expert*innen zwei verschiedene kommunikative Resonanzräume des öffentlichen Kunstmuseums identifizieren. Daraus ergeben sich praktische Probleme und analytische Fragestellungen: Welche Auffassungen von diesen Publika bestehen aus Sicht des Museums? Welche Erwartungen werden ihnen zugeschrieben und welche Strategien lassen sich erkennen, um diese zu bedienen? Was gilt jeweils als Erfolg bei diesen Publika und auf welche Leistung wird damit verwiesen? Wie können diese Erfolge erkannt, festgehalten und möglicherweise an Dritte vermittelt werden? Besonders bei Resonanzerzeugungsproblemen in den beiden zentralen Zielpublika schärft die Analyse nun weitere sekundäre Publika und deren Funktion für das Museum. Einerseits werden Akteur*innen wie öffentliche Träger und Sponsoren gebraucht, um die Museumsarbeit zu finanzieren. Andererseits werden speziell die Massenmedien als Mittel verstanden, um Besucher*innen zu erreichen und die Tätigkeiten des Museums öffentlich zu dokumentieren. Auch für diese zweitgelagerten Umweltausschnitte hinter dem Bildungsauftrag und der kunsthistorischen Diskussion lassen sich genaue Erwartungserwartungen des Museums rekonstruieren, an denen sich schließlich die Museumsarbeit orientiert.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Vor dem Hintergrund multipler Erwartungen an ein Kunstmuseum stellt sich die Frage, wie Zielerfüllungen jeweils im Museum reflektiert werden können. Zur Orientierung dieses Themenkomplexes kann auf einer ersten Ebene eine klare analytische Trennung gezogen werden. Auch wenn in der Praxis die eigene Arbeit in verschiedenen Kontexten repräsentiert wird, kann unterschieden werden zwischen Reflektionsergebnissen, die innerhalb des Museums verarbeitet werden, und solchen, die nach außen kommuniziert werden. All dies zusammengenommen macht deutlich, wie ausdifferenziert ein Museum sich selbst und die es umgebende Topografie sieht.

Die weitere Analyse zeigt, wie eine solche kognitive Karte (vgl. grundlegend Jameson 1988; vgl. für Organisationen Espeland/Sauder 2016: 27f.) in der Praxis notwendig ist, um die höchst unterschiedlichen Erwartungen an ein Museum erfolgreich zu bedienen. Durch die Rekonstruktion der kognitiven Karte des Museums wird eine weitere Innensicht der Kunst für den Fall einer einschlägigen Konsekrationsinstanz analytisch erschlossen. Schon jetzt wird deutlich, wo die Ergebnisse über das Thema der Studie über plurale Kunstordnungsannahmen hinausgehen müssen. Das öffentliche Kunstmuseums hat zwar eine Vorstellung von künstlerischer Produktion, ihren reproduktiven Mechanismen sowie der institutionellen Infrastruktur, es stellt aber gleichwohl einen Kreuzungspunkt dieser spezifischen Kunstauffassung mit Ordnungsvorstellungen gegenüber ganz anderen sozialen Strukturen wie Massenmedien, Politik oder Bildung dar, welche für das Museum paradigmatische Ordnungsbestandteile einer gesellschaftlich tief eingebetteten Kunst sind.

4.1.5 Umweltkonstruktionen und Zielerreichungsstrategien

Auch wenn vermittelnde Positionen zwischen dem Bildungsauftrag und dem Voranbringen künstlerischer Entwicklungen die Museumsarbeit grundlegend ausmachen, greife ich an dieser Stelle eine relativ radikale Darstellungsweise auf, um in die Kartografie des Museums einzusteigen. Auf die Frage, wann er/sie selber mit dem eigenen Ausstellungsprogramm zufrieden sei, führt ein*e Direktor*in eine Metaphorik von »Baumrinden« oder »Ringe[n] im Wasser« (2DD) an, über die mir seine/ihre Relevanzstruktur gegenüber unterschiedlichen Publika erklärt werden soll. Auch andere Direktor*innen sprachen in diesem Sinne von »konzentrischen Kreisen« (7DD), die sich durch eine unterschiedliche Orientierung der musealen Arbeit und meist sogar deutliche Relevanz für den/die Interviewten auszeichnen (siehe Abb. 4.1).

Im innersten Ring der Zielpublika, dem »Fachpublikum« (2DD), spiele die professionelle Anerkennung einer »ästhetische[n] Dimension« einer Kunstausstellung und die dahinterliegende kunsthistorische

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

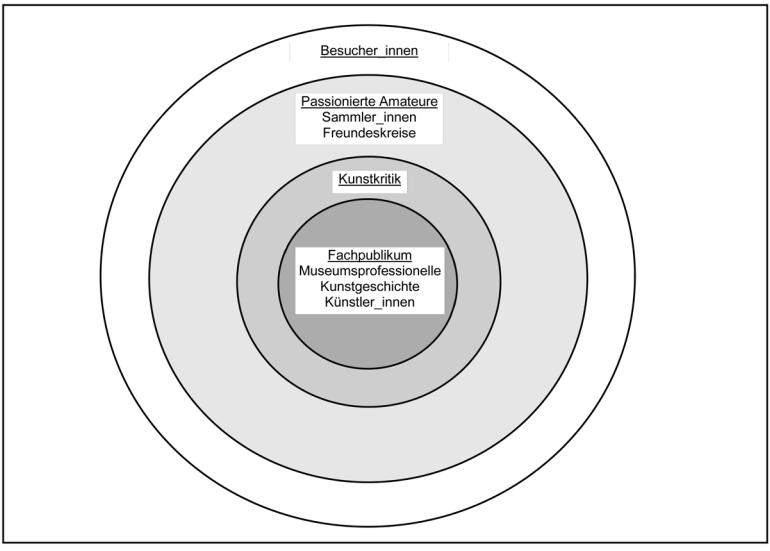

Abb. 4.1: Publika des Museums und ihre Relevanz

Forschungsarbeit die zentrale Rolle für die Zufriedenheit mit der eigenen Arbeit. Für die Produktion der Ausstellung genauso wie für das spätere Prüfen eines (Miss-)Erfolgs sei entweder der »Dialog« mit eine*r lebenden Künstler*in oder ein »Dialog mit [.] Kollegen«, d.h. Kunsthistoriker*innen und Kurator*innen, zentral. Erst durch den Schritt der Veröffentlichung in Form einer musealen Ausstellung und gegebenenfalls einer Publikation von dem, »was als kleiner Fachdiskurs beginnt« (ebd.), würden dann andere Publika – in diesem Bild Ringe – hinzutreten. Von innen nach außen wird als nächstes an einer Übergangstelle zwischen Fachpublikum und allgemeinem Publikum die Kunstkritik genannt. Die vielen Publikationen werden dabei wiederum nach Publikationssparte und deren Zielpublikum differenziert. So werden Besprechungen in Fachpublikationen, kunstorientierten Magazinen und teilweise in ausgewählten großen Tages- und Wochenzeitungen (für Deutschland: *SZ, FAZ*, *Zeit*) auf der einen Seite eher den inneren Ringen zugeordnet und die meisten feuilletonistischen Beiträge in regionaler Tagespresse, Fernsehnachrichten, Blogs oder Radio dem allgemeineren Publikum.

Im darauffolgenden Ring werden diejenigen Personen lokalisiert, die sich durch sukzessiv erworbene Kennerschaft über Kunst und Kunstgeschichte auszeichneten oder sogar entsprechend organisiert identifizierbar seien, stellenweise finanzielle Beiträge zur Museumsarbeit leisteten, aber nicht professionell direkt in Museumsarbeiten eingebunden seien. Die Beschäftigung mit Kunst sei für diese ausgewählten Personen zwar »mehr als ein Hobby aber doch nicht zugleich die ausgebildete

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

akademische Professionalität« (2DD). Darunter fallen Mitglieder von Fördervereinen, Kunstvereinen, Freundeskreisen von Museen, aber auch Sammler*innen, »die sich sehr für Kunst interessieren und über einen längeren Zeitraum kontinuierlich [.] sich selbst ein Wissen erarbeitet haben über Kunst, über Qualität, ästhetische Ausdrucksformen« (ebd.). Dieser Bereich von passionierten Laien ist eine Graustufe, die »sehr, sehr ernst« berücksichtigt werden würde, weil diese Personen »an der Schnittstelle [.] zwischen der Professionalität und dem Hobbymäßigen« (ebd.) stünden.

Auf Expert*innen und passionierte Amateur*innen folgend gebe es dann weiter außen den »großen Kreis von Publikum« (2DD), womit die allgemeinen Besucher*innen von Museen gemeint sind. Deren Meinung interessiere zwar grundlegend, werde aber nicht im gleichen Maße als relevant angesehen wie die der inneren Ringe. Trennend wirkt zum allgemeinen Publikum, auf welches sich der Bildungsauftrag zielt, die Grenze von Produktion/Leistung und Konsum. Der interne Diskurs endet an professionellen Grenzen sowie mit der Recherchearbeit und produktiven Kontextualisierungsarbeit. Das Publikum, ob passionierte Amateur*innen oder allgemeine Besucher*innen, rezipiert das veröffentlichte Ausstellungsprogramm.

Ziel einer längerfristigen und strategischen Museumsarbeit sei die quantitative Ausweitung der »Zirkel« und insbesondere »den zweiten und dritten Kreis [passionierte Amateur*innen und reguläre Besucher*innen] immer größer werden zu lassen« (2DD). Erst auf Nachfrage meinerseits bezüglich Geldgeber*innen aus Politik oder Privatwirtschaft gibt der/die Interviewte knapp zu Protokoll, dass politische und private Geldgeber*innen in diesem Bild gar keine Rolle einnehmen würden, da sie »[d]esinteressiert bis zur Unterlippe« (ebd.) seien und deshalb auch keine Relevanz in der Ausrichtung und Reflektion der eigenen kunsthistorischen und kuratorischen Arbeit hätten. Als konsistentes Grenzphänomen dieser Relevanzräume wird in diesem Zuge jedoch die Arbeit von wenigen Stiftungen genannt, wenn dort Ausschüsse von Fachkolleg*innen Förderanträge entlang von professionellen Kriterien und Qualitätsstandards prüfen und damit diese Finanzierungsquellen dem innersten Kreis zugerechnet werden können.

So eine unmissverständliche Hierarchisierung von relevanten Publika zeigte sich nicht in allen Interviews und es gab auch vermittelnde Töne oder unterschiedliche Ausrichtungen von national/international führenden beziehungsweise eher lokal/regional ausgerichteten Museen. Die Aggregation der Ergebnisse lässt daher auch keine absolute Generalisierung einer Hierarchisierung von »Zielgruppen« (3DD) wie Expert*innen, Politik, Presse oder Besucher*innen für alle Museen zu allen Zeiten zu. Abgesehen von graduellen Relevanzäußerungen sind jedoch über die Interviews hinweg eindeutige Muster in der Identifikation von

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Umweltausschnitten und Annahmen bezüglich deren spezifischer Interessen zu erkennen, die dann auch immer eine gewisse Gewichtung beinhalten. Ich greife die Metapher der Baumringe als strukturierend auf, um die einzelnen Publikumsauffassungen aus Sicht des Museums zu rekonstruieren. Dabei geht es erstens um die Auffassungen über die Konstitution und Erwartungshaltungen einzelner Umweltausschnitte, zweitens um Kommunikations- und Feedbackkanäle sowie drittens um Strategien zur Befriedigung der entsprechenden erwarteten Ansprüche.

4.1.6 Die inneren Kreise. Professioneller und passionierter Umgang mit Kunst

Was als innerer Relevanzring beschrieben wurde, kann als kunstinterner Diskurs unter Expert*innen rekonstruiert werden. Hier lassen sich inhaltlich die drei Bereiche künstlerische Produktion, Kunstgeschichte und Museumsarbeit identifizieren, die mindestens als nicht extern, d.h. gegenüber den Besucher*innen, den verschiedenen Finanzierungsstrukturen und den Massenmedien, verhandelt werden. Inhalte aus diesem produktiven Diskurs gelangen an die äußeren Publika vorzugsweise in Form kontrollierter, aggregierter und übersetzter Ergebnisse von Aushandlungsprozessen unter professionellen Kriterien und Zugangsregeln. Daneben kann noch zwischen Kontakten innerhalb und außerhalb eines Hauses unterschieden werden, was sich auf eine einzelne Organisationen bezieht und nicht auf den Komplex Museum oder eine professionelle Museumsgemeinschaft. Diese Trennung hilft insbesondere, die Reflektion der eigenen Arbeit und der verschiedenen Ansprüche zu plausibilisieren. Hier zeigen sich deutliche Unterschiede, da erstens der Kontakt zu Externen viel unregelmäßiger ist und zweitens auch bestimmte Unsicherheiten bestehen, inwieweit Rückmeldungen von außen kritische Punkte nennen oder doch anstandshalber verschweigen. Die museumsinterne Reflektion unter den Mitarbeitenden wird hingegen als umfänglich und aufrichtig beschrieben. Innerhalb des Teams werden auch Information generiert und geordnet, um unterschiedliche Erfolge in museale Umwelten zu kommunizieren. Diese unterscheiden sich meist kategorial vom kunsthistorischen Diskurs, da den äußeren Ringen entweder nur ein loses Kunstinteresse zugeordnet wird oder ihnen als reinen Finanzierungsquellen nur wenig Bezug zu Kunst im Sinne eines Expert*innendiskurses zugesprochen wird.

Als zentrales Entscheidungs- und Erfolgskriterium des inneren Kreises wird eine Neuheit der Kunstwerke oder des kunsthistorischen Arrangements, »eine Neuinterpretation von Werken, die man schon kennt« (2DD), angesehen. Bei der Prüfung dieser Neuheit wird »sehr stark und sehr egoistisch erstmal von den Erwartungshaltungen eines reinen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Fachpublikums« ausgegangen, denn diesem Fachpublikum wird durch ein kunsthistorisches Studium und/oder praktische Berufserfahrung die Kompetenz und Autorität zur Beurteilung von Neuheit zugesprochen. Eine solche »Peergroup« (16DD) sei für die Einschätzung von Erfolg besonders wichtig, weil dort die »Leute [sind], die das gleiche machen wie ich und gleiche Dilemmata haben, weil die eben all diese Rollen und Muster, in denen man agiert, auch bewerten können« (ebd.). Bei einzelnen Projekten wird sich dann etwa gefragt, ob »dieses Projekt einen neuen Erkenntnisgrad innerhalb der Kunstszene [...] gebracht« (3DD) habe.

Neben der organisationsinternen Diskussion findet ein professioneller Austausch über verschiedene Häuser hinweg auf punktuellen oder regelmäßigen, formellen wie informellen Ebenen statt, denn hier trifft man sich in einem »Peernetwork«, »wo man auf gleicher Ebene gedanklich oder erfahrungsmäßig agiert« (16DD). Museumprofessionelle berichten von Treffen auf formellen Anlässen wie Weiterbildungsangeboten und Fachtagungen der Museumsbünde oder regionalen Kooperationsnetzwerken. Informelle Kontakte finden über eine ganze Palette von gelegenheitsstrukturierenden Treffen statt, »so Dinge, die man dann auch ein bisschen routinemäßig mitnimmt und da trifft man sich und da tauscht man sich aus« (9DD), also Ausstellungseröffnungen, Kunstmessen, Biennalen, Preisverleihungen oder auch direkte individuelle Besuche im Haus eine*einer Kolleg*in. Außerdem wurde in den Interviews über private Korrespondenzen oder Telefonate innerhalb von persönlichen Netzwerken und besonders zwischen langjährigen Bekanntschaften berichtet. Da Direktor*innen und Kurator*innen zumeist eine hohe Mobilität aufweisen, durchaus regelmäßig ihre befristeten Arbeitsstellen wechseln oder in temporären Ausstellungsprojekten zusammenarbeiten, ergeben sich weite Netzwerke über Institutionen, Regionen und auch Kunstrichtungen hinweg. Daneben sind formelle Kontakte in Form von gegenseitigen Leihgaben und Ausstellungskooperationen die Regel im internationalen Museumsbetrieb und über sie entstehen auch immer geteilte Geschichten.

In Abgrenzung zum Massenpublikum, zu privatwirtschaftlichem Sponsoring und zur Politik werden die Gruppe der Museumsprofessionellen und ihre Interessen als einzigartig beschrieben. Es besteht durchgängig ein großes Interesse an Meinungen von Kolleg*innen, da von einem gemeinsamen Set an professionellem Wissen und Bewertungskriterien gegenüber Neuheit und kunsthistorischer Relevanz ausgegangen wird und gerade nicht Hypes oder einer großen populären Aufmerksamkeit nachgerannt werden würde. Außerdem lässt sich eine Art von Gemeinschaftsgefühl erkennen, da öffentliche Budgetkürzungen, politische Ansprüche oder Kommerzialisierungsstrategien als geteilte Problemlagen aller Museen empfunden werden.

Am deutlichsten wird eine solche Verteidigungsrhetorik in Interviewpassagen über den Kunstmarkt, der so »überhitzt« sei, dass öffentliche

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Museen aus dem »kommerziellen Kreislauf« (16DD) herausgenommen seien. Auch ohne Konkurrenz in der Aneignung von Werken bestünden jedoch auch grundlegende Unterschiede, denn »wir haben unheimlich viele Überschneidung als Museumslandschaft mit dem Kunstmarkt, aber wir sind zwei total verschiedene Welten und letztendlich und das ist eben auch meine Forderung der Freiheit« (3DD). Der Aufrechterhaltung dieser Unterschiedlichkeit vom Markt und einer spezifischen Freiheit der Kunst müsse nun gerade das Kunstmuseum verpflichtet sein, denn dieser Institution komme es zu, sich dem Kunstmarkt inhaltlich zu widersetzen: »Ich muss auch immer korrektiv wirken können. Ich muss gegen eine Marktdominanz auch etwas setzen können« (ebd.). Die Muster, wie diese Differenz gehalten werden soll, decken sich mit den Kriterien einer Gruppe von Kunstprofessionellen: »Ich meine, ich habe ja auch meine Kriterien innerhalb aus der Kunstgeschichte, aus der Kunstwissenschaft, aus der Kunsterfahrung, aus der Kunstkritik heraus« (ebd.).

Die Währung, die gegen populäre Kriterien und Markthypes in Anschlag gebracht wird, ist Reputation, und zwar »in der wissenschaftlichen Gemeinde« (6DD). Indikatoren für diese Reputation gebe es viele, wobei von den Interviewten immer wieder eine gewisse Unsicherheit über die Validität von genauen Angabe geäußert wird: »Das merken Sie sehr einfach. Sie merken das in den Gesprächen [...], also man trifft sich ja und redet auch mit Leuten aus der Szene, mit Künstlern, anderen Kollegen, Kuratorenkolleginnen, wie die Projekte sehen, man muss natürlich für sich dann Räume interpretieren in diese Geschichten« (12DÖ). Die Szene wird für Feedbacks zwar in Gänze als relevant gesehen, es gebe aber oft einen besonderen »Schulterschluss« (1DD) mit »bestimmte[n] Kollegen, die man sehr schätzt [...], deren Urteil man vertraut« (ebd.). Als Kriterien für diese privilegierten Anerkennungen werden neben ähnlichen Museumstypen oder einer regionalen Verortung auch bestimmte Kunstrichtungen genannt und in diesem »Feld, das man selber für wichtig hält, quasi, wenn da eine Meinung formuliert wird, dann wird man sich ja da doch eher orientieren daran« (1DD). Eine solche Differenzierung der Museumslandschaft aus Perspektive jedes einzelnen Hauses oder jeder einzelnen Person wird durch Aspekte verfeinert, die besonders im Verhältnis von Mitteln und Ansehen zu finden sind.

Neben direkten Rückmeldungen und Gesprächen innerhalb der Szene werden zur Anzeige von Reputation insbesondere zwei handfeste Phänomene herangezogen, die als Erfolge auf das eigene Ansehen und damit qualitativ gute Arbeit verwiesen. Einerseits werden Kooperation mit anderen Häusern, denen Reputation zugeschrieben wird, als Zeichen für die eigene Reputation, »der Ruf des Hauses, das Image« (9DD) gelesen. Als ein weiterer zentraler Screen für die szeneinterne Anerkennung wird öffentliche Kommunikation in ausgewählten Fachpublikationen genannt: »Also ein Erfolg [...] sind entsprechende Artikel [...]

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

in der Fachpresse oder in sonst irgendwie Fachpublikationen, die eben dann nicht mehr von der breiten Allgemeinheit gelesen werden, sondern von den Kunsthistorikern, Studenten, Leuten, die irgendwie mit Kunst ein bisschen mehr zu tun haben« (5ÖD). Fachpublikationen zeigten aber nicht nur an, ob und wie die eigene Arbeit angenommen wird, sondern sie bildeten auch einen gemeinsamen Beobachtungsrahmen, weil es sich um Publikationen handelt, von denen angenommen wird, dass sie »von den anderen Häusern wahrgenommen werden, in anderen Museen« (ebd.). In diesen Fällen würde »man natürlich wahr[nehmen], wenn der eine einen Erfolg hat mit einer Ausstellung oder der andere. Und wie steht man selbst dann, man ordnet sich dann immer ein« (ebd.). Gemeinsame Projekte als auch Besprechungen beziehen sich im Gegensatz zum privaten Austausch auf eine konkrete Teilöffentlichkeit von Professionellen und sind dabei in eine feine Ordnung des Betriebes eingelassen, wodurch sie in dem Maße Erfolg bedeuten, wie anderen Kunstinstitutionen und Publikation in einer Fachcommunity Reputation zugesprochen wird. Diese Ordnung der Feedbackquellen über geteilte symbolische Ordnungen ermöglicht dann, dass Reputation auf Qualität verweist, weil in dieser Fachcommunity die Anwendung kunstspezifischer Kriterien erwartet wird.

Solche Reputationseinordnungen unterschiedlicher Institutionen strukturieren sich an Kriterien, die bestimmte Differenzierungslinien und Vergleichszusammenhänge für ein Museumsfeld aufspannen. Besonders eingelassen in die Kartografie eines Museums sind Kriterien, die potenziell auf alle öffentlichen Kunstmuseen zutreffen. Legitime Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit wird angenommen, wenn nach kunsthistorischer Ausrichtung (zeitgenössische Kunst, moderne Kunst, etc.) oder nach Stil- und Medienschwerpunkten in Sammlung und Ausstellungsprogramm (Medienkunst, Impressionismus, Fotografie) sortiert wird. Neben diesen kunstbezogenen Kategorien werden geographisch bestimmte Zusammenhänge beobachtet, wobei sehr unterschiedliche Skalierungen von Viertel über Stadt, Region, Staat bis zu Kontinent und Welt angewendet werden. Für die Reichweite dieser potenziellen Vergleiche spielt die Ausrichtung, Geschichte und Größe eines Hauses ebenso eine Rolle wie dafür, ob sich eher mit dem Museum in der Nachbarstadt verglichen wird oder mit einer Institution am anderen Ende des Planeten. All dies führt in jedem Einzelfall zu einer relativ differenzierten und einzigartigen Sicht auf die jeweils eigene Museumslandschaft. Gemeinsam ist den Bezugsrahmen aber eine zweite Ebene des Museumsvergleichs, auf der Unterschiede innerhalb einer gewählten Kategorie festgestellt werden. Wenn etwa ein*e Direktorin das eigene Haus zu den fünf wichtigsten Kunstmuseen in Deutschland zählt, anstatt es mit den umliegenden Kunstmuseen in Verbindung zu bringen, wurden Vergleichskriterien wie das Budget, der touristische Destinationswert der Stadt oder das

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Alter einer Einrichtung angeführt. Für Klassifizierungen werden auch teilweise öffentliche Listen und Awards herangezogen. Am *Kunstkompass* wird bezugnehmend auf seine Institutionenliste etwa darlegt, dass das eigene Haus genauso viele Ruhmespunkte wie das weltweit führende Museum für moderne und zeitgenössische Kunst brachte, und das trotz kleinerem Budget und unattraktivem Standort. Solche Platzierungen des eigenen Hauses sind nur vor einem spezifischen Vergleichsraum sinnhaft und werden so zu Erfolgs- und damit Qualitätsindizien verarbeitet.

Im Diskurs unter professionellen Kunstinteressierten verweist insbesondere das wichtige Erfolgskriterium der gegenseitigen Bezugnahmen auf Messbarkeitsprobleme. Eine Resonanz auf Ausstellungen oder entdeckte Kunst kann in den unterschiedlichsten Formen auftreten und oft verstreichen darüber hinaus sehr lange Zeiträume, bevor überhaupt etwas aufgegriffen oder weiterdiskutiert wird. Ein*e Direktor*in sagt in die Zukunft gerichtet, dass er/sie vielleicht »vierzig Ausstellungen machen« müsste, »bis ich dann eines Tages auch etwas mache, wo dann irgendwie diese Wellen schlagen. Aber dann wird es auch wert sein, 39 zu warten« (16DD). Das Problem sei bei gegenwärtigen Projekten, dass diese Resonanz nicht unmittelbar »in eine ökonomische Kennzahl oder in eine Evaluation [.] hinein zu kriegen« (ebd.) sei. Wenn Interviewpartner*innen anekdotisch oder allgemein über eine Zufriedenheit mit der eigenen Arbeit berichten, wird regelmäßig von schwer überschaubaren Zeiträumen und Wegen der Resonanzerzeugung gesprochen. Während die Tagespresse relativ unmittelbar zu Eröffnungen oder mindestens während der Ausstellungsdauer berichtet, merke man den kunsthistorischen Einfluss eines Ausstellungsprojektes und seiner – dann erst sich realisierenden – Neuheit »oft auch erst mit Jahren, Jahre später« (7DD).

Einmal kann es bei diesen Bezugnahmen um Künstler*innen gehen, die durch eine Ausstellung das erste Mal eine größere institutionelle Aufmerksamkeit erlangten und dann später weitere Erfolge feiern, was wiederum ein Erfolg für die Entdecker*innen sei. Auch bezüglich der kunsthistorischen Einbettung von schon bekannten Kunstwerken oder des kuratorischen Arrangements würde das Kriterium der Neuheit oftmals erst viel später bestätigt werden. Hier zeige sich dann die späte Anerkennung und also der Einfluss, »[d]ass man sieht, das gewisse Dinge, die man gemacht hat, irgendwie hängen geblieben sind, dass sie immer noch erwähnt werden« (7DD) im informellen Austausch, »dass eben irgendjemand im Gespräch kommt darauf, ›Ah, damals diese Ausstellung« (ebd.), oder anhand von Publikationen oder nachfolgenden Ausstellungen, »dass es neue Ausstellung gibt, die darauf wieder Bezug nehmen auf dieses Projekt, dass irgendwie das erwähnt wird in den Essays, im Katalog und so weiter, dass da eine quasi Tradition, irgendwie eine Anknüpfung« (ebd.) sich zeige. Ein solches Erkennen von Bezugnahmen, Verweisen oder Abgrenzungen verdeutlicht, wie Museumsprofessionelle

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

über längere Zeit durch Lektüre, professionelle Kontakte und eigene Beobachtungen Zusammenhänge in der künstlerischen Entwicklung und der Ausstellungspraxis erkennen. Dabei wird die eigene Arbeit in ein komplexes Geflecht von Kommunikation über Kunst gestellt und auch wenn eine Resonanz erst Jahre oder Jahrzehnte später zu erkennen ist[28], wird dies als persönlicher Erfolg in Form eines Reputationsgewinns verbucht und als Anerkennung der eigenen qualitativen Arbeit verstanden.

Zusammenfassend ergibt sich für die Untersuchung von Ordnungsvorstellungen des Museums gegenüber Kunst folgendes Bild: Allgemeine Reputationsgefüge im musealen Feld werden differenziert beobachtet und einzelne Fachpublikationen, Ausstellungsprogramme und die Community von Expert*innen werden nach Feedbacks und Erfolgen abgetastet. Aus diesem Beobachtungs- und Ordnungsgefüge werden entlang unstandardisierter Vergleichszusammenhänge Indizien gesammelt für eine Vorstellung über die eigene Reputation in diesem Raum. Die vielfältigen Feedbacks werden von den Professionellen selektiv zur Einschätzung der eigenen Arbeit herangezogen, wobei die erwähnten kunsthistorischen und kuratorischen Neuheiten das geteilte und sinnstiftende Kriterium für Qualität in dieser Resonanzsphäre sind. Diese verteilten gegenseitigen Beobachtungen lassen sich in einen direkten Zusammenhang setzen zum musealen Ziel, genau definiertem Zielpublikum und stabilisierten Erwartungsstrukturen. Ansehen innerhalb dieser Szene ist dann die zentrale Ressource, die für Museen durch Produkte (Ausstellungen, Kooperationen, Publikationen) und bescheinigte Erfolge angereichert werden soll. Reputation ist für den Möglichkeitsraum eines Museums zentral, weil sie neben der Wertung vergangener Arbeit auch immer eine Ressource in der zukünftigen Zusammenarbeit mit Künstler*innen und anderen Institutionen darstellt. Diese kunstbetriebsspezifische Anerkennung wird, darauf wird weiter unten eingegangen, aber auch stellenweise übersetzt und bearbeitet, um sie in zugeschnittener Form Sponsor*innen und Politik als Indikator für adäquate Arbeit anzubieten.

Künstler*innen werden durch ihr professionelles Kunstinteresse ebenfalls im inneren Relevanzkreis von Museen verortet. Dabei wird auch

28 Man denke in solchen Fällen etwa an den Pariser ›Salon des Refusés‹ Pariser Impressionisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder an die erste Biennale von Venedig 1895 oder an Harald Szeemanns ›When Attitude Becomes Form‹ und die *documenta 5* um 1970 oder Lucy Lippards ›Number Shows‹ ab den 1960ern. Die Kunstgeschichte kennt einige solcher legendären Ausstellungen und ihre Auswirkungen auf kunstgeschichtliche Verschiebungen ist breit besprochen – ohne dass die Ausstellungen unbedingt auch schon in ihrer unmittelbaren Gegenwart in diesem Maße (oder überhaupt) gewürdigt gewesen sein mussten. Vgl. die zwei Bände von Bruce Altshuler (2008; 2013) für einen umfassenden Überblick kunstgeschichtemachender Ausstellungen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von einem konkreten Beitrag des Museums am Kunstschaffen ausgegangen, welcher sich unmittelbar produktionsunterstützend oder in einer kunsthistorischen Inbezugsetzung ausdrücken kann. Neuheit ist auch hier das zentrale Kriterium und besonders bei lebenden Künstler*innen sprechen sich Direktor*innen einen relativ großen Einfluss auf Künstler*innenkarrieren zu, der »eine neue Werkphase vielleicht provoziert« (3DD) oder der in einer zukünftigen kunsthistorischen Einordnung rückwirkend als Ausgangspunkt bestimmt werden wird. Grundlegend für die Konstellation von Museum und Künstler*innen sei, dass letztere nach Berücksichtigung durch Museen strebten, denn die »Künstler der Gegenwart messen sich natürlich immer mit diesen Spitzen, die sie im öffentlichen Museum sehen und von daher sind wir nach wie vor eine nicht zu negierende Größe« (14DD).

Genau wie beim *Kunstkompass* zeigt sich in diesem Verhältnis das Phänomen des Überangebots von Kunstproduktion – too many artists, too many styles – gegenüber der Knappheut musealer Ressourcen und es gebe so auch »natürlich viele, die an der Tür kratzen und rein wollen« (16DD). Die museale Selektion und Konsekration einer noch relativ unbekannten Person aus diesem Angebotspool berge dabei ein gewisses Risiko, welches aber notwendig eingegangen werden müsse für spätere Erfolge des Museums. Die kuratorisch tätigen Direktor*innen beschreiben eine solche Arbeit mit Künstler*innen oder deren Werken oft in einem Sprachgebrauch des Suchens, Entdeckens und Anstoßens. Diese Entdeckungen können dabei auf Ausstellungen in kleineren Institutionen (insbesondere Kunstvereinen), auf Biennalen, durch Tipps persönlichet Kontakte oder direkte Atelierbesuche passieren. Ein zeitlich versetzter Erfolg von Künstler*innen wird dann einerseits, wie oben beschrieben, als eigener Erfolg erfahren und damit andererseits aber auch auf die eigene Arbeit zurückführt, »dass man einen Künstler entdeckt, wo man sich dann wahnsinnig freut, dass der sehr erfolgreich ist, nachdem man mit ihm oder einer Künstlergruppe zusammengearbeitet hat, dass man dazu ein Stück beigetragen hat einfach« (1DD).

Eine Zuweisung von institutioneller Anerkennung an Künstler*innen geschieht nicht nur einseitig durch Entdeckung und Förderung durch das Museum. Die Population von Künstler*innen wird ähnlich wie der Betrieb feingliedrig über Ansehensverteilungen beobachtet. Wenn Künstler*innen schon eine gewisse Reputation über institutionelle Repräsentation angesammelt haben und sie unter verschiedenen Angeboten auswählen können, würde laut Museum das Ansehen eines Hauses ausschlaggebend für dieses umgedrehte Verhältnis von Überangebot und Knappheit. Reputation wird hier nicht nur ein Bindeglied, um Künstler*innen und Institutionen in ein Verhältnis zu setzen, sondern ist auch eine Ressource, die rekursiv über weite Ketten vermehrt werden kann. Ein*e Direktor*in weiß beispielsweise sehr wohl, dass »die Künstler

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kommen [.], weil das nützt ihnen, ihrem Ruf, ihrem Namen, ihrer Marke. Weil (Museum) eben eine Marke ist, die sowas ihnen bringt« (7DD). Ein*e andere*r Direktor*in gibt in der gleichen Stoßrichtung jedoch auch als eigenen Erfolg an, eine Künstlerin mit einer Retrospektive gewürdigt zu haben, die vorher in einem viel größeren Museum in diesem Umfang ausgestellt wurde. Als Erfolg wird in diesem Fall verbucht, dass die Häuser gerade nicht »in einer Liga« (11DD) seien und die Künstlerin die beiden Häuser auf ein Level hebe, sie sozusagen Reputation des ›größeren‹ Museum auf das ›kleinere‹ Haus übertrage. Für Künstler*innen wird so eine kunstspezifische Reputation erkannt, die von anderen Institutionen erteilt und dann gespeichert wird, wodurch wiederum die Reputation eines anderen Hauses gesteigert werden kann, wenn der/die Künstler*in das Museum anerkennt.

Museen schreiben sich somit einen Einfluss auf die Karriere von Künstler*innen zu, wobei eine frühe Förderung immer mit einem Risiko verbunden sei. Andererseits werden Künstler*innen aber auch anhand kunsthistorischer Relevanz und institutioneller Anerkennung gewichtet und auf ihr Reputationsverhältnis zum eigenen Haus verortet. Das Kriterium des kunsthistorisch Neuen trete hier in einen Widerspruch zum Bildungsauftrag und der Adressierung möglichst vieler Besucher*innen, was insbesondere im Fall von zeitgenössischer Kunst ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zu Spannungen führe. Einerseits sollen diese Kunstwerke für das Museum neu und nicht schon zu einem existierenden Bildungs- und Kunstkanon gehören und andererseits seien die Rezeptionsgewohnheiten der Besucher*innen (noch) inkompatibel mit weiten Teilen der zeitgenössischen Kunstproduktion.

Bevor im nächsten Abschnitt die museale Sicht auf die Besucher*innen rekonstruiert wird, können schon mögliche Strategien zum Umgang mit dieser Spannung gezeigt werden. Einerseits sei für viele Museen verbindlich, dass kunstgeschichtliche Schwergewichte als kanonische Positionen den Besucher*innen gezeigt werden sollten. Allerdings würden die exemplarischen Gauguins, Picassos und van Goghs nicht mehr ausgiebig professionell debattiert, »in gewisser Weise interessiert das auch keinen« (7DD). Obwohl eine solche spezifische Irrelevanz im professionellen Diskurs als ausgemacht gelte, zeigen Museen trotzdem immer wieder populäre Namen, Epochen und Stile. Um diesen vermeintlich widersprüchlichen Ansprüchen entgegenzukommen, wird von vermittelnden Strategien berichtet. Innerhalb eines Hauses könnten etwa durch die geschickte räumliche Lenkung der Besucher*innen irritierende Punkte für eine Auseinandersetzung und potenzielle Gewöhnung gesetzt werden. Ganz konkret werden so etwa auf dem Fußweg zur Ausstellung von Kunstwerken der klassischen Moderne ganz neue Positionen gezeigt, was »eine Vorgehensweise [ist], die sich dem Publikum und seinen Wünschen mehr anpasst, trotzdem jetzt aber nicht mit den Wölfen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

heult, sondern es geht schon darum, den Leuten das ganze Spektrum der Kunst zu zeigen, das ist mir schon wichtig« (13DD). Auf dem Weg zu den Räumen mit den Gauguins müssen die Besucher*innen sozusagen wohl oder übel an ungewohnter und vermeintlich unzugänglicher Medienkunst vorbei. Ist in dieser Strategie noch ein gewisser Hang zum Bildungsauftrag zu erkennen, wählen manche Direktor*innen aber eine viel schärfere Trennung innerhalb des umfassenden Ausstellungsprogramms. Eine so konstruierte »Produktpalette« (7DD) kann entweder zyklisch verschiedene Publika bedienen oder bei entsprechender Ausstellungsfläche auch zeitgleich passieren:

> »Wir haben Ausstellungen, die vielleicht hier in (Stadt des Museums) ein paar hundert Leute interessieren überhaupt oder erreichen und die aber vielleicht international ein ganz hochqualifiziertes, und für uns ist eher wichtiges Publikum von eben, von Peers [...] erreichen [...]. Wir haben diese kleine Präsentation jetzt von (Künstler*innenname). Die kommt hier ganz unscheinbar daher, aber ich weiß natürlich, da kommen wirklich die Kollegen aus den großen Museen wie Paris und New York [...] her und wollen sich das anschauen, weil das einfach, das merken (Einwohner*innen der Stadt des Museums) gar nicht, wie hochkarätig das ist, was dort hängt. Das [...] ist einfach Creme de la Creme, das ist einfach Spitzenniveau. Insofern ist das dann ein Erfolg, wenn da ein zwei Reviews kommen in den entsprechenden Fachblättern, wo man merkt, die Kollegen haben es wahrgenommen, kommen her, berichten darüber, wenn ein paar Blogs das erwähnen, wenn man wirklich in dem Sinn, ja, dann ist man glücklich, zufrieden, das Ziel ist erreicht« (7DD).

Diese längere Passage ist exemplarisch für meine Rekonstruktion der kunstinternen Diskussion des Kunstmuseums in Abgrenzung zu den allgemeinen Besucher*innen. Besonders im Kontrast zu diesen wird deutlich, wie schwer nachvollziehbar und systematisch ermittelbar verschiedene fachliche Resonanzen sind. Diese vermeintliche Unmessbarkeit wird in den Interviews jedoch nicht als Problem für die eigene Arbeit benannt, sondern ausgewählte Resonanzräume werden nach Erfolgskriterien abgescannt. Darüber hinaus werden ausgewählte Angaben über die museale Kernarbeit systematischer aufgearbeitet und übersetzt, wenn externen Stellen verständliche Angaben über den eigenen, vermeintlichen kunsthistorischen Erfolg gemacht werden soll. Bis hier ist aber schon deutlich geworden sein, wie die beiden Hauptziele sich aus Sicht des Museums zwar als zwei »Extreme« für unterschiedliche Publika darstellen, gleichzeitig aber potenziell produktive »Schnittpunkte« besitzen:

> »Also wir wollen Leute erreichen, wir wollen, dass Gespräche über Kunst durch Ausstellungen angetrieben werden und wir wollen, dass die Kunst sich weiterentwickelt, dass sie eine Plattform bei uns findet und eben nicht das Geschäft von Eigenbrötlern ist. Also insofern werden sich immer diese beiden Bereiche aufeinander zu bewegen. Das

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Publikumsinteresse, da gibt es, aber ich denke natürlich schon immer, dass man auch eine Art von Schnittpunkt erreichen muss, ohne sich selbst zu verkaufen oder das Publikum für dumm zu verkaufen. Also das wären die beiden Extreme« (4DD).

*4.1.7 Die äußeren Kreise. Besucher*innen und Nicht-Besucher*innen*

Da das Museum nicht nur Forschungsanstalt und Expert*inneninstitution, sondern auch öffentliche Kulturinstitution mit einem allgemeinen Bildungsauftrag für ein Massenpublikum ist, gilt es, möglichst viele und damit sehr unterschiedliche Personen anzusprechen. Diese formale Anforderung einer universellen Adressierung entfaltet für die praktische Museumsarbeit vielfältige Probleme, auch wenn Direktor*innen von einem professionell-intrinsisch Willen (gegenüber der universitären Kunstgeschichte) sprechen, möglichst viele Laienbesucher*innen in das Museum zu holen und sie mit Kunst in Kontakt zu bringen.

Die Prüfung dieses Ziels geschieht dabei auf zweierlei Weise. Einerseits wollen Museumsmitarbeiter*innen wissen, wie Besucher*innen das Erlebnis im Museum qualitativ einschätzen. Daneben geht es aber auch um die reine Anzahl von Besuchen, also eine quantitative Größe. Neben dieser Prüfung für die eigene Arbeit werden die faktischen Besuche in Kulturinstitutionen in unmittelbarer (als städtischer Betrieb) oder mittelbarer öffentlicher Trägerschaft (zumeist als Stiftung, Verein oder gemeinnützige GmbH) als externer Prüfstein für die Erfüllung des öffentlichen Bildungsauftrags herangezogen. Da der Grundstock an öffentlichen Mitteln im musealen Budget begrenzt ist, werden Besuche darüber hinaus auf zweierlei Weise erneut interessant für ein Museum. Einerseits bedeuten Besuche in Form von Eintrittsgeldern finanzielle Mittel, mit denen gewirtschaftet werden kann.[29] Andererseits sind hohe Besuchszahlen ein Indikator für Aufmerksamkeit, die als ein Kriterium für Massenmedien und privatwirtschaftliche Drittmittelquellen interessant seien. Für ein Museum gibt es also genug gute Gründe, um möglichst viele und möglichst immer noch mehr Menschen von einem Besuch zu überzeugen und diesen bestmöglich zu gestalten. Die Problemlage für eine konkrete Adressierung dieses allgemeinen Publikums entfaltet sich durch die Differenz zwischen den verschiedenen Anreizen dieser Überzeugungsarbeit und den zugesprochenen Besuchsmotiven von ganz unterschiedlichen Gruppen innerhalb der Besucher*innen.

Einerseits generieren Museen Informationen über Besucher*innen, um die eigene Arbeit an die Bedürfnisse der Gäste anzupassen. Andererseits

29 Dies variiert stark entlang der Finanzierungsform. Auch der entsprechende Eigendeckungsgrad schwankt dabei von Region zu Region und Institution zu Institution.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

müssen diese und insbesondere andere Informationen verdichtet werden, um sie an Externe – Stadt, Medien, Sponsoren – weitergeben zu können. Angaben nach außen lassen sich noch mit schlichten und absoluten Besuchszahlen bearbeiten. Für die Orientierung der eigenen Arbeit gebe es aber ein vielschichtiges Wissensproblem, »denn wir bewegen uns [...] in Bereichen, die teilweise schwer erfassbar sind« (3DD). Bevor weiter unten auf die Verwendung von Publikumszahlen für die Kommunikation an Politik und Sponsoren eingegangen wird, lassen sich zuerst diese vier praktischen Fragen von Museen an Besucher*innen nachzeichnen: Welche Menschen gehen in ein Museum und welche (noch) nicht? Warum gehen Menschen überhaupt in ein Kunstmuseum und warum nicht? Warum gehen Menschen in ein bestimmtes Museum und nicht in ein anderes oder in eine andere Kultureinrichtung? Wie schätzen Besucher*innen ihren Besuch ein? Alle Fragen verlangen unterschiedliche Methoden, um Orientierungswissen für praktische Museumsarbeit zu generieren.

*4.1.8 Das Wissen über (Nicht-)Besucher*innen und Adressierungsstrategien*

Für die Beobachtung von Besucher*innen wird diese abstrakte Menge in Untergruppen aufgeteilt, die sich kategorial unterscheiden und überschneiden können. Für eine Ordnung sind insbesondere der Wohnort im Verhältnis zum Museum sowie das Alter relevant. Obwohl jedes Museum ein spezifisches Stadtpublikum hat, hängt der Horizont eines relevanten und potenziellen Publikums stark von der Ausrichtung und Ausstattung eines Hauses ab. Eher kleinere Museen müssten viel mehr »vor Ort sein« und könnten nicht einfach »wie ein UFO landen und *documenta* spielen« (3DD), sondern auch »dem Bildungsstand der Menschen« (13DD) vor Ort angemessene Programme bieten. Der Anteil von Besucher*innen aus der unmittelbaren Umgebung macht in solchen Fällen den Großteil der Gesamtbesucher*innen aus und wird auch entsprechend durch Plakatwerbung in der Stadt, lokale Pressearbeit und schulische Vermittlungsangebote umworben. Den Personen vor Ort gehe es dabei besonders auch darum, einen »Stallgeruch« (ebd.) mitzubekommen und Künstler*innen repräsentiert zu sehen, die einen Bezug zur Region aufweisen. Der Vorteil einer »Grundlast« (16DD) von Besucher*innen aus der eigenen näheren Umgebung sei eine gewisse Treue gegenüber dem Museum und eine damit zusammenhängende, inhaltlich unspezifische Besuchsmotivation, denn »es gibt natürlich ein Kernpublikum, das sind natürlich eher Leute, die hier aus (Stadt des Museums) oder aus der Region kommen und die sich mit ihrem Museum sozusagen identifizieren, die sich auch einfach alles angucken« (11DD). Dieser Mechanismus birgt aber auch ein gewisses Risiko, denn ein stabiles

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kernpublikum könne auch ein stabiles Nichtpublikum werden, wenn das Programm wiederholt enttäuscht. Museen in touristischen Metropolen adressieren zudem verstärkt potenzielle Besucher*innen, die entweder nur kurz in der Stadt sind oder extra eine weite Anreise antreten. In diesem Fall fielen einzelne Ausstellungsthemen und deren Kommunikation viel mehr ins Gewicht, denn es »werden ganz klar die Ausstellungen besucht« (11DDD) und nicht einfach alles, was das Museum zeigt. Ein solches Publikum wird über Informationsmaterial an touristischer Infrastruktur, durch stärker überregional ausgerichtete Pressearbeit und Anzeigenkampagnen sowie über Plakatwerbung in anderen Städten und an Verkehrsknotenpunkten wie Bahnhöfen und Flughäfen adressiert.

Neben der regionalen Herkunft sind Altersgruppen eine wichtige Orientierung für Museen. Leitend bei diesen Differenzierungen seien so beschriebene Generationenunterschiede mit entsprechenden Zuschreibungen, nicht zuletzt aufgrund von Entwicklungen in schulischen Lehrplänen: Vereinfacht ausgedrückt zeigten junge Personen durch curriculare Entwicklungen ein generelles Desinteresse für bildende Kunst, wohingegen ältere Personen ein bestimmtes kunsthistorisches Grundwissen besäßen und ihren Besuch dementsprechend bewerteten. Eher verallgemeinernd werden so größere Bevölkerungsverschiebungen beschrieben, mit denen das Museum als Teil der Bildungslandschaft umgehen müsse. Während ältere Personen sich schwer tun würden, einen Zugang zu zeitgenössischer und besonders konzeptueller Kunst zu finden, habe sich bei jüngeren Mitgliedern einer »verlorenen Generation« (14DD) eine indifferente Haltung zum kunsthistorischen Kanon ausgebildet, denn

> »das Wissen um Kunst, so mal ganz banal, verschiebt sich extrem. Im Zweifelsfall kann es so sein, dass Leute sagen, ›Manet kenne ich nicht, Degas habe ich nie gehört, wer ist Rodin, nie gehört‹. Also das passiert heute und die Leute äußern sowas heute auch völlig ungeniert und sagen, ›Muss ich nicht wissen‹. Vor dreißig Jahren war das eine Bildungslücke und jeder hat Menschen angeguckt, ›Wie Sie wissen nicht wer Manet ist‹« (13DD).

Dass mangelhafte kunstgeschichtliche Bildung besonders bei jüngeren Personen, die nie einen »Erstkontakt« (14DD) mit bildender Kunst gehabt hätten, Auswirkungen auf das Besuchsverhalten habe, ist eine verbreitete Annahme: »Also was nirgendwo läuft, und ich habe viele Gespräche geführt mit Kollegen in allen Häuser auch international, wen man schwer bekommt, das sind junge Menschen zwischen 14 und 19 Jahren« (8VD), »also wie können wir die jungen Menschen ins Museum holen, das ist für alle die große Herausforderung« (14DD). Die beiden besonders exemplarischen Ordnungsdimensionen Wohnort und Alter erweitern sich noch durch feinere Differenzierungen nach Geburtsort,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

eventueller Migrationsgeschichte und beruflichem Milieu. Als Resultat dieser Einteilungen schärfen sich für Museen Zielgruppen, an denen sich museale Adressierungsarbeit orientiert.

Das Wissen über Besucher*innen im Allgemeinen und Zielgruppen im Speziellen zeigt sich in den Interviews als ambivalente Größe. Einerseits werden die Erwartungen der Besucher*innen als stabil verstanden, wobei hauptsächlich auf Erfahrungswerte der Praxis zurückgegriffen wird. Wenn ein*e Direktor*in etwa angibt, »Ich mache seit dreißig Jahren Ausstellungen, man weiß schon ungefähr, wen man erreicht womit« (7DD), erscheint schnell plausibel, dass über bestimmte Ausstellungen schon immer bestimmte Zielgruppen angesprochen werden könnten. Ein Museum »steuert gewissermaßen mit dem Programm auch die Zielgruppen oder das Publikum«, es komme so etwa »immer eine bestimmte Generation, die das akzentuiert« (12DÖ). Die Direktor*innen gaben einhellig an, dass sie ihre Besucher*innen schon irgendwie kennen würden und bei Ausstellungen vorher relativ genau wüssten, welche Zielgruppen sich für einen Besuch entscheiden werden. Aus dieser Haltung heraus sei es auch wenig verwunderlich, dass Besucher*innenbefragungen nach Alter und Wohnort nur wenig Potenzial für Überraschungen innewohne, denn es sei »kein großes Geheimnis«, wer kommt, sondern eher ein »alter Hut« (12DÖ). Ähnlich wie bei der kombinatorischen Adressierung von Expert*innen und normalen Besucher*innen kann sich auf Grundlage dieses Wissens die Konzeption eines längeren Programmrahmens noch ausgefeilter vorgestellt werden, sodass möglichst viele verschiedene Personen angesprochen werden und das Museum besuchen, denn

> »man weiß, damit erreichen wir den, das ist für die, das ist für die, und dass man so quasi wie [.] in einem Restaurant so eine Menükarte macht. Einfach für die verschiedenen Zielgruppen, für die verschiedenen Ansprechpartner und dass man so irgendwie sich positioniert und profiliert« (7DD).

Analog zur Bearbeitung der beiden musealen Hauptziele lässt sich auch ausschließlich bezüglich der Besucher*innen innerhalb einer Ausstellung die Adressierung verschiedener Zielgruppen und Unterzielgruppen vornehmen. Die Leitung einer Vermittlungsabteilung nennt in diesem Zuge die Möglichkeit, bestimmte »Besuchsanlässe« (8VD) zu antizipieren und gezielt zu bedienen. Analog zu diesen Anlässen (intellektuelles Interesse an Kunst, Zeit mit der Familie verbringen, geselliges Beisammensein unter Freund*innen, kulinarisches Erlebnis etc.) könnten entsprechende Events, Vermittlungsangebote und thematische Zuschnitte sehr genau auf bestimmte Interessen in einer komplexen Gesellschaft zugeschnitten werden:

> »Also wenn man Sie jetzt nur einteilen würde nach Ihrem Alter, würde man an Ihrer Persönlichkeit komplett vorbeigehen und an ihren

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Interessen. Und da sich sowieso unsere Gesellschaft immer mehr individualisiert, müssen wir viel stärker auch darauf reagieren und sozusagen für jeden Anlass, für jeden möglichen Anlass auch ein entsprechendes Angebot vorhalten« (8VD).

All diese verschiedenen Möglichkeiten müssten genutzt werden, um möglichst viele und möglichst unterschiedliche Personen in das Museum zu holen – und zwar in dieselbe Ausstellung. Es gebe, so ein Direktor, »ein großes Karussell, was da dann bewegt werden kann zwischen diesen inhaltlichen Polen« und gut gemacht »kommt dann ein gewisser Swing rein und man erreicht auch unterschiedliche Zielgruppen« (7DD).

Auch wenn das Wissen über vermeintliche Zielgruppen und deren Interessen also deutlich eine professionelle Ressource in der strategischen Museumsarbeit ist, ergeben sich doch handfeste Probleme für das Museum, die nicht nur durch den Gegensatz von Bildungsauftrag und Kunstauftrag entstehen. Gegenüber den selbstbewussten Annahmen über die Besucher*innen zeigen sich auch deutliche Zweifel hinsichtlich der schlussendlichen Entscheidungsgrundlage für oder gegen einen Besuch. Zwei Probleme sind hier ausschlaggebend: Erstens könne zwar das generelle Interesse für bestimmte Kulturangebote bestehen, ein wirklicher Museumsbesuch sei aber keine automatische Folge davon. Aus diesem Grund seien bei Besucher*innenbefragungen auch weniger sozialstrukturelle Angaben interessant oder die Zuordnung in Zielgruppen: »Also wir versuchen schon natürlich für unser Publikum, das wir meinen zu kennen, auch Angebote zu liefern, die das Publikum wahrnimmt. Aber das Publikum ist natürlich vielschichtig« (4DD). Ein großes Bedürfnis besteht eher darin zu wissen, warum Besucher*innen sich zum konkreten Besuch entschieden haben und wie sie auf dieses Programm aufmerksam geworden sind. Zweitens zeigt sich das Angebot eines Museums immer im Verhältnis zu Angeboten von anderen Museen und Ausstellungsformaten (Biennalen, Off-Spaces, Kunstvereine, aber auch kommerzielle Galerien und Messen) oder anderen Kultureinrichtungen (Theater, Kino, Philharmonie etc.). Die Reichweite dieser Konkurrenzsituation um Besucher*innen deckt sich dabei mit der Reichweite eines potenziellen Zielpublikums. Auf Grundlage unvollständiger Informationen, die durch anekdotische Erfahrungswerte angereichert werden, müssen Entscheidungen zur gezielten Adressierung bei knappem Budget getroffen werden, »[a]lso die Frage, wo kommen die Leute her, wie kriegen wir die Leute hier ins Haus, wie erreicht man wen, wie macht man das, wie setzt man das in einem Haus mit wenig finanziellen Mitteln um, also gerade auch in der Werbung« (11DD).

Ohne nun alle möglichen Adressierungsstrategien aufzuzeigen, kann ein grundlegendes Phänomen festgehalten werden, das sowohl bei klassischer Anzeigen- und Plakatwerbung, bei Auftritten in Social Media

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und der berühmten Mundpropaganda zutrifft. Bei allen Möglichkeiten sei nicht klar, wer wirklich warum kommt. Außerdem bestehe auch bei den meisten Strategien nur eine begrenzte Einflussmöglichkeit durch das Museum, denn egal wie stark und strategisch die Kommunikation an die Besucher*innen gestaltet wird, es kämen immer viele Zufälle ins Spiel. Besonders eklatant gestalte sich das bei der sogenannten Mundpropaganda, wobei diese sei »ja letztlich die Ebene auf die man eben immer hofft, dass es so eine Mund-zu-Mund-Propaganda die Leute auch ins Museum bringt« (4DD). Hier ist betont von Hoffnung die Rede, denn selbst Beispiele von erfolgreicher Mundpropaganda seien nur schwer verständlich und deshalb auch schwer zu planen oder zu wiederholen.

Auch wenn ein Grundwissen über die Besucher*innen besteht, werden sie nicht als triviale Maschine verstanden. Anstatt durch gezielte Inputs gewünschte, prognostizierbare Outputs (Besuche, Mundpropaganda, Abonnements) erzeugen zu können, gestalten sich die Versuche der Mobilisierung durch Zufälle und Unvorhersehbares als anspruchsvoll. Schon die Kriterien, warum sich eine Ausstellung oder ein Programm herumspreche, werden höchstens vage benannt:

> »Wenn eine Ausstellung toll ist, auch Menschen erreicht, das Herz erwärmt, eine gute Mischung aus, man kapiert was von dieser Welt und ist auch emotional angesprochen, so dann, oder einfach auch faszinierend, überwältigend, all diese, packend, was auch immer, dann spricht sich das auch einfach herum« (9DD).

Scheinbar stärker steuerbar im »Kampf um das Publikum« (12DÖ) – aber mit ebenso viel Unwissen und Vermutungen behaftet – ist die Kommunikation über Onlineangebote, um »Informationspolitik« (12DÖ) zu betreiben. Hier geht es etwa um die praktische Frage, wie viele Fotografien durch Newsletter verschickt werden oder in sozialen Netzwerken platziert werden. Über solche Fragen gibt es ausführliche Diskussionen zwischen Öffentlichkeitsabteilung und künstlerischer Abteilung, wo unterschiedliche Auffassungen über Besuchsmotivationen aufeinanderprallen. Eher vorsichtige Positionen meinen, dass zu viele Abbildungen die Neugier befriedigen und den analogen Besuch somit obsolet machen könnten. Andere vermuten, dass gerade eine umfängliche Kommunikation erst so richtig Lust auf einen Besuch zum authentischen Objekt machen würde: »Das wird bei uns genau diskutiert, wie viele Bilder stellen wir so als Teaser, so als Anregung noch ins Netz und wo haben wir die Menge der Abbildungen überschritten, sodass wir die Lust schon befriedigt haben, überhaupt noch ins Museum zu gehen« (2DD). Eine innovative dritte Position aus einer Vermittlungsabteilung fragt dementgegen nicht primär nach solchen Kausalitäten, sondern zieht erst gar keinen essenziellen Unterschied zwischen digitalen und analogen Nutzer*innen. »Ja, also wir sehen es eigentlich ganz anders, weil, also zum einen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

finden wir, dass es nicht logisch ist, das eine gegen das andere aufzurechnen. Und man kann jetzt nicht sagen, das ist ein echter Besucher und das andere ist ein weniger wertvoller Besucher« (8VD). Diese Auffassungen zum Verhältnis von digitalem und analogem Angebot sind heute in Bewegung und aus den durchgeführten Interviews lassen sich keine einheitlichen Auffassungen ableiten. Eine vorsichtige Vermutung zur Ausrichtung eines Museums hat sich in meiner Studie dadurch ergeben, dass es einen deutlichen Unterschied zu machen scheint, wo in einer Organisationsstruktur der Onlineauftritt verantwortlich bearbeitet wird. Kümmert sich die PR/Marketing/Öffentlichkeitsarbeit darum, scheint das Ziel sich mit Strategien für Werbung und Resonanz klassischer Massenmedien zu decken, d.h. analoge Besucher*innen zu produzieren. Ist auch die Vermittlungsabteilung entscheidend an der Ausgestaltung beteiligt, werden (Bildungs-)Angebote geschaffen, deren Nutzung auch unabhängig von einem analogen Besuch als wertvoll empfunden werden. Abgesehen von dieser innerorganisatorischen Zuordnung und davon abhängiger inhaltlich-strategischer Ausgestaltung sind es aber insbesondere externe Erwartungen an analoge Besucher*innenzahlen, die das digitale Angebot diesem Ziel unterordnen. Wenn mehr reelle Eintritte registriert werden sollen, dann soll die digitale Präsenz die Menschen an die Kasse holen.

Die angesprochenen Mobilisierungsstrategien berühren eine Kategorie von Besucher*innen, die in den letzten Jahren ein erhebliches Interesse von Museumsprofessionellen im Museum und Sozialforscher*innen geweckt hat; Nicht-besucher*innen. Ein*e Museumsdirektor*in berichtet über die Initiative einer Hochschule, die mit einem konkreten Angebot zur Befragung von »Non-Visitors« an das Haus herangetreten sei. In den Interviews wurden für diesen Bereich weniger konkrete Ergebnisse referiert, als vielmehr Hoffnungen und Skepsis geäußert. Einerseits sei die Befragung von Nicht-Besucher*innen eine innovative Herangehensweise, um mehr über diejenigen Personen zu erfahren, die potenziell in das Museum geholt werden könnten. Andererseits wird, neben den grundlegenden Problemen (wer ist das überhaupt, wie will man die erreichen, was will man wissen, wie bekommt das heraus?), auch wieder vermutet, dass die neuen Ergebnisse nicht überraschen werden. Genau wie bei Besucher*innen wird sich bei Nicht-Besucher*innen auf bestehendes Wissen darüber berufen, warum Menschen nicht in das Museum kämen (Alter, Milieu, kein Interesse, keine Zeit, keine Mittel).

4.1.9 Die Prüfung der Publikumsadressierung

In den Interviews werden zahlreiche Kanäle genannt, über die Feedback von den Besucher*innen zu den Professionellen möglich ist. Das Museum erhält sowohl unkontrollierte Rückmeldungen als auch systematischeres

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Feedback durch gezielte Erhebungen. Die Informationen können in qualitativer und quantitativer Form auftreten. Der Inhalt des Feedbacks umfasst sowohl Angaben über die Besucher*innen als auch Aussagen von ihnen. Die positiven wie negativen Rückmeldungen beziehen sich inhaltlich auf die Ausstellungen oder betreffen eher technische Aspekte. All diese Feedbacks werden kombiniert, gedeutet oder ignoriert sowie mit unterschiedlicher Relevanz für die professionelle Arbeit versehen. Nur ganz spezifische Ausschnitte aus diesem ständigen Rauschen werden zu Information verdichtet, die eventuell museale Praxen beeinflussen.

In den Interviews werden oft direkte Kontaktaufnahmen von Besucher*innen, welche einen »permanent und ständig und überall« (13DD) erreichten, als Anekdoten angeführt, um die externen Meinungen über die Museumsarbeit zu verbildlichen. Diese regelmäßigen Ereignisse finden entweder verbal oder schriftlich, diskret oder öffentlich statt. Es gibt »Leserbriefe, die mir hier entgegen geschmettert worden sind« (2DD), ob mit ausgeprägter städtischer »Beschwerdekultur« (7DD) oder ohne. Es gibt Emails, Kommentare auf Social Media und nicht zuletzt persönliche Gespräche zwischen Direktor*innen und Mitgliedern des Freundeskreises und anderen Besucher*innen. Insbesondere auf Anlässen wie Eröffnungen käme es zu diesen Gesprächen und dort dann wiederum hauptsächlich mit dem »Stammpublikum, Leute, die man dann auch kennt und regelmäßig sieht in den Veranstaltungen. Da kriegt man natürlich auch vieles zurückgespielt, das ist selbstverständlich« (7DD). Stellenweise würden Direktor*innen aber auch auf der Straße oder im Restaurant auf das jüngste Programm angesprochen. Ein stabiler Kanal für Rückmeldungen seien unterschiedliche Führungsformate, »die ein sehr gutes Feedback« (3DD) produzierten. Neben diesen direkten Kontakten mit Direktor*innen, Kurator*innen und Kunstvermittler*innen sei insbesondere das Kassen-, Garderoben- und Aufsichtspersonal mit direkten Rückmeldungen konfrontiert. Diese Personen sind oft die einzigen Museumsmitarbeiter*innen, die während des Normalbetriebs für Besucher*innen im Museum anzutreffen sind, und bekämen so auch mal »mit, wenn Leute unzufrieden rausgehen und vielleicht nochmal eine entsprechende Bemerkung machen« (5ÖD). Stellenweise gelangen diese Information zu Kurator*innen und Direktor*innen, aber nur selten wird dort systematisch nach solchen Resonanzen gefragt. Überraschend oft wurde in den Interviews hingegen von einem Blick in das Besucherbuch gesprochen.[30] Obwohl die Rückmeldungen dort »recht bunt« (9DD)

30 Das Besucherbuch ist bereits in diese Richtung ein Forschungsgegenstand geworden. Macdonald (2005) eröffnet – wenn auch nicht am Kunstmuseum – eine Forschungsperspektive auf das Besucherbuch als empirischer und praktischer Zugang zu Besuchserfahrungen, -meinungen und -verständnissen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

seien, glaubt ein*e Direktor*in, dass »das, was den Leuten wirklich am Herzen liegt, das schreiben die mir in dieses Buch rein« (11DD).

Inhaltlich geht es bei all diesen Feedbacks häufig um technische Aspekte und weniger um Ausstellungsinhalte. Notorische Themen sind hier die Sauberkeit der Sanitäranlagen, das Verhalten des Aufsichtspersonals, Orientierungsschilder, die Bestuhlung in den Ausstellungsflächen sowie das gastronomische Angebot. Direktor*innen sind bei diesen Themen wenig überrascht und bessern bei entsprechenden Möglichkeiten auch schnell nach. Das berühmteste Thema sind Informationstafeln, die Beschilderung von Kunstwerken sowie Audioguides. Für viele Besucher*innen seien die Schriftgröße zu klein oder die Informationstexte zu kurz. Diese Themen erschienen mir wie ein Running Gag unter Museumsprofessionellen über das allgemeine Publikum und verweisen dabei auf die unzweifelhafte Spannung zwischen den musealen Hauptzielen.[31] Während ein Bildungsauftrag einerseits viel Kontextinformation nahelegen würde, wäre zu viel Text wiederum eine Anmaßung beziehungsweise zu enge Lesart von Kunst. Für Kunstkenner*innen und insbesondere Professionelle sind Beschriftungen, wenn nicht obsolet, so dann nur für wichtigste Eckdaten (Produzent*in, Titel, Entstehungsjahr, Material, Besitz/Leihgabe) relevant. Hier müssen Museen Entscheidungen treffen und in jeder Ausstellung kann sich schon an der Beschilderung andeuten, an welchen Prioritäten und damit Zielpublika sich orientiert wird.

Von Rückmeldungen zu Ausstellungsinhalten wurde in den Interviews deutlich weniger berichtet. Oft sind es Erlebnisse auf selbst durchgeführten Führungen oder knappe, positive Anerkennung in Gesprächen. Mehr Vertrauen gegenüber einer geäußerten Einschätzung von Besucher*innen schenken Direktor*innen eigener »teilnehmende[r] Beobachtung« in den Ausstellungsflächen. Dort würde unregelmäßig geschaut, »wie reagieren die und wie verhalten die sich gegenüber den Bildern oder Objekten, die wir ausstellen« (4DD). All dies kann zusammenfassend als wenig aussagekräftig oder valide für die Erfolgsmessung bezüglich eines Bildungsauftrags gesehen werden. Da es auch keine internationalen Standards, allgemeine Curricula oder festgelegte Lernziele in einem Museum gibt, muss auf andere Hinweise zurückgegriffen werden. Hier werden dann das selektiv beobachtete Verhalten gegenüber Objekten oder die Art von Fragen/Kommentaren in Führungen als sehr lose Indizien mobilisiert. Auf eine Parallele zur zeitversetzten Erfolgsmessung im internen Expert*innendiskurs deutet eine Aussage bezüglich Systematik und Objektivität von Bildungserfolgen: Bildungseffekte seien »sehr individuell, biographisch und langfristig« und »ein Feedback kriegt man dann nur zufällig«. Erst nach einer langjährigen Tätigkeit käme es dann vor,

31 Vgl. die Passage bei Julia Voss (2015: 17ff.) über Beschilderung und dem distinktionsreichen und performativen Lesen/Ignorieren.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

»dass mir jemand sagt, irgendwie irgendein Mensch, ›Ach, damals habe ich deine Ausstellung gesehen, für mich so unheimlich dadada‹« (7DD).

Neben den zufälligen und unkontrollierten Feedbacks versuchen Museen auch gezielter Informationen über und von den Besucher*innen zu erheben. Bekanntes Vorgehen sind Besucher*innenbefragungen durch digitale Terminals oder analoge Fragebögen und direkte Befragungen an der Kasse. Von allen standardisierten oder halbstandardisierten Verfahren wird dabei nicht viel erwartet. Die Abfrage von Postleitzahlen an der Kasse hat dabei ganz beispielhaft Ernüchterung produziert. Einerseits käme bei einer solchen Befragung nach dem Wohnort »nicht viel Überraschendes raus«, oder sie wurden eingestellt, weil »wir haben das jetzt ein paar Jahre gemacht und ehrlich gesagt wissen wir jetzt wo die herkommen« (11DD). Aber auch bei umfänglicheren Verfahren der Besucher*innenbefragung wurde geäußert, dass man »das meiste wirklich kannte« (1DD). Erstens handele es sich inhaltlich meist um die erwähnten Mängel bei Service oder Sanitäranlagen. Zweitens wurde eindeutig die Aussagekraft ausstellungsbezogener Kritik angezweifelt. Negative Kritik beträfe eben oft die Toilette anstatt die Ausstellung, weil »die meisten Besucher können es nicht so in Worte fassen, was sie wirklich möchten« (8VD). Validität sei durch zu kleine und nicht repräsentative Messgruppen schwer zu erreichen und es gebe keine ausreichende Kompetenz in der »Kunst des Fragenstellens« (ebd.). Einen Fragebogen füllten darüber hinaus sowieso nur besonders zufriedene oder besonders enttäuschte Gäste aus, was wiederum die Ergebnisse »schon ein bisschen verzerrt«, womit eine Befragung mit einem »repräsentativen Schnitt« in der Praxis »schwierig« (6DD) wäre.

Ein Umgang mit Ergebnissen aus Befragungen gestaltet sich problematisch für das Museum. Da Besucher*innen wenig Zeit und Motivation für Auskünfte hätten, würden einfache Fragen und vorformulierte Antwortmöglichkeiten in Fragebögen gewählt, obwohl eigentlich Freitextantworten interessanter – allerdings mit den schon erwähnten Unsicherheiten behaftet – wären. Die durch standardisierte Antwortmöglichkeiten gewonnenen Rohdaten könnten zwar zumindest statistisch verarbeitet werden, allerdings »nützt [es] Ihnen gar nichts, irgendeine Statistik zu haben, wenn Sie die falsch interpretieren« (8VD). So gewonnene Resultate erforderten einen hohen Aufwand und seien in der Interpretation trotzdem eher »bestätigend«. Allerdings käme somit nicht nur »nichts Überraschendes« (3DD) dabei heraus, die Information läge auch nicht schnell genug vor. Die Ausstellungsmacher*innen interessieren aber vorwiegend Rückmeldungen zu laufenden Ausstellungen und weniger ein genereller Eindruck. Um auf Kritik wirklich reagieren zu können, müssten die Feedbackloops annähernd in Echtzeit geschehen anstatt dass Ergebnisse »nach einem Jahr […] sondern wirklich zeitnah […] innerhalb eines Projektes« (3DD) vorliegen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Besucher*innenbefragungen werden also verstanden als nicht valide, zu aufwendig, inhaltlich mangelhaft, wenig informativ für die eigene Arbeit, zu spät und auch nur schwer zu entschlüsseln. Die geringen Erwartungen der Direktor*innen gegenüber diesen systematischen Feedbackkanälen kann nicht ausschließlich auf negative Erfahrungen zurückgeführt werden. Aus den bisherigen Rekonstruktionen lassen sich andere Erklärungen für die breite Skepsis ableiten. Ein*e Direktor*in bringt die Stellung zu Befragungen auf den Punkt: »Sie würden ja nie Befragungen machen, um unser Programm, glaube ich, zu ändern« (4DD). Da Besucher*innen nicht der entscheidende Resonanzraum für den kunsthistorischen Expert*innendiskurs sind, muss deutlicher werden, was eigentlich die Kriterien innerhalb einer Messung der Publikumsresonanz sein sollten. Da es sich beim Bildungsauftrag ähnlich verhält, interessiert die Direktor*innen das inhaltliche Feedback nur sehr bedingt, weshalb dann technische Aspekte als prominent erscheinen. Diese sind wiederum für eine kunsthistorische oder edukative Diskussion störend bis irrelevant und lassen sich mehr auf finanzielle Spielräume und Prioritäten des Mittelgebrauchs als auf eine allgemeine Ignoranz gegenüber Publikumswünschen zurückzuführen.

Weil all die Eindrücke über die Meinung von Besucher*innen oft anekdotisch und wenig standardisiert sind, wurden sie in den Interviews frei miteinander kombiniert. In diesen eigenen Narrativen der Direktor*innen verdichtet sich ein zwar konsistentes, aber loses Bild über die Besucher*innen, die aber in der Tat einen Einfluss auf etablierte Museumspraxen haben, auch wenn die künstlerischen Leitungen »nicht anfangen ihr Programm zu ändern« (6DD). Prominente Beispiele, in denen Direktor*innen aufgrund von zusammengesetzten Rückmeldungen über Adressierungen der Besucher*innen nachdenken, sind Plakatwerbung und Ausstellungskataloge. So erzählt ein*e Direktor*in, dass im Team sinkende Verkaufszahlen von Ausstellungskatalogen so erklärt wurde, dass »es [.] eine ganze Reihe von Besuchern [gibt], die klassische Katalogkäufer wären, und die sagen, ›Ja, also ich habe jahrelang Bücher gekauft und erstens wurde es immer voller, ich wusste gar nicht mehr, wohin damit« (10DD). Daneben habe ihm dann

> »plötzlich jemand unten aus der Kasse, die im Bookshop arbeitet, [erzählt,] wie Leute reagiert haben oder […] was die daran gut oder nicht so gut fanden. Wo man dann plötzlich merkt, da habe ich gar nicht dran gedacht, dass das eigentlich ein Thema sein könnte. Und das sind schon so Informationen, die man so eigentlich eher so unsystematisch und zufällig zusammenträgt, die oft dann erst nach einer längeren Zeit und indem sie sich so ein bisschen zueinander fügen, plötzlich dazu führen, dass wir sagen, jetzt mal bei dem Beispiel geblieben, sollten wir nicht mal grundsätzlich über Kataloge nachdenken« (10DD).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ähnliche Erzählungen über anekdotische, qualitative und quantitative Eindrücke stiften auch bei Werbestrategien (heute charakteristisch: Plakat vs. Social Media) nicht unbedingt mehr Evidenz, können aber zu Veränderungen oder mindestens Reflektionen von auch eingeschliffenen Routinen des Museums führen.

Die Kombination von quantitativen Daten und qualitativen Eindrücken über Besucher*innen geschieht im Museum häufig aus einer Skepsis gegenüber der Aussagekraft und Operationalisierbarkeit beider Feedbackformen. Ein*e Direktor*in beschreibt, wie gerade aus der schwierigen Interpretation von Zahlen der Wunsch danach entsteht, Näheres von und über die Besucher*innen zu erfahren: »Wir sehen natürlich die Besucherzahlen. Wir sehen, läuft es gut, läuft es weniger gut. Wir können uns dann überlegen, woran liegt es, ist der Künstler nicht genau bekannt oder ist er sehr bekannt, oder was mag wohl sein, dass mehr oder weniger Besucher kommen« (13DD). Anstatt sich nun aber zu »quälen«, laufe er/sie »gelegentlich einfach durch das Haus und schaue mal, was so passiert. Und da ist es dann auch so, dass die Besucher, die mich erkennen, auf mich zukommen und sagen, ›Ah Sie sind doch hier vom Haus und ich wollte Ihnen mal sagen, der Film ist super‹, oder eben, ›Die Beschriftung ist klasse‹, solche Dinge« (ebd.). Eben »solche Dinge« hätten durchgängig eine andere Qualität, auch wenn sie als Einzelfall strikt gesehen nicht generalisierbar oder belastbar seien und eigentlich auch nicht sein könnten:

> »[Die Ausstellung] war aber so in der ganz subjektiven Wahrnehmung erfolgreich, weil man wirklich an Dinge und an Punkte gekommen ist in diesem Gespräch, wo man dachte, ›Bor, echt super‹. Auch mit Leuten, von denen man das nicht erwartet hätte. Das lässt sich aber letztlich in Zahlen nicht abbilden. Man hätte jetzt messen können, wie viele Gespräche haben wir geführt. Aber was heißt das dann schon, wieviel Prozent sind das von den Gesamtbesuchern« (10DD).

Obwohl nachvollziehbare Eintrittszahlen und anekdotische Feedbacks miteinander in Verbindung gesetzt werden, sprechen die Interviewten klar von Übersetzungsproblemen zwischen verschiedenen Feedbackformen und versuchen selbst Sinn in Zusammenhänge zu bringen. Auch wenn sich das widersprüchliche Verhältnis bei gleichzeitiger Kombinierbarkeit von qualitativen Eindrücken und quantitativen Daten in flexiblen Praxen der Wissensgewinnung spiegelt, werden Information über die Menge der Besucher*innen auch grundlegend mit Vorsicht genossen. Zwar wird in der Tat gefragt: »wie kommt es beim Publikum an, wie viele Besucher?« (9DD), und auch gesagt, dass »dann evaluieren wir natürlich, klar, die Besucherzahlen oder messen die Besucherzahlen« (4DD) und dann »kann man natürlich, wenn man sich das genau anschaut, die Ausschläge nach oben oder nach unten feststellen, je nachdem wie eine Ausstellung eben vom Publikum akzeptiert wird oder

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nicht« (ebd.). Obwohl diese Informationen leicht zu erheben seien, »einfach durch Zählen« (5ÖD), gestalte sich die Interpretation dieser Aufs und Abs nicht so leicht. Regelmäßig werden Gründe für Fluktuation angeführt, auf die das Museum selbst bei größter Anstrengung keinen Einfluss habe. Steigenden oder sinkende Besuchszahlen werden etwa mit Terminen von Schulferien, dem Wetter, parallelen Kulturangeboten, allgemeiner Zeitknappheit, freiem Eintritt in anderen Kunstmuseen oder überraschenden gesellschaftspolitischen Themen erklärt. Eine direkte Aussage der Besuchszahlen für museale Entscheidungen bleibt meistens eher vage und wird dann insofern interpretiert, als dass es den Menschen gut oder nicht gut gefallen habe. Was überhaupt Gefallen findet, sei eine andere Frage und eine direkte Verbindung zu Inhalt, Rahmung und Vermittlung einer Ausstellung werden immer wieder als lose beschrieben.

Aus solchen organisationalen Recherchen über die Besucher*innen wird deutlich, dass Eintrittszahlen allerhöchstens einen nachrangigen Indikator für kunstspezifische Qualität darstellen, also »die hohe Zahl, einem nicht immer unbedingt quasi gleichzeitig einen inhaltlichen Erfolg anzeigt« (12DÖ). Nützlich seien Zahlen jedoch im umgekehrten Sinne der Feedbackkombination, wenn Einzelerfahrungen durch die numerische Information zu höherer Gewissheit führen: »Der eigene Eindruck, der subjektive Eindruck, der ist auch schon, ja. Aber es hat schon irgendwie, ist gut, wenn dann man auch so ein paar Zahlen hat. So ein paar Statistiken da, zum, damit man was belegt« (9DD). Genau diese Belegs- und Bestätigungsfunktion für die eigenen Interessen wird in einem gedeuteten und nachgelagerten Sinn beschrieben.

Auch wenn Besucher*innenzahlen als Indikator zumeist in Kombination mit qualitativen Einzelfeedbacks als Hinweis auf einen Erfolg gesehen werden, so werden trotzdem konkrete Reaktionen im Kerngeschäft eines Museums beschrieben. Eine beispielhafte, mehrjährige Ausstellungsreihe illustriert dieses Phänomen: Bei einer »relativ kleinen« Ausstellung eines bekannten Vertreters einer heute sehr populären Stilrichtung der Moderne, welche so vorher im Haus noch nicht prominent mit Ausstellungen bedacht wurde, konnten überraschend viele Besucher*innen verzeichnet werden. Daraufhin habe sich der*die Direktor*in sich gesagt,

> »›Ok, wenn das so funktioniert, dann sollten wir das machen […]‹, und es war damals ziemlich waghalsig, weil ich nicht wusste, ob es funktioniert, aber es hat funktioniert. Und dann habe ich (Künstler*innenname derselben Stilrichtung) gesagt, ›Ok, nach der Erfahrung machen wir jetzt nochmals sowas‹. [...] Und dann habe ich gesagt, ›Ja ok, dann lass uns doch dabeibleiben‹« (13DD).

Auch wenn hier berichtet wird, dass hohe Besuchszahlen als Zeichen für gute Resonanz auf einen kunsthistorischen Gegenstand verstanden

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wurden und sie anschließend einen unmittelbaren Einfluss auf die inhaltliche Ausstellungsausrichtung eines Museums hatten, wird ein solcher Zusammenhang viel öfter verneint. Der Stellenwert von Besuchszahlen und Ticketverkäufen »ist ein eigenes Thema, das man ernst nehmen muss, also dass die Jagd nach den Quoten, möglichst hohe Einnahmen zu kreieren, natürlich gewisse Gefahren in sich birgt, von denen man sich in Acht nehmen muss« (12DÖ). Diese Gefahren verweisen auf den grundlegenden Widerspruch zwischen den beiden Hauptzielen des Museums. Die Direktor*innen nehmen zwar Bildung als Kerngeschäft ernst und wollen auch möglichst viele Menschen erreichen, sie verfielen aber definitiv nicht »aus Angst, dass ein Abonnement abspringt, weil ich weiß, der ist eher so ein bisschen gesetzter gestrickt« in einen »vorauseilenden Gehorsam«, denn nur weil »Einnahmen wegfallen und dass dann automatisch heißt, ich darf das nicht mehr zeigen, dass wäre verheerend« (3DD).

Zu Besuchszahlen besteht ein sensibles und ambivalentes Verhältnis, wenn sie die eigene professionelle Arbeit betreffen. Zwar besteht ein Interesse an objektiven, numerischen Daten und sie werden mit anderen Feedbacks sinnhaft zusammengezogen, um die Resonanz des eigenen Angebots zu ermitteln. Als alleiniger Indikator für die Qualität einer Ausstellung und der qualitativen Besucher*innenresonanz dürften sie aber nicht angewendet werden. Das Unwissen über die verschiedenen Motivationen von Besucher*innen und entsprechende Mobilisierungswege erschwert in einem doppelten Maße die Interpretation von Zahlen und die strategische Ausrichtung auf sie. Dem Zustandekommen von Besuchen werden derart viele Mechanismen zugeschrieben, dass stets auch das Wetter, die Größe der Beschilderung, eine mäßige Besprechung, ein Angebot an Parkplätzen, das Verhalten der (outgesourcten) Aufsichten, Mundpropaganda, die Qualität der Kunstwerke oder das Vermittlungsangebot für mehr oder weniger zufriedenstellende Zahlen verantwortlich gemacht werden können. Diese Faktoren sind bedingt kontrollierbar und mögliche Kausalitäten werden lediglich sehr vorsichtig vermutet. Diese komplizierte Publikumsbeziehung ist bedingt durch eine paradigmatische Vorstellung des Kunstmuseums von realisierten und potenziellen Besucher*innen und die Skepsis gegenüber Erklärungsmethoden. Diese Population der (Nicht-)Besucher*innen ist aus Sicht des Museums keine Maschine, die aufgrund gemachter Erfahrungen oder statistischer Erhebungen einfach durch gezielte Inputs gesteuert werden kann.

Auch wenn der Bildungsauftrag des öffentlichen Museums eine Besucher*innenadressierung notwendig macht, sind doch die Vorstellungen über Besucher*innen und Nicht-Besucher*innen von einer unaufgeregten Pragmatik geprägt. Künstlerische Produktion wird dabei insofern entlang bestimmter Besucher*innen geordnet, als dass etwa kanonische

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kunst der Moderne älteren Generationen zugeordnet wird, für die wiederum zeitgenössische Kunst wenig interessant sei. Neben solchen sozialstrukturellen Ordnungskategorien werden Besucher*innen aber auch viel feiner nach milieubedingten Interessen geordnet. Bei einer gezielten Adressierung geht es dabei weniger um den Inhalt von Ausstellungsprogrammen (Gauguin oder Avantgarde) als vielmehr um zugeschnittene Begleitangebote (Dinner, Fachvortrag, Kinderfest, Führung mit Hund). Das Museum müsse als Bildungsanstalt die künstlerische Produktion rahmen und durch passgenaue Formate bestimmten Besucher*innen näherbringen, anstatt sich einer Analogie von vermeintlicher Essenz der Werke und vermeintlicher Essenz von Kulturinteressen zu ergeben.

Die Kluft des »Herunterbrechens« eines kunsthistorischen Diskurses für die normalen Besucher*innen zeigt sich in doppelter Weise: Einerseits wird künstlerische Produktion anhand potenzieller Vermittelbarkeit abgetastet und gegebenenfalls werden auch Kunstwerke gezeigt, die kunsthistorisch für keine Aufregung mehr sorgen. Andererseits müssten für die Prüfung dieses zweiten musealen Ziels gänzlich andere Kriterien angewendet werden als im internen Expert*innendiskurs. Dabei lassen sich zwei Methoden beobachten, wenn einerseits immer wieder von qualitativen, eher anekdotischen Rückmeldungen (Besucherbuch, persönliche Gespräche, Korrespondenz, Zuschriften) zur Zufriedenheit von Besucher*innen berichtet wird. Andererseits ließen sich über quantitative Besucher*innenzahlen Rückschlüsse über den Adressierungs- und Mobilisierungserfolg bezüglich eines allgemeinen Massenpublikums ziehen. Dass nun besonders die quantitativen Indikatoren kontrovers diskutiert werden, hängt weniger mit ihrer tiefen Interpretation in internen Abläufen zusammen, sondern mit der Verwendung dieser Zahlen für die Kommunikation mit anderen musealen Umwelten, die nicht unmittelbar mit den beiden Kernzielen des Kunstmuseums zusammenhängen, sondern die grundlegende Verfolgung dieser Ziele ermöglichen.

4.1.10 Sekundäre Ziele. Medien, Politik, Sponsoren

Massenmedien

Massenmedien erfüllen als zentraler externer Resonanzraum für öffentliche Kunstmuseen verschiedene Funktionen. Einerseits werden Besucher*innen und andere Medien über das Programm informiert und so potenzielle Aufmerksamkeit ermöglicht. Andererseits wird Feedback für das Museum produziert und eine externe, für jeden wahrzunehmende Sicht auf die Arbeit des Museums hergestellt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Für die Mobilisierung von Besucher*innen wird analog zu Zielgruppen die Medienlandschaft geordnet. Bestimmte Zielgruppen würden bestimmte Zeitungen und Rundfunkformate konsumieren und so als »Speerspitze des Publikums« (4DD) weitere Besucher*innengruppen ohne regelmäßigen Medienkonsum als Multiplikatoren ansprechen. Presseberichterstattung wird so auch für die Resonanzmessung gesichtet, um abzulesen, wie das Ausstellungsprogramm im Allgemeinen und im Speziellen inhaltlich aufgenommen wird. Die Berücksichtigung in besonders einschlägigen Zeitungen steigert darüber hinaus das Ansehen eines Museums und ein Reputationsgewinn wird insbesondere durch Selektionszwang in einer breiten Museums- und Kulturlandschaft verbucht. Diese Reputation ist scharf vom Ansehen unter Expert*innen und ihren Publikationen zu trennen und wird so auch besonders benutzt, um die eigene Relevanz und Qualität kunstexternen Umwelten wie Politik und Sponsoring zu verdeutlichen.

Durch die massenmediale Berichterstattung über das gesamte Kultur- und Kunstangebot besteht die Möglichkeit, ein zusammenhängendes Bild über die öffentliche Wahrnehmung einer gesamten Kulturlandschaft zu gewinnen und sich selber darin zu verorten. Ein Museum nehme »natürlich wahr, wenn der eine einen Erfolg hat mit einer Ausstellung oder der andere, und wie steht man selbst dann, man ordnet sich dann immer ein« (5ÖD). Dieser Vergleichshorizont ist erneut ein anderer als jener des Expert*innendiskurses über die künstlerische Reputationsverteilung, weil er in einer allgemeinen Öffentlichkeit hergestellt wird und damit ganz andere Kriterien – Besucher*innenentwicklung, Besucher*innenresonanz, Partizipationsformate, betriebliche Themen, Personal – erwartet werden. Durch diese Beobachtungsschablone wird plausibel, warum massenmediale Berücksichtigungen von Museen als Beleg für einerseits den Erfolg und die Akzeptanz von konkreten Ausstellungsprogrammen gilt und andererseits als Indikator für allgemeines Ansehen an Dritte gereicht werden: In der Politik sei eine »Form der Evaluierung [.] sehr oft dann eben auch eine Medienrezeption« (4DD) und diese sei für die Politik »ein Indikator dafür, dass hier kein Hobby betrieben wird, sondern dass da wirklich auch von der kritischen Instanz der Presse und der Medien eine Wahrnehmung des Hauses stattfindet« (4DD). Sogar Künstler*innen, die eigentlich dem Expert*innendiskurs zugerechnet werden, könnte durch eine Präsenz in qualitativ hochwertigen Massenmedien eine Kooperation schmackhaft gemacht werden, auch wenn »die [Künstlerin] überhaupt nicht weiß, wo (Stadt des Museums) liegt« (11DD). Schließlich seien für Sponsor*innen die »Presseresonanzen« eines der »weicheren Kriterien für die Akzeptanz einer Ausstellung« (4DD), weshalb nach Kooperationen häufig zusammengefasste Pressespiegel an Partner*innen verschickt werden. Aufgrund der verschiedenen Funktionen massenmedialer Berichterstattung lohnt sich die aufwendige Pressearbeit für Museen auf

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vielfältige Weise, wodurch Adressierungsstrategien und damit Erwartungen gegenüber den Interessen von Massenmedien ausgebildet werden.

Aus Sicht des Kunstmuseums ordnet sich die Medienlandschaft auf institutioneller und personenbezogener Ebene. Einzelne Medieninstitutionen werden nach geographischer Reichweite sowie nach Bekanntheitsgrad und Ansehen eingeordnet. Lokale und regionale Medien seien hauptsächlich für die Mobilisierung des Stadt- oder Regionspublikums wichtig und hätten daneben einen relativ starken Einfluss auf das Image eines Museums vor Ort, wobei es auch oft um Haushalts-, Infrastruktur- oder Personalfragen gehe, also »die wirtschaftlichen Themen, welchen Zuschuss kriegen wir von der Stadt und wie kümmert sich die Stadt um das Gebäude« (6DD). Landesweiten und internationalen Medien wird eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil eine Besprechung in bekannten Formaten – für Deutschland sind dies die Nachrichten- und Journalformate von *ARD* und *ZDF* sowie das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung* und *Zeit* – einem »Ritterschlag« (2DD) gleichkommen würde. In bestimmten Fällen sei dann gar nicht so wichtig, »was in einer Besprechung steht, aber wie groß sie ist, weil die Sichtbarkeit ist noch wichtiger als eine Meinung« (16DD). Dass es weniger auf den Inhalt einer Besprechung ankomme und auch eine zurückhaltende Meinung in besonders sichtbaren Kanälen ein Erfolg ist, wird besonders vor dem Mechanismus einer allgemeinen Öffentlichkeit (also auch beobachtbar für Politik, Sponsoren) plausibel.

Ein doppelter Bezug zu Expert*innendiskurs und breiter Öffentlichkeit wird bei ausgewählten Kulturjournalist*innen sichtbar, bei denen dann auch Interesse am Inhalt der Rezeption sichtbar wird. Es gebe »gerade im Journalismus wirklich nur wenige, die ernsthaft eine eigene Meinung formulieren« (1DD) und deshalb bestehe besonderes Interesse an Texten von »professionellen Journalisten« (6DD), die »anspruchsvollen kulturellen Aktivitäten gegenüber aufgeschlossen« (ebd.) sind und die »viel gesehen haben und vergleichen können« (1DD). Diese Grenze von Öffentlichkeitsfunktion und Resonanzmesser verweist somit auf die Übergänge des Expert*innendiskurs und der äußeren Kreise, wenn bestimmten Journalist*innen, »die man sehr schätzt« (ebd.), eine gewisse Fachkompetenz zugesprochen wird. Ein Bericht in einer großen Tageszeitung kann also einerseits als positive Außendarstellung für ein breiteres Publikum verstanden werden und gleichzeitig als ein Erfolg in einem Expert*innendiskurs verbucht werden, wenn die*der Journalist*in ein gewisses Ansehen in dieser Fachszene genießt.

Um die erhofften Vorteile der Presseberichterstattung zu genießen, verwenden Kunstmuseen große Anstrengungen und Ressourcen auf Adressierungsarbeit und so verfügen alle von mir besuchten Museen über eigene Pressestellen oder ganze Abteilungen für PR- und Öffentlichkeitsarbeit. Eine Logik der Presseadressierung herrscht bei Direktor*innen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aber genauso vor wie konkrete Vorstellungen gegenüber den Interessen der Massenmedien. Aus diesen Erwartungen und Erfahrungen speist sich dann auch der Inhalt von den obligatorischen Newslettern und Pressemitteilungen, die »gezielte Informationen über unsere Veranstaltungen« darstellten, »um ein Bild zu erzeugen, so wie wir es haben möchten« (6DD). Da nun aber die Veranstaltungen in ihrer konkreten Form primär an eigenen Bildungs- oder Forschungsinteressen orientiert sind, müsste ihre Rahmung nachträglich speziell den Logiken der Massenmedien angepasst werden, damit ein Programm berichtenswert wird.

Neuheit und »Innovatives« in verschiedenen Graden sind hier eines der prominenten »Marketing- und Presseschlagworte« (8VD). »So machen wir ja auch, richten wir das Marketing aus: Erstmals gezeigt, oder das wird hier erstmal überhaupt gezeigt, oder seit zwanzig Jahren erstmals wieder in Deutschland und so weiter« (2DD). Was das Museum macht, müsse kurz »einen hohen Neuigkeitswert [.] bringen, […] muss wirklich neue Akzente setzen« (6DD). Neben dieser Neuigkeit, die sich in künstlerischen Werken, besonderen Vermittlungsprogrammen oder architektonischen Umbauten ausdrücken kann, seien besonders die lokalen Medien auch immer wieder an Bezügen zur Region in Ausstellungen interessiert. Auch ein zufälliges Ereignis in Politik, Gesellschaft oder Kunstmarkt kann die Aufmerksamkeit auf eine Ausstellung richten, in deren mehrjähriger Planung jenes Ereignis noch gar nicht antizipiert hätte werden können. Diese strategische Rahmung betrifft wie bei den konstruierten Besuchsanlässen für Besucher*innen nicht die grundlegende Konzeption von Ausstellungen oder ganzen Programmen. Auch hier wird wieder versucht, die nach professionellen Kriterien hergestellten Produkte im Nachhinein entlang von antizipierten Nachrichtenfaktoren zu rahmen. Direkte Kontakte zu Journalist*innen spielen darüber hinaus eine zentrale Rolle und besonders in engeren geografischen Kontexten »kennt man die lokalen und regionalen Akteure, das ist sowieso klar« (11DD). Berichte über Ausstellungseröffnungen seien hier die absolute Regel und vielleicht gerade deshalb auch auf inhaltlicher Ebene nicht von großer Relevanz für die Direktor*innen.

Wenn Ausstellungen oder andere Ereignisse rund um das Museum in der massenmedialen Berichterstattung Berücksichtigung gefunden haben, werden die Informationen in doppelter Weise als Feedback- und als Werbequelle interpretiert. Angeleitet durch zugeschriebene Relevanz wird »selbstkritisch gelesen und sondiert« (3DD), wie eine Ausstellung angekommen ist. Ob eine positive oder negative Besprechung direkten Einfluss auf Besuchszahlen habe, wird in den Interviews widersprüchlich beantwortet, weil »die einfachen Interpretationsschemata gar nicht unbedingt so richtig sind« (10DD). Es wurden mir Beispiele erläutert, die belegen sollten, dass »wenn die Presseresonanz gut ist, heißt das ja noch lange nicht, dass viele Besucher kommen« (5ÖD) und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

andersherum hätten Museen auch »Projekte gehabt in der Vergangenheit, wo ich sagen würde, wir waren mit der überregionalen Pressewirkung überhaupt nicht zufrieden, da hätte sehr viel mehr passieren sollen eigentlich, gleichzeitig war sie ein absoluter Publikumsrenner« (10DD). Diese Aussagen erinnern an die Sicht auf (Nicht-)Besucher*innen als nicht-triviale Maschine.

Unabhängig von der Mobilisierungswirkung auf Besucher*innen bräuchten die Museen die Berücksichtigung in einschlägigen Massenmedien aber immer, »um die Akzeptanz dieses Museums auch gegenüber der Politik herstellen zu können« (4DD). Politiker*innen »achten schon wie gesagt darauf, wie die medial verfasste Öffentlichkeit auf Projekte und Ausstellungen reagiert«, »weil Ausstellungen ja kompliziert sein können und das sind ja alles keine Kunstexperten oder nicht durchgängig Kunstexperten« (ebd.). Der nächste Abschnitt ist den Erwartungshaltungen gegenüber Politiker*innen gewidmet, die sich bereits in diesen Aussagen andeuten.

Politik

Über zwei Drittel der Kunstmuseen in Deutschland sind in öffentlicher oder quasi-öffentlicher Trägerschaft, wobei die für meine Untersuchung relevanten Rechtsformen von staatlicher Trägerschaft, lokaler Gebietskörperschaft, kommunalem Eigenbetrieb, Landesbetrieb, städtischer Gesellschaft, Verein, Genossenschaft, Stiftung, gGbmH bis Public-Private-Partnership reichen (vgl. Institut für Museumsforschung 2016: 40ff). Selbst bei einem einzelnen Museum ist die ordentliche und außerordentliche Finanzierung oft ein Geflecht von verschiedenen Finanzierungsformen und -quellen. Für den folgenden Abschnitt hebe ich im Angesicht dieser Vielfältigkeit nur allgemeinere Ergebnisse hervor, wobei schon mein Design keinen Vergleich von direkten Folgen verschiedener Finanzierungsformen zulässt, sondern von der Frage geleitet ist, welche Vorstellungen im Museum von Politik und Politiker*innen vorherrschen, welche Bewertungskriterien und Verständnisse ihnen zugeschrieben werden und wie Politik auf Grundlage diese Erwartungserwartungen mit Indikatoren über die eigene Arbeit versorgt wird. Kontakte zu Politiker*innen, in denen die Arbeit des Museums auf bestimmte Weise dargestellt und gerechtfertigt wird, sind durch verschiedene öffentliche Trägerschaft durch Bund, Land oder Gemeinden vielfältiger Natur und finden darüber hinaus durch direkte Kontakte zu Bürgermeister*innen, Dezernent*innen, (Bundes-/Landes-)Ministeriumsmitarbeiter*innen und anderen politischen Mandatsträger*innen in Aufsichtsräten bzw. Kuratorien von Stiftungen, Vereinsvorständen oder Museumskuratorien statt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Der Grund für eine regelmäßige und verpflichtende Darstellung der musealen Arbeit an Politiker*innen liegt schlicht in der Finanzierung durch öffentliche Gelder und verweist auf direktem Wege auf Strukturen staatlicher Kulturförderung und die verschiedenen Aufgaben eines Kunstmuseums in Bildung, Kunstförderung und -bewahrung.[32] Obwohl dieser Auftrag im Grunde für alle Museen gleich ist und etwa »die Stadt [.] ja letztendlich gewisse politische Leitlinien vor[gibt], dass der Bildungsauftrag erfüllt wird, dass es entsprechende Führungen gibt, dass man entsprechende wissenschaftlich fundierte Kataloge herausgibt, […], Besuchszahlen, dass man sich der digitalen Welten stärker annähert, « (9DD) lässt sich aus den Interviews keine wirklich systematische beziehungsweise über den Einzelfall hinausgehende, standardisierte Evaluationsarbeit durch politische Träger erkennen. Zwar werden die angedeuteten Leitlinienvorgaben auch mehr oder weniger vermittelt, in der verteilten Berichterstattung zeigt sich aber vielmehr ein gemischtes Set an Angaben, um die Weiterführung der musealen Arbeit durch staatliche Ressourcen zu rechtfertigen. In dieser vielfältigen Überzeugungsarbeit spiegeln sich einerseits genau die multiplen Ziele eines Museums inklusive ihrer immanenten Widersprüche wider, die sich schon durch die gesamte Studie ziehen. Andererseits verschärft sich die Konstellation dieser multiplen Missionen, da besonders in den zwar regelmäßigen, aber relativ unstandardisierten Darstellungen gegenüber der Politik bestimmte Messbarkeitsprobleme offen zu Tage treten. Spätestens an Besuchszahlen würden sich dann die verschiedenen Reflektionsschemata von Museen und Politik scheiden, was von Museumsseite unter den Gesichtspunkten der Interpretation und Aussagekraft dieser Daten thematisiert wird. Daraus ergibt sich aber nicht, dass quantitative Angaben für die Darstellung nach außen abgelehnt werden. Diese Daten werden vielmehr insbesondere dann gezielt hergestellt und genutzt, wenn dem entsprechenden politischen Resonanzraum nur wenig Kompetenz zur künstlerischen und kunsthistorischen Einordnung des Museums zugesprochen wird.

Durch Planungs- und Budgetsitzungen in Kulturausschüssen oder Stiftungsausschüssen, durch Zusendung von Jahresberichten, durch Ansprachen von Politiker*innen bei Ausstellungseröffnungen, durch massenmedial geführte Debatten oder durch zufällige Begegnungen stünden Direktor*innen oft im »engsten Kontakt« (4DD) mit Politiker*innen und man würde sich also ständig »natürlich mit den Verantwortlichen im Dialog« (3DD) befinden. In diesem Austausch ginge es zwar oft auch um handfeste Probleme und Themen auf betrieblicher Ebene, doch im

32 In einem Band von Alexander et al. (2018) zum Verhältnis von staatlicher Kulturpolitik und Vermarktlichung wurden jüngst Einzelstudien zu nationalen Kulturpolitiken in Europa und den USA vorgelegt. Vgl. Zahners Beitrag (2018) für Nachkriegsdeutschland.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Allgemeinen ist aus Museumssicht relevant, »dass das Haus einfach positiv besetzt ist« (8VD), und es soll gezeigt werden, dass es »hier einfach auch gut läuft« (11DD). Um dieses positive Gesamtbild zu erzeugen und zu erhalten, greifen Direktor*innen auf einen »bunten Strauß von Dingen« zurück, »wie wir uns darstellen oder was tatsächlich vorzuweisen haben, an denen sich dann die Meinungen derjenigen, die für uns wichtig sind, weil sie uns Geld geben« (6DD) bildeten. Ganz grundlegend sei für politisch Verantwortliche wichtig, dass die »Ökonomie des Projekts« (7DD) stimme, also keine großen Löcher oder Fehlkalkulationen im Budget entstehen oder Geld verschwindet. Diese Orientierung an Finanzfragen bilde nicht nur den ständigen Hintergrund der Beziehung, sondern ist auch in den antizipierten Problemen in der Darstellung musealer Arbeit begründet, denn »das Schlimme ist ja oder das Problem, dass Sie auch letztendlich in so einer Kulturverwaltung mit Wirtschaftsleuten sprechen müssen, die von Kultur keine Ahnung haben« (3DD).

Viele Personen in Politik und Verwaltung seien also gar nicht wirklich interessiert, »was hier stattfindet« (2DD), oder würden inhaltlich-künstlerische Aspekte lediglich sehr pauschal als »gut oder schlecht beurteilen« (5ÖD). Trotzdem würde aber eine allgemeine Meinung über das Museum existieren, welche es ständig aktiv zu bearbeiten gelte, denn ansonsten könnte das politische Bild des Museums davon abhängen, »was ihnen die Nachbarn erzählen oder was wir hier als Vorstand in unseren Gremien über die Besucherzahlen berichten, oder über unsere Forschungsaktivitäten« (6DD). Bevor im Hinblick auf finanzielle Fragen ein schlechtes Image entsteht, welches sich beispielsweise in den immer am Horizont lauernden Sparrunden negativ ausschlagen würde, besteht in Museen das »Gefühl in Bezug auf Lobbyarbeit sollten wir ab und zu was tun«, einfach »bei den Entscheidungsträgern ein bisschen Werbung machen« (10DD). Um ein Haus zu profilieren, würden sich folgende Punkte anbieten: Die Darlegung der Vermittlungsarbeit, »das findet natürlich bei der Stadt immer großen Anklang« (5ÖD); ein lokaler Bezug im Ausstellungsprogramm (analog zum Medien- und Publikumsinteresse); öffentliche, überregionale Auszeichnungen für das Museum oder ausgestellte Künstler*innen; die Darlegung eines irgendwie konsistenten Programms mit »profilentsprechenden Ausstellungen« (9DD); die Gewinnung von neuen und auch außerhalb der Kunst namhaften Sponsor*innen; Resonanz in allgemein anerkannten Medien; Kooperationen mit anderen, allgemein bekannten Museen und Kulturinstitutionen; und schließlich in vergleichbar geringerem Masse die Forschungstätigkeiten.

In dieser Reihe von vorzeigbaren Erfolgen, mit der auch in der Politik etwas angefangen werden könne, zeigt sich, dass der »Strauß an Dingen« (6DD) zur Steigerung des Ansehens eines Museums aus Bezügen besteht, die einerseits nur durch Wissen über die Wirtschafts-, Kultur- und Medienlandschaft eingeordnet werden können. Andererseits lassen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich diese Erfolgsindikatoren sowohl in qualitativer als auch quantitativer Formen vermitteln. Die Medienresonanz, das wurde bereits gezeigt, gewinne als Resonanz- und Erfolgsindikator so erst durch die Relevanzordnung der Medienlandschaft an Sinn, weshalb die Museen vermuten müssen, welche Zeitungen Ansehen und Bekanntheit in der Politik genießen. Beiträge in den Feuilletons der großen Zeitungen seien deshalb von immenser Wichtigkeit, wobei eine Besprechung in dem für Politiker*innen potenziell unbekannten, aber von Kunstexpert*innen hochgeschätzten internationalen Kunstkritikorgan nicht zu Buche schlage. Zwar werde von Museumsseite versucht, Politiker*innen »natürlich klar [zu] machen, dass es ein Unterschied ist zwischen lokaler Presse und internationaler Fachpresse, das verstehen die auch«, aber »es ist nicht das, was ein Bewertungskriterium für die ist« (1DD).

Gute Beispiele für die Darstellung einer musealen Tätigkeit sowohl in qualitativer als auch/oder in quantitativer Form für die Politik sind die Bereiche Vermittlung und Forschung. Bei der Vermittlung käme es einerseits schlicht auf die Anzahl der Führungen, die Menge der Teilnehmenden oder der Schüler*innen einer Stadt an. Andererseits würden Politiker*innen aber ebenso einzelne, spezifische Vermittlungsformate begrüßen, ohne sie an der Anzahl der Führungsteilnehmer*innen zu messen. Um nur einige Beispiele dieser langen Liste zu nennen (die auch gerne von der Presse als Neuigkeit aufgegriffen werde): Führungen für Blinde, für Demenzkranke, für Geflüchtete, für Nudist*innen, für ältere Frauen mit Migrationshintergrund, für Hundehalter*innen inkl. Hund, für politische/kulturelle Studierendenverbände oder mit Taschenlampen im Dunkeln. Bei der Forschungstätigkeit stellt sich ein umgedrehtes Bild dar. Da die Qualität einzelner Fachvorträge, Publikationen oder Tagungen von Politiker*innen nicht richtig eingeschätzt werden könne, würde hier oft die schiere Anzahl ausreichen, um solide Arbeit anzuzeigen. Selbst eine stark verkürzte inhaltliche Reflektion wäre für Jahresabschlussberichte »letztlich noch zu detailliert, der Oberbürgermeister hat keine Zeit sowas zu lesen.« Aber »wenn man jemandem eine lange Liste von wissenschaftlichen Aktivitäten vorlegt, finden die das toll. Die lesen es gar nicht durch, aber die sehen, da ist viel los« (6DD).

Die zahlreichen verschiedenen Informationen über museale Kern- und Nebentätigkeiten, Anerkennung von Dritten in Form von Preisen, Kooperationen und Förderungszuwendung werden Politiker*innen in Gesprächen und Jahresabschlussberichten mitgeteilt, die wohl größte Aufmerksamkeit wird allerdings Besucher*innenzahlen geschenkt. In den Interviews wurde ein gewisses Unbehagen geäußert, wenn diese Zahlen in einen Kontext mit vermeintlichen politischen Interessen und dem eigenen Umgang damit gesetzt wurde. Meistens seien für Politiker*innen »schon sehr die Besucherzahlen sehr interessant« (1DD) und doch möchten viele Direktor*innen nicht, »dass da diese Zahlenkonstrukte

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

so eine große Rolle spielen« (11DD). Da sich Politiker*innen potenziell nicht »automatisch für das Museum interessieren müssen«, seien sie oft »sehr unbedeckt von unseren Fragestellungen und auch von der Praxis hinter den Kulissen« (10DD). Woran so jemand »sich festhalten kann, sind ganz klar numerische Dinge. Also einfachstes Beispiel, was hat das gekostet und wie viele sind gekommen« (ebd.). Die Skepsis von Direktor*innen gegenüber einer zu starken Konzentration auf Publikumszahlen entsteht in einem zweifachen Maße. Einmal wird grundlegend bezweifelt, dass Besuchszahlen überhaupt ein Erfolgs- oder gar Qualitätsindikator für museale Tätigkeiten seien können. Zweitens wird die Interpretation von diesen numerischen Daten durch Politiker*innen als konträr zur eigenen Lesart verstanden. »Eine Zahl kann nie für sich sprechen. Sage ich jetzt mal so ein bisschen pathetisch« (3DD) und so könne man es »nicht den Zahlenmenschen überlassen, allein über uns zu diskutieren und über eine Effizienz oder Nichteffizienz eines Kulturinstitutes zu entscheiden« (ebd.). Obwohl die absoluten Zahlen wichtige politische Indikatoren sind, könne eine hohe Besuchszahl im Museum einfach nicht als primäres Ziel ausgerufen werden, da es sowieso nichts bringen würde, »wenn jetzt hier zwanzig Kegelclubs durchrennen« (10DD).

Zwar wird auch verstehend geäußert, dass Politiker*innen nicht nur aufgrund von kunsthistorischem Desinteresse oder Inkompetenz an »klaren Fakten« (11DD) interessiert seien, sondern gerade aufgrund öffentlichen Drucks den musealen Bildungsauftrag und damit die Adressierung möglichst vieler Menschen sicherstellen müssten. Trotzdem versuchen Direktor*innen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln und strategische Mitteilungen von anderen Erfolgen das Ansehen eines Haus zu steigern und ihre Arbeit immer wieder anhand anderer Kriterien zu erklären. Schnell sei eine Diskussion über Besucher*innenzahlen im Vergleich zu anderen Museen, die aus Sicht des Museums aufgrund touristischer Standorte, Budgets oder kunsthistorischer Ausrichtung einfach nicht zu vergleichen sind, »ganz schnell in so Bereichen, wo man sagt Stopp Stopp Stopp Stopp Stopp, also da müssen wir ein bisschen differenzierter werden« (10DD). Doch sind es nicht nur Vergleichsbarkeitssperren und die unkontrollierbaren Faktoren (Wetter, Schulferien, Landesgartenschau usw.) bei denen differenzierter über die Entwicklung von Besuchszahlen unterschiedlicher Häuser über die Zeit gesprochen werden müsse. Schnell sei man in Diskussionen zwischen politischen und kulturellen Vertreter*innen »eigentlich gerade auf einer Ebene von zahlenmäßiger Auswertung, wo gerade in kulturell und ich würde sogar sagen besonders im Ausstellungsbereich ganz viel einfach nach hinten runterfällt« (ebd.). Besuchszahlen seien eben »nur eine wichtige Kennzahl, die aber bei weitem nicht wirklich was darüber sagt, wie eine Institution in einem öffentlichem Raum sich positioniert« (16DD).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Was nun »hinten hinunterfällt« und damit nicht in der Diskussion über den Wert musealer Arbeit beachtet werde, deckt sich mit dem Umgang mit den beiden Hauptziele des öffentlichen Kunstmuseums und ihren Inkonsistenzen. Die vielfältigen Messbarkeitsprobleme von kunsthistorischer Entwicklung genauso wie die Realisierung von Bildung durch bildende Kunst verschärfen sich radikal an der Stelle, wo externe Stellen über etwaige Erfolge unterrichtet werden sollen oder diese darüber richten. Die Direktor*innen wählen hier bewusst einen recht pragmatischen Umgang, der sich scheinbar bewährt hat. Erstens werden nicht ungefragt unbedingt viele Zahlen über Besucher*innen, Führungen oder Presseberichterstattung verbreitet, denn »wenn Du mit den Zahlen angibst, wenn sie gut sind, musst Du dich auch dafür rechtfertigen, wenn sie vielleicht mal aus irgendwelchen Gründen mal nicht mehr so gut sind« (11DD). Andererseits würden quantitative, harte Daten gegenüber den »Softskills von Bildung und Entwicklung« einer Museumsdirektion »erstmal einem den Rücken stärken und sagen, da passiert mehr mit diesem Museum als dass das eigentlich nur Geld kostet« (ebd.). Aufbauend auf den eigenen Vorstellungen über Interessen von Politiker*innen an ein Museum und deren (Un-)Vermögen zur Einordnung musealer Qualität böten sich also zahlenbasierte Angaben als verdichtete Indikatoren für den Erfolg der eigenen Arbeit an. Ein bevorzugter Umgang mit Zahleninformation führt dann, so zumindest die Darstellung in den Interviews, zu einer strategischen Kommunikation dieser Zahlen inklusive eines Interpretationsangebots. Die gewünschte Lesart der Statistiken in Berichten oder Gesprächen wird gefördert durch flankierende Angaben über Awards, hochkarätige Sponsor*innen, Unterstützung von namhaften Stiftungen, Kooperationen mit anerkannten Kunstinstitutionen oder auch anderen Zahlen über Drittmitteleinwerbungen, Vermittlungsangebote, Forschungstätigkeiten oder Presseberichterstattung. Für die Steigerung des eigenen Ansehens wird im Allgemeinen durch gezielte oder erzwungene Lobbyarbeit in entsprechenden Papieren, Jahresberichten, Gesprächen oder Pressemitteilungen ein allgemeineres Bild als eine Art politisch verständliche Parallelbeschreibung angefertigt, die sich in Inhalt und Form klar an den musealen Erwartungen gegenüber den Erwartungen der Politik orientiert. Wie schon bei Besucher*innen und den Massenmedien greift diese Außendarstellung nicht unbedingt oder überhaupt in die kunstspezifische Expert*innenarbeit ein, sondern gestaltet sich eher als gezielte Übersetzung und Rahmung, um die Arbeit an und mit der Kunst in einem autonomen Bewertungsrahmen zu ermöglichen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sponsor*innen

Wenn öffentliche Kunstmuseen auf unterschiedliche Unterstützungsformate von Sponsor*innen aus der Privatwirtschaft zurückgreifen, fällt der finanzielle Umfang im Verhältnis zum Gesamtbudget sehr unterschiedlich aus. Im Folgenden wird deshalb wieder auf einer allgemeineren Ebene rekonstruiert, welche Rolle Sponsoring in der kognitiven Karte von Museen hat: Wie entscheiden Sponsor*innen aus Sicht des Museums über die Geldvergabe? Welche Erwartungen würden von Sponsor*innenseite an eine Kooperation gerichtet? Wie wird im Museum versucht, diese zu Erwartungen mit gezielter Information zu befriedigen.

Museen sind primär aufgrund finanzieller Unterstützung an Sponsoring interessiert, auch wenn Nebeneffekte wie eine breitere Öffentlichkeit (etwa durch eine Kooperation mit der *Deutschen Bahn* und einer Besprechung in ihrem Medienangebot) oder das Vorzeigen namhafter Marken bei Politiker*innen als Vorteile für eine Zusammenarbeit gesehen werden. Direktor*innen wollen finanzielle Unterstützung und wissen sich sehr genau in einem Tausch und in einer potenziellen »Win-Win-Situation« (2DD), sodass sie entsprechende Gegenleistungen für finanzielle Unterstützung anbieten können und müssen. Eindeutig nicht von Interesse ist eine Rückmeldung von Sponsor*innen bezüglich des Kunst- und Bildungsauftrags des Museums, denn »die Meinung von Geldgebern interessiert mich nicht, weil sie sind reduziert auf das Geld« (2DD). Da es sich nicht um die Ausgestaltung des musealen Kerngeschäfts handelt, sondern um dessen finanzielle Ermöglichung, gehen die Direktor*innen relativ pragmatisch in diesen Tausch hinein und wissen über die gegenseitigen Interessen. Zentrale Kompetenzen für erfolgreiche und erträgliche Kooperationen seien das Auffinden von Sponsor*innen, die Identifikation ihrer Erwartungen und eine zielgerichtete Erfüllung dieser Erwartungen. Grundlage all dieser Aktivitäten sei ein sensibler Umgang mit potenziellen externen Einflussmöglichkeiten durch finanzielle Abhängigkeiten.

Direktor*innen schreiben potenziellen und schon aktiven Sponsor*innen bestimmte Profile zu, die sie mit ihrem zu fördernden Ausstellungsprogramm abgleichen. Sponsor*innen hätten oft »so gewisse inhaltliche Schienen« (7DD), die auf regionale oder stilistische Bezüge von Kunst bezogen werden könnten. Einem beispielhaften Sponsor müsse man »gar nicht kommen mit irgendeinem französischen Künstler« (ebd.), da er sich nur für Kunstproduktion aus dem eigenem Bundesland interessiere. In einem anderen Fall legten zwei Unternehmensführerinnen einen großen Wert auf ein junges und dynamisches Unternehmensbild, weshalb an sie insbesondere mit zeitgenössischer Kunst herangetreten würde. Um die richtigen Sponsor*innen zu finden und erfolgsversprechend zu kontaktieren, käme es so immer darauf an, »welche Vorstellungen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

diese Firmen selbst haben von Kunst, von Kultur« (12DÖ). In dieser Vorstellung von Kunst bildeten wiederum Besucher*innen eine wichtige Ressource, weshalb nicht nur die künstlerischen Produkte zu einer Unternehmenskultur passen müssten, sondern auch das assoziierte Zielpublikum dieser Kunst. Das »Zielpublikum des Sponsors« müsse einfach mit dem »Zielpublikum des Produkts, quasi die Aktivität, die er hier finanziert« (7DD) passen. Eine Kooperation wird dann meistens mit so einem Abgleich gestartet und mit Kenntnissen gesättigt, ob etwa ein Financier bereits Kultursponsoring machte oder informelle Netzwerkkontakte bestehen. Regelmäßig handelt es sich bei Sponsoring um eine jahrelange Kooperation, die dann besonders gepflegt und ausgebaut wird. Auch wenn sich größere Beobachtungsmuster über die Museen hinweg beobachten lassen, ergibt sich aus dieser Perspektive relativ deutlich, dass jedes einzelne Museum eine sehr spezifische und potenziell offene Ökologie von Sponsor*innen hat und bearbeitet. Konkurrenz um Sponsoren vermag dann über die Ordnungslinien von potenziellen Mittelempfänger*innen eine ganz neue Perspektive auf die eigene Kulturlandschaft herstellen.

Die Passung von Zielpublikum und Produkten mit den Sponsor*innen basiert auf angenommen Werbe- und Marketingeffekten von Kooperationen und damit darauf, welche Hauptmotivation Sponsor*innen zugeschrieben werden. Sponsoring sei ein »Marketing-, ein Kommunikationsinstrument« (7DD) und Unternehmen können in diesem Sinn ihr Logo prominent auf Informationsmaterial platzieren, werden in der Presse genannt oder können ihre kulturellen Fördertätigkeiten selber kommunizieren. In den allerseltensten Fällen werden die (historischen) Produkte eines Unternehmens selbst als Objekte im Museum gezeigt und es sind insbesondere zwei andere Faktoren, auf die es die Unternehmen abgesehen hätten. Einerseits seien hohe Besucher*innenzahlen ein guter Indikator für die Aufmerksamkeit, die ein Museum Sponsor*innen verschaffen könne. Viel zentraler als schlichte Besucher*innenmengen sei ein »Imagetransfer« (12DÖ) von ihrer Institution auf das Unternehmen. Der Mechanismus von gegenseitiger Ansehenssteigerung wurde bereits in den Ordnungsverfahren bezüglich Kunstschaffender und anderer Kunstinstitutionen skizziert und taucht hier erneut in einer Vermengung mit dem Ansehen von Unternehmen auf. Das ist insofern überraschend, als dass nicht unbedingt von gleichen Reputationsarten in Kunst und Wirtschaft ausgegangen wird, und doch formuliert ein Direktor ganz deutlich (und ganz deutlich im Gegensatz zu einer Orientierung an Publikumsmassen):

> »wir sind eine Marke und wir leben davon, dass sich möglichst hohe, andere hochwertige Marken mit uns gerne assoziieren wollen. Ohne dass zynisch zu sagen, gilt das für die Sponsoren in der gleichen Weise

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> wie für die Künstler. Also die Künstler kommen hierher, weil das nützt ihnen, ihrem Ruf, ihrem Namen, ihrer Marke. Weil (eigenes Museum) eben eine Marke ist, die sowas ihnen bringt. Das selbe mit den Sponsoren. Und das generiert sich nicht aus den Besucherzahlen. Das generiert sich eben wirklich aus der Evaluation, die kunstsystemintern stattfindet, und die ist natürlich zentral. Und die schaffen sie nur eben durch so kleine, spezialisierte, originelle, hochqualitative Projekte« (7DD).

Im Unterschied zur gegenseitigen Reputationssteigerung von Museen und Künstler*in geht es beim Sponsoring offensichtlich um einen anderen Mechanismus. Das Museum erwartet keine kulturelle Reputationssteigerung durch das Sponsoring, sondern verkauft seine kunstinterne Reputation als eine Art immaterielle Ressource an Unternehmen. So gesehen scheint kulturelle Reputation in der Wirtschaft von Interesse zu sein, ohne dass die Reputation von Unternehmen einen Einfluss auf die kunstinterne Reputationsordnungen von Kulturinstitutionen hat.[33] Vor dem Hintergrund der gezeigten losen Imagearbeit eines Museums für relevante Politik, Besucher*innen und Massenmedien ist dagegen aber eine Erwartungen an einen allgemein-öffentlichen Reputationsgewinn durch die Assoziation mit bekannten und beliebten Marken plausibel. Vor dem Hintergrund heutiger Diskussionen muss aber davon ausgegangen werden, dass einem Sponsoring durch die offensichtlichen Motivlagen immer der Geruch von Käuflichkeit innewohnt und es deshalb potenziell die künstlerische Integrität der Institution untergräbt. Das Museum verkauft also nicht einfach Reputation ohne selber welche zu verlieren, sondern riskiere gerade einen solchen Verlust durch übermäßige Verbindung zur Privatwirtschaft.[34] Es gibt hier graduelle Unterschiede der Verwerfungen, denn über Diskurse der Institutionenkritik hat sich in den letzten Jahrzehnten eine systematische Beobachtung und Skandalisierung von Kooperationen mit besonders verwerflichen Wirtschaftsakteur*innen (prominent Waffen- und Pharmaindustrie) etabliert.

Die erwarteten Motive für Kultursponsoring werden von entsprechenden Befriedigungsstrategien flankiert. Museen zeigen die Printprodukte mit Nennung des Sponsors vor, lassen Grußworte der Sponsor*innen auf der Eröffnung vortragen, berichten von solchen Eröffnungs- und Abschlussveranstaltungen, spiegeln die Medienresonanz wieder, nennen Besucher*innenangaben und teilen die Würdigung von Auszeichnungen

33 Ein neuer besonders namhafter Sponsor hat allerdings den Vorteil, dass die Assoziation mit dieser Marke wiederum in der Politik besonders begrüsst werden würde. Auch diese Annahme verweist dann erstens auf Vorstellungen über den Resonanzraum Politik und zweitens auf die schiere Vielfältigkeit von Bewertungswelten in denen ein Museum navigieren muss.

34 Dieses Risiko eines künstlerischen/kunsthistorischen Reputationsverlustes besteht auch in Bezug auf politische Akteur*innen aus autoritären Regimen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(*Museum des Jahres* o.ä.) mit. Keine dieser Information werden allerdings kategorisch präferiert und im Regelfall haben Direktor*innen relativ genaue Einschätzungen darüber, wie ihre Museumsmarke von Sponsor*innen gesehen wird. Wie ein*e Direktor*in berichtet, würde es nur dann Sinn machen, Besuchszahlen zu verschicken, wenn ein Sponsor aus dem Ausland kommt und ihm damit bei vagem Wissen über das Museum angezeigt werden müsste, dass es »ein Haus von Geltung«, ein »ernsthaftes Museum« und »keine Klitsche« in »irgendeinem Hinterhof« (6DD) sei. In der Regel seien Sponsor*innen aber an der kulturellen Reputation interessiert, die sich eben nicht aus Besucher*innenzahlen generiere. Diese Reputation stelle das Ansehen innerhalb einer Kunst- und Kulturlandschaft, also genau jener Sphäre, die ein öffentliches Kunstmuseum über sein Primärziel der künstlerischen Entwicklung adressiert. Ein mess- oder vergleichbarer Beleg für diese Reputation sei insofern nicht wirklich vorzubringen, weil die Museen davon ausgehen, dass ihre Markenkraft bereits bekannt sei und die Reputation nicht an diskreten Daten abgebildet werden könne. Lediglich für einzelne Ausstellungen könnten noch Aufmerksamkeits- und Resonanzhinweise wie Besucher*innenzahlen und insbesondere Pressespiegel vorgelegt werden, wobei letztere dann erneut wieder nur vor einer spezifischen Reputationshierarchie der Massenmedien sinnhaft werden.

Das Risiko des Reputationsverlustes durch Sponsoring bezieht sich auf die Expert*innencommunity und ist in der Vorstellung begründet, dass Museen so sehr von Sponsor*innen abhängig werden, dass sie Entscheidungen nicht mehr aufgrund von kunstspezifischen Kriterien träfen, sondern sie unmittelbar oder mittelbar an den wirtschaftlichen Partikularinteressen ausrichteten. Hieraus setzt sich ein widersprüchliches Bild zusammen, wenn das Museum den Sponsor*innen ein Interesse an kultureller Reputation als Markenkraft zuspricht, genau diese Reputation aber durch eine Kooperation mit Sponsor*innen riskiert wird. Diese Konstellation spiegelt sich in den Interviews in Bedenken über die Gefährdung einer institutionellen Autonomie wider. Es sei bei Sponsoring immer eine Gratwanderung, denn es sei »immer die Frage, worauf man noch einsteigt, worauf man sich einlässt« (12DÖ). Besonders Sponsoringverträge seien ein Mittel, um die »eigene Freiheit und Autonomie« (12DÖ) zu wahren, auch wenn konkrete Inhalte dort lediglich »bedingt geregelt« (3DD) seien. Wenn eine Ausstellung vorbereitet werde, handele es sich in Fragen der Drittmittelfinanzierung durch Private immer um eine Art »Gepokere«, ein »Spiel, dass das nicht gegen den Inhalt, sondern für den Inhalt funktioniert mit der Finanzierung« (9DD). Wichtig seien hierbei die persönlichen Erfahrungen mit Unternehmen und die Erwartungen darüber, mit welcher »Unternehmensphilosophie« (3DD) und welchem Grad an Professionalität im Bereich der Kulturförderung man es in der Kooperation zu tun haben würde.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

In diesem Kapitel wurde die Sicht des öffentlichen Kunstmuseums auf sich selbst und seine soziale Ökologie rekonstruiert. Kunstmuseen verfolgen in der Beschäftigung mit Kunst eine doppelte Zielstellung. Einerseits sollen sie Bildungsangebot für ein allgemeines Publikum sein, andererseits sollen Museen künstlerische Produktion und die Entwicklung der bildenden Künste fördern. Kunstmuseen sind mit einem gesellschaftlichen Überangebot von Kunstwerken und Künstler*innen konfrontiert und ihnen komme die Aufgabe der legitimen Selektion und Anerkennung zu. Diese Konsekrationsarbeit geschieht vor dem Hintergrund eines Expert*innendiskurses, der unter Museumsprofessionellen, Kunsthistoriker*innen, Fachkritiker*innen und Künstler*innen geführt wird, und der sich am zentralen Kriterium der Neuheit von Werken oder ihrer Kontextualisierung vor dem Hintergrund geteilten kunsthistorischen Wissens orientiert. Positive Resonanz innerhalb dieser Peergroup wird als Reputationsgewinn gelesen, der genau in einer feinen Landschaft der Expert*innen und ihrer Institutionen eingeordnet werden kann, und so auch als Erfolg auf Qualität der eigenen Arbeit verweist.

Die kunstspezifische Reputation soll die Erreichung zukünftiger Projektziele erleichtern. Sie ist aber ebenso nützlich, um Politiker*innen, Massenmedien und Sponsor*innen erfolgreiche Arbeit nachzuweisen. Der Politik müsse durch die finanzielle Hauptabhängigkeit aber noch in viel stärkerem Maße die Erfüllung des Bildungsauftrages angezeigt werden. Hier wird trotz großer Skepsis gegenüber einer Aussagekraft auf numerische Daten wie Besuchszahlen oder die Anzahl von Führungen zurückgegriffen, da diese Informationen einfacher von Politiker*innen verstanden werden würden als Inhaltliches zu Ausstellungsdiskursen und detailliertere Angaben zu Forschungstätigkeiten. Dieser pragmatische Umgang mit ausgewählter Zahlenkommunikation geschieht wiederum vor dem Hintergrund essenzieller Unmessbarkeitsannahmen gegenüber *beiden* Hauptzielen des Museums. Weder die Bildung durch Kunst, noch die kunsthistorische Resonanz oder Reputation ließen sich belastbar ermitteln, in diskrete Werte überführen und standardisiert vergleichen. Unabhängig dieser Unmessbarkeit besitzen meine Interviewpartner*innen ausreichende Ordnungsvorstellungen von künstlerischer Produktion, kritischer Rezeption und institutioneller Weiterverarbeitung. Die Analyse zeigt, wie diese Ordnungsgefüge von gegenseitig Reputationszuschreibungen zusammengehalten werden.

4.2 Kunstsoziologische Diskussion, Museen

Zugeschnitten durch die konzeptuellen Grundlagen dieser Studie (*Kap. 2*) und analog zur Einordnung des *Kunstkompasses* (*Kap. 3.2*) werden in diesem Abschnitt kunstsoziologische Anschlüsse und Perspektiven an

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der rekonstruierten Sicht des öffentlichen Museums für zeitgenössische Kunst auf sich und seine Welt diskutiert. Während die drei Ansätze von Kunstwelt, Kunstfeld und Kunstsystem erneut als eigenständige theoretische Diskussions- und Referenzrahmen fungieren, orientieren sich alle Einordnungen an der Forschungsfrage nach pluralen Ordnungsweisen der Kunst in der Kunst und ihrer Rolle für die soziale Reproduktion der Kunst. Im Gegensatz zum *Kunstkompass*, der bei etablierten Akteur*innen der Kunst als kritischer Sonderfall gilt, ist das öffentliche Kunstmuseum auch im Feld die wichtigste Selektions- und Anerkennungsinstitution von Kunst in der Moderne. Eine Verbindung der beiden Fälle stellt sich durch mein Design her, da in der Ordnungsweise des *Kunstkompasses* öffentliche Museen für zeitgenössische Kunst als Verteiler von künstlerischem Ruhm von den bewerteten Künstler*innen verstanden werden. Der *Kunstkompass* sortiert Kunstinstitutionen in einem Ordnungsraum entlang von gegenseitigem Ansehen innerhalb eines Expert*innenkreises und bietet sich gleichzeitig im öffentlichen Vergleich als Beobachtungsinstrumente für genau diese Institutionen an. Auch wenn eine ähnliche Ordnungsweise nach Reputation in der Sicht des Museums sichtbar wird, sind doch die Unterschiede ganz offensichtlich zwischen der eindimensionalen Makroperspektive auf das Feld im Ranking und verschachtelten Perspektiven der Museen im Feld. Fragen der Messbarkeit und der Vergleichbarkeit von Qualität, Resonanz und Erfolg wird somit in der musealen Praxis auch ganz anders und differenzierter begegnet. Auch wenn solche Unterschiede und Gemeinsamkeiten instruktiv für eine Pluralität von Ordnungsweisen sind, stellt der folgende Abschnitt keinen systematischen Vergleich dar. Wie das empirische Analysedesign muss auch die kunstsoziologische Diskussion zuerst auf eine andere Ebene rutschen, um zu zeigen, wie Kunst von Akteur*innen innerhalb von Kunstwelten, auf dem Kunstfeld und im Kunstsystem in geordneter Weise hergestellt wird und welche Rolle dieses partikulare Wissen sowie seine Operationalisierung für den Zustand und Wandel der Kunst haben.

4.2.1 Kunstwelten

In der zeitgenössischen bildenden Kunst kann wohl keine Kunstwelt im Sinne Beckers gefunden werden, in der Kunstmuseen überhaupt nicht an der kollektiven Produktion von einem Werk beteiligt sind. Besonders durch die These der zeitlich endlosen Weiterproduktion sind Museen mindestens als zukünftige Referenz in konventionale Leitplanken integriert. Wenn das Aufgabenset von Museen in Kunstwelten skizziert wird, fällt allerdings auf, dass viele Tätigkeiten des Museums auch durch andere Institutionstypen übernommen werden. Auch in kommerziellen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Galerien, Biennalen, privaten Sammlungen, Kunstakademien, der Kunstgeschichte oder dem Publikationsbetrieb wird vergleichbar an verschiedenen Herstellungs-, Selektions- und Anerkennungsprozessen mitgewirkt. Ganz offensichtlich werden Kunstwerke so nicht nur durch das Museum finanziert, ausgestellt, gesammelt, bewahrt, beforscht, kommentiert und einem Publikum zugänglich gemacht. Trotzdem besitzt das öffentliche Kunstmuseum einen Sonderstatus als extrem privilegierter Fluchtpunkt für die allgemeine Anerkennung künstlerischer Produktion. Dies gilt insbesondere auch für jene Werke, die sich betont kritisch mit der Institution Museum oder einzelnen Häusern auseinandersetzen oder für Werke, die während ihrer frühen Herstellungsphase vielleicht erst vage mit einer Museumsweihe in einer unbestimmten Zukunft rechnen können. Aus dieser Perspektive argumentiere ich dafür, dass die Ordnungsweisen von Museen in einem massiven Ausmaß kunstweltliche Strukturen über einzelne Werke hinweg stabilisieren. Die Analyseergebnisse weisen aber nicht nur über einzelne Werke und beteiligtes Personal hinaus, sondern auch über die Grenzen der Kunstwelt selbst. Durch die kognitive Karte von Museen und die komplexen Bezüge mit Akteur*innen außerhalb von Kunstwelten wird diese strukturelle, materielle und konventionale Stabilisierungsfunktion durch die Vermittlung zwischen Kunst, Politik und Öffentlichkeit durch das Museum sichtbar. In dieser Beschreibung sind Museen dann auch nicht automatisch Einfalltore für neoliberale Logiken, sondern dienen als Übersetzungs-, Puffer- und Filterstelle zwischen konventionalen Räumen in einer Gesellschaft.

In der Arbeitsteilung zeitgenössischer Kunst kommen als Ergänzung oder Ersatz zum Museum heute insbesondere Kunstgalerist*innen und periodische Ausstellungen infrage. Die Kunstsoziologie hat besonders in historischen Arbeiten kommerziellen Kunsthändler*innen (heute Galerist*innen) mit bekannten kunsthistorischen Brüchen in Verbindung gebracht. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird für den Impressionismus ein »dealer-critic-system« als zentrale Ermöglichungs-, Anerkennungs- und Distributionsstruktur identifiziert (White/White 1993[1963]). Ebenso in der Erfolgsgeschichte des Abstrakten Expressionismus in der Mitte des 20. Jahrhunderts sind Galerien die zentralen »Gatekeeper« (Bystryn 1978). Auch gegenwärtig gibt es Beschreibungen, die weniger das Museum, sondern ein »dealer-collector-system« (Graw 2010[2008]; vgl. Velthuis 2012) als einflussreiche, selektionsfähige Infrastruktur der Kunst sehen.[35] Auch Kunstbiennalen und andere periodische Ausstellungen

35 Im Zusammenhang mit der globalen Vernetzung und Relevanz von Kunstgalerien kommen dann ab dem Ende der 1960er Jahre Kunstgaleriemessen wie die *Art Cologne* (erstmals 1967) oder die *Art Basel* (1970) hinzu, die mittlerweile einerseits globale Marken (*Art Basel Miami Beach*, *Art Basel*

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(Triennalen oder fünfjährig die *documenta* oder zehnjährig die *Skulpturprojekte Münster*) gelten seit der ersten *Biennale di Venezia* 1895 und verstärkt mit der quantitativen und globalen Ausbreitung in den 1990er Jahren unter dem Stichwort Biennalisierung als Repräsentationsplattform, Ermöglichungsstruktur und seit den 1970er Jahren vermehrt als thematische Einordnung von zeitgenössischer Kunst (Sassatelli 2016a; Bydler 2004). Nah an Beckers Argumentation wird mit diesen Ausstellungen auch eine spezifische Art von Werken, der sogenannten Biennalenkunst, in Verbindung gebracht (Jones 2010; 2017; vgl. auch Sassatelli 2016b).

Sowohl bei periodischen Ausstellungen wie auch bei Kunstgalerien lässt sich von partiellen, funktionalen Äquivalenten zu Museumstätigkeiten in einer Kunstwelt sprechen. Auch wenn die Motive andere sind, finden dort mittlerweile regelmäßig Kunstausstellungen in festen Rhythmen, unter Beteiligung von Kurator*innen und unterstützt durch entsprechendes Begleitmaterial, statt. Museen, Galerien und Biennalen ähneln sich in Ausstellungs- und Displayformaten für zeitgenössische Kunst (vgl. Filipovic 2014) wie dem White Cube (O'Doherty 2000[1971]; vgl. auch Steyerl 2009[2005]). Auch Galerist*innen und Biennalemacher*innen fahnden nach neuer Kunst und suchen verkaufsfähige beziehungsweise qualitativ zeigenswerte Produzent*innen aus einem großen Angebot aus.[36] Doch auch wenn sich für zeitgenössische Kunst Ersatzstrukturen für museale Produktion, Selektion, Ausstellung, Finanzierung, Kontextualisierung oder Zugänglichkeit in anderen Institutionen finden lassen, bleibt das öffentliche Kunstmuseum auch bei Becker das »final repository of the work which originally enters circulation through dealers« (Becker 2008[1982]: 117). Das öffentliche Kunstmuseum habe einen so bedeutsamen Sonderstatus für andere Institutionen und Künstler*innen, weil es durch *seine* Ausstellung, Ankauf oder Publikationen in der quasi-monopolistischen Lage sei, »the highest kind of institutional approval available in the contemporary visual arts world«

Hongkong) aufbauen und andererseits auch als Kunstausstellungen präsentiert werden (vgl. Morgner 2014a; 2014b; Schultheis et al. 2015). Vgl. für Veränderung des Berufes des*der Händler*in beziehungsweise Galerist*in Thurn (1994) und für eine neuere Reflektion aus dem Feld vor einem globalen Hintergrund Band 96 der *Texte zur Kunst* von 2014 unter dem Titel ›The Gallerists‹.

36 Dementsprechend stellen periodische Ausstellungen und Galerien offensichtliche empirische Fälle für Untersuchungen von Ordnungsweisen dar. Gerade weil es sich um ähnliche Ausstellungsformate und sich in weiten Teilen dieselben Künstler*innen und Kunstwerke handelt, würden weitere Studien Gleichheit und Differenz verschiedener Ordnungsweisen zu Tage fördern. Fragen nach Erfolgsverständnissen und –messungen liegen hier – kommerzielles Interesse, Medienresonanz, Besucher*innenzahlen – auf der Hand.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

(ebd.: 117) zu verleihen, woran sich dann auch wiederum Biennalen, Galerien und andere orientieren.

Das Kunstmuseum erhält seinen privilegierten Status in einer Kunstwelt also nicht, weil nur dort bestimmte Teilaufgaben in der ständigen Werksproduktion und -zirkulation übernommen werden, sondern aufgrund der ausserordentlichen Kapazität künstlerischer und kunsthistorischer Wertzuschreibung. In einer zeitlichen Dimension ist dabei Beckers These zentral, dass Werke nie abgeschlossen werden, sondern immer weiter durch Zeigen, Bewahrung, Bewegung, Kommentierung und Anerkennung hergestellt werden. So ist das Museum gegenwärtig immer am Horizont und wirke auch auf Werke, die (noch) keine Berücksichtigung erfahren haben oder dies aktiv nicht wollen. Als Institution ist das öffentliche Museum bei jeder Kunstproduktion beteiligt, weil es entweder als dezidierte Abgrenzungsfolie dient oder aber eine zukünftige Anerkennung immer als potenziell erwartet werden kann. Dieser doppelte Bezug wird heute besonders gut deutlich an derjenigen Kunst, die Becker selber noch in den 1970er Jahren als museumsavers beschrieb, weil sie ausdrücklich institutionen- und deshalb museumskritisch (vgl. Becker 1976: 708) war oder durch ihre Materialität und räumlichen Ausmaße nicht zu den Ausstellungskonventionen und Sammlungsgewohnheiten passte (vgl. Becker 1974: 770, 774). Beide problematischen Museumsbezüge teilen sich jedoch bei aller zeitgenössischen Sperrigkeit das Schicksal, die museale Anerkennung zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der Zukunft nicht zu verhindern. Land Art wird heute regelmäßig mit Museumsausstellungen bedacht[37]; Performances gehen als patentierte Idee, Requisiten oder durch Dokumentation in wichtige Museumssammlungen und -ausstellungen ein[38]; als naive oder handwerkliche Nicht-Kunst beziehungsweise als Design konzipierte Gebrauchsgegenstände werden als kunstgeschichtlich relevant anerkannt[39];

37 Exemplarisch siehe die Liste von Ausstellungen von Robert Smithson, dessen Werk *Spiral Jetty* von 1970 als Meilenstein der Land Art gilt. Die museale Repräsentation kann durch andere Werke des*der Künstler*in, die in die Räume eines Museums passen, oder durch Archivmaterialien beziehungsweise Video- und Fotoaufnahmen der Kunstwerke geschehen. Siehe: https://www.robertsmithson.com/biography/biography.htm [01.06.2019].

38 Hier sind die performativen und ortsgebundenen »Situationen« von Tino Sehgal exemplarisch, die einerseits in grossen Ausstellungshäusern präsentiert werden und andererseits von einschlägigen Institutionen gesammelt werden. Siehe bspw. die Angaben der *Fondation Beyeler* in Basel: https://www.fondationbeyeler.ch/sehgal/ [01.06.2019]. Vgl. Wark (2017) zur Sammelmachbarkeit von sogenannter immaterieller Kunst.

39 Becker nennt hier »naive« und »primitive« Kunst als Beispiel einer zeitlich versetzten und immer möglichen musealen Anerkennung (Becker 1976: 714ff.). Anwendungsorientiere Praxen sind mittlerweile etwa durch Mode,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

oder ausserinstitutionelle Kritik an Institutionen wird in den kritisierten Institutionen selber repräsentiert.[40]

Bei jeder Analyse einer kollektiven Produktion von Werken kann das öffentliche Kunstmuseum mindestens als potenzielle Zukunft mitgedacht werden, selbst wenn es zum Zeitpunkt der Anfertigung, dem originären nichtkünstlerischen Gebrauch und ersten kunstweltlichen Zirkulationsphasen noch keine Rolle spielt oder spielen soll. Diese fiktive Präsenz bedeutet einen privilegierten Stellenwert von Museen im konventionalen Kanon von Kunstwelten. Auf unterschiedlichste Art kann so die Produktion von Werken unmittelbar mitgestaltet sein und über Erwartungen Einfluss auf die Gestalt und Bedeutung der Werke genommen werden: Durch die unmittelbare Unterstützung einer Fertigung (durch Sachmittel, Räumlichkeiten, Honorare, Publikationskosten, Personal) oder durch eine mittelbare Unterstützung durch Bewahrung, Bewegung, Präsentation oder Kommentierung. Darüber hinaus ist das Museum aufs engste mit Konventionen der Wertzuschreibung verbunden und nimmt auch hier die prominenteste Strukturierungsfunktion für alle Beteiligten einer Kunstwelt ein. Zentral ist die zu jeder Zeit anpassbare, ästhetische Definitionsmacht über die kategoriale Grenze von Kunst und Nicht-Kunst sowie graduell zwischen museumswürdiger beziehungsweise –unwürdiger Kunst. Mit diesen Klassifizierungs- und Bewertungstätigkeiten ist das Kunstmuseum auch gegenwärtig zentraler Teil jener umfassenden »machine« Kunstwelt, in der Kunstwerke kollektiv hergestellt werden und »artistic value« als Output produziert wird (Becker 2014: 95). Neben dieser grundlegenden Ermöglichungs-, Selektions- und Valuationsarbeit des »aesthetician« (Becker 2008[1982]: 164) par excellence hat auch die räumliche und zeitliche Ordnung von Museen einen Einfluss auf die Form von Werken, weil Werke zu Ausstellungsfläche samt technischer Ausstattung, dem Ausstellungsrhythmus oder gesetzlichen Vorgaben passen müssen. Wie in der kognitiven Karte des Museums rekonstruiert, spielen darüber hinaus aber auch noch die Orientierung an pädagogischer Vermittlung, kunsthistorischem Einordnungswillen und politischer, massenmedialer oder populärer Öffentlichkeitsarbeit eine wichtige Rolle. Kunstmuseen sind so also nicht nur privilegierte Ressourcenquelle und professioneller Vollstrecker ästhetischer Wertungssysteme, sondern auch technische Infrastruktur einer Kunstwelt.

Grafik, Architektur, Industrie-, Objekt und Möbeldesign oder Videospieldesign Bestandteile kunsthistorischer und musealer Diskurse.

40 Exemplarisch sind hier ausgewählte, feministische und rassismuskritische Arbeiten, etwa der Guerilla Girls, die in den 1980er Jahren mit Plakaten auf Repräsentationsdefizite in großen Museen hinwiesen und mittlerweile eine beachtliche Ausstellungsliste in einschlägigen Kunstinstitutionen auf der ganzen Welt vorweisen können. Siehe für eine Auswahl an Ausstellungen https://www.guerrillagirls.com/exhibitions/ [01.06.2019].

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Durch die Konsekration, Bewahrung, Bewegung, Besprechung und ständig erneuerte Präsentation von Werken und Personen werden konventionsbildende und –bindende Vorstellungen über Form und Inhalt von relevanter Kunst von Museen verdichtet, an denen sich das künstlerische Kernpersonal sowie die unterschiedlichen Fraktionen des unterstützenden Personals orientieren. Diese Konventionen sind für die Künstler*innen nicht nur die Grundlage für einen reibungslosen Ablauf oder eine erfolgreiche Karriere, sondern dienen dabei auch als Folie für graduelle oder radikale Neuerungen. Die kollektiven »aesthetic systems« (Becker 2008[1982]: 131), auf deren Grundlage Expert*innen einer Kunstwelt agieren, sind stabil und veränderbar zugleich. Die Kriterien und ihre ganze Argumentationsarchitektur stellen sich zwar durch einen Bezug auf akademisch abgesichertes Wissen als »logically organized and philosophically defensible« (ebd.: 132) dar, und doch finden sich Varianz und Devianz als zentrale Mechanismen schon in ihrer Grundausrichtung, die Offenheit und Entwicklung nicht nur möglich machen, sondern bis zu einem bestimmten Grad fordern.

Durch die rekonstruierte Sicht des Museums können diese Annahmen um die kollektiven Herstellungsprozesse und -strukturen dieses konventionalen Raumes erweitert werden, wodurch die Rolle von Museen für Kunst in einer Gesellschaft noch komplexer erscheint. Meine Analyseergebnisse zeigen, wie das Kriterium der Neuheit sich auf den kunsthistorischen Kernauftrag des Museums bezieht und wie sich Erfolge oder Nichterfolge in einer eng umrahmten Szene von Expert*innen herstellen. Wenn Neuheit über unbekannte Werke oder Künstler*innen hergestellt werden kann oder durch ein neues relationales Arrangement bekannter Werke entsteht, ist dabei zentral, dass diese Selektionen sich vor einem bestimmten Publikum als Neuheit erweisen müssen und dies nicht immer leicht zu ekennen ist und sich unmittelbar zeigt. Diese Erwartungen des Museums an sich selbst und gegenüber einer Expert*innencommunity verweisen auf die extreme Komplexität in der kollektiven Herstellung und Stabilisierung von Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst als auch anerkennungswürdiger und vernachlässigbarer Kunst. Der Stellenwert dieser rekursiven Strukturen der Expert*innengemeinde legt eine Abweichung zu Beckers Heuristik nah, denn ähnlich wie in der Diskussion des *Kunstkompasses* erscheint es vor dem Hintergrund spezifischer symbolischer Ordnungsannahmen von Kunstweltakteur*innen gegenüber der institutionellen Infrastruktur sinnvoll, nicht unbedingt vom anerkannten Werk aus zu forschen, sondern genau diese Infrastrukturen des Kunstbetriebs selbst als eigenen Untersuchungsgegenstand herzustellen.

Durch meine Analyseergebnisse kann einer Perspektive auf das Kunstmuseum als privilegierte Teilnehmer an Kunstwelten in dieser Weise erstens hinzugefügt werden, dass an seiner sozialen Eingebundenheit von viel mehr Beteiligten an der kollektiven Produktion von Werken

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ausgegangen werden kann. Da das Museum selber von unterschiedlichsten Seiten aus ermöglicht wird, kann im Sinne Beckers die Liste des Personals am Museum als Proxy weitreichend erweitert und verfeinert werden. Somit wird in einem umfassenderen Maße sichtbar, wer genau wie an der kollektiven Produktion von Werken über »distribution systems« (Becker 2008[1982]: 93) teilnimmt und jene damit auch formt. Vermittelt über das Museum kommen in meiner Analyse insbesondere Massenmedien, Politik, Sponsoring und verschiedenste Besucher*innensegmente in den Blick. Dieses periphere, über das Museum hergestellte und vermittelte, Personal kann insofern einen Einfluss auf Werke aufweisen, als dass ein Museum sich bei seiner Arbeit auch an ihren Erwartungen orientiert. An der Sicht des Museums werden so exemplarisch aber nicht nur ein quantitativer Anstieg von Personal, sondern eine Verschachtelung ganz unterschiedlicher konventionaler Räume sichtbar. Weil sich Museen zu den Gewohnheits- und Werträumen von Politik, Bildung usw. verhalten müssen, können letztere so auch einen Einfluss auf konkrete Tätigkeiten des Museums und damit die kollektive Produktion von Kunstwerken haben.

Anstatt nun eine schlichte und möglichst umfassende Auflistung aller Beteiligten anzufertigen, ist Becker folgend also die Frage nach den vielfältigen Einflüssen in verschiedenen Graden auf die Fertigung von Werken sowie darin zu erkennende konventionale Kooperationsstützen soziologisch interessant. Wird das Museum als Untersuchungsgegenstand ohne direkten Bezug auf ein einzelnes Werk gewählt, geraten seine immensen Filter-, Zugänglichkeits- und Übersetzungsfunktion in diesem sozialen Prozess in den Blick. Obwohl die von mir untersuchten Kunstmuseen in Deutschland und Österreich sich in Finanzierungsstrukturen deutlich von Beckers Gegenstand der US-amerikanischen Museen unterscheiden, könnte so die Einordnung von einer relativ unmittelbaren Orientierung an privaten Financiers, »Trustees« (Becker 2008[1982]: 117f.) oder der Einfluss an Ermöglichungs- und Regulierungsbestrebungen von modernen Nationalstaaten durch Gesetzgebung und Ressourcenverteilung (ebd.: Kap. 6) erneut geprüft werden. Die wissenssoziologische Perspektive auf Organisationen der Kunst zeigt, wie museale Umwelten erst im Museum konstruiert und mit Erwartungen versehen werden müssen und wie das Museum aufbauend auf diesen Annahmen ganz selektiv Politik, Besucher*innen und Förderer*innen bedient und dabei gerade nicht seinen kunsthistorischen Kernauftrag vernachlässigen muss. Über diese Umwege und Vermittlungen durch das Museum hindurch nehmen verschiedene Förderquellen, Kulturinstitutionen, die Massenmedien, Besucher*innen u.a. an einer Kunstwelt teil und gleichzeitig werden durch die filternde Eigenlogik des Kunstmuseums und seiner Expert*innencommunity Grenzen der direkten Einflussnahme auf die Produktion von Werken gesetzt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bei Aufbereitung für kunstexterne Publika geht es so vielmehr um eine zugeschnittene Rahmung von kunsthistorisch konzipierten Ausstellungen anstatt um inhaltliche Anpassungen. Wenn das Museum so nicht als ideologische Kolonie in den Künsten oder Rammbock der Macht verstanden wird, sondern als Proxy, Filter und Übersetzer in der arbeitsteiligen Herstellung von Kunstwerken, liegt es nah, dass solche Übersetzungsarbeiten auch durch das Museum hindurch nach außen stattfinden. Ein Artefakt wird in der musealen Berücksichtigung und Bearbeitung entlang musealer Logiken nicht nur zum Kunstwerk gemacht, sondern kann und soll auch für Externe zu einem Bildungsmedium, einem Werbeträger, einer geselligen Kulisse oder einer Nachricht werden. Das Museum entlastet das künstlerische Kernpersonal insoweit von externen Ansprüchen, als dass ihm die Aufgabe der Vermittlung schon per Auftrag und finanziellem Druck obliegt. Meine Analyse zeigt, wie anspruchsvoll und flexibel Museen diese Übersetzungsarbeit für ihre Umwelten leisten und dadurch nicht unbedingt hinter kunstspezifische Kriterien zurückfallen müssen. Es werden nicht einfach Werke nach einer politischen, kommerziellen oder populistischen Logik ausgewählt, sondern kunsthistorisch relevante Arbeiten durch informatorische Neukontextualisierung als Bildungsangebot oder Kommentar zu politischen Themen vermittelt.

Die vorgelegten Ergebnisse über die Sicht des Museums auf sich und seine Ökologie rücken diese Vermittlungs- und Übersetzungsleistungen des Museums in einer Kunstwelt auch unter potentielle Konfliktkonstellationen genau in den Blick. Wie genau ein Kunstmuseum an der Produktion von Werken beteiligt ist, auf welche konventionalen Systeme es sich einerseits bezieht und welche es andererseits absichert, erschließt sich über ein Verständnis der Umweltkonstruktionen des Museums und den teilweise inkonsistenten, widersprüchlichen Erwartungen aus diesen Umwelten. Schon ausgehend vom doppelten Auftrags als Bildungsanstalt und als kunsthistorische Institution sieht sich das Museum mit einer Spannung zwischen Zielen und widersprüchlichen Entscheidungskriterien konfrontiert, was den konventionalen Raum viel mehrdimensionaler erscheinen lässt, als wenn es sich lediglich um widerstreitende ästhetische Systemen der Kunst handeln würde. Unterschiedliche und teilweise entgegengesetzte Anforderungen und Kooperationsregeln treffen aber durch die Übersetzungsarbeit des Museums nicht ungefiltert auf das künstlerische Kernpersonal. Wie am strategischen Umgang der Museen zur Befriedigung verschiedenster Erwartungen – bspw. Pluralität von Besuchsanlässen, Menükarten von Ausstellungen, ergänzende Publikationen, statistische Angaben, Pressespiegel, geschickte räumliche Arrangements – gezeigt, vermag das Museum eine konventionale Pufferfunktion zwischen kunstinternen und -externen Publika einerseits und Kunstwerken andererseits zu übernehmen. Künstler*innen können sich sozusagen konventional bis zu einem gewissen Maß darauf verlassen,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dass ein Museum entweder schwer zugängliche Werke durch bestimmte Maßnahmen an Besucher*innen vermittelt oder aber auch kunsthistorisch weniger interessante Arbeiten noch in einen »spektakulären Gedankengang« zu setzen vermag. Wie an den Interviews gezeigt wurde, besitzen dabei die kunsthistorischen Ziele aus der Sicht der Expert*innen und mit Bezug auf ihr Peernetzwerk – zu dem auch Künstler*innen zählen – einen Vorrang gegenüber einer Orientierung an einem Massenpublikum, der Tagespresse, politischen Vertreter*innen oder privatwirtschaftlichen Sponsor*innen. Das Kriterium in dieser Expert*innendiskussion ist die Neuheit von Werken und Arrangements, weshalb sich Künstler*innen primär an diesem Selektionskriterium orientieren können und müssen. Wenn die Würdigung durch ein Museum angestrebt wird, müssen weiterhin die konventionalen Auswahl-, Einschätzungs- und Begründungsmodi des inneren Kreises von Museumsprofessionellen, Kunsthistoriker*innen und Kritiker*innen antizipiert werden. Um den Rest einer Vermittlung an zahlreiche und außerkünstlerische Publika müssen sich Künstler*innen aber nicht primär kümmern, weil das Museum diese Aufgaben gezwungenermaßen für den eigenen Fortbestand erfüllen muss.

An der Rekonstruktion der Sicht des Museums lässt sich eine Perspektive auf Kunst als sozialem Phänomen einnehmen, in der die Gruppe der ästhetischen Expert*innen unabhängig von konkreten Werken die kollektive Herstellung von Kunst heute erst ermöglicht. Über Becker hinaus stellt der Betrieb einen eigenständigen Untersuchungsgegenstand dar und die soziologische Konstitution dieses Gegenstandes eröffnet sich besonders deutlich durch den Zugang zu pluralen Ordnungsweisen von Kunst in der Kunst. Ästhetische Werturteile über Werke begründen sich nicht ausschließlich – das ist am Museum deutlich – im Vergleich zu anderen Werken oder innerhalb abstrakter ästhetischer Systeme. Diese Werturteile werden aus Sicht einzelner Expert*innen vielmehr nur vor dem Hintergrund einer fein gegliederten Institutionenlandschaft sinn- und glaubhaft. Der Betrieb kann über viele Werke hinweg die kollektive Produktion von Kunst ermöglichen, weil die Teilnehmer*innen des Betriebs klare Vorstellungen über die eigene Ordnung des Betriebs haben. Dieses Wissen über die Kompetenzen und symbolischen Hierarchien im Betrieb strukturiert konventionale Urteilsfindung und bildet gleichzeitig einen Erfolgsraum, in dem nach Belegen für angemessene Klassifikationen und Kommentierungen gesucht wird. Ästhetische Urteile realisieren sich nur durch, in und vor dieser Ordnung des Betriebs, die sich über gegenseitige Beobachtung und den Zuspruch von kunstweltspezifischer Reputation zusammenhält.

Auch wenn dem Kunstmuseum bei Becker als Institution kategorial eine besonders privilegierte Kapazität der Wertzuschreibung zukommt, unterscheiden sich in den Ordnungsvorstellungen der Museumsexpert*innen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

einzelne Museen genau darin graduell voneinander. Diese Unterschiede stellen sich über angesammelte und gegenseitig zugeschriebene Reputation her, welche wiederum einen Einfluss auf analog unterschiedliche Kapazitäten zur Reputationsübertragung an Künstler*innen oder auch kooperierende Institutionen haben. Auch wenn Becker den Status von Expert*innen, welche Gegenstände zu Kunst erheben und unter ihnen dann Relevanzrelationen herzustellen, als wenig erklärungsbedürftig beschrieb, kann über die rekonstruierte Perspektive des Museums genauer aufgeschlüsselt werden, wer überhaupt als »aesthetician« zählt, welche Bewertungskriterien innerhalb dieser exklusiven Gruppe untereinander zählen, wie die Angemessenheit der Bewertung geprüft wird und wessen Urteil für wen eigentlich eine Rolle spielt.

Zusammenfassend zeigen die Analyseergebnisse in viel schärferem Masse, wie eine Kunstwelt immer schon auf Strukturen aufgebaut ist, die sich nicht auf Konventionen der unmittelbaren Werksproduktion reduzieren lassen. Dies betrifft sowohl Personalgruppen, den Stellenwert ihrer konventionalen Einstellung und allgemeine Vergleichskategorien und -kriterien für Kunstwerke. Besonders die Rolle von Expert*innen in der Orientierung an verschiedensten Ansprüchen an das Museum fügt hier den Studien Beckers über empirische Ergebnisse eine theoretische Einsicht hinzu, die erklärt, wie »some people are commonly seen by many or most interested parties as more entitled to speak on behalf of the art world than others« (Becker 2008[1982]: 151). Im Fall der von mir untersuchten Museen sind es eben hauptsächlich diese Institutionen selbst, die sich in einem anspruchsvollen Maße gegenseitig beobachten, feine Unterschiede untereinander feststellen und sich ausschließlich gegenseitig Anerkennung zusprechen. Nur vor dieser institutionellen und symbolischen Topografie richtet sich die Aufmerksamkeit der von mir interviewten Museumsprofessionellen auf ausgewählte Feedbackkanäle. Inhalt und Form von Erfolgen sowie ihre Indikatoren können nur auf Grundlage dieser Ordnungsvorstellungen geschehen und bieten damit einen reichen Forschungsgegenstand, der nicht nur plausibler macht, welche Kunst*werke* kollektiv gemacht werden, sondern auch erklärt, wie Kunst*welten* ständig kollektiv gemacht werden.

Die vorgeschlagenen Ergänzungen und Forschungsperspektiven zeigen analog zur Einordnung des *Kunstkompasses*, wie anschließend an Beckers Arbeiten durch methodische Verschiebungen der Forschungsbereich der Ordnungsvorstellungen über Kunst innerhalb der Kunst sich verdichtet. An der Speicherung und Aktualisierung von Konventionen durch das Museum, der Anwendung von Selektionskriterien in einem autonomen Expert*innenkreis, der Einschätzung von Erfolg(en), der Übersetzung von Logiken in die Kunstwelt hinein und aus ihr heraus zeigt sich, welche Erklärungspotenziale für die kollektive Produktion von Kunstwerken und aber auch der gesellschaftlichen Stabilisierung

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Kunst über einzelne Werke hinweg in einer Untersuchung von partikularen Ordnungsvorstellungen stecken.

4.2.2 Kunstfeld

Über Bourdieus Arbeiten zum Kunstmuseum und weiterführende Forschung anderer Autor*innen können drei Forschungsrichtungen identifiziert werden, innerhalb derer meine Analyseergebnisse unter Perspektive von pluralen Ordnungsweise der Kunst diskutiert werden können: (1) Bourdieu hat das Kunstmuseum als wichtiges empirisches Forschungsfeld für eine Soziologie von Geschmacks-, Wahrnehmungs- und Aneignungsweisen bearbeitet. Für Fragen in diese Richtung leite ich Ergänzungen ab von der rekonstruierten Sicht des Museums auf seine multiplen Aufträge. (2) Bei feldtheoretischen Annahmen zur vertikal und horizontal differenzierten Binnenstruktur des Kunstfeldes gelten öffentliche Museen für Bourdieu als wichtige Konsekrationsinstanz des autonom-orthodoxen Endes des autonomen Subfeldes. Jüngere Forschungen haben dabei zwei Ergänzungen zur Feldstruktur vorgenommen: Eine horizontale Ausdifferenzierung beziehungsweise eine Vermischung zwischen dem autonomen und dem heteronomen Subfeld und seinen Anerkennungsmechanismen (Zahner 2006; Graw 2010[2008]); und eine vertikale Ebenendifferenzierung bezüglich globaler künstlerischer Zusammenhänge (Buchholz 2008; 2016; 2018). Ein Perspektivwechsel zur Sicht des Museums kann hier zeigen, wie Auswahl- und Prämierungsprozesse entlang der sich wandelnden Strukturierung des Kunstfeldes sich im Museum vollziehen und auf Grundlage welcher beobachteten Topografie das Museum seinem künstlerischen Auftrag – der Auswahl, Kontextualisierung- und Prämierungsarbeit – nachkommt. (3) Die zu Beginn des Kapitels angeführten Diskussionen um eine Kolonisierung des Museums durch politische oder wirtschaftliche Logiken zu Ungunsten kunstspezifischer Kriterien weisen über das Kunstfeld hinaus auf seine gesellschaftliche Einbettung. Hinter Debatten über Neoliberalisierung und Instrumentalisierung (oder Kommodifizierung, Ökonomisierung, Privatisierung) werden Fragen nach Zusammenhängen von Kunstmuseen und kunstexternen Akteuren und deren Logiken akut. Die vorgelegten Ergebnisse zur Konstruktion musealer Umwelten und der Umgang mit zugesprochenen Motiven von Politik, Massenmedien oder Sponsoren können hier aus Sicht des Museums zeigen, wie genau mit den zahlreichen und teilweise widersprüchlichen Erwartungen umgegangen wird, ohne dabei eine genuin künstlerische Ausrichtung auf professioneller Grundlage unbedingt aufgeben zu müssen.

(1) Geschmack und Aneignungsweisen von Kunst. Die Aneignungs- und Rezeptionsweisen von Hochkultur stehen bei Bourdieu in einer

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gegenseitigen Relation zu Milieu-, Klassen- und Bildungshintergrund von Besucher*innen. Einerseits werden über Dispositionen im sozialen Raum Geschmackspräferenzen nahelegt und andererseits legitimiert dieser quasi-naturalisierte Geschmack die ungleiche gesellschaftliche Kapitalverteilung symbolisch. In diesem Bild von angesehenem und weniger angesehenem Geschmäckern ist das Museum die »zur Institution geronnene ästhetische Einstellung« (Bourdieu 2012[1979]: 60), in der die von externen Zwecken befreite Kunst sich dem Dekodierungs- und Kontextualisierungsvermögen der Betrachter*innen (Bourdieu 1974[1968]) offen zeigt. Bourdieus richtungsweisender Beitrag zur Soziologie kultureller Güter und entsprechenden Rezeptionsweisen besteht in dem Ergebnis, dass ob und in welcher Weise Kunstwerke genossen und decodiert werden können, mit Herkunfts-, Klassen- und Bildungsunterschieden zusammenhängt und produktiv auf diese zurückwirkt (Bourdieu/Darbel 2006[1965]; Bourdieu 2012[1979]; 1974[1968]; 1999[1992]: 449–489). Das moderne Kunstmuseum bietet sich hier insbesondere durch die faktische Zugänglichkeit für alle bei gleichzeitiger, ungleicher Besuchsverteilungen und ungleichen Aneignungsweisen dafür an, sich über die Richtigkeit der individuellen ökonomischen und kulturellen Stellung in einem sozialen Raum zu vergewissern (oder vergewissert zu werden) (Bourdieu/Darbel 2006[1965]). Wenn vor dem Kunstwerk aus eingeschliffener und eingeübter Gewohnheit der Blick entweder auf die Form oder die Funktion von Kulturgütern gelenkt wird, geschieht das zwar quasi-natürlich und ist doch Resultat von Wissen durch schulischem (deren Erfolg wiederum von sozialstrukturellen Vorbindungen abhängt) und außerschulischem Training. Klassifikationsurteile gegenüber den Werken werden in dieser Weise vorgenommen von »Klassifizierenden, die sich durch ihre Klassifizierung selbst klassifizieren« (Bourdieu 2012[1979]: 25), was wiederum erst durch die gesellschaftlich institutionalisierte Sakralisierung bestimmter Kunst durch »Ausstellung an einem anerkannten und Anerkennung verleihenden Ort« (Bourdieu 1999[1992]: 455) – und besonders dem öffentlichen Museum – ermöglicht wird.

Wenn das Museum für den Zusammenhang zwischen Kunsterfahrung und Inklusionsstrukturen (vgl. aktueller Grennfell/Hardy 2007: Kap. 4) als Konsekrations-, Ausschluss- und Naturalisierungsinstitutionen (Bourdieu 1974[1968]: 198) begriffen wird, bleibt die Frage nach musealen Prozessen, die entsprechende Funktionen, Mechanismen und Effekte berühren. Meine Analyse zeigt, wie der doppelte Auftrag des Museums als Bildungs- und Kunstinstitution im Museum als deutliche Spannung wahrgenommen wird, die auf die Rolle dieser Kunstinstitution für die Reproduktion und Durchbrechung sozialer Inklusions- und Exklusionsstrukturen verweist. In den von mir vorgelegten Ergebnissen macht die gleichzeitige Orientierung an den vermeintlichen Interessen verschiedener Besucher*innengruppen (und im Endeffekt dann anderer

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Publika, Expert*innen, Politik) deutlich, dass ein Urteil über eine inkludierende oder exkludierende Funktion des Museums nicht eindeutig zu fällen ist. Eine Adressierung verschiedener Interessen, die dem Museum per Bildungsauftrag in die Richtung der Inklusion aller Personen auferlegt ist, wird in Museen durch eine Mischung von populären oder hochkulturellen Werken, Künster*innen und Ausstellungsdisplays innerhalb einer Ausstellung, zeitgleich durch parallel stattfindende Ausstellung in einem Haus oder durch die Sequenzialisierung über ein längerfristiges Ausstellungsprogramm hinweg angestrebt. Abseits der Kunstwerke und Namen ist in der Vermittlungsarbeit eine solche strategische Arbeit auf Grundlage zugeschriebener Geschmackspräferenzen und Aneignungsweisen zu erkennen. Hinter der Konstruktion von sogenannten Besuchsanlässen, der Wahl populärer Künstler*innennamen und der Werbung in Tagespresse, sozialen Medien oder Plakaten zeigt sich das Ziel der Verantwortlichen ihrem kulturellen Bildungsauftrag in umfänglicher Weise nachzukommen.

Ausdrücklich alle Menschen sollen von einem Besuch im Museum überzeugt werden und gerade in Hinblick auf unterrepräsentierte Besuchsgruppen (heute insbesondere junge Menschen, bestimmte Immigrant*innen) herrscht ein reges Nachdenken und Ausprobieren über mögliche Besuchsmobilisierung und Vermittlungswege. Das soziologische Wissen über die ungleiche Besuchsverteilung von Milieus gehört dabei zum Allgemeinwissen oder vielmehr zum Allgemeinproblem von Museumsprofessionellen. Die offensichtlichste Weise mit dieser Lage umzugehen, wird von den Interviewten auf verschiedenen Ebenen abgelehnt, denn eine unmittelbare inhaltliche Ausrichtung an den Interessen und Geschmackspräferenzen eines Massenpublikums wird als populistisch zurückgewiesen. Gleichzeitig wird jedoch ebenso deutlich vor einer absolut elitistischen Ausrichtung an Expert*innendiskurse gewarnt. Auch weniger deutliche Anpassungen auf einer sekundären Ebene der Ausstellungsgestaltung, die verschiedene Aneignungsweisen von Kunst betreffen, bewegen sich in dieser Spanne: Die Größe der Beschilderung; die Bestuhlung; der Umfang, Sprachstil und die Form von Handzetteln, Audio-Guides und Ausstellungskatalogen; oder ausgefallene Führungsangebote (für Nudist*innen, Hundebesitzer*innen, in Fremdsprachen) sind einerseits zwar Running Gags in der Museumsszene, werden aber eben doch ständig besprochen, durchgeführt und angepasst.

All diese Aushandlungen zeigen in aller Deutlichkeit nicht nur, wie bewusst sich die Interviewten über ungleiche Quantitäten und Qualitäten von Kunsterfahrungen in ihren Häusern sind. Vielmehr wird anhand der Sicht des Museums deutlich, wie dies in den inneren Widersprüchen öffentlicher Museen und schon ihrer »tension of missions« (Zolberg 1986) zwischen Bildungsanstalt und Kunstinstitution eingebaut ist. Bei der Verfolgung des Bildungsziels habe ich rekonstruiert, dass niedrigschwellige

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Angebote oder die Akquise von Schüler*innenführungen überaus ernst genommen werden. Bei allen möglichen genannten Anpassungen gilt es aus Sicht des Museums eine Balance zu wahren zwischen den beiden zentralen Aufträgen: Einerseits künstlerische Produktion nach Expert*innenkriterien zu fördern und zu beobachten und andererseits möglichst viele Bevölkerungsgruppen anzusprechen und Kunst zugänglich zu machen. Dieses Zugänglichmachen ist dabei in der Tat kein Selbstzweck, sondern geschieht mit klarem Verweis auf den einzigartigen Beitrag von bildender Kunst zu einem allgemeinen Bildungsprozess, der über öffentliche Budgetierung auch ganz direkt verfolgt werden muss. Aber erst durch die Verortung zu Schule und anderen Kulturinstitutionen wird ausgeführt, dass ein Kunstmuseum exklusiv einen Perspektivwechsel sowie verschiedene Reflexionen über die Kontingenz und Historizität von Gesellschaft ermöglichen kann, die in einer breiteren Bildungslandschaft so sonst nicht geboten werden würden.

Eine erfolgreiche Mobilisierung von Besucher*innen steigert die Besuchszahlen, die zwar nicht für große Lernerfolge geschweige denn künstlerische/kuratorische Qualität stehen, dafür aber für ganz andere Zwecke herangezogen werden. Die Rechtfertigungsstrategien mithilfe solcher quantitativer Erfolgsdaten gegenüber Politik, Sponsor*innen oder einer massenmedialen Öffentlichkeit haben in der Analyse gezeigt, in welcher Topografie sich solche Ansprüche an ein Museum formieren. Aus den internen und externen Anreizen zur breiten Publikumsöffnung kann für Bourdieus Beschreibung des Museums als staatlich legitimierte Institutionalisierung der reinen Ästhetik mit eindeutigen Stabilisierungsfolgen von gesellschaftlicher Inklusion und Exklusion festgestellt werden, dass ein Museum eben nicht ausschließlich an Kunstvorstellungen einer herrschenden Schicht verhaftet ist und sein kann, sondern diese Ästhetik, wenn nicht nur durch populäre Angebote ergänzt, so doch mindestens übersetzt – vermittelt – werden muss.

Auch wenn die Ziele der Direktor*innen sich in ihrer kuratorischen und wissenschaftlichen Arbeit primär an anderen Expert*innen ausrichten und individueller Erfolg an den Reaktionen jener Kolleg*innen, Fachpresse und Ausstellungsbetrieb abgelesen wird, so kann der Vorwurf des Populismus oder der Kommerzialisierung vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Inklusionsmuster und entsprechend unterschiedlichen Geschmacks- und Wahrnehmungsmustern auch genau andersherum gedeutet werden: Als Durchbrechung des Primats des reinen Blicks und Unterstützungsangebot für die Dekodierung von Kunstwerken bei defizitärem Bildungs- und Familienhintergrund. Die Kritik an Event-Kultur und populären Themen, die ständig in einem wissenschaftlichen und breiteren Diskurs geäußert wird, kann so auch als Verteidigungsversuch einer herrschenden Ästhetik gelesen werden, der zwar Kommerz sagt, aber damit eben auch Massenpublikum meint. Zumindest an den

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Museen in meiner Untersuchung konnte ich rekonstruieren, dass ein allgemeiner Bildungsauftrag als zentrale Aufgabe des Museums verstanden wird und wie das Museum damit umgeht. Genauer empirisch zu klären ist hier, ob eine vermeintliche Popularisierung des Museums sich auch auf differenzierte Geschmackspräferenzen innerhalb des heteronomen Subfeldes der populären Kultur, also etwa einer herrschenden Elitenkultur oder einer Volkskultur – zurückführen lässt und in welchem Verhältnis wiederum Vermittlungsarbeit dazu ausgerichtet wird. Bevor es genauer um die jetzt schon angedeuteten Einflüsse kunstexterner Ansprüche an das Museum unter der Diskussion einer sozialpolitischen oder privatwirtschaftlichen Instrumentalisierung geht, wird das zweite Hauptziel des Museums näher betrachtet. Die Selektions- und Konsekrationskapazitäten für künstlerische Produktion leiten unvermittelt zu feldtheoretischen Überlegungen, die nun folgend um einen analytischen Perspektivwechsel auf Augenhöhe des Museums erweitert werden.

(2) *Binnenstruktur und Ebenen des Kunstfeldes*. Die feldtheoretischen Arbeiten von und nach Bourdieu stellen einen soziologischen Blick von oben auf Museen als Teile in einer Binnenstruktur des Feldes dar, welche diese Struktur mitproduzieren. Solche differenzierungstheoretisch argumentierenden Untersuchungen fragen nach Autonomiegraden innerhalb des Feldes, Subfeldkonstellationen, verschiedenen Ökonomien, symbolischer Kapitalstruktur, den Kämpfen um symbolische Anerkennung und Konsekrationsmacht sowie entsprechende strukturelle Konfliktkonstellationen. Der von mir vorgeschlagene Perspektivwechsel zur Sicht des Museums beinhaltet ein Erklärungspotential für diverse museale Tätigkeiten und soll nicht als These für die Ausarbeitung einer ›neuen‹ Binnenstruktur gelesen werden. Anstatt einen Raum der Möglichkeiten von der objektiven Position im Feld aus abzuleiten und Handlungen zu plausibilisieren, sollen Ordnungsvorstellungen des Museums eine Topografie zeigen, in der Erwartungen an sich und an seine Umwelten eingelassen sind, die schließlich aus Froschperspektive Handlungen erklären kann. Neben den in *Kapitel 2* dargestellten feldtheoretischen Grundlagen, die Bourdieu für das französische Feld der Literatur und der Malerei des 19. Jahrhunderts ausgearbeitet hat, sind Studien, die Strukturen des aktuellen Kunstfeldes beschreiben, zu berücksichtigen. Neuere feldtheoretische Arbeiten zur Kunst haben einerseits Ergänzungen zur Binnenstruktur kultureller Felder vorgenommen und andererseits die Herausbildung eines globalen Kunstfeldes theoretisch konsistent beschrieben.

Bourdieus Thesen zur horizontalen Binnenstruktur in die zwei Subfelder der reinen Produktion und der Massenproduktion lässt sich laut Zahners (2006) Untersuchung US-amerikanischer Nachkriegskunst heute nicht mehr so sauber halten. Ein Wandel der grundlegenden Feldstruktur lasse sich am institutionellen Gefüge und damit auch der veränderten Rolle von Kunstmuseen zeigen. Zusammen mit einer Pluralisierung

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ästhetischer Kriterien ab der Mitte des 20. Jahrhunderts sei nach Zahner ein »institutioneller Transformationsprozess« (ebd.: 17) in Richtung einer feineren Ausdifferenzierung der Institutionstypen zu beobachten, in dessen Verlauf das Kunstmuseum seine zentrale Stellung als Konsekrationsinstanz eingebüßt hätte. Spätestens mit dem Siegeszug der Pop-Art habe sich ein tiefgreifender Wandel von anerkannter Kunst und anerkennungsfähigen Institutionen verfestigt, der die dialektische Trennung und jeweilige Konstitution des relativ autonomen und des heteronomen Subfeldes brüchig werden ließ. Wie Zahner an einer biographischen Studie von Andy Warhol zeigt, habe sich stattdessen ein neues Subfeld gebildet, das die Definition von reiner Produktion als negative Ökonomie der Massenkultur unterläuft. Dieses »*Feld der erweiterten Produktion*« sei »durch ein Regelwerk charakterisiert, das vom Subfeld der reinen Produktion ebenso geprägt ist wie vom Feld der Massenproduktion, also die Überschneidungszone dieser beiden vormals antagonistischen Felder darstellt« (ebd.: 241). Für diesen Strukturprozess sei auch ein Wandel in Konsekrationskompetenzen einschlägiger Institutionen verantwortlich und für den Fall der Pop-Art wird so auch nachgezeichnet, wie einerseits Sammler*innen und kommerzielle Galerien noch vor dem Museum Anerkennung zu verleihen vermögen und andererseits Museen unter veränderten Finanzierungsgefügen sich an populärerem Geschmack orientierten, um höhere Eintrittsgewinne zu verbuchen (ebd.: 269f.). Zugespitzt würde Museen für zeitgenössische Kunst damit die Rolle zukommen der »letztendlichen Absegnungs- und Publikationsinstanz von bereits zuvor im Kunstfeld zu Anerkennung gelangten Kunst« (ebd.: 274; vgl. stärker in Richtung Markt Crane 2009).

Dass das Kunstfeld für solche tiefgreifenden Veränderungen offen ist, deckt sich mit Bourdieus Annahme des ständigen Kampfes um Deutungshoheit und legitimer Vision. Diese Kompetenz zu Selektion und Anerkennung hat ebenso wenig einen essenziellen Ursprung wie der Wert eines Werkes, welches »tausendfach von all denen gemacht wird, die daran interessiert sind, die ein materielles oder symbolisches Interesse darin finden, es zu lesen, einzuordnen, zu entziffern, zu kommentieren, zu reproduzieren, zu kritisieren, zu bekämpfen, es zu kennen, zu besitzen« (Bourdieu 1999[1992]: 277). Besonders das bei Zahner angedeutete Verhältnis einer Vermengung von Kriterien des autonomen Subfeldes mit anderen Kriterien interessiert die Soziologie des Kunstmarktes. Hier wird in der Tat angenommen, dass ästhetischer Wert und monetärer Wert zueinander in einem positiven Verhältnis stehen (vgl. nur Beckert/Rössel 2004; Velthuis 2005; Graw 2010[2008]; Crane 2009; vgl. aber auch skeptisch Abbing 2002: Kap. 3). Hinter diesen Fragen – Ist ein Werk teuer, weil es gut ist oder weil es Reputation hat? Oder, ist ein Werk gut oder im Kunstbetrieb anerkannt, weil es hohe Preise realisieren konnte? Oder verstärken sich diese Bewertungsvorgänge gegenseitig?

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

– steckt ähnlich wie bei Zahners Studie die Vorstellung, dass die Pole im Kunstfeld nicht mehr per se antagonistischen Ökonomien entsprechen. Vielmehr ist immer wieder empirisch zu prüfen, innerhalb welchen Institutionengeflechts welche legitimen Bewertungskriterien angelegt werden und welche Kunst dadurch bei wem angesehen ist.

Unter Vorzeichen planetarischer Vernetzung, globaler Öffentlichkeit, globalen Professionen, der Zunahme regelmäßiger Weltereignisse und grenzenlos wandernde Werke und Personen wird neben der bisher beschriebenen horizontalen Ausdifferenzierung aus globalisierungstheoretischer Perspektive an feldtheoretischen Ansätzen gearbeitet.[41] Larissa Buchholz (2008; 2016; 2018) beschreibt die Genese eines globalen Feldes der Kunst als Emergenz einer neuen Ebene über regionalen Feldern. Regionale Felder (etwa das französische, westeuropäische, vietnamesische) lösten sich also nicht durch Expansions- oder Additionsprozessen auf, sondern stünden in Form einer »asymmetrischen Interdependenz« (Buchholz 2008; 2018) in einem Austausch mit dem globalen Feld, welches sich in einer Zentrum/Peripherie-Differenzierung strukturiere (vgl. ähnlich Quemin 2006; 2013a; 2018).[42] Im Gegensatz zur Trennung des Kunstfeldes von etwa Religion, Wirtschaft, Politik u.a. über eine »functional autonomy« unterschieden sich die Feldebenen der kulturellen Produktion nicht durch »specialized practices« im differenzierungstheoretischen Sinne, sondern lediglich durch das Niveau (»level«) sozialer Organisation (Buchholz 2016: 41). Die Differenz zwischen den regionalen Feldern und dem globalen Feld – d.h. jeweils Eigenlogik, eigene Kriterien, eigene symbolische Kapitalstrukturen – beschreibt Buchholz so auch als eines der »vertical autonomy« (ebd.: passim), welche sich durch drei Aspekte deutlich zeige: Globale Institutionen für

41 Die Frage nach der Übertragung oder Anpassung Bourdieu'scher Feldkonzepte von nationalstaatlichen Territorien auf eine globalisierungstheoretische Perspektive ist ein dynamisches Forschungsunternehmen. Zentrale empirische Probleme richten sich auf die Entwicklung transnationaler Feldstrukturen (Emergenz vs. Addition) und die Verhältnisse zwischen globalen und regionalen Feldern. Vgl. Go/Krause (2016) für einen konzeptualisierenden Überblick; Casanova (2004[1999]) zu globalen Feldern kultureller Produktion am Fall der Literatur; Kuipers (2011) zu einem transnationalen Feld von Unterhaltungskultur; Sapiro (2016) für (sprachgebundene) literarische Felder und den transnationalen Markt von Übersetzungen; aber auch zu anderen globalen Phänomenen aus feldtheoretischer Perspektive: Dezalay&Garth (1996) zu Recht; Go (2008) und Steinmetz (2016) zu imperialer Politik; Petzke (2016) zu Religion.

42 Die Thesen zum globalen Kunstfeld beziehen sich auch bei Buchholz auf das autonome Subfeld und nicht auf das heteronome Feld der Massenproduktion. Hier wären Diskussionen angebracht, die die Binnenstruktur mit den vertikal geordneten Ebenen in Verbindung bringt.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

transnationale Beziehungen; die Herausbildung und Institutionalisierung globaler Diskurse; und die Bildung spezifisch globaler Bewertungsmechanismen (ebd.: 42). Das offensichtliche Fehlen von spezifisch globaler Kunst, im Sinne von nur in einer globalisierten Kunstwelt anerkannter Formgebung, verweist auf die Bourdieus These der kollektiven Produktion eines Werkes und seines symbolischen Wertes durch ein Institutionengeflecht. Heteronome oder heterodoxe Konsekrationsinstanzen befinden sich nach Buchholz auf planetarischer Ebene in einer eigenständigen »Arena des globalen Wettbewerbs« (Buchholz 2008: 218). In diesem Kampf um Anerkennung und Anerkennungskompetenz, der essenziell für alle feldtheoretischen Überlegungen und Ebenen ist, ginge es so analog zu regionalen Feldern »um das Monopol zur Festlegung der Kriterien transnationaler künstlerischer Anerkennung als solcher« (ebd.).

Diese theoretischen Weiterentwicklungen zu verschiedenen Dimensionen der Binnenstruktur des Kunstfeldes pluralisieren die möglichen Referenzrahmen innerhalb der Weltsicht des Museums in einer ebenso mehrdimensionalen Welt. Es kann so diskutiert werden, auf welche symbolischen Ökonomien sich welche einzelnen Tätigkeiten des Museums genau beziehen und welche Erwartungen bestimmten Subfeldern und Ebenen zugeschrieben werden. Wenn die Anschlussarbeiten zur horizontalen, vertikalen und dimensionalen Ausdifferenzierung des Kunstfeldes zusammengenommen werden, wirken nur schon die kunstfeldspezifischen Orientierungsstrukturen für museale Handlungen äußerst komplex und verschachtelt. Die Pluralisierung der horizontal/vertikal differenzierten, legitimen Bewertungsschemata ergänzen sich so mindestens für das Feld der reinen Produktion um die Ebene des globalen Feldes.[43] Da abhängig von der jeweiligen Position des Feldes unterschiedliche Selektions- und Bewertungskriterien und unterschiedliche Institutionen zu erwarten sind, bildet sich eine annehmbare Vergleichsfolie für die kunstbezogenen Praxen des Museums. Mein Perspektivwechsel greift die feldtheoretische Sicht auf das Feld und seine Dimensionen auf und kann so zeigen, dass das Museum selbst bei genuin künstlerischen Tätigkeiten nicht einfach monologisch operiert, sondern ganz verschiedene Tätigkeiten an ganz verschiedenen Ökonomien des Feldes orientiert und auf Erfolge hin geprüft werden.

Die rekonstruierte Sicht des Museums und insbesondere die Pluralität unterschiedlicher Umwelterwartungen verweisen auf die überlagerten, gekreuzten und ausdifferenzierten Strukturen des Kunstfeldes.

43 Hier müsste nun genauer erforscht werden, wie analog die regionalen Felder und das globale Feld differenziert sind. Für das globale Feld wird von Buchholz und Quemin ein Zentrum/Peripherie Differenzierung beschrieben, die so für regionale Felder nicht beschrieben wurde. Siehe dazu noch die vorherige Fußnote.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Auch wenn die Feldtheorie konzeptueller Reflexionsrahmen ist, kann es nicht um die konkreten Positionierungen von Museen im »Kampf um die Durchsetzung des legitimen Prinzips von Vision und Division« (Bourdieu 1992[1987]: 148) in nur einer Logik gehen. Inwieweit das Museum in einem Kampf um kulturelle Deutungshoheit aus einer feldtheoretischen Perspektive Macht einbüßt oder erringen kann (siehe Zahner), müsste auf Grundlage anderer empirischer Daten im Vergleich zu Konsekrations- und Wertstiftungsalternativen nachverfolgt werden. Bourdieus Frage nach der »Konstruktion der unterschiedlichen Weltsichten, die selbst zu dieser Welt beitragen« (ebd.: 143) kann hingegen an den von mir untersuchten Fällen zeigen, wie und auf welche Weise die ausdifferenzierten Strukturen innerhalb des mehrdimensionalen Feldes im Museum ineinander fallen und auseinandertreten, wie sie aus Sicht des Museums konstruiert werden müssen und wie erst so selektiv auf sie eingegangen werden kann.

Während Warhol und die Pop-Art bei Zahner für eine unmittelbare Kopplung von populärer und reiner Ästhetik und somit der Bildung eines neuen Subfeldes steht, zeigt meine Analyse vielmehr modulare Strategien zur Bezugnahme auf verschiedene Subfeldlogiken und damit die Aufrechterhaltung von kategorialen Grenzen. Diese Kombinatorik von getrennten Wertbezügen kann dabei gleichzeitig oder sequenziell passieren: Ein Ausstellungsprogramm kann inhaltlich (Themen, Medien Stile, Epochen, Namen) gemischt werden, um möglichst viele verschiedene Interessengruppen durch verschiedene Ausstellungen anzusprechen. Bei ausreichenden Räumlichkeiten und Mitteln schaffen einzelne Museen dies gleichzeitig über spezifische Angebote für spezifische Publika, oder eine »Menükarte« oder Dramaturgie innerhalb eines längerfristigen Programms in sequenzieller Form wird konstruiert. Eine mögliche zeitliche Aneinanderreihung mit klaren Bezügen zu Kriterien von Subfeldern und Ebenen wäre überspitzt (aber nicht unrealistisch) etwa: thematische Ausstellung zu einem aktuellen gesellschaftlichen Thema; dann zeitgenössische Kunst als Expert*innenausstellungen vor einem globalen Neuheitsdiskurs; dann Einzelausstellung von einer, auch bei einem breiteren Publikum einschlägig bekannten, Person oder Stil (immer wieder exemplarisch genannt: Gauguin und Impressionismus); dann kunsthistorische Inbezugsetzung zeitgenössischer Kunst mit bekannterem Motiv; dann Gruppenausstellung lokaler/regionaler Künstler*innen.

Neben einem solchen Zuschnitt von monolithischen Ausstellungsinhalten auf bestimmte Geschmäcker und Interessen wird in den Interviews auch immer wieder von dem Versuch berichtet, intellektuell anspruchsvollere Ausstellungen an ein breites Publikum zu vermitteln. Analog, aber in entgegengesetzter Richtung, lassen sich Berichte einordnen, die belegen, dass zu kunsthistorisch ausgeforschten Gegenständen wenigstens eine einschlägige Expert*innenkonferenz oder wissenschaftliche

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Publikation mit einem neuen Twist organisiert wird. Die Gründe für dieses Changieren und die entsprechenden Spannungen lassen sich auf Erwartungen gegenüber bestimmten Publika zurückführen, sie führen aber nicht zu einer Vermischung in einer neuen Logik.

An den Strategien zur Erreichung verschiedener Besucher*innen zeigt sich, dass Museen als Kompaktakteur nur schwerlich eindeutig und ausschließlich in einer zweidimensionalen Feldstruktur verortet werden können. Die hohe Konsekrationsmacht, die so auch von Direktor*innen reflektiert wurde, legt zwar nah, dass Museen am orthodoxen Ende des Subfeldes der reinen Produktion agieren. Gleichzeitig kann – das wurde bereits am Bildungsauftrag deutlich – die Orientierung an dieser spezifischen Selektions- und Anerkennungslogik aber nur einen Teil der vielfältigen musealen Tätigkeiten darstellen. Was ein Museum alles macht, kann höchstens partiell auf die Verteilung privilegierter künstlerischer Anerkennung und die entsprechenden Kämpfe um privilegierte Anerkennungsfähigkeit zurückgeführt werden. Einzelne Ausstellungen, einzelne Bestandteile einer Ausstellung oder einzelne Vermittlungsangebote passen durchaus zu einer Logik der reinen Ästhetik, andere verhalten sich hingegen sogar entgegengesetzt zu ihr. Im Museum wird sich so also noch nicht einmal nur einer Logik der Kunst unterworfen, sondern etliche Erwartungen aus dem kulturellem Feld durch strategische Zuschnitte auf ganz unterschiedliche Publika bedient.

Somit kann nicht davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Spannung zwischen populärer und reiner Ästhetik; bei der Spannung zwischen Adressierung von globalen Expert*innen und regionalem Massenpublikum; oder auch bei der Spannung zwischen Bildungsauftrag und Kunstauftrag um ein Nullsummenspiel handeln muss. Wenn aus Perspektive der Professionellen regelmäßig auf die Gefahr des Populismus und des Elitismus hingewiesen wird, geht es eben gerade nicht um den Wunsch zur Verortung an einem Ende dieses Spektrums, sondern um die strategische (größeres Programm, Menükarte) und taktische (innerhalb einer Ausstellung, Besuchsanlässe) Vermittlung beider Erwartungs- und Erfolgsräume. Bei erfolgreicher Bedienung unterschiedlicher Ziele wird so auch nicht von einem faulen Kompromiss oder Hochverrat gesprochen, sondern von einer gegenseitigen Potenzierung der Erfolge vor einem kunsthistorischen Diskurs und den allgemeinen Besucher*innen. Gut und wirklich erfolgreich als Direktor*in eines öffentlichen Museums ist somit nur, wer alles kann: Eine Besprechung in *Artforum*, *Texte zur Kunst* o.ä. erhalten, Akzente für die Arbeit von Kolleg*innen setzen, Künstler*innen zufriedenstellen, alle Schulklassen der Stadt erreichen, in der *Tagesschau* und der Lokalzeitung erwähnt werden, Lob im Besucher*innenbuch erhalten, Zuspruch durch das Kulturdezernat ehrhalten, private und öffentliche Mittel erhalten und zur Not auch die Führung mit Hund ausgebucht bekommen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Sicht des Museums auf seine pluralen Umwelten, deren zugesprochenen Interessen und Erfolgskriterien hält sich nur bedingt an regionale, politische oder sprachliche Grenzen. Zu Fragen nach globalisierenden Feldstrukturen lässt sich dies an verschiedenen Beobachtungsräumen nachzeichnen. Ein Expert*innendiskurs wird als potenzial globaler Referenz-, Diskurs- und Resonanzraum verstanden. Eine Peer Group von ausgewählten und hauptberuflichen Professionellen verteilt sich auf der ganzen Welt und teilt sich gemeinsame »spezifische Urteilskriterien« (Bourdieu 1999[1992]: 187). Da Reputation als Ordnungs- und Vergleichskriterium innerhalb institutioneller Gefüge fungiert, erscheint eine Globalisierung des Kunstfeldes als Kraft- und Spielfeld im Sinne Bourdieus als nicht unwahrscheinlich. Die Resonanzräume, die die Interviewten nach Aktivitäten (was ist schon da?) und Erfolgen (was war neu?) abtasteten, deuten auf keinerlei regionale Begrenzung hin und so wurden auch keine essenziellen Unterschiede in symbolischen Bewertungskriterien zwischen etwa Museen in der Nachbarschaft oder auf einem anderen Kontinent erwähnt, sondern nur graduelle Unterschiede dieser Institutionen hinsichtlich ihrer eigenen symbolischen Macht. Als Erfolge galten so Besprechungen in internationalen Fachzeitschriften, anerkennende Besuche von Kolleg*innen aus aller Welt oder die Berücksichtigung von Künstler*innen, die das eigene Museum vorher gezeigt hat, in anderen Teilen der Welt. Unterschiede lassen sich in meiner Analyse allerdings in Grad der Feinmaschigkeit der Beobachtungen erkennen, wenn Direktor*innen über Aktivitäten eher kleinerer Häuser in der eigenen Region besser unterrichtet sind als über vergleichbare Einrichtungen in größerer Entfernung. In anderen europäischen Staaten oder gar auf anderen Kontinenten waren es allgemein sehr bekannte Häuser (und besonders globale Marken wie *Tate*, *MoMA*, *Guggenheim* o.ä.), und Ereignisse (*Biennale von Venedig*, *Documenta*, aber auch kommerzielle Veranstaltungen wie *Art Basel*), die in den Interviews als Referenzen genannt wurden. Der Blick der von mir untersuchten Museen in Deutschland und Österreich richtet sich einerseits verstärkt nach Westeuropa und USA und verliert andererseits mit größerer Entfernung an Tiefenschärfe. Trotzdem berichtete etwa ein*e Direktor*in von Reisen nach China oder Südamerika, um neue Künstler*innen kennenzulernen, woran deutlich wird, dass in der Tat ein zwar ungleicher aber doch potenziell globaler Beobachtungsrahmen besteht. Das Kriterium der Neuheit in einem Expert*innendiskurs kann hier als Mechanismus verstanden werden, der die Suchbewegungen eher von den etablierten Zentren des globalen Feldes an seine Ränder führt und wohl mit der problematischen Semantik des Entdeckens bezeichnet werden muss.

Gegen eine Ununterscheidbarkeit von lokalen, regionalen und globalen Beobachtungsräumen und damit Auflösung ins Globale sprechen in meinen Ergebnissen Vergleiche mit Institutionen in der näheren

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geographischen Nachbarschaft. Als Erfolg gilt in diesem Rahmen etwa eine große Retrospektive, die das erste Mal in Deutschland oder Europa gezeigt wird. Hier greift ein Mechanismus der Reputationsübertragung von global anerkannten Produzent*innen zum Museum, besonders für die regionalen und nationalen Anerkennungsgefüge. Ebenso können auch Künstler*innen aus der Region oder mit (irgendeinem) Bezug zur eigenen Region besonders begehrte Kooperationspartner*innen sein, wenn sie überregionale oder gar globale Anerkennung genießen. Diese Fälle können an einem bestimmten Ort durch die individuelle Verbundenheit auf einzigartige – und damit neue – Weise gerahmt werden und führen darüber hinaus zu regionaler Medienaufmerksamkeit oder Besuchszahlen in gesteigertem Maße. In diesen Fällen ist nun nicht unbedingt von Erfolg in globalen Expert*innendiskursen zu sprechen, sondern eher ein Bezug zu regionalen oder nationalen Vergleichszusammenhängen herzustellen. Dieser Vergleich von eigenen und fremden Tätigkeiten innerhalb solcher Dimensionen lässt sich durch kunstfeldexterne Strukturen plausibilisieren. Einerseits kommen Förderstrukturen durch öffentliche Gelder, regionale Stiftungen (bspw. Kulturstiftungen der Deutschen Bundesländer) oder privatwirtschaftliche Sponsoren mit regionalem Förderfokus nur für Institutionen in einem begrenzten Raum in Frage. Andererseits haben Massenmedien aus Sicht des Museums jeweils ein klares Zielpublikum, wenn es um städtische, regionale, nationale oder globale Publika geht. Von einer Ausstellungsbesprechung in einem überregionalen Format wie der *FAZ* oder *ZDF heute* wird deshalb nicht nur ein verstärktes Besucher*inneninteresse erwartet, sondern auch eine Bestätigung der musealen Arbeit aus einer viel größeren Auswahl als nur der einer Stadt. Hier greifen also auch andere Erfolgskriterien als jene eines Expert*innendiskurses, welche die vielschichtigen Bezüge innerhalb des Kunstfeldes von unterschiedlichen Tätigkeiten des Museums noch um außerkünstlerische Dimension erweitern.

(3) Kunstfeldexterne Bezüge. Zu der paradigmatischen Spannung zwischen Bildungs- und Kunstauftrag eines öffentlichen Museums treten noch Umweltbezüge hinzu, die zwar nicht primär dem Kunstfeld zuzurechnen sind und doch gewisse Bezugnahmen notwendig machen. Massenmediale Berichterstattung ist so zwar relevant für bestimmte Erfolge bei Besucher*innen, Politik und Sponsor*innen, für kunsthistorische Diskussionen und eine Resonanz im Expert*inendiskurs ist sie jedoch nicht einschlägig. Politik ist, auch schon durch die analytische Eingrenzung auf Museen mit (teil-)öffentliche Finanzierung, ein zentraler Kontaktpunkt des Museums, da hier regelmäßige Berichterstattung, Haushaltsfragen und persönliche Kontakte zu Kulturdezernaten, Bürgermeister*innen oder parteipolitisch verorteten Kuratoriumsmitgliedern bestehen. In geringerem Ausmaß spielen auch privatwirtschaftliche Sponsor*innen eine ständige Rolle in der musealen Ökologie. All diese

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Orientierungen und Kontaktzonen gehören in ein Themenfeld sozialwissenschaftlicher aber auch kunstbetrieblicher und feuilletonistischer Debatten, welche bereits am Anfang des Kapitels dargestellt wurden, und in denen der potenzielle Einfluss auf Museen von Politik, Wirtschaft und Spektakel verhandelt und nicht selten dramatisch beklagt wird.

Feldtheoretisch werden diese Fragen nach Abhängigkeiten von Politik und insbesondere einer Ökonomisierung unter dem Begriff der Autonomie und einem konkreten, relationalen Autonomiegehalt von Feldern diskutiert (vgl. Zahner/Karstein 2014). Solche vom Kunstfeld als Ganzem her gedachte Debatten können entweder zu der These führen, dass Auflösungserscheinungen der relativen Autonomie des Subfeldes der eingeschränkten Produktion empirisch nicht einleuchtend sind (so bspw. Wuggenig 2012; Wuggenig/Rudolph 2013), oder dass andersherum mittlerweile eine relative Heteronomie der Kunst gegenüber Marktlogiken zu beobachten sei (so Graw 2010[2008]). Die organisationalen Folgen und im Feld greifenden Mechanismen der Ausrichtung des Museums auf Politik, Massenkultur und Wirtschaft werden so unter den Stichworten Ökonomisierung, Kommodifizierung, Instrumentalisierung oder Neoliberalisierung in den Blick genommen.

Folgen von veränderten kulturpolitischen Rahmenbedingungen, die jeweils vor ihrem konkreten politischen Rahmen (Nationalstaat, Föderalismus) zu erörtern sind[44], sind vielfältig beschrieben worden und lassen sich bezüglich nationalstaatlicher Kultur- und Sozialpolitik exemplarisch mit Clive Gray (2000; 2007; 2008) über den Begriff der Instrumentalisierung von Kultur durch Kulturpolitik beschreiben. Flankiert von der Ausbreitung von Management- und Controllingpraxen in öffentlichen Verwaltungen hätte eine Kommodifizierungslogik von sozialpolitischen Angeboten auch die Arbeit von Kulturinstitutionen grundlegend verändert. Nach dieser Beschreibung würde eine Instrumentalität gegenüber kulturpolitischen Leistungen die klassischen Anforderungen an ein Kunstmuseum (also der doppelte Auftrag von allgemeiner Bildung sowie kunstgeschichtlicher Forschung) um weitere, sozialpolitische und ökonomische Leistungsanforderungen ergänzen. Diese politisch geforderten und immer relevanter werdenden »secondary effects« (Gray 2007: 205) konfrontierten Kultureinrichtungen nicht nur mit einer funktionalen Ausfächerung und Inkonsistenzen, sondern auch mit ganz neuen Rechtfertigungsinhalten, -formen und -logiken. Für Kunstmuseen lässt sich diese Entwicklung tatsächlich sehen, wenn beispielsweise Vermittlungsangebote sich an inklusionspolitischen Zielen und ihren semantischen Rahmenverschiebungen (vgl. Bohn 2006: 32f.) orientieren, diese

44 Vgl. hierfür jüngst die Länderstudien in Alexander et al. (2018) zu USA, UK, Deutschland, Frankreich, Schweiz, Finnland, Slowenien und den baltischen Staaten.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Themen auch bei Drittmittelanträgen bevorzugt berücksichtig werden und dann entsprechende Ergebnisse auch an Verwaltung und öffentliche Stiftungen zurückgespielt werden müssen.

Innerhalb dieser sozialwissenschaftlichen Diskussionen finden sich auch feldtheoretische informierte Argumente, die sich auf Kunstmuseen und andere Kultureinrichtungen als Kompaktheiten beziehen. Aufgrund veränderter Kulturpolitik und einer Neuordnung von Finanzierungsanteilen ließe sich für diese Organisationen Verschiebungen in Autonomiegehalten nachweisen. Alexander (2018) beschreibt in diesem Sinne, dass Akteur*innen aus der Politik, die durch neoliberale Ideologie gestützt und getrieben seien, für die Vergabe von öffentlichen Mitteln die Implementierung moderner »business practices« (ebd.: 35) einforderten. Gezwungen in eine Art Teufelspakt (»Faustian bargain« (ebd.: 29ff.)) würden Kultureinrichtungen zwar den Widerstand gegen eine vollkommene Unterordnung nicht aufgeben, auf lange Sicht ließe sich jedoch feldtheoretisch eine Verschiebung in Richtung Heteronomie bezüglich politischer Logiken und neoliberaler Regierungspraxen nicht aufhalten. Beglichen werde der Erhalt öffentlicher Mittel in diesem Pakt allerdings nicht nur mit dem Verlust von künstlerischer Autonomie ausschließlich gegenüber der Politik. Trotz der Übernahme von Rechtfertigungsformaten der öffentlichen Hand konstatiert Alexander, wie in UK durch die gleichzeitige Kürzung öffentlicher Mittel Kultureinrichtungen noch verstärkter in die – sowieso schon eingesetzte – Abhängigkeit durch privatwirtschaftliche Mittel und somit erneut in Accountability Prozesse und dem Zwang zu ökonomischer Sprache geraten (ebd.; vgl. Alexander 1996a). Dieses Bild der Neoliberalisierung des Kultursektors erschließt sich aus dieser Perspektive vollständig über organisationale Mechanismen wie Ressourcenabhängigkeit oder erzwungene/strukturelle Isomorphie unter Legitimationsspiralen, in denen Kunst nichts Spezielles sein kann, sondern nur rationalisierende Effizienz und Profitwirtschaftlichkeit gedacht werden kann.

Die Symptome solcher kulturpolitischen Entwicklungen sind auch in den von mir untersuchten Fällen deutlich zu beobachten. Aus Sicht des Museums erscheinen die damit zusammenhängenden Mechanismen aber ungleich verschachtelter und widersprüchlicher. Obwohl der Legitimierungsdruck gegenüber Politik auf inhaltlicher und informatorischer Ebene laut meiner Interviewpartner*innen zugenommen habe, lassen sich die unterschiedlichen Anpassungen musealer Tätigkeiten und Darstellungsformen gerade als ein strategisches Umgehen direkter Einflussmöglichkeiten verstehen. Tatsächlich spielen zeitgemäße Öffentlichkeitsarbeit, die Installation von kaufmännischen Direktor*innen und die Berichterstattung gegenüber Politik und Sponsor*innen eine wichtige Rolle für die heutige Arbeit von Museen. An meinen Ergebnissen wird jedoch klar, dass aus den Museen heraus sich ein relativ deutliches und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nüchternes Wissen über die spezifischen Erwartungen dieser verschiedenen Umwelten an die Leistungen eines Museums herausgebildet hat, auf dessen Grundlage auch ganz pragmatisch zugeschnittene Erfolge kommuniziert werden.

Entlang der Erwartungen der Professionellen gegenüber Erwartungen an das Museum kann auf drei Ebenen agiert werden. Museen können die originären Inhalte und Formen ihrer Arbeit so ausrichten, dass aus Sicht von Politik, Medien, Sponsoren erfolgreich agiert wird. Reine Formen dieser Anpassung aufgrund von Instrumentalisierung, also der regelrechten Übernahme von politischen, wirtschaftlichen oder aufmerksamkeitsökonomischen Kriterien für die inhaltliche und formelle Herstellung von Ausstellungen, sind nur selten eindeutig zu erkennen. In meiner Analyse gewöhnlicher ist die Kombination von Aspekten der Ausstellungsinhalte mit verschiedenen Vermittlungsangeboten und vielfältigen Veranstaltungs- und Publikationsformaten. Auf diese Weise können nicht nur verschiedene Besucher*innengruppen erfolgreich adressiert werden, um einen Bildungsauftrag nachzukommen, sondern eben auch der Politik der Erfolg der eigenen Arbeit angezeigt werden. Ausstellungen, die sich an einen Expert*innenkreis richten und entsprechende Kriterien an Inhalt und Form richten, können so politischen Vertreter*innen schmackhaft gemacht werden, indem etwa Führungen für sozialpolitisch relevante Gruppen – Schüler*innen, Menschen mit Behinderung, Geflüchtete – gezielt in Berichte einfließen, in der Presse platziert werden oder in persönlichen Gesprächen Erwähnung finden. Auch wenn diese strategischen Anpassungen sich nicht unbedingt auf die doppelte Zielstellung beziehen, finden sie trotzdem statt und eine gesteigerte Inklusion von unterrepräsentierten Gruppen könnte so die – genau in dieser Weise politisch beabsichtigte – Folge von sozialpolitischer Instrumentalisierung sein. Eine dritte Möglichkeit besteht darin, an den zentralen Tätigkeiten des Museums nicht wirklich etwas zu ändern, sondern eine abgekoppelte Darstellung gegenüber politischen Vertreter*innen, den Massenmedien oder Sponsor*innen zu betreiben.[45]

Kunstexpert*innen in Museen nehmen an, dass Politiker*innen, Journalist*innen und Sponsor*innen grundlegend andere Interessen als das Museum haben als Expert*innen und die Erfüllung dieser Interessen nur anhand von Information gemessen werden können, die nicht den ihrigen entsprechen. Der Kulturdezernent könne genauso wenig kompetent einen kunstgeschichtlichen Gedankengang nachverfolgen wie die

45 Im Sinne von »talk and action« bei Brunsson (1989); und »decoupling« bei Meyer/Rowan (1977). Beide Ansätze bearbeiten Strategien der Legitimitätsgewinnung nach außen, ohne organisationale Strukturen und Entscheidungen potenziell organisationsgefährdend nach externen Kriterien auszurichten.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Unternehmerinnen aus der Region. Erfahrungsgemäß interessiere es sie auch gar nicht. Aus Sicht des Museums entfaltet sich hier ein Spektrum von Erfolgsräumen, in denen jeweils spezifische Indikatoren auf spezifische Leistungen verweisen sollen, und Besucher*innenzahlen haben eine herausragende Stellung zur Prüfung externer Erfolgskriterien. Diese numerischen und in Zeitreihen vergleichbaren Daten werden zwar stellenweise als Informierung der eigenen, kuratorischen Arbeit genutzt, sie stechen aber gerade nicht kunsthistorische oder kunsttheoretische Argumente aus. Diese Zahlen böten sich allerdings zusammen mit anderen Mengenangaben (für massenmediale Präsenz, Führungen, Kataloge) in besonderer Weise dafür an, komplexe Prozesse und Bewertungsgegenstände für externe Stellen zu reduzieren. Aus diesem ambivalenten Möglichkeitsraum der taktischen, strategischen und rhetorischen Anpassung an politische, massenmediale oder privatwirtschaftliche Leistungsanforderungen an Kunstmuseen wird für feldtheoretische Perspektiven recht deutlich, dass Aussagen über Heteronomie, Neoliberalisierung oder Kommerzialisierung differenziert vorgenommen werden müssen. Auf Grundlage meiner Analyse ist vielmehr zu erkennen, warum Museen trotz des immensen Drucks durch eine Verschiebung von Finanzierungsstrukturen und einer allgemeineren Tendenz zu neoliberalen Kontrollpolitiken ihre Kernaufgaben gerade nicht aufgeben, sondern strategisch und (ihrer Einschätzung nach) erfolgreich mit den pluralen Anforderungen umgehen. Gerade die smarte Bedienung feindlicher Anforderungen bei Beibehaltung künstlerischer Integrität wird so ein ganz neues Spiel mit ganz neuen symbolischen Gewinnen innerhalb einer Gruppe von Kunstexpert*innen, die alle dem gleichen Druck ausgesetzt sind.

Die Renitenz gegenüber der versuchten Einflussnahme kann über das absolute Bekenntnis zu einer kunstspezifischen Ausrichtung des Museums erklärt werden. Hierzu lassen sich aus der Feldtheorie heraus zwei Thesen formulieren, die tief in meine Forschungsperspektive auf partikulare Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst eingebettet sind: An der Spitze von Museen haben meistens immer noch Kunsthistoriker*innen und Ausstellungskurator*innen das Sagen. Mit diesen Kunstexpert*innen und der primären Orientierung an ihrer Peergroup hält sich eine Beobachtung von künstlerischer Produktion, die von Künstler*innen bis zur institutionellen Infrastruktur reicht. Dieser Erfolgsraum mit feldspezifischen Kriterien der Vision und Division ist in einem fundamentalen Glauben an die Existenzberechtigung und die Regeln der Kunst, oder genauer, des autonomen Subfeldes der Kunst, verhaftet, und produziert diesen gleichzeitig immer weiter. Die Ausbildung und die extrem kompetitiven Karrieren bis an die Spitzen von Häusern sind nur auf Grundlage einer Einübung, Verinnerlichung und schließlich der quasi-naturalisierenden Invisibilisierung dieser Regeln möglich. Existenziell für die Produktion des Glaubens und die Produktion von Kunst aus diesem

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Glauben heraus ist eine Stellung innerhalb einer antagonistischen Ökonomie und somit einer grundlegend kritischen Distanz zu politischen, kommerziellen oder populären Kriterien und Weltsichten. In dieses Netzwerk von Professionellen hinein ganz andere Logiken so tief einzuführen, dass sie inhärent vollzogen werden und in den Glauben an Kunst eingelassen werden, ist aus feldtheoretischer Perspektive in höchster Weise voraussetzungsreich. Nur unter Auflösung des Feldes (was natürlich möglich ist) könnte sich eine so tiefgreifende Änderung vollziehen, die den gesamten Kampfmodus, die mobilisierbaren Ressourcen, die symbolischen Bewertungsschemata und die anerkannten Anerkennungskompetenzen radikal verändern würde.

Der zweite Erklärungsansatz schließt an diese fundamentalen Veränderungsbedingungen an und bezieht sich auf die Rolle der Reputationsordnung des Kunstfeldes für Externe. Die These ist, dass eine wirkliche Einflussnahme von Externen genau die symbolischen Wertgefüge und -prozesse verunmöglichen würden, aus denen sie sich einen symbolischen Gewinn erhoffen. Hier ist an die Bedeutung von sogenannten kulturellen Leuchttürmen für politische Interessen in Standort- und Tourismuspolitik zu denken und in den Interviews wird dieses Verhältnis besonders deutlich, wenn über den selbstbewussten Umgang mit Sponsoring berichtet wird. Die Interviewpartner*innen beschreiben eine zutiefst widersprüchliche Grundkonstellation: Sponsor*innen interessierten sich für die Kooperation mit einem Museum, weil sie sich von der Assoziation mit der Kulturmarke selber ein gesteigertes Ansehen als Unternehmen erhofften. Die Markenkraft des Museums entstünde aber hauptsächlich durch die symbolische Anerkennung in einem Reputationsgefüge innerhalb der Kunst. In der rekonstruierten Ordnungsvorstellung des Museums ist deutlich, dass sich diese Hierarchie durch gegenseitige Beobachtung und Anerkennungszuschreibung innerhalb eines engen Expert*innenkreises herstellt. Erfolge innerhalb dieser Szene sind Berücksichtigungen in einschlägigen Kunstmagazinen, professionelle Anerkennung, Kooperationen mit anderen angesehen Künstler*innen/Institutionen oder thematische Bezugnahmen in anderen Ausstellungen. Genau diese Erfolgsindikatoren verwiesen durch ihre professionellen Kriterien auf Anerkennung und schließlich auf qualitativ gute Arbeit im Sinne eines kunsthistorischen Diskurses. Die so hergestellte und sichtbare Anerkennung sei die Ressource, die von einem Museum in den Tausch einer Sponsoringkooperation eingebracht werden könne. Die Gefahr aus Sicht des autonomen Subfeldes und seiner Konsekrationsinstanzen bestünde nun aber gerade dadurch, dass durch das Sponsoring diese subfeldspezifische Anerkennung gefährdet sei, wenn durch das Sponsoring innerhalb einer Expert*innenszene die Vermutung aufkommt, dass sich an kommerziellen und populistischen Kriterien orientiert werden würde, anstatt den Regeln der Kunst zu folgen. Die Folge einer solchen Entwicklung

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

– und darüber scheinen sich die Museen bewusst zu sein – wäre nicht die Auflösung des Feldes, sondern Positionierungsbewegungen zwischen seinem orthodoxen und heterodoxen Ende, welche wiederum einen Interessensverlust von Sponsor*innen zugunsten anderer, reinerer Kultureinrichtungen bedeuten würde.

4.2.3 Kunstsystem

In der kunstsystemtheoretischen Diskussion der empirischen Befunde lassen sich drei theorieimmanente Forschungsperspektiven aufzeigen, die alle in einem engen Verhältnis zu Fragen nach der autonomen Reproduktionsweise des Systems und der Rolle von pluralen Ordnungsweisen stehen: (1) Im rekonstruierten Aufgabenset eines öffentlichen Kunstmuseums lassen sich deutliche Verweise auf *Funktion und Leistungen des Funktionssystems Kunst* benennen, die nicht nur einzelne Orientierungsstrukturen musealer Entscheidungen plausibilisieren, sondern auch die Widersprüchlichkeit zwischen Kernzielen des Museums über differenzierungstheoretische Argumente schärfen. (2) Entlang dieser gesellschaftstheoretischen Perspektive treten durch den empirischen Zuschnitt meiner Studie deutlich Kontakte und Bezüge zu Kunst und anderen gesellschaftlichen Teilsystemen aus Sicht des Museums zutage, die eine Beschreibung des Museums *als strukturelle Kopplungen* in Form einer Organisation zwischen Kunst und Politik, Kunst und Wirtschaft, Kunst und Erziehung, Kunst und Massenmedien nahelegen. Durch diese Perspektive tritt die Rolle von Ordnungsvorstellungen von Kunst in der Kunst im Verhältnis zu Ordnungsvorstellungen gegenüber anderen eigenlogischen Teilsystemen als Untersuchungsdimension hervor und verdichtet so die Argumente über eine gesellschaftliche Einbettung von Kunst über Organisationen in einer polykontexturalen Gesellschaft. (3) Wenn sich im Museum auf den kunsthistorischen Kernauftrag bezogen wird, lassen sich *Selbstbeschreibungen des Kunstsystems* empirisch im Vollzug nachweisen. Die rekonstruierte Sicht aus dem Museum heraus verdeutlicht einerseits die Mechanismen der Selbstbeschreibungen und damit andererseits die Rolle von selektiven Ordnungsvorstellungen von Kunst für die Reproduktion des Kunstsystems.

Alle drei theoretischen Anschlussstellen verweisen auf Forschungsperspektiven auf die Rolle des organisierten, professionellen und institutionellen Kunstbetriebs, die so in der differenzierungs- und systemtheoretischen Kunstsoziologie noch nicht ansatzweise ausgeschöpft sind. Auch wenn Organisationen nach Walther Müller-Jentsch (2005: 215) der Kunst als »Stützkorsett für deren historisch gewonnene Autonomie« dienen, muss weiter erforscht werden, wie genau eine Selbstbeschreibungsebene und die basale Reproduktion des Systems durch

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Werke sich zueinander verhalten und welche Rolle Organisationen des Kunstbetriebs darin übernehmen. Da die Kommunikation durch Kunst nach Luhmann schon ohne Selbstbeschreibung ihren autonomen Vollzug vollzieht, bleibt die Frage, wie genau hier was gestützt wird und welche Mechanismen für den Aufbau und die Reduktion von Komplexität zu erkennen sind. Diese Frage trifft auch zu, wenn von Uwe Schimank (2001: 29f.) ein »distributive[r], sozialisierende[r] und evaluierende[r] Sektor des Kunstsystems« ausgemacht wird, »der durch formale Organisationen bestimmt« sei. Dass dieser »besonders fragmentiert[e]« Sektor »eine große Pluralität und Heterogenität der teilsystemischen Deutungsstruktur bewirkt« (ebd.: 30), trifft als Befund zu, enthält aber noch keine funktionale Analyse, warum diese evolutionäre Entwicklung sich so vollzogen hat und warum es gerade in der Kunst so zu beobachten ist. Auch wenn Deutungen plural und heterogen auftreten und der Betrieb fragmentiert ist, stellt sich die Frage nach der Binnendifferenzierungen des Kunstsystems auf Ebene des Betriebs. Ähnlich wie beim *Kunstkompass* fallen hier Reputationsgefüge zwischen Organisationen ins Auge, die Selbstbeschreibungen strukturieren und dafür aber zuerst in zweiter Ordnung beschrieben werden müssen.

Analog zum Ranking *Kunstkompass* ist auch am Fall des öffentlichen Museums zu erkennen, auf welchen selektiven Beobachtungs-, Vergleichs- und Bewertungsrastern ein produktiver Umgang mit Kunst basiert. Am Fall des Museums potenziert sich diese Perspektive um eine weitere Dimension, da es als staatlich geförderte, auf massenmediale Berichterstattung angewiesene, von verschiedenen Geldgeber*innen abhängige und auf ein inklusives Publikum zielende Organisation sich nicht ausschließlich an seinen Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst orientieren kann, sondern eben auch die eingeschliffenen Erwartungen gegenüber Erwartungen anderer Umwelten berücksichtigen muss. Die Selektivität von Ordnungsvorstellungen, welche sich vor dem Hintergrund der Theorie funktionaler Differenzierung deutlich zeigt, verfällt dabei nicht einem Relativismus, sondern weist über funktionale Reflektionen auf die Strukturierungskapazitäten und potenziellen Einflüsse von ungleich einflussreichen Vorstellungen für das dynamische Weiterbestehen der Kunst als selbstregulierte Sphäre der Gesellschaft hin. Ähnlich wie beim *Kunstkompass* legen diese Einordnungen eine Erweiterung der Luhmann'schen Perspektive auf das Kunstsystem um einen stärkeren Fokus auf die institutionelle und professionelle Infrastruktur der zeitgenössischen Kunst nah.

(1) Funktion und Leistungen des Kunstsystems. Bei der Konzeption von Ausstellungen, Begleitprogrammen, der Öffentlichkeitsarbeit und der Finanzierung zeigt sich in meiner Untersuchung, welche verschiedenen Anforderungen an ein Museum gestellt werden. Ein erfolgreicher Umgang mit diesem breiten Set an Zielen hängt von der Identifikation

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von und Orientierung an unterschiedlichen Publika und ihren Erfolgskriterien ab. Diese Orientierung an Expert*innen, Besucher*innen, Massenmedien, Politik und Sponsor*innen stabilisiert sich, indem diesen Publika Formen, Interessen und Bewertungsschemata zugeschrieben werden, anhand derer sich nicht nur das künstlerische Programm eines Museums orientiert, sondern vielmehr die Resultate dieser Tätigkeiten über bestimmte Inhalte und Darstellungsweisen vermittelt werden. All diese Erwartungshaltungen lassen sich aber nicht nur als Multireferentialität einer Organisation lesen, sondern auch über die Unterscheidung von Funktion und Leistungen von Funktionssystemen auf Ebene der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft interpretieren.

Am empirischen Gegenstand des öffentlichen Kunstmuseums verflechtet sich, in welchem Verhältnissen Kunst zum Gesamtsystem Gesellschaft und zu anderen Funktionssystemen beobachtet werden kann (Luhmann 1997: 757; vgl. analog für Kunst Luhmann 2008[1976]: 41f.). Auch das Verhältnis des Funktionssystems Kunst ist zur Gesellschaft beziehungsweise »zum Ganzen durch eine spezifische Funktion« (Luhmann 1981b: 81) bestimmt, wohingegen die »Intersystembeziehungen« (ebd.) zu Politik, Wirtschaft usw. auf Leistungen zurückgeführt werden. Eine solche Perspektive nimmt dezidiert die Beziehungen des gesamten Systems Kunst und nicht der Institution Kunstmuseum oder einzelne Museen in den Blick. Das Museum ist – genauso wie Künstler*innen, Sammler*innen, Kritiker*innen, Galerist*innen, akademische Kunstgeschichte, Rankings usw. – so nicht als eine Art Funktionserfüller der Kunst für die Gesellschaft oder Dienstleister für andere Funktionssysteme zu verstehen. Es ist aber die stabile soziale Ökologie des Museums, die eine Diskussion seiner Funktionalität nicht nur für die Funktion des Kunstsystems eröffnet, sondern auch für die verschiedenen Leistungen anderer Funktionssysteme.

Trotz des Widerspruchs zwischen den beiden Kernzielen des Kunstmuseums lässt sich sowohl am Kunst- als auch am Bildungsauftrag ein direkter Bezug zur Funktion des Kunstsystems für die moderne Gesellschaft herstellen. Indem das Kunstsystem immer wieder zweckfreie aber absichtlich hergestellte, fiktionale Realitäten bereitstellt, werde durch die Beobachtung nicht nur die Kontingenz des Kunstwerkes, sondern eben auch der realen Realität und jeder Ordnungsbeobachtung bewusst (vgl.: Luhmann 1995: 229ff.). Kunst übernimmt in der Weise eine Funktion für die moderne Gesellschaft, in der sie sich auf das gesellschaftliche Problem der Reflektionsfähigkeit über bestehende, evolutionäre Strukturen der gesamten Gesellschaft bezieht. Kunst ermögliche, dass stetig an ein Anders-möglich-sein-aber-nicht-müssen jeglicher Realität erinnert wird, indem in jedem Werk eine »Realitätsverdopplung« (ebd.: 230) bereitgestellt wird. Gesellschaftliche Strukturen öffnen sich in ihrer Kontingenz, wodurch beobachtet werden kann, dass Ordnung zwar unausweichlich

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ist, aber jede einzelne Form nur eine unter vielen Bestehenden (und noch viel mehr Möglichen) ist. Durch die Beobachtung der Beobachtungen im Kunstwerk sei auch jede andere Beobachtungsweise nicht mehr »einfach das, was sie ist, und so, wie sie ist« (ebd.: 229), wodurch Negationspotenziale in latenten Kontingenzräumen bewusstwerden.

Entlang diesem funktionalen Verständnis bietet Kunst eine exklusive Struktur für den gesellschaftlichen Bedarf an Möglichkeiten an, das Bestehende als kontingente Möglichkeit unter vielen zu reflektieren. Augenscheinlich nah an diesen Thesen formulieren die von mir Interviewten ihre Ziele bezüglich des Bildungsauftrags eines Museums als Teil einer breiteren öffentlichen Bildungslandschaft. Dabei geht es eben nicht ausschließlich um die Vermittlung von kunsthistorischem Wissen oder künstlerischen Techniken, da dies eigentlich auch in den staatlichen Schulen vermittelt wird. Unabhängig von einem kunsttheoretischen, kunsthistorischen oder kunstpraktischen Expert*innendiskurs sei eine Ausstellung für ein allgemeines Publikum dann gelungen, wenn sie das zugeschriebene Potenzial von Kunst zur Reflektion der eigenen Position in einer Gesellschaft, dem expliziten Bruch mit Alltagseindrücken und die Spekulationen über Beobachtungsweisen vergangener/zukünftiger/potenzieller Gesellschaften grundlegend realisiere.

Wenn das Museum in dieser Weise ein konkreter und stabiler Ort ist, in dem die Funktion von Kunst in der modernen Gesellschaft sich handfest vollzieht, ist der kunsthistorische Auftrag und der dazugehörige Expert*innendiskurs unabdingbar zur Ermöglichung des Bildungsauftrags. Eine »tension of missions« (Zolberg 1986) ist zwar auch in meiner Analyse mit jeweils spezifischen Publikabezügen präsent, mit einem theoretisch geschärften Verständnis der Funktion des Kunstsystems scheinen die beiden zentralen Aufgaben des Museums allerdings untrennbar aufeinander angewiesen zu sein. Damit Reflektionen über die Kontingenz realer Realitäten durch die Beobachtung der Selektivität fiktionaler Realitäten immer wieder neu einsetzen können, ist die stetige Produktion und Zurschaustellung von neuen fiktionalen Realitäten (Kunstwerke) oder neuen Inbezugsetzungen fiktionaler Realitäten (Ausstellungskonzeption; Begleitveranstaltungen, Publikationen) notwendig. Anstatt immer wieder alte, fiktionale Realität zum Teil der realen Realität gerinnen zu lassen (Kanon), lässt sich aus meiner Analyse ablesen, dass es immer wieder *neue* Irritationen der Alltagseindrücke geben muss und dass genau diese Form von Neuheit das primäre Ziel und Kriterium eines Expert*innendiskurses ist.

Der doppelte Auftrag des Kunstmuseums wird somit für die Funktion des Kunstsystems trotz praktischer Inkonsistenzen *in Gänze* funktional, wenn Orientierung an einem Expert*innendiskurs die Erzeugung von Neuem sicherstellt und die Orientierung an einem allgemeinen Publikum der Besucher*innen den Vollzug der Kontingenzwerdung

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

jeglicher Beobachtung ständig und vollinklusiv ermöglicht. Durch die von mir aufgeschlüsselten Publika der Kernaufträge des Museums und ihren entsprechenden Erwartungssets zeigt sich, wie ein Museum sich einerseits auf die basalen Reproduktionsmechanismen des Funktionssystems Kunst (Neuheit) und andererseits auf seine Funktion (fiktionale Realität) bezieht. Die rekonstruierten Vorstellungen über Kriterien und Interessen von unterschiedlichen Publika machen aber deutlich, dass das Museum deshalb nicht einfach als ein Instrument des Kunstsystems verstanden werden kann. Gerade aus Sicht des Museums heraus müssen disparate Anforderungen in einer kognitiven Karte in Konsistenz gesetzt werden, um kommunikative Strategien zur Erwartungserfüllung zu entwickeln, die wiederum handfeste Probleme erzeugen und sich erst aus der Theorie funktionaler Differenzierung auf eine Funktion zurückführen lassen. Während die Funktionalität des Museums als Institution und Organisation für die Funktion der Kunst in der soziologischen Analyse deutlich ist, stellt sich die Lage innerhalb des Museums als kategorischer Widerspruch dar.

Auch wenn das Museum selbst nicht als Dienstleister der Kunst für Politik, Massenmedien, Wirtschaft, Bildung und Wissenschaft verstanden werden soll, lassen sich an den Ordnungsvorstellungen und seiner kognitiven Karte Verweise auf die Intersystembeziehungen zwischen Kunst und anderen Funktionssystemen finden. Deutlich wird dabei analog zur Funktion der Kunst, wie voraussetzungsvoll und gleichzeitig unintendiert das Museum anhand seiner ganz eigenen Vorstellungen über Kunst und anderen Funktionsbereichen zu den Strukturen der modernen Gesellschaft und damit auch autonomer Kunst beiträgt. Leistungen von einem Funktionssystem für andere Funktionssysteme können nach Luhmann »mit Input/Output-Modellen beschrieben werden« (Luhmann 1981b: 81) und dabei die »Varianz [.] wechselseitigen Aufeinanderangewiesenseins« (Luhmann 1997: 759) von mindestens zwei Funktionssystemen verdeutlichen. Bezüglich Kunst ist dann für andere Funktionssysteme zu fragen, was in ihnen aus der Kunst anhand eigener Reproduktionsmechanismen rekonstruiert und verwertet werden kann, wobei das »Kriterium der Leistung [.] Brauchbarkeit« (Luhmann 2008[1976]: 42) sei. Um eine Brauchbarkeit der Kunst[46] in Leistungsbeziehungen zu anderen Funktionssystemen wirklich eingehend zu prüfen, würden nun weitergehende empirische Daten gebraucht, die die praktische Verwertung in anderen Funktionssystemen und deren eigenlogischer

46 Als Beispiel nennt Luhmann kreative Impulse, eine Art »Anregungsleistungen« der Kunst, die beispielsweise in der Modeindustrie »wirtschaftlich ausgewertet werden können« (Luhmann 2008[1976]: 42), und somit lediglich als «sekundäre, dekorative Dienstleistungen des Kunstsystems« (Luhmann 2008[1986): 144) bezeichnet werden können.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Rekonstruktion künstlerischer Formgebung zu erfassen vermögen. Meine Analyse deutet aber schon darauf hin, dass sich im Kunstmuseum Erwartungen gegenüber Umwelten etablieren, die eine unübersehbare Nähe zu bildungs- und sozialpolitischen Aufgaben moderner Nationalstaaten, Neuigkeitsbedürfnissen von modernen Massenmedien, und Investitionsstrategien und Profiterwartungen moderner Wirtschaftsunternehmen (bei Sponsoring über Steuereinsparungen, Markenbildung und Produktwerbung) haben. Die Sicht des Museums auf diese Umwelten ist hier nicht umfänglich im Sinne einer Fremdbeschreibung von Politik, Massenmedien oder Wirtschaft, sondern beschränkt sich auf die relevanten Aspekte von externen Akteur*innen in den Anspruchsgefügen an das Museum. Schon über diese selektive Adressierung und Erwartungszuschreibung zeigt sich, wie Strukturen anderer Funktionssysteme Druck und Orientierung für die Arbeit eines Kunstmuseums bieten, weil sie klare Erwartungen an museale Produktionen haben. Ausstellungen, Kunstwerke, Personen und Vermittlungsangebote sind gefragt, weil sie als Bildungsformat, Inklusionsmechanismus, Standortvorteil, Nachricht, Skandal, Attraktion, Werbefläche oder markenbildende Maßnahme interessant sind.

In der umgedrehten Richtung der Intersystembeziehungen zeigt sich ein ähnliches Bild, denn auch hier ist das Museum selbstredend nicht einfach der Agent oder Fundraiser der Kunst und trägt doch in einem ausgesprochenen Maße zu Ermöglichung künstlerischer Arbeit und ihrer ständigen Kontextualisierung bei. Durch die dauerhaften und oft formalisierten Kontakte mit öffentlicher Verwaltung, politischen Entscheidungsträger*innen, den Massenmedien, Besucher*innen, der Wissenschaft oder Sponsor*innen wird durch den eigenlogischen Filter des Museums Kunstproduktion, Kunstvermittlung und Kunstrezeption mit finanziellen Mitteln, Rechtsicherheit und Aufmerksamkeit versorgt. Bei all diesen Rahmenbedingungen von Kunst handelt es sich offensichtlich nicht um Kommunikation über Kunst im Sinne von Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibungen des Kunstsystems und doch ist der heutige Stand der Kunst nur unter diesen Leistungen einer modernen Gesellschaft möglich. Es zeigt sich so aus einer Makroperspektive, dass das Museum über die Funktion der Kunst für eine Gesellschaft hinaus auch für das Kunstsystem und für andere Funktionssysteme eine funktionale Struktur in Leistungsbeziehungen darstellt.

(2) *Museen als strukturelle Kopplung.* Das Konzept der strukturellen Kopplung (vgl. grundlegend Luhmann 1997: Kap. 1.VI; 4.IX) bezieht sich auf wechselseitig erwartbare Relationen jeglicher Systemarten, die vermögen, »daß Irritierbarkeit verstärkt, kanalisiert, spezifiziert und mit Indifferenz gegen alles andere ausgestattet wird« (Luhmann 1995: 115). Auch die Funktionssysteme der modernen Gesellschaft stehen über strukturelle Kopplungen in einem Verhältnis zueinander: Politik, Recht,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wissenschaft, Wirtschaft, Kunst u.a. produzieren ihre eigenen Operationen entlang von binären Leitunterscheidungen (Regierung/ Opposition; Recht/ Unrecht; Wahr/ Falsch usw.), wodurch analoges Umweltrauschen im System über digitale Codes in Information rekonstruiert werde (Luhmann 1997: 779). Diese Irritationen aus der Umwelt könnten situativ-operativ oder dauerhaft und »*hochselektiv*« (Luhmann 2000: 374) sein und gerade strukturelle Kopplungen sorgten für stabile Irritierbarkeit an bestimmten Ausschnitten einzelner Systemumwelten, weil sie die »Intensivierung bestimmter Bahnen wechselseitiger Irritation bei hoher Indifferenz gegenüber der Umwelt im übrigen« (Luhmann 1997: 779) bedeuten. Strukturelle Kopplungen sind indes »keine physikalischen, chemischen, biologischen Tatsachen, die für sich existieren« (Esposito 2001: 242), »[v]ielmehr sind es Einrichtungen, die von jedem System in Anspruch genommen werden, aber von jedem in unterschiedlichen Sinne« (Luhmann 1997: 787). Mit Kopplungen sind eben weder die integrative Verschmelzung noch automatische Konverter oder materiell-mediale Übersetzung gemeint, sondern ein gegenseitiger Bezug von Systemen anhand ihrer je spezifischen Reproduktionslogik und durch den Bezug zu jeweiligen Referenzrahmen eine potenziell vielgestaltige Form.

Für das Kunstsystem nimmt Luhmann im Unterschied zu den meisten Funktionssystemen an, dass es »nur wenige und eher lasche strukturelle Kopplungen zwischen Kunstsystem und anderen Funktionssystemen« (Luhmann 1995: 391) gibt und daher eher die »Abkopplung« (ebd.) der Kunst in der Moderne auffällt. Sogar der Kunstmarkt als ein Beispiel einer strukturellen Kopplung der Kunst besitze nur geringe Potenziale, um künstlerische Produktion zu irritieren. Es sei »das Gebot, original zu sein«, welches »verhindert, daß der Künstler sich nach dem Markt richtet« (ebd.), und dass, obwohl Markterfolge von »durchgesetzter Reputation« (im Betrieb und auf dem Markt, vgl.: ebd.) abhingen. Künstlerische Reputation und Markterfolge können sich also beeinflussen, aufgrund Strukturen autonomer Kunst und ihrer semantischen Aufhängung sei eine Auswirkung des Marktes auf die Produktion von Kunstwerken jedoch geradezu hinderlich für die Produktion von Neuem.

Das Kunstmuseum erscheint vor dem Hintergrund meiner Analyse allerdings gar nicht als »lasche« Kopplung zwischen Kunst und nicht nur einem anderen, sondern mehreren Funktionssystemen. Museum, dabei als Organisation zu verstehen, bietet zwei Möglichkeiten: Der Umgang mit diversen Umwelten ist nach organisationssoziologischen Befunden die Regel. Auch gesellschaftstheoretisch werden Organisationen als strukturelle Kopplung untersucht (vgl. Lieckweg 2001: 276ff.). Organisationen sind dann kein »›Zwischen‹ den Systemen«, sondern werden in ihrer operativen Ebene »von beiden Systemen gleichermaßen, aber auf je eigene Weise in Anspruch genommen« und stellen damit »die Lösung für die Selbstreferenzprobleme der gekoppelten Systeme dar« (ebd.: 278).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Eine Organisation wird so nicht nur als Irritationsscreen genutzt, um analoges Rauschen für digitale Selbstreproduktion der Funktionssysteme zu ermöglichen. Vielmehr können die Operationsketten der einzelnen Funktionssysteme auch in den Organisationsabläufen selbst aufgehen.[47] Auf dieser Theorieebene sind strukturelle Kopplungen zwar keine erklärungsfähige »Funktion von Organisationen«, aber auf dem Komplexitätsgrad der gegenwärtigen Gesellschaft sind strukturelle Kopplungen »kaum möglich, wenn es nicht Organisationen gäbe, die Informationen raffen und Kommunikationen bündeln können und so dafür sorgen können, dass die durch strukturelle Kopplungen erzeugte Dauerirritation der Funktionssysteme in anschlussfähige Kommunikation umgesetzt wird« (Luhmann 2011: 400).

Die von den Interviewten benannten Prioritäten des Kunst- und Bildungsauftrags eines Museums gegenüber Rechtfertigungen vor der Politik, der Erzeugung massenmedialer Aufmerksamkeit oder dem Einwerben von privatwirtschaftlichen Drittmitteln verweisen auf ständige Irritation und Anschlusskommunikation einzelner Funktionssysteme. Im Museum lässt sich neben Kommunikation durch und über Kunst auch politische Kommunikation – um einen Fall zu nennen – erkennen, nicht nur weil ein öffentliches Museum als städtischer Betrieb formeller Teil einer politischen Verwaltung ist, sondern es werden auch im Sinne der kreisläufigen Binnendifferenzierung des politischen Systems (vgl. Luhmann 1981b: 42–50) Regierungsentscheidungen vorbereitet und mit Expertise versorgt, politische Vorgaben gegenüber Bürger*innen exekutiert, und Rückmeldungen in politische Entscheidungsprozesse ermöglicht. All diese Möglichkeiten weisen einen Bezug zu Kunst und deren Rolle für sozialpolitische und kulturpolitische Fragen genauso auf, wie politische Entscheidungen der Förderung und Präsentation künstlerischer Produktion sich mit Fragen der Vermittelbarkeit, Förderungswürdigkeit und Besucher*innenorientierung beschäftigen müssen.

Obwohl eine Beschreibung von Kunstmuseen als strukturelle Kopplung auf Ebene funktionaler Differenzierung quer zu Fragen von Ordnungsvorstellungen aus Sicht des Museums steht, zeigen die Einsichten aus meiner Studie, aufgrund welcher Mechanismen im Museum selektive Irritierbarkeit für Funktionssysteme sich genau herstellt. Die gezeigten Strategien, die ein Museum aufgrund seiner Vorstellungen von externen Interessen zur Befriedigung vermeintlicher Ansprüche wählt, führen zur Selektion und Aufbereitung ausgewählter Information für Politiker*innen, Kunstwissenschaftler*innen, Journalist*innen und Sponsor*innen. Da von Politiker*innen keine kunsthistorische Expertise erwartet

47 Am Beispiel der Organisation Universität als strukturelle Kopplung zwischen Bildung Wissenschaft: »Träger der Forschung bleibt die Publikation, Träger der Lehre die Interaktion in den Hörsälen« (Luhmann 1997: 785).

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wird, werden deshalb reduzierte, quantifizierte Angaben über Besucherzahlen, Besprechungen in Massenmedien, Publikationen oder Führungen angeführt, um den Erfolg der eigenen Arbeit darzustellen. Für Journalist*innen werden Ausstellungsinhalte entsprechend massenmedialer Nachrichtenfaktoren professionell aufbereitet und privatwirtschaftlichen Sponsor*innen werden die Aufmerksamkeit passender Zielgruppen und Massenmedien und die Übertragung von kultureller Reputation einer Institution/Kunstrichtung/Künstler*in auf ein Unternehmen versprochen. Diese Filterung und Übersetzung von künstlerischen Prozessen, die von den Museumsmitarbeiter*innen zwar selten geschätzt, aber dennoch als notwendig hingenommen werden, bildet die Grundlage für stabilisierte Irritationsmöglichkeiten in verschiedenen Funktionssystemen und damit ihrer Kopplung am Museum. Es ist das Museum als Organisation, das durch eine komplexe Sicht auf seine Ökologie in der Lage ist »Informationen raffen und Kommunikationen bündeln [zu] können« (Luhmann 2011: 400) sowie Entscheidungen an diesen selektiven Umweltausschnitten zu kommunizieren.

Für ein Verständnis von Ordnungsvorstellungen der Kunst innerhalb der Kunst rücken damit für den Fall des Museums neben dem Bezug zur Funktion des Kunstsystems auch immer weitere Bezüge zu anderen Funktionssystemen in den Blick. Neben der Zuschreibung funktionaler Elemente für Leistungsbeziehungen zwischen Systemen, zeigt sich über das Konzept der strukturellen Kopplung, auf welcher Grundlage überhaupt etwa ein Verständnis von Politik in der Kunst oder von Kunst in der Politik sich stabil herstellen kann und welche organisatorischen Bedingungen eine Gesellschaft dafür ausgebildet hat. In den Interviews sind die konkreten Vorstellungen gegenüber kunstbezogenen Expert*innendiskursen privilegiert, aber ebenso sind die zugeschriebenen Interessen von Kulturpolitik, Massenmedien und Privatwirtschaft an Kunst präsent. Für eine Ordnungsvorstellung gegenüber der Kunst ist es dann nicht nur die isolierte Kunst, der man sich ausschließlich widmen kann, sondern eine ausdifferenzierte Gemengelage von Kunst in ihrer gesellschaftlichen Einbettung. Kunst in ihrer heutigen Form ist nur so möglich, und auch, wenn ihre semantischen Grundfesten die Autonomie manchmal als verzichtsreiche Autarkie erscheinen lassen, benötigt genau diese Autonomie Organisationen wie das Museum. Das Museum kann nur auf Grundlage seiner spezifischen kognitiven Karten passende Information für ganz unterschiedliche Gesellschaftssphären generieren und dabei trotzdem noch in der Lage sein, die autonome Produktion der Kunst adäquat zu beschreiben und damit in ihrer historischen Situation zu ermöglichen.

(3) Selbstbeschreibungen der Kunst. Der kunstbezogene Hauptauftrag des Museums ist eng mit den Selbstbeschreibungsverfahren des Kunstsystems verbunden, an denen das Museum somit zentral teilnimmt. Als

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ziel der kuratorischen und kunsthistorischen Arbeit wird Neuheit in einem zweifachen Sinne genannt. Es gelte einerseits, solche Werke und Künstler*innen in Ausstellungen zu zeigen, die vorher noch nicht in so einer Form in so einem Museum zu sehen waren. Genauso wurden andererseits Verbindungen und Kontextualisierungen von Werken als potenziell neu angesehen, auch wenn die Werke schon bekannt waren, aber eben noch nicht so kunsthistorisch oder thematisch eingeordnet worden waren. Diese Beobachtung und intellektuelle Bearbeitung von Kunstwerken über Kontraste zu Altem und alten Beobachtungsweisen trage nach Luhmann, der die autopoietische Ebene des Kunstsystems als auf sich verweisende Werke als Kommunikation durch Kunst beschreibt, »wesentlich zur Stabilisierung und Destabilisierung ihrer [der Kunst] Autopoiesis bei« (Luhmann 1995: 91). Das Museum erlaubt sich genau die »komplexere Systemsicht« (Luhmann 1984: 406f.), die – nachträglich und ohne die unmittelbare Notwendigkeit sofort Kunst sein zu müssen – das System in seiner Gänze als Einheit zum Beschreibungsgegenstand hat (vgl. Luhmann 1995: 393–400). Dass solche Beobachtungen der Selbstbeschreibung keine »konstitutive Operation« (ebd.: 393) des Kunstsystems sind, bedeutet in theoretischer Konsistenz, dass schon die Kunstwerke selber kommunikativ aufeinander verweisen und sich abgrenzen, sich aufeinander beziehen oder sich widersprechen. All dies wird nicht erst durch Selbstbeschreibungen hergestellt oder erfunden, sondern ist vielmehr eine Voraussetzung für dann anzufertigende Beschreibungen.

Über diese Reflektion der eigenen Grenze thematisiert sich das System selbst als Einheit als eine Seite einer Unterscheidung. Über Kunst als Einheit zu reflektieren ist in dem Sinne eine Beobachtungsoperation, als dass alles andere von Kunst unterschieden wird und dabei unbezeichnet bleibt. Funktional für die Reproduktion des Kunstsystems seien Beschreibungen, weil sie durch den immer stärkeren Nachvollzug kunstsysteminterner Verweisungsnetze eine Geschichte des Kunstsystems in sich selbst (und nicht in Verbindung zu Nichtkunst) herstellten. Neuheit auf Ebene der unbeschriebenen Kunstkommunikation (Werke) behauptet sich dann vor dieser Geschichte, wodurch das kuratorische Kriterium Neuheit sich als direkte Übernahme dieser Leitunterscheidung darstellt. Auch wenn die Direktor*innen sich selber Erfolge in dieser Herstellung von Neuem durch Suchen, Forschen und Entdecken zuschreiben, ist es so gesehen aber nicht die Produktion von künstlerisch Neuem[48] durch Verweisungsnetzwerke oder Veröffentlichung, sondern eine selektive

48 Das ist kein ahistorischer Befund. Entscheidend sind die semantischen Rahmungen des Kuratierens. Heute wird diese Tätigkeit ansatzweise als künstlerisch-poietische Tätigkeit bezeichnet. Der deutliche Nachdruck, mit dem diese Anerkennung vorgetragen wird, lässt eine (noch) geringe Durchsetzung dieser Einordnung vermuten (siehe *Fußnote 40, Kap. 2)*.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Reproduktion, die etwas Neues in einer sich selbst abgeschlossenen Einheit Kunst beschreibt.

Für die Produktion bildender Kunst und ihren Nachvollzug seien es auch bei Luhmann dann in besonderem Maße Kunstmuseen, die als »systeminterner Kontext« dienen, »gegen den sich Neues als neu profilieren kann *und der dafür unentbehrlich ist*« (Luhmann 1995: 490). Das Aufzeigen von Neuem durch Museen kann als eine Möglichkeit der Selbstbeschreibung des Kunstsystems unter vielen verstanden werden, die den Reflexions- und Gedächtnisbedarf des Systems deckt. Es muss nicht als relativistisch verstanden werden, dass unausweichlich jegliche »Produkte der Selbstbeschreibungen« im Einzelfall als »kontingent behandelt werden [müssen]; und vor allem: als selektiv und völlig unfähig, die Gesamtheit dessen, was im System vor sich geht, im Systemgedächtnis aufzubewahren und zu repräsentieren« (ebd.: 394). Hier öffnet sich die Analyse von Beobachtungsregimen und dem Stellenwert von Vergleichsräumen für das Erkennen von Altem und Neuem. Die Auswertung der Interviewstudie zeigt ganz grundlegend, in welchen Strukturen im Museum in verschiedener Weise Beschreibungen eingelassen sind. Wenn jede einzelne Art von Beobachtung, Bewertung und Vergleich von künstlerischer Produktion sich an unterschiedlichen Publika und deren zugeschriebenen Erwartungen an diese Produktion orientiert, so ist für den Fall des kunsthistorischen und kuratorischen Auftrags des Museums eindeutig, vor welchem Hintergrund genau sich eine Selbstbeschreibung vollziehen muss. Im Museum, das bei Luhmann als ein Ort des »Establishment[s] mehr oder weniger gewichtiger Kenner« (ebd.: 495) gilt, wird die Auswahl von Kunstwerken/Künstler*innen und deren Rahmungen mit der Resonanz in genau einer solchen Expert*innengruppe abgeglichen. Ausgehend von gemeinsamen Interessen an Kunst und geteilten Vergleichs- und Bewertungsschemata können die eigenen Tätigkeiten reflektiert werden und das Gelingen oder Scheitern an persönlichen Rückmeldungen, Publikationen, Besprechungen in ausgewählten Kunstmagazinen, informellen Feedbacks oder anschließenden Ausstellungen abgeglichen werden.

Die Ordnungsvorstellungen der Direktor*innen gegenüber den Strukturen professioneller Beschäftigung mit Kunst zeichnen sich dabei in einem ersten Schritt durch eine Eingrenzung relevanter Stimmen aus. Darauf aufbauend wird eine Gewichtung innerhalb dieser Gruppe von Professionellen vorgenommen. Nicht alle Expert*innen und ihre Meinungen sind somit gleich, sondern aus der Perspektive individueller Kurator*innen entfaltet sich eine jeweils eigene Topografie, in der nicht nur eine allgemeine Reputation im Betrieb, sondern auch individuelle Netzwerke, kunsthistorische Spezialisierungen und geografische Dimensionen eine Rolle für die Relevanz von Erfolgsspuren der eigenen Arbeit spielen. Diese Befunde deuten darauf hin, in welcher relativen Weise

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich Strukturen eines Institutionengefüges der Kunst auf die Selbstbeschreibung des Kunstsystems – die Beschreibung der Werke – auswirken. Der professionelle Hintergrund der Kunstgeschichte der meisten Direktor*innen spielt hier eine ebenso große Rolle in der Stabilisierung von Beobachtungsschemata und Erfolgskriterien wie die individuellen Karrierewege im Institutionengefüge. Die staatlich abgesicherte, zeitliche Dauerhaftigkeit des Museums und seiner angefertigten Selbstbeschreibung ist in diesem Sinne nicht nur eine Orientierungshilfe für künstlerische Produktion, sondern dient sich auch selbst als Referenzrahmen weiterer Beschreibungen.

Wenn Kurator*innen und Direktor*innen angeben, dass Neuheit ihre kunstbezogene Arbeit orientiert, kann dies über eine Perspektive der Selbstbeschreibung des Kunstsystems umformuliert werden. Neu ist ein Werk oder eine Rahmung nicht vor dem Hintergrund künstlerischer Produktion – d.h. vor der absoluten Menge produzierter Werke – sondern nur vor dem Hintergrund schon stattgefundener Selbstbeschreibungen in einem klar umgrenzten Expert*innenkreis in zeitlich stabilen Institutionen. Eine einzelne Selbstbeschreibung gewinnt somit eine eigene selbstreferentielle Realität, die sich durch professionelle Selektionskriterien künstlerischer Produktion unterscheidet, eine Eigenzeit gewinnt und sich nur vor sich selbst behaupten muss. Museen können somit nicht Kunst zeigen, die als Kommunikation durch Kunst neu vor anderen Kunstwerken ist, sondern Kunstwerke, die vor einer ganz bestimmten Kommunikation über Kunst neu sind.

An dieser Stelle lässt sich die These der Selbstbeschreibung zweiter Ordnung aus der Analyse des *Kunstkompasses* aufgreifen und bekräftigen. Nur vor dem Hintergrund einer Beschreibung des selbstbeschreibenden Betriebs, werden die Selbstbeschreibungen in ihrer heutigen Komplexität möglich. Dabei ist wieder nicht an formalisierte Binnendifferenzierungen (wie segmentäre Differenzierung, Zentrum/Peripherie oder Machtkreisläufe in der Politik, s.o.) zu denken, sondern an einen sensiblen und flexiblen Vergleichsraum institutioneller Reputation, der eine spezifische Binnendifferenzierung der Kunst aufscheinen lässt. Weil sich diese Ordnung über gegenseitige Beobachtung herstellt und stabilisiert, bietet die Analyse von Ordnungsweisen in der von mir vorgeschlagenen Weise einen empirischen Zugang zu einer umfassenden Erforschung von Binnenstrukturen des Betriebs. Es ist diese Ordnung, die in meiner Analyse nur aus einer Froschperspektive rekonstruiert wurde, welche aber sich durch zahlreiche Selbstbeschreibungsversuche des Betriebs aufbaut und erst so weitere Selbstbeschreibungsversuche der Kunst auf heutigem Niveau möglich machen kann.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kapitel 5: Quantifizierung und Ordnungsweisen der Kunst. Fazit

Zahlenbasierte Ordnungsversuche sind allgegenwärtige und einflussreiche Phänomene der heutigen Gesellschaft und ihnen wird sowohl von der Wissenschaft als auch in einem öffentlichen Diskurs große Aufmerksamkeit geschenkt. Nicht selten wird dabei kritisch auf die Selektivität und gleichzeitige soziale Wirkung von Ranglisten und Rankings, Statistiken, Selbstquantifizierung und Leistungsindikatoren verwiesen. Während bei politischen Meinungsumfragen, sportlichen Leistungsvergleichen, Bildungsstatistiken, Musikcharts oder ökonomischen Kennzahlen trotz aller Kritik eine gewisse Gewöhnung eingetreten ist, bilden quantifizierende Ordnungsversuche der bildenden Künste einen sperrigen Gegenstand. Wenn aktuelle zeitdiagnostische Arbeiten von einer umfänglichen »Neucodierung des Sozialen durch Quantifizierung« (Mau 2017: 51) sprechen, in deren Zuge Quantifizierung in »einer Art Landnahmeprozess die gesamte soziale Ordnung zu erfassen scheint« (ebd.: 256), so wird im Fall der Kunst unmittelbar an den Kunstmarkt und seine zahlenförmigen Preisdaten gedacht. Meine Untersuchung widmete sich demgegenüber mit Quantifizierungsversuchen, die die bildenden Künste entlang kunstspezifischer Kriterien ordnen, einem ganz anderen Phänomenbereich.

Weil in diesen Beobachtungsverfahren (wie Ranglisten, Datenbanken und Evaluationen) den eigenen Ordnungen der autonomen Kunst viel nähergekommen werden soll, tritt hier deshalb der vermeintliche Widerspruch zwischen Kunst in der Moderne und Objektivierung, Quantifizierung und Standardisierung viel offener zutage. Dies führt nicht selten zu offener Ablehnung und vehementer Kritik von Künstler*innen und anderen Kunstbetriebsakteur*innen. Meine Studie trat hinter ad-hoc Einordnungen von zahlenbasierten und standardisierenden Verfahren als Symptome einer Kommodifizierung der Kunstwerke oder der Neoliberalisierung des Kunstbetriebs zurück und konnte so die Frage öffnen, ob nicht an den Auseinandersetzungen und ihren Gegenständen ganz grundlegende Unterschiede bestehen zwischen den verschiedenen Vorstellungen gegenüber Kunst in Gänze. Das bedeutet, dass es in Diskussionen über bestimmte Ordnungsangebote nicht unbedingt nur um den methodischen Zugriff – etwa über standardisierende und quantifizierende Vergleichsbewertungen – auf eine gemeinsame Welt-an-sich geht. Die Differenz kann vielmehr auch auf einer anderen Ebene liegen und sich auf die losen Ordnungsvorstellungen gegenüber dem, was mit Kunst überhaupt gemeint ist, beziehen. Die Studie hat deshalb Debatten

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

um adäquate oder absurde Beobachtungsweisen aufgegriffen und die Frage nach der selektiven Ordnungsproduktion und dahinterliegenden Ordnungsvorstellungen zurückgespielt auf alle Beobachtungsweisen der Kunst in der Kunst – so etabliert, unpassend oder disruptiv sie im Feld auch verstanden werden.

Ausgehend von einem gesamtgesellschaftlichen und kunstbetrieblichen Sonderstatus der quantifizierenden Vermessungen der Kunstwelt folgte diese Studie zwei Fragen, deren Bearbeitung sich auf zwei dynamische Forschungsfelder bezieht und hier zu Weiterentwicklungen führt: Die Frage nach dem Zusammenhang von losen Ordnungsvorstellungen hinter Ordnungsverfahren und deren konkrete Produktion kann potenziell auf alle Ordnungsverfahren – nicht nur quantifizierende und nicht nur gegenüber der Kunst – erweitert werden, die heute insbesondere als Vergleichs-, Kategorisierungs- oder Bewertungsverfahren untersucht werden. Die Frage nach der Rolle umfassender Ordnungsweisen der Kunst für die soziale Stabilität und Wandlungsprozesse der Kunst fügt der Soziologie autonomer Kunst eine Perspektive auf plurales Wissen über die Künste in den Künsten hinzu und trägt so einen weiteren Aspekt zur Beantwortung der Frage bei, wie Kunst möglich ist.

Durch die empirischen Untersuchungen und die theoretischen Einordnungen argumentiere ich zusammengenommen, dass einzelne Ordnungsweisen von Kunst nicht nur einzelne Ordnungsangebote plausibilisieren, sondern dass an den Konflikten um die Angemessenheit von bestimmten Beobachtungsweisen sich ein kunstsoziologischer Forschungsbereich für die Pluralität von Ordnungsweisen in der Kunst deutlich zeigt. Wenn künstlerisches und kunstbetriebliches Personal bestimmte Ordnungen als absurd bezeichnen, habe ich diesen Vorwurf durch wissenssoziologische und radikalkonstruktivistische Wendungen in eine Analytik für alle (auch noch so normalisierten) Ordnungsverfahren der Künste überführt. Ohne paradigmatische Ordnungsvorstellungen gegenüber Zustand und Reproduktionsmechanismen der Kunst kann keine Rangliste hergestellt werden, aber ebenso lassen sich keine Ausstellungen, keine Sammlung, keine Kritik konsistent produzieren. Weil alle diese Wissensbestände und Ordnungsvorschläge somit als kontingent verstanden werden können und sie nicht als gute oder schlechte Repräsentation von Realität oder Wahrheit geprüft werden, lässt sich eine Forschungsperspektive auf die äquivalente Absurdität pluraler Ordnungsweisen der Kunst in der Kunst einnehmen, die jedes Wissen in seiner eigenen inneren Logik ernstnimmt.

Diese vielfältigen Ordnungsvorstellungen gegenüber der Kunst und entsprechende Beobachtungsarchitekturen zur Anfertigung von Vergleichen und Bewertungen habe ich im Anschluss an kunstsoziologische Traditionen von Becker, Bourdieu und Luhmann als Innensichten der Kunst fixiert. In der theoretischen Argumentation zum Zusammenhang zwischen pluralen Wissensbeständen und der dynamischen Stabilität

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Kunst zeige ich enge Bezüge der Vorstellung und Herstellung von Ordnungen zu konventionalen Räumen, Arbeitsteilung, symbolisch gestützten Anerkennungskompetenzen, Reputationsgefügen und der Anfertigung von Selbstbeschreibungen in einer Binnenstruktur der Kunst. Kernpunkt der jeweiligen Ansätze sind somit ohne eine zentrale Stellung des pluralen Wissens in Welt, Feld, System nur wenig nachvollziehbar. An den spezifischen Ordnungsweisen wurde insbesondere für die kollektiv hergestellten, symbolischen und erwartungsstabilisierenden Strukturen künstlerischer Produktion und ihrer institutionellen Infrastruktur jeweils theorieimmanent deutlich, dass diese sich über gegenseitige Beobachtungen entlang ganz selektiver Beobachtungsweisen innerhalb einer eigenlogischen Sphäre verfestigen, stabilisieren und wandeln können.

Die empirischen Ergebnisse zu Ranglisten und öffentlichen Kunstmuseen können durch diese theoretische Rahmung in einen historischen Kontext gesetzt werden, denn mindestens in meinen Fällen zu zeitgenössischer Kunst nehmen Ordnungsannahmen und Ordnungsverdichtungen gegenüber dem Kunstbetrieb und seinen Professionellen eine zentrale Rolle in der Bewertung und Anerkennung von Kunstwerken und Künstler*innen ein. Diese verstärkte Konzentration auf soziale Mechanismen der Herstellung von Kunstwerken und Kunstwerten hat eine verdächtige Nähe zum kunstsoziologischen Paradigma der gesellschaftlichen Produktion der Künste, ohne dabei jedoch die Feldperspektiven zu verlassen, sich kunstweltlichen Konventionen zu entziehen, Glauben an die Richtigkeit von Kunst als kontingenten Glauben zu thematisieren oder auf nichtkünstlerische Unterscheidungen umzuschalten. Sowohl im *Kunstkompass* als auch in der Weltsicht der Museumsprofessionellen bleibt die Existenz von künstlerischer Qualität zwar ein essenzielles Paradigma, sie könne jedoch heute nicht mehr unmittelbar am Artefakt festgestellt werden. Die Existenz von Qualität und eine privilegierte gesellschaftliche Funktion der Kunst werden durch diese Einsicht aber gerade nicht aufgegeben, sondern fungieren vielmehr als tiefe Gewissheit in der Orientierung an Qualitätsindikatoren und Qualitätsproxys.

Für eine Vergewisserung über die Qualität und den Gehalt von künstlerischer Produktion wird so auf die Beobachtung ihrer vermeintlich sekundären, gesellschaftlichen Verhandlungen, Anerkennungen und Kommentierungen umgeschaltet. Für eine sinnhafte Sortierung dieser Resonanz- und Konsekrationsmuster muss allerdings ein scharfer Blick auf diejenigen sozialen Strukturen bestehen, in denen die kategorialen und graduellen Bewertungen stattfinden. Erst das Wissen über den Kunstbetrieb und seine symbolische Ordnung ermöglicht die Einschätzung vom Wert kunstbetrieblicher Anerkennung und Erfolg. Erst dann kann von diesen Indikatoren auf künstlerische Qualität geschlossen werden. Dieser komplexen und verschachtelten Produktion von Ordnung

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

liegen umfassende Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst, ihren inneren Mechanismen und ihrer gesellschaftlichen Einbettung zugrunde.

Ein Zugang über plurale, parallele und grundlegend äquivalente Ordnungsweisen für Kunst hat sich als flexible Heuristik bewiesen, die potenziell jedes Ordnungsangebot – ob quantifizierend oder nicht – für eine soziologische Untersuchung öffnet. Zum konkreten Gegenstand quantifizierender Beobachtungen von zeitgenössischer Kunst lassen sich zugespitzte Ergebnisse zur Herstellung von Erfolgsverständnissen und deren Orientierungsfunktion in der Kunst zusammenfassen. An den beiden empirischen Fällen zeigte sich in der Analyse, wie Kunst dort nur vor dem Hintergrund einer umfassenden Quasi-Soziologie von institutionellen und symbolischen Anerkennungsräumen möglich ist. Es ist dieser Bezug auf Anerkennungsgefüge in der zeitgenössischen Kunst, der Räume für quantifizierende Beobachtungen genuin kunstbezogener Vorgänge ermöglicht. An beiden Fällen lässt sich zeigen, dass in Ordnungsweisen der Kunst ein absoluter Glaube an Qualität und Qualitätsunterschiede von Kunstwerken zwar immer noch verankert ist, sich bei ausgewählten Ordnungsweisen in der Einschätzung von zeitgenössischer Kunst aber im Endeffekt nur noch an betrieblichen Anerkennungsmustern orientiert wird, wofür eine Ordnungsvorstellung gegenüber betrieblichen Strukturen unerlässlich ist. An den beiden Fällen fasse ich in diesem Schlusskapitel diese Gemeinsamkeiten zusammen, pointiere aber auch die Unterschiede, die sich letztlich an der Frage von Messbarkeit und Quantifizierbarkeit scheiden. Abschließend nehme ich eine breitere kunstsoziologische Einordnung in die Ansätze Kunstwelten, Kunstfeld und Kunstsystem vor. Ein konzeptueller Zugang über plurale Ordnungsweisen und ein analytischer Zugriff auf Ordnungsvollzüge durch Beobachtungsregime hat sich hier als ineinandergreifende Forschungsperspektive bewiesen, durch die materialsensible Fallstudien in eine grundlegende Diskussion über die Strukturen und Mechanismen autonomer Kunst gebracht werden können.

Die Vermessungen der Kunstwelt

Die epistemischen Grundlagen und konkreten Erzeugungen einer Welt der Kunst können als konsistente Ordnungsweisen untersucht werden, die sich fundamental oder graduell voneinander unterscheiden können. Ranglisten, Ausstellungen, Kunstkritiken, Enzyklopädien u.v.m. können als konkrete Ordnungsartefakte verstanden werden, um ausgehend von ihren Bezugsproblemen die umfassenderen Ordnungsweisen hinter ihnen zu rekonstruieren. Bezugnehmend auf soziologische Arbeiten zu Ranglisten, Quantifizierung, Vergleichen, Messungen, Standardisierung und Bewertungen ist grundlegend davon auszugehen, dass

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ordnungsdarstellungen eine gegebene Welt nicht einfach abbilden, sondern Welten selektiv herstellen. Mein Ergebnis ist, dass diese Herstellung und Darstellung von Ordnung nicht aus dem Nichts kommt, sondern auf umfassende Ordnungsvorstellungen gegenüber Gestalt und Mechanismen ihres Beobachtungsgegenstandes zurückgeführt werden kann. Konkrete Ordnungsstiftung wird dabei in einem Beobachtungsregime vollzogen, in dem einzelne Beobachtungen und Beobachtungsformen wie Kategorisierungen, Vergleiche, Bewertungen, Messverfahren und Darstellungsformen in einer redundanten Architektur aufeinander verweisen.

Durch die Kritik an neoliberalen Kontrollpraxen oder einer Quantifizierung von künstlerischem Ansehen öffnet sich ein Raum der Kontingenz jeglicher Beobachtungsweisen, in dem dann auch als normalisierte Verfahren wie Kunstkritik, Kunstgeschichte oder Ausstellungsproduktion stehen. Meine gesamte Studie grenzt sich in ihrem analytischen Zugang der äquivalenten Absurdität eindeutig von relativistischen oder indifferenten Schlüssen ab, die aus einer Annahme der Notwendigkeit von Konstruktion von Welt entstehen könnten. Eine adäquate soziologische Beschreibung des Zusammenhangs von Wissen und zurechenbaren Entscheidungen kann vielmehr erklären, wie konkrete Prozesse, Veränderungen und Trägheiten in der Kunst auf unterschiedliche Ordnungsvorstellungen innerhalb der Kunst zurückzuführen sind. Effekte und Wirkungen von Ranglisten und Indikatoren können sich als selbsterfüllende Prophezeiungen, Matthäus-Effekte, Feldhomogenisierung, organisationale Entscheidungen und neue Konkurrenzstrukturen zeigen. Auch wenn gerade quantifizierende Vergleiche gesteigerte Globalisierungspotenziale haben, sind Rückkopplungseffekte zwischen qualitativen Vergleichen in Ausstellungen, Kritiken oder Awards und der künstlerischen Produktion und betrieblichen Entscheidungen nicht von der Hand zu weisen.

Für die Soziologie sind diese Zusammenhänge relevant, weil durch sie Stabilität und Wandlungsprozesse von Kunst in einer Gesellschaft erklärt werden können. Aber auch für Künstler*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen, Sammler*innen, Liebhaber*innen und anderen Akteur*innen der Kunst kann ein Verständnis von pluralen Ordnungsweisen relevant sein, weil – und das zeigen die hitzigen Debatten auch ohne das entsprechende soziologische Vokabular – durch sie beeinflusst wird, welche Kunstwerke produziert werden, wie Karrieren verlaufen, welche Institutionen dafür zur Verfügung stehen, was sich verkauft und wie Entscheidungen über den Wert einzelner Werke oder gleich der Kunst in Gänze getroffen werden. Durch eine Perspektive auf Pluralität von Wissen sowie dem Bewusstsein über äquivalente Selektivität aller Ordnungsweisen öffnet sich auch ein praktischer Kritik- und Reflektionsraum, in dem eigene und fremde Paradigmen sensibel nach Leerstellen befragt

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

werden können. Gängige Debatten werden durch diese Perspektive angereichert: Argumente gegen Kommodifizierung spiegeln die Befürchtung, dass nur verkaufsfähige Kunst gemacht und gezeigt wird. Die Auflehnung gegen ein neoliberales Verständnis von effizienter Performance soll vorbeugen gegen ein populistisches und gefälliges Kulturangebot, dass sich nur an rationalisierenden Input/Output-Logiken messen lassen soll. Kritik am Markt kann als Verweis auf Vorstellungen von Abstraktion und Konkretem und entsprechenden Annahmen gegenüber guter/schlechter kapitalistischer und kultureller Ökonomie gelesen werden. Meine Ergebnisse können sich in diese Diskussionen nicht einmischen, sondern lediglich daran erinnern, dass es sich auch bei dem, was vor Spektakel, Markt, Geld und politischer Kontrolle geschützt werden soll, um bestimmte, sozial hergestellte Kunstvorstellungen und damit zusammenhängenden Interessen unter anderen handelt.

Einzelne Auffassungen von dem, was Kunst soll, darf oder muss, werden im Feld verteidigt, weiterentwickelt oder zurückgedrängt. Nicht der Zufall entscheidet, was als Kunst gilt, sondern ausgewählte Vorstellungen über diese Fragen haben sich in gesellschaftlichen Prozessen herausgebildet und stabilisiert. Der Gegenstand meiner Studie irritiert nun, weil die Untersuchungsfälle zwar aufgrund ihres Gebrauchs von mathematischen sowie natur- und technikwissenschaftlichen Wissenstechnologien – verallgemeinernder Vergleich, standardisierende Messungen, objektivierende Bewertungskriterien, arithmetische Verrechnung, Rangskalierungen, statistische Zeitreihen – als kunstfern erscheinen, sie aber trotzdem gerade die genuin kunstweltlichen Logiken und Kriterien ernst nehmen wollen. Selbst wenn die Interessen des *Kunstkompasses* als auch die vielfältigen und mitunter zahlenbasierten Einschätzungen der Arbeit eines Kunstmuseums in Politik und Wirtschaft auf Anklang stoßen können, ging es in meiner Untersuchung stets um Messbarkeit und Unmessbarkeit von Kriterien und Indikatoren, die zuerst in der Kunst selbst relevant sein sollen. Der *Kunstkompass* hat gerade nicht Preise direkt verglichen, sondern widmete sich kunstbetrieblichem Ruhm von Künstler*innen und ihren Erfolgen, um hieraus Aussagen über Preiswürdigkeit und künstlerische Qualität abzuleiten. Die Prüfung musealer Tätigkeiten anhand von ganz unterschiedlichen Erfolgsindikatoren zeigte deutlich, wie kunstspezifische Einschätzungen verschachtelt und übersetzt werden, um auch auf andere, nicht genuin kunsthistorische Aufgaben zu verweisen. Obwohl die beiden Fälle sich deutlich unterscheiden, vereinen sie sich in der Annahme, dass verlässliche Ordnung von künstlerischer Produktion sich nicht unmittelbar an den Kunstwerken selber, sondern sich nur über den Umweg einer kunstbetrieblichen Vermittlung erschließt. Hierfür werden bestimmte Indikatoren aus diesem professionellen Betrieb abgeleitet, die als Erfolge verstanden werden und so einen Zugriffspunkt in einer Sondierung kunsteigener Ordnung bilden.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die eindimensionale Ordnung der Kunst im *Kunstkompass*

Durch die Frage nach dem Bezugsproblem des *Kunstkompasses* konnten genau jene Korrelations- und Kausalitätsbeziehungen zwischen künstlerischer Produktion, Ruhm und Marktpreisen rekonstruiert werden, in denen die Verweisungspotenzialitäten von Erfolgen stecken. Zentral waren hierbei Annahmen über chaotische Gemengelagen, über ausdifferenzierte Wertsysteme und über die etwaige Unmessbarkeit und Messbarkeit. Die Behauptung, dass Qualität, Ruhm und Marktpreise korrelieren, ließen die Erhebung auf das Phänomen der kunstbetrieblichen Erfolge stoßen. Der Erfolg einer Ausstellung oder Besprechung sei dabei ein Verweis auf Ruhm und kunstspezifische Anerkennung, weil Kunstexpert*innen in den Institutionen über diese Erfolge entschieden. Durch die professionelle Anwendung kunstspezifischer Selektionskriterien verweise bestimmte Anerkennung deshalb auf künstlerische Qualität. Diese Qualität bedinge schlussendlich die kunsthistorische Prüfung über die Zeit und bestimme somit die allgemeine Anerkennung als »wichtige Kunst«. Der Kunstmarkt würde sich über diesen Test der Zeit insoweit an diese Wertzuschreibungsprozesse angleichen, als dass gute Kunst am Ende teure Kunst sei.

Es sei laut *Kunstkompass* die künstlerische Qualität, welche nicht vergleichbar oder gar standardisiert messbar sei. Die unhintergehbare Existenz der Qualität bei gleichzeitiger Unmessbarkeit provozierte Suchbewegungen nach anderen, messbaren Proxys, die zu Indikatoren umgearbeitet werden können. Ruhm biete sich insofern dafür an, weil er als symbolischer Wert eindeutig in dem wertstiftenden Gefüge der professionellen Kunstwelt produziert werde. Doch auch Ruhm könne so gesehen nicht direkt gemessen werden, sondern nur über seine Einzelsymptome. Die Erfolge, die der *Kunstkompass* hier meint, werden als Tatbestände verstanden, weil sie öffentlich stattfinden und sich im Zweifelsfall nachprüfen lassen. Die Symptome des Ruhms sind für den *Kunstkompass* also ganz bestimmte und in der Kunst anerkannte Erfolge. Durch solch anspruchsvolle Vorstellungen von Kunst in einer Gesellschaft wird eine bestimmte Form von Erfolg fixiert und ihre Bewertung wird dadurch schon in enge Bahnen gelenkt.

Obwohl zeitgenössische Kunst sich objektivierbaren Kriterien zu entziehen behauptet und handwerkliches Können, Treue zu Thron und Alter, Stile, Medien oder gar Schönheit heute keine notwendigen Bewertungsgrundlagen mehr sind, ist doch offensichtlich, dass andauernd Entscheidungen zwischen Kunstwerken und über sie getroffen werden. Am *Kunstkompass* wird das Problem der vagen und unmessbaren Qualitätskriterien gelöst, ohne jedoch den Glauben an die Existenz von

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Qualität aufzugeben. Künstlerische Qualität sei die Letztbegründung kunstspezifischer Selektionen, ließe sich aber lediglich nicht mit objektiven Methoden messen und diskret vergleichen. Bevor es den *Kunstkompass* gab, sei das langwierige Abwarten auf kunsthistorische Anerkennungsprozesse die einzige Möglichkeit zur belastbaren Ermittlung dieser Qualität gewesen. Doch bei zeitgenössischer Kunst gilt es Ressourcen (Aufmerksamkeit, Ausstellungsfläche, Seiten im Magazin, Produktionskosten, Ankaufsbudget, Stipendien) zu verteilen, wodurch ein Bedarf besteht an Orientierung im Hier und Jetzt ohne einen Test der Zeit.

Dieser Bedarf an Orientierung in der zeitgenössischen Kunst unter der Voraussetzung des Fehlens von objektiven Orientierungsinstrumenten bestimmte die historische Situation, in welcher für den *Kunstkompass* der Ruhm als Lösung aufscheint. Ein Glaube an die Existenz von nicht zufälligem Ruhm und ein Glaube an seine von Expert*innen abgesicherte Zuschreibung sind die Grundlage seine Erhebung. Für das Verstehen von betrieblicher Anerkennungsverteilung als Indikator ist aber ein genaueres Bild des Anerkennungsgefüges der Institutionen innerhalb des Betriebs notwendig, weil zwar überall der gleiche Ruhm entstünde, die Institutionen sich aber in ihrer Ruhmesemissionskapazität unterschieden. Doch auch diese Unterschiede der Institutionen sind nicht einfach direkt ablesbar, sondern würden durch gegenseitige Zuschreibung entlang kunstspezifischer Kriterien im Betrieb selbst hergestellt und aufrechterhalten. In der eigenlogischen Schwarmintelligenz der Expert*innen entschiede sich somit nicht nur, welche Kunst kollektiv mit Ruhm versehen wird, sondern auch, welche Institutionen dazu in welchem Maße in der Lage sind.

Der *Kunstkompass* radikalisierte auf methodischer Ebene eine allgemeinere Verschiebung in den Ordnungsweisen von zeitgenössischer Kunst: Der erste radikale Schritt war nicht das Sprechen über Ruhm als Orientierungsfaktor, sondern die Quantifizierung des Ruhmes. Dies führte zu dem zweiten radikalen Schritt, der nicht schon auf der Annahme einer symbolischen Institutionenhierarchie beruht, sondern erneut in der quantifizierenden Beschreibung von diskreten Unterschieden. Für Orientierung in der zeitgenössischen Kunst sind unmittelbare Qualitätseinschätzungen im Allgemeinen unsicher und riskant. Deshalb wird sich an den Anerkennungsleistungen des Betriebs in Form von Erfolgen orientiert, wofür eine feine Sicht auf scharfe Grenzen und innere Hierarchien dieses Betriebs notwendig ist. Die Strukturen des Betriebs werden dabei heute nicht in politischen Verfahren oder nur durch finanzielle Möglichkeiten bestimmt, sondern emergieren in gegenseitigen Beobachtungen und Anerkennungszuschreibungen innerhalb dieses Betriebs entlang seiner eigenen, symbolischen Kriterien. Das Fehlen objektiver, religiöser oder politischer Qualitätsstandards für Kunstwerke führt zu einer verstärkten Konzentration auf Anerkennungsverteilung im Betrieb, um

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich im historisch charakteristischen Überangebot zeitgenössischer Produktion zu orientieren. Dieser Prozess ist notwendigerweise begründet auf der doppelten Annahme, dass es Qualität erstens gibt, weil kunstspezifische Entscheidungen auf sie zurückgeführt werden, sie aber zweitens nicht objektiviert und gemessen werden kann. Der *Kunstkompass* hinterfragt diese Verweisungsannahmen an keiner Stelle, sondern nimmt sie insofern ernst, als dass sein Ursprungsproblem und sein gesamtes Verfahren darauf beruhen. Wenn im 18. Jahrhundert quantifizierende Ranglisten die handwerkliche und kreative Qualität von Kunst zeigen wollte (vgl. Spoerhase 2014), kann dies ebenso als Symptom semantischer und struktureller Grundlagen von Kunst gelesen werden, wie der *Kunstkompass*, *ArtFacts* und andere für die historische Situation von Kunst ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Die differenzierende Ordnung der Kunst in Kunstmuseen

Zwischen Rangliste und Museum zeigen sich deutliche Unterschiede in den jeweiligen Verweisungsannahmen zwischen Ruhm, Ruhmeserfolgen und Qualität sowie den Folgen für Ordnungsherstellungen. An den Ergebnissen kann abschließend aber eine Gemeinsamkeit hervorgehoben werden, die die zentrale Orientierung an den gesellschaftlichen Ermöglichungsstrukturen von Kunst als umfassenderes Ergebnis gerinnen lässt. In der Museumsuntersuchung wurde in der Ordnungs- und Orientierungsstiftung eine ähnliche Vorstellung gegenüber Verweisungsmechanismen zwischen Kunstproduktion und professioneller Einordnung belegt: Bestimmte Erfolge sind nur in einer Vorstellung von Strukturen des Betriebs möglich und die Erfolge verweisen auch hier als Indikator auf lose Anerkennung von Expert*innen. Diese Anerkennung zeige die Qualität von Kunstwerken und professioneller Selektion, weil auch sie durch kunstspezifische Kriterien der Expert*innen zustande kommt. Um Erfolge von Künstler*innen, Expert*innen und Institutionen erkennen und bewerten zu können, braucht es aber einen gemeinschaftlich anerkannten Erfolgsraum, in dem Erfolge begründet sind, als legitim gelten und darüber hinaus ganz unterschiedliche Phänomene zueinander in Beziehung setzen können.

Im künstlerischen Kernauftrag des Museums und der Prüfung seiner erfolgreichen Bearbeitung findet eine Orientierung in der zeitgenössischen Kunstwelt durch so ein Wissen über die Ordnung des Betriebs statt. Für die kunsthistorische und kuratorische Arbeit wenden die Expert*innen das Kriterium der Neuheit von Werken und/oder ihrer Kontextualisierung an. Ob diese Neuheit von ihnen in angebrachtem Maße

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

erkannt wird, kann sich niemals am Artefakt entscheiden, sondern muss sich vor einem eng eingegrenzten Expert*innenkreis und deren verteilten Diskursen, Praxen und Selektionen beweisen. Rückmeldungen von Kolleg*innen, Besprechungen in Fachzeitschriften oder Bezugnahmen auf ihre Arbeit in anderen Ausstellungen sind dementsprechend Erfolge, die sie sich selbst zuschreiben. Diese Erfolge würden aus ihrer qualitativen Arbeit erfolgen, konnten aber nur auf jene verweisen, indem sie ein genaues Bild von der Struktur einer Expert*innencommunity haben. Diese Gruppe an Peers, unterschiedlichen Institutionen und Publikationen ordnen meine Interviewpartner*innen durch gegenseitig zugeschriebene, professionelle Anerkennung. Über die Qualität der eigenen Auswahl und somit auch der Qualität der Kunstwerke bestünden zwar kunsthistorische Kriterien, belastbare Klarheit über erfolgreiche Arbeit und somit ein Qualitätsausweis kann jedoch verlässlich nur über verteilte und zeitlich unbestimmte Feedbacks in einem eng umgrenzten Kreis von Expert*innen ertastet werden.

Dieser Herstellungsmechanismus von Anerkennungsgefügen innerhalb des Kunstbetriebs ist auch Grundlage der Institutionenliste des *Kunstkompasses*, um schlussendlich von dieser spezifischen Anerkennungsstruktur des Betriebs Information über Künstler*innen und ihrer Produktion abzuleiten. Beide Ordnungsweisen beziehen sich auf zeitgenössische Kunst und es konkretisiert sich so ein Bild, das zwar weiteren Prüfungen standhalten muss, aber grundlegend eine klare Form annimmt: Der Glaube an künstlerische Qualität als Grundlage für künstlerische Entwicklung und professionelle Entscheidungen lässt sich heute nicht irritieren durch ein Fehlen von messbaren Kriterien dieser Qualität. Für eine Prüfung wird der Umweg über Anerkennung im Kunstbetrieb gegangen, welcher entlang dieser unmessbaren Qualitätskriterien agiere und deshalb auf Qualität verweise. Erfolge bieten sich heute in dieser Form als Orientierungspunkte in der zeitgenössischen Kunst an, weil sie Symptome für Anerkennung darstellen, die als Tatbestände vor einer universellen Öffentlichkeit und einer professionellen Spezialöffentlichkeit gelten, in denen bestimmtes Wissen über den Gehalt von Konsekrationsinstanzen besteht.

Obwohl sich der *Kunstkompass* und die von mir interviewten Museumsdirektor*innen in dieser Verweisungskette von Erfolg – Anerkennung – Qualität gleichen, lassen sich wichtige Unterschiede feststellen. Während der *Kunstkompass* eine totalisierende und hochgradig standardisierte Sicht auf Ruhmesgefüge und Erfolgsgehalte der zeitgenössischen Kunst herstellt, gestaltet sich die Beobachtung von Anerkennungsgefügen im Fall der Museumsprofessionellen enorm vielschichtiger. Der *Kunstkompass* misst *einen* Output *einer* Blackbox entlang *einer* standardisierten Metrik, während sich Museen in einer Ökologie von ganz unterschiedlichen und auch nicht genuin künstlerischen Blackboxen

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bewegen. Bezogen auf einzelne museale Ausstellungsprojekte überlagern und verschachteln sich so verschiedene Erfolgsräume, die mit den entsprechenden Aufgaben eines Museums bezüglich ganz unterschiedlicher Umwelten zusammenhängen. Erfolge können genauso in einer globalen Expert*innengruppe erreicht werden wie in der regionalen Berichterstattung, durch Buchungszahlen bei Führungen, durch eine Sponsoringkooperation, durch Besucher*innenzahlen, durch ein öffentlich gefördertes Anbauprojekt, durch das gut besuchte Kinderfest oder durch Lob im Besucher*innenbuch.

Aber auch schon innerhalb der Kunstexpert*innencommunity sind die Erfolge unterschiedlicher gelagert und gewichtet als in der eindimensionalen Sicht einer Rangliste, wenn einmal der Vergleich mit dem Museum in der Nachbarschaft im Mittelpunkt steht und ein anderes Mal der persönliche Besuch einer Direktorin von einem anderen Kontinent als ganz andere Anerkennung verbucht wird. Der *Kunstkompass* kann nur eine Art von Erfolg kennen, weil er auf eine standardisierte Messung in einem homogenen Vergleichsraum abzielt. Es ist diese Totalität, die sich durch seine quantifizierenden Übersetzungen noch radikaler darstellt, wenn sie auf die differenzierenden Ordnungsvorstellungen von Kunstbetriebsexpert*innen trifft. Auch wenn die Ordnungsstiftungen teilweise auf dem gleichen Verweisungsmechanismus von Erfolg, Anerkennung und Qualität beruhen, muss die Berechnung des Rankings verkürzt wirken gegenüber der Bedienung ganz unterschiedlicher und widersprüchlicher Anforderungen durch das Museum. Im *Kunstkompass* muss und kann nur ein Outputwert der Kunstwelt erhoben werden, weil dieser Wert auch nur mit einem anderen Wert in Verbindung gesetzt werden muss. Das Museum muss hingegen als Organisation in einer polykontexturalen Gesellschaft so viele und so unterschiedliche Wertangaben produzieren, wie es sich selbst und Umwelten mit Indikatoren zu versorgen gilt.

Die Quantifizierung kunstbetrieblicher Anerkennung wird auch besonders deshalb suspekt, weil sie Ruhm nicht nur als notwendiges Medium für Qualität sieht, sondern sie mit einer offensiven Informierungsfunktion für Kunstmarktakteur*innen angepriesen wird. Der Verweisungskette wird so aber nicht nur einfach noch ein weiteres Glied hinzufügt, es handelt sich auch um eine Grenzüberschreitung der kunstspezifischen Wertsphären. Diese Transferleistung von numerisch geformten Indikatoren wird allerdings auch in der Arbeit von Museen beansprucht, wenn es darum geht, Externe vom Erfolg der eigenen Tätigkeiten zu überzeugen. Besucher*innenzahlen, aber auch Mengenangaben für massenmediale Berücksichtigung oder wissenschaftliche Tätigkeiten werden Politiker*innen kommuniziert, um zu zeigen, dass das Museum seinen Aufgaben als öffentliche Kulturinstitution nachkommt. Dabei wird größtenteils auf kunsthistorische oder pädagogische Ausführungen verzichtet, weil angenommen wird, dass Politiker*innen diese

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Spezialangaben nicht interessieren oder nicht nachvollziehen können. Hohe oder gesteigerte Besuchszahlen können zwar ein institutioneller Erfolg für ein Museum sein, sie sind aber eindeutig kein Erfolg, der auf kunsthistorische und kuratorische Qualität verweist oder das kunsthistorische Ansehen in einer Expert*innencommunity anzeigt. Die Skepsis gegenüber numerischen Erfolgsindikatoren des Museums verdoppelt hier die Totalisierungstendenz des *Kunstkompasses* und ähnlichen quantifizierenden Formaten. In zahlenbasierte, standardisierte Vergleichsräume überführte Information bietet sich zwar für eine reduzierte Ordnung sehr komplexer Sachverhalte sowie De- und Rekontextualisierungen über Erfolgsräume hinweg an; befürchtet wird allerdings eine radikale Verengung von pluralen, differenzierenden und multilegitimen Bewertungsarten auf nur noch eine Dimension.

Forschungsperspektiven

Auch wenn die ausgewählten Ergebnisse nur Auszüge aus den Einzelanalysen darstellen, sind generalisierende Potenziale meines konzeptuellen Herangehens über plurale Ordnungsweisen sichtbar. Jegliches Ordnungsangebot der Kunst, welches sich an kunsteigenen Kriterien orientiert, bietet sich für eine tiefergehende Analyse der dahinterliegenden Ordnungsannahmen an. Ausgehend von einer Frage an das jeweilige Bezugsproblem und weitergehend über eine detaillierte Analyse der Her- und Darstellungsschritte in einem Beobachtungsregime können so umfassende Welten und Welterzeugungen rekonstruiert werden. Als weitere Untersuchungsgegenstände bieten sich so andere Institutionstypen der Kunst an oder auch Vergleiche von unterschiedlichen Fällen innerhalb eines Typs. Das Format Biennale/periodische Ausstellung ist ein naheliegender Fall, der in der Kunstsoziologie als Symptom und Motor von Globalisierung der Kunst beschrieben wird. An Biennalen kann so die Frage gestellt werden, wie zeitgenössische künstlerische Produktion in diesen Ausstellungen geordnet wird und auf welche losen Ordnungsvorstellungen das zurückgeführt werden kann. Die Pluralität von Ordnungsweisen deutet schon innerhalb des Formats Biennale auf Differenzen in dahinterliegenden Ordnungsvermutungen hin. Möglich wären hier Vergleiche von neueren Biennalemodellen (vgl. Sassatelli 2016a) oder Biennalen aus der globalen Peripherie (vgl. Weiss 2011; Marchart 2014) mit klassischeren Formaten im Schatten Venedigs. Selbst innerhalb der venezianischen Konzeption lässt sich an der Parallelität von Länderpavillons und thematisch-kuratierter Schau an unterschiedliche und historisch sich überlagernde Ordnungsvorstellungen denken. Neben der Biennale kommen noch weitere Untersuchungen in Betracht, die sich an Konflikten orientieren können, einzelne Professionsgruppen und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Institutionen in den Blick nehmen können oder geographische, historische und typologische Unterschiede aufzeigen können.

Ziel dieser Arbeit war neben detaillierten Einzeluntersuchungen durch enge konzeptuelle Rahmung auch deren theoretisch kontrollierte Rückführung auf kunstsoziologische Fragen zum Zustand der Kunst. Ohne einen Anspruch auf Exklusivität zu erheben, habe ich die kunstsoziologischen Ansätze von Becker, Bourdieu und Luhmann getrennt nach Anschlussstellen befragt und konnte so Forschungsperspektiven innerhalb der theoretischen Denkräume aufzeigen. Allgemeines Ergebnis dabei ist, dass in den von mir untersuchten Fällen eine praktische Auseinandersetzung mit Kunstwerken und Künstler*innen nur vor dem Hintergrund umfassender Ordnungsvorstellungen gegenüber sozialen Strukturen und Mechanismen der Kunst möglich ist. Sowohl strukturelle Stabilisierung als auch Veränderungspotenziale der autonomen Kunst können über Einzelfälle hinaus durch plurales Wissen über die Künste in den Künsten erklärt werden. In diesen paradigmatischen Wissensformationen und ihrer konkreten Ordnungsproduktion zeigen sich diejenigen gegenseitigen Beobachtungen im Vollzug, die die eigenlogische Struktur einer autonomen Kunst hervorbringen und stabilisieren. Dieser Zusammenhang von pluralen Ordnungsweisen und autonomen Strukturen stellt sich über die ausgewählten theoretischen Zugänge in verschiedener Weise dar, was auch auf unterschiedliche Forschungshorizonte unter den Begriffen Kunstwelten, Kunstfeld, Kunstsystem verweist.

Kunstwelten. Die Analyseergebnisse bezüglich des *Kunstkompasses* bieten gute Gründe für eine Perspektivverschiebung auf Kunstwelten, die so auch an der Museumsstudie bestätigt wurden. Becker beginnt seine Untersuchung bei anerkannten Werken und fragt nach dem Einfluss von kooperativen Personalgruppen und Konventionen auf die Form von kollektiv produzierten Werken. Am *Kunstkompass* konnte eine Ordnungsweise rekonstruiert werden, die von einer stabilen Struktur des institutionellen Gefüges ausgeht, welches sich über jede künstlerische Produktion hinweg über gegenseitige Anerkennung über Zeit und Raum herstellt. Auch im Museum wird sich auf so eine stabile und geordnete Infrastruktur bezogen, wenn neue Werke und neue Arrangements sich vor einer eng umgrenzten Expert*innencommunity beweisen müssen. Dieses Wissen über Grenzziehung und interne Relationierung der Expert*innen bezieht sich auf einer Ebene auf die konventionalen Gefüge einer Kunstwelt, die sich auch unmittelbar an der materiellen Herstellung von Werken realisiert. Es ist jedoch vielmehr die kollektive Produktion des unterstützenden Personals durch das Personal selbst, welche die kollektive Produktion der Werke in einer hinreichend geordneten Weise ermöglicht. Die Annahme der verstärkten Orientierung an sozialen Strukturen zur Werteinschätzung von Werken findet sich hier deutlich, da die Kriterien und Hierarchien der ästhetischen Systeme sich nur innerhalb der

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Expert*innengruppe verdichten und stabilisieren. Nach Becker erzeugen Ausstellungswesen, Sammeltätigkeiten, Kunstkritik und Publikumskontakte Effekte in der künstlerischen Produktion, womit die im *Kunstkompass* und im Museum vorgenommenen Ordnungen des Betriebs durch Ressourcenverteilung (Aufmerksamkeit, finanzielle Mittel, Wertzuschreibung) auch einen mittelbaren Einfluss auf die Form der Werke haben. Die Erforschung der kollektiven Produktion von Werken, kann somit über die Erforschung der kollektiven Produktion von Welten bereichert werden, indem der Betrieb und die Emergenz seiner inneren symbolischen Ordnung stärker in den Fokus rücken.

Am Museum verdichteten sich darüber hinaus Aspekte, die über die Grenzen der Kunstwelt hinausgehen, welche so auch schon im *Kunstkompass* skizziert werden konnten. Durch das Ranking wurde Professionellen durch einen offensiven Marktbezug und die Quantifizierung des Ruhms die unintendierte Kollateralfunktion der künstlerischen Wertproduktion deutlich vor Augen geführt. Ruhmesgefüge und Ruhmesverteilung sind wichtige Orientierungsmuster in der Kunstwelt, eine Informierungsfunktion für Externe ist dabei aber nicht beabsichtigt oder widerspricht sogar konventionalen Abgrenzungsbewegungen gegen Populär- und Luxuskultur. Eine solche, im Ranking angelegte, eindimensionale Sicht auf die Wertproduktion in der Blackbox Kunstwelt gestaltet sich im Museum viel komplexer, differenzierender und widersprüchlicher. An der kognitiven Karte des Museums wird eine Vielzahl von relevanten Umwelten sichtbar, was schon schlicht auf noch viel mehr – immer periphereres – Personal hinweist, welches an der Produktion von Werken beteiligt ist und nicht sofort als Kunstweltpersonal erscheint. Das Museum ist aber nicht einfach ein Trojanisches Pferd oder Rammbock für Politik, Markt oder Massenmedien, sondern fungiert hier als Filter, Puffer und Übersetzer zwischen unterschiedlichen konventionalen Räumen. Kulturdezernate oder Sponsor*innen können durch das Museum hindurch auch auf die Produktion von Werken wirken, weil sich das Museum in seiner Arbeit auch teilweise an diesen Umwelten orientieren muss. Diese Einflüsse vollziehen sich allerdings nicht unmittelbar, sondern immer nur durch das Museum und seine künstlerische Bewertungslogik hindurch. Das Museum stellt somit einen eigenlogischen Vermittler und Puffer in beide Richtungen dar, da es nicht nur externe Anforderungen an Kunst abfedert und übersetzt, sondern auch kunstweltliche Prozesse an Externe vermittelt und dafür gegebenenfalls ganz neu beschreibt.

Sowohl die Stabilisierung einer Expert*innencommunity über Anerkennungskonventionen und gegenseitige Beobachtung als auch die Proxy- und Übersetzungsfunktionen von Ordnungsdarstellungen werden in den Rekonstruktionen von Ordnungsweisen sichtbar. Anschließend an Beckers Denkräume zeigt sich somit eine Forschungsperspektive auf

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die kollektive Produktion von Kunstwelten, die durch eine methodische Loslösung von den Werken ein breiteres Verständnis für die kollektive Herstellung von Kunst in einer multiperspektivischen Kunstwelt in einer multilogischen Gesellschaft ermöglicht.

Kunstfeld. Ausgehend von der Feldtheorie lässt sich über den Zugang der pluralen Ordnungsweisen rekonstruieren, wie sich Akteur*innen in der Kunst ein Bild von ihrer spezifischen Welt machen. Wenn Bourdieu vorschlägt, dass neben objektiven Positionen in relationalen Feldern auch unterschiedliche Weltsichten untersucht werden müssen, finden sich in meinen Fällen dafür zwei recht unterschiedliche Varianten. Konstitutiv für beide Weltsichten ist dabei der Modus des Konflikts um legitime Prinzipien der Vision und Division und damit im Fall der Kunst, was als Kunst gilt und welche Art von Kunst welcher symbolische Wert von wem zugeschrieben wird. In den konsistenten Ordnungsweisen dieser Weltsichten zeigt sich, wie aus unterschiedlichen Perspektiven diese Wertfestlegungen und Wertschreibungen für Werke nur durch Wissen über den ausgefächerten Raum der Anerkennungskompetenzen Sinn machen.

Beim *Kunstkompass* liegt eine Weltsicht vor, die sich zwar kunsteigenen Kriterien verschreibt, sich selber aber gar nicht offensiv im Kunstfeld verortet und so durch seine Erhebungen eine Art Meta-Weltsicht generiert. Für die Sortierung der künstlerischen Produktion und der Konsekrationsinstanzen verfährt die Rangliste an zentralen Stellen ähnlich wie die Bourdieu'sche Feldtheorie. Es kann angenommen werden, dass die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen von Kunst in zugespitztem Maße in das Feld zurückgespiegelt werden. Diese Sicht ist aber nur fiktional außerhalb des Feldes, da sich in den Ordnungsweisen klar auf kunstspezifische Grundsätze, Mechanismen und Kriterien bezogen wird. Die Ordnungsangebote können insofern an der symbolischen Produktion von Kunstwerken und dem Kunstfeld teilnehmen, weil Unterschiede in der symbolischen Anerkennung sowie Hierarchien und Konfliktkonstellationen der symbolischen Anerkennungskompetenz sichtbar und damit stabilisiert oder hinterfragbar werden. Der *Kunstkompass* kann dabei nicht die Glaubensfundamente oder einzelnen Regeln des Feldes hinterfragen, weil sie tief in die Legitimation und Konstruktionsweise seiner Ordnungsproduktion eingelassen sind. Die symbolische Struktur von Konsekrationsmacht wird durch den Schritt der Standardisierung und Quantifizierung der Ruhmesemissionskapazität letztlich lediglich radikalisiert. Dadurch werden Muster in betrieblicher Selektion und Wertzuschreibung systematisiert und sichtbar, die im Feld von quasi-natürlichen Geschmäckern und legitimen Weltsichten verschleiert sein müssen.

Zwar zeigt sich in der Rangliste auch eine Bewertung von Künstler*innen und Kunstwerken, aber der *Kunstkompass* richtet seine Beobachtung vielmehr auf den Betrieb und stellt hier Ordnungen her und dar. In

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Museumsstudie zeigt sich, dass aus der Froschperspektive ähnliche Ordnungsraster für den Kunstbetrieb zur Anwendung kommen, wenn der Erfolg der eigenen Arbeit geprüft werden soll. Es ist ein feingliedriger Blick auf eine mehrdimensionale Expert*innencommunity, die auf ihrer Innenseite durch unterschiedliche, gegenseitige Anerkennung geordnet ist. In der kognitiven Karte der gesamten Ökologie des Museums erscheinen die gesellschaftlichen Bezüge und Verortungen von Museen allerdings noch vielfältiger. Wenn Expert*innen durch Meta-Weltsichten wie dem *Kunstkompass* mit einem eindimensionalen Blick auf das eigene Kollektiv der symbolischen Wertproduktion konfrontiert sind, so zeigt sich aus der Sicht des Museums, wie bei unterschiedlichen Tätigkeiten sich an ganz unterschiedlichen sozialen Relevanzstrukturen orientiert wird. In den Kontakten zu Politik, Massenmedien und Sponsor*innen werden multiple und teilweise widersprüchliche Erwartungen an ein Museum deutlich, die durch eine differenzierende Sicht auf diese Ökologie sowie stabilen Erwartungszuschreibungen bedient werden können.

Aber auch, wenn es entlang des doppelten Kernauftrags des Museums nur um Kunst geht, zeigt sich schon hier, dass sich parallel auf ganz unterschiedliche Strukturlinien des Kunstfeldes bezogen wird. Anstatt ein Museum so absolut in einem Feld zu positionieren, wird an der Ordnungsweise von Museen deutlich, wie unterschiedliche Subfeldökonomien und unterschiedliche Ebenen (regional, global) des Feldes eine Rolle spielen. So können bereits in einer einzigen Ausstellung Bezüge zu einem globalen Expert*innendiskurs, einer lokalen Kulturlandschaft und verschiedenen Fraktionen eines Massenpublikums gefunden werden. Genau diese multiplen Referenzen und Erfolgsräume können systematisch als Erklärungsmöglichkeiten herangezogen werden, wenn längerfristige Ausstellungsprogramme als Menükarten konzipiert werden oder durch inhaltliche Diversifizierung und die Konstruktion von Besuchsanlässen Resonanzen in ganz unterschiedlichen Publika erzeugt werden sollen.

Aus Perspektive des Museums ist es somit schwierig, Kunstfeldakteure an nur einer exklusiven Stelle oder auf nur einer Ebene des Kunstfeldes zu verorten und nur anhand der daraus sich ergebenden Konfliktstrukturen alle Tätigkeiten zu erklären. Durch die Rekonstruktion von pluralen Innensichten des Feldes wird in jeder Ordnungsweise erkennbar, welche Strukturen für wen bei welcher Entscheidung sichtbar und relevant sind. Für künstlerische Selektion und Anerkennung muss dabei umfassendes Wissen über die soziale Einbettung und Produktionsweise von Kunst vorhanden sein. Genau in diesen gegenseitigen Beobachtungen wird die symbolische Anerkennungsökonomie der anerkannten Anerkennung im Feld hergestellt. Gleichzeitig sind sie verflochten mit Wissen über die Kunst, das weit hinausgeht über Bewertungskriterien für künstlerische Produktion eines (Sub-)Feldes. Somit lässt sich in Konsistenz zu feldtheoretischen Konzepten beschreiben, wie und in welch

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ausdifferenzierter Weise das plurale Wissen über das Feld Navigation ermöglicht und sich gleichzeitig die symbolische Ordnung des Feldes herstellt, stabilisiert und wandelt.

Kunstsystem. Über die theoretische Einbettung und die empirischen Analysen hat sich für eine Systemtheorie der Kunst eine Frage herauskristallisiert, die eng mit der Verschiebung von Beschreibungshorizonten der Kunst zusammenhängt. Aufbauend auf dem Konzept der Selbstbeschreibung zeigen meine Analysen, dass zwar Relations- und Abgrenzungskriterien wie Stile, Medien und insbesondere Neuheit angewendet werden, um die Verweisungsnetze der Kunstwerke als Ganzes zu beschreiben. Darüber hinaus wurde aber an beiden empirischen Fällen deutlich, dass die Selbstbeschreibungen dieses basalen Systemvollzugs nur sinnhaft werden durch komplexe Ordnungsvorstellungen gegenüber derjenigen Struktur, in der Selbstbeschreibungen angefertigt werden. Die genuinen Selbstbeschreibungen des Kunstsystems werden verteilt im Kunstbetrieb hergestellt und können dabei aber eben Kommunikation durch Kunst nur sinnhaft beobachten, indem sie sich an anderer Kommunikation über Kunst und einer Beschreibung des Betriebs orientieren. Die Sortierung des Kunstbetriebes durch den *Kunstkompass* zeigt in ungewöhnlich deutlicher Form eine solche Selbstbeschreibung zweiter Ordnung zur Selbstbeschreibung des Systems. Genau diese Beschreibung des Betriebs, seiner Leistungsträger*innen und Institutionen tauchte aber auch in den kunstbezogenen Tätigkeiten des Kunstmuseums auf. Auch hier wird die Beschreibung der Kunstwerke und von Neuem durchgeführt durch Beobachtungen anderer Expert*innen, die in Form einer Selbstbeschreibung des Betriebs entlang seiner eigenlogischen Kriterien geordnet werden.

Eine solche Orientierung an losen und festen Ordnungsvorstellungen gegenüber dem Betrieb führt zu der Frage nach einer Binnendifferenzierung des Kunstsystems. Hierbei ist nicht eine Binnendifferenzierung der Kunstwerke – der basale Systemvollzug – gemeint, sondern diejenige Struktur, in der ausgewählte Kunstinstitutionen und Professionelle Selbstbeschreibungen am Kriterium der betriebsspezifischen Anerkennung anfertigen. Die bestehenden systemtheoretischen Thesen zur verteilten und heterogenen Anfertigung von Selbstbeschreibungen der Kunst sind zu diesen Fragen nicht ausreichend. Anhand der Einzelanalysen und der theoretischen Einbettung schlage ich vor, die Funktionen und Folgen von einer oder mehrerer Binnendifferenzierungsformen des Betriebs über die Analyse von Ordnungsweisen der Kunst innerhalb der Kunst zu öffnen. Die gegenseitigen Reputationszuschreibungen halten Kunstbetriebsakteur*innen und Künstler*innen dabei nicht nur zusammen, sondern lenken auch die Aufmerksamkeit auf bestimmte Kunstwerke und bestimmte Institutionen. Institutionen und Professionelle unterscheiden sich dabei primär im Maß der Anerkennung und

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

informalen Anerkennungskompetenz. Durch das verbreitete Wissen über diese Strukturen der Anerkennungsproduktion wird beeinflusst, welche Kunstkommunikation überhaupt in Selbstbeschreibungen berücksichtigt wird und somit auch, worauf sich zukünftige Produktion am wahrscheinlichsten durch Bezugnahme und Abgrenzung beziehen wird. In der von mir vorgeschlagenen Perspektive auf plurale Ordnungsweisen ist deutlich, dass Kunst auf dem gegenwärtigen Stand keine Selbstbeschreibungen ohne totalisierende (*Kunstkompass*) oder differenzierende (Museum) Selbstbeschreibungen zweiter Ordnung anfertigt. Genau das meint auch in einer systemtheoretischen Argumentation ein Umschalten von direktem Werksbezug auf soziale Strukturen in der Ordnung von zeitgenössischer Kunst.

Schluss

Das soziologische Paradigma der gesellschaftlichen Herstellung von Kunstwerken und Kunstwerten ist untrennbar verbunden mit dem Paradigma der gesellschaftlichen Herstellung der Strukturen, in denen Kunst entsteht. Gesellschaftlich haben sich Möglichkeiten dafür stabilisiert, die soziologisch zwar mit dem Begriff der Autonomie beschrieben werden können, aber selbstredend in der Praxis nicht unmittelbar so erscheinen müssen. Meine Studie hat sich mit solchen Innensichten in die gesellschaftliche Ermöglichungsstruktur für Kunst befasst. Irritiert von Konflikten um angeblich unangemessene, quantifizierende Beobachtungsweisen zeigte sich eine Pluralität von Ordnungsweisen gegenüber den sozialen Bedingungen von Kunst. Von einer äquivalenten Absurdität bei ungleicher Durchsetzung auszugehen, macht nicht nur schon Sinn, weil für Kunst in der Moderne darauf verzichtet wird, ausschließlich per Dekret, formellen Zertifikat, materialwissenschaftlicher Messung oder demokratischen Verfahren über sie zu befinden. Es sind die komplexen und langwierigen Aushandlungen über die Kompetenzen zur Einschätzung und Bewertung von Kunst, die schließlich weiterhin umkämpfte Kompetenzen erzeugen. In meinen Untersuchungsfällen hat sich besonders an aktuellen Fragen über die Quantifizierbarkeit kunstspezifischer Muster gezeigt, dass man sich in der Kunst immer mehr über diese sozialen Strukturen und Prozesse bewusst ist. In der zeitgenössischen Kunst wird deutlich Abstand gehalten von Werkbeobachtungen in essentialistischen oder ontologischen Logiken und dementgegen vielmehr eine sensible Sicht auf die soziale Wertstiftung eingenommen. Wenn Kunst in einer Gesellschaft schon möglich geworden ist, stellt sich immer wieder die soziologische Frage, wie das nur passieren konnte. Aber auch in der heutigen Kunst selbst wird diese Frage vermehrt gestellt. Dass es Kunst geben muss, kann dabei jedoch im Gegensatz zur Soziologie nicht wirklich

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zur Disposition stehen, so sehr auch im 20. Jahrhundert daran gearbeitet wurde. Die wirkliche Verfolgung einer solchen, potenziell auf das Ende von Kunst strebenden Frage gestaltet sich schon deshalb schwierig, weil oft gar nicht über das Gleiche gesprochen werden muss und gerade deshalb immer weiter so leidenschaftlich gestritten werden kann.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Danksagung

Das Promotionsprojekt hinter dieser Studie hat vielfältige Unterstützung erfahren. Zu außerordentlichem Dank bin ich Prof. Cornelia Bohn verpflichtet, die mich als Erstgutachterin nicht nur durch ihr aufrichtiges Interesse unterstützt hat. Darüber hinaus durfte ich vielmehr von ihrem scharfen Denken und ihren umfassenden Kenntnissen der Soziologie und weit darüber hinaus profitieren. Sehr viel verdanke ich auch meiner Zweitgutachterin PD Andrea Glauser durch ihre Rückmeldungen zur Forschungspraxis und ihrer unzweifelhaften kultursoziologischen Expertise. Prof. Hannelore Bublitz danke ich sehr für die zwischenzeitliche, produktive Betreuungsarbeit in Paderborn. Prof. Boris Holzer danke ich für die Unterstützung in der anfänglichen Sondierungsphase.

Während meiner Forschung war ich in verschiedenen Zusammenhängen beschäftigt und jeder einzelne hatte seinen speziellen Einfluss auf mein Vorgehen. Ich möchte mich bei allen Kolleg*innen bedanken, die mir Rückmeldungen zu meinem Projekt und Einblicke in ihre Arbeit gaben. Hierzu gehören die Mitglieder des *DFG Graduiertenkollegs Automatismen* an der Universität Paderborn und besonders Cristina Besio, Jennifer Morstein, Thorben Mämecke, Kolja Liebau, Oliver Leistert, Timo Kaerlein und Christian Köhler. Im *SNF NFS eikones* habe ich ausgezeichnete Forschung erlebt und in unserem Modul gerne mit Justus Heck zusammengearbeitet. Am soziologischen Seminar der Universität Luzern hatte ich die richtige Umgebung, um mein Projekt weiterzuführen und abzuschließen. Daran hatten Markus Unternäher, Martin Bühler, Luca Tratschin, Sven Kette, Guy Schwegler und Leire Urricelqui einen großen Anteil. Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Bettina Heintz, die mir einen Forschungsaufenthalt in Luzern ermöglichte und mich durch ihre Soziologie immer wieder inspiriert. Hannah Bennani, Sophia Kramer, Christian Hilgert, Ralf Rapior, Sebastian Hoggenmüller und allen Teilnehmer*innen des Kolloquiums von Bettina Heintz möchte ich für die ausgezeichneten Rückmeldungen danken.

Für umfängliche Unterstützung, inhaltliche Rückmeldungen, intellektuelle Schärfe und schönen Reisen bin ich meinen Freund*innen Anne Koppenburger und Sebastian Lemme außerordentlich dankbar. Auch Julia Löhr, Durcan Kaya, Marvin Krühler, Tekla Aslanishvili, Jannick Kohl, Lars Henrichs, Julia Scheurer, Anna Jehle, Arne Müller, Shannon Zwicker und Anna Matter haben immer meine Berichte zum Stand der Forschung toleriert. Tamuna Qeburia bin ich dankbar für die Briefe aus der Ferne und Alles in der Nähe. Meine Familie war mir immer ein ganz wunderbarer Rückhalt: meiner Mutter, Christiane Korn, meinem Vater, Heinrich Buckermann, meiner Schwester, Laura Buckermann, sowie Vida und Paavo danke ich deshalb von ganzem Herzen.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Literatur

Abbing, Hans (2002): *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Abbott, Andrew (2005): »Linked ecologies. States and universities as environments for professions«, in: *Sociological Theory* 23(3), S. 245–274.

Abbott, Andrew (2014): »The problem of excess«, in: *Sociological Theory* 32(1), S. 1–26.

Alexander, Edward (1979) *Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums*, Nashville: American Association for State and Local History.

Alexander, Victoria (1996a): *Museums and money. The impact of funding on exhibitions, scholarship, and management*, Bloomington: Indiana University Press.

Alexander, Victoria (1996b): »Pictures at an exhibition. Conflicting pressures in museums and the display of art«, in: *American Journal of Sociology* 101(4), S. 797–839.

Alexander, Victoria (2003): *Sociology of the arts. Exploring fine and popular forms*, Malden: Blackwell.

Alexander, Victoria (2018): »Heteronomy in the arts field. State funding and British arts organizations«, in: *British Journal of Sociology* 69(1), S. 23–43.

Alexander, Victoria & Anne Bowler (2014): »Art at the crossroads: The arts in society and the sociology of art«, in: *Poetics* 43, S. 1–19.

Alexander, Victoria & Anne Bowler (2018): »Scandal and the work of art. The nude in an aesthetically inflected sociology of the arts«, in: *Cultural Sociology* 00(0)(forthc.), S. 1–18.

Alexander, Victoria / Hägg, Samuli / Häyrynen, Simo & Erkki Sevänen (Hg.) (2018): *Art and the challenge of markets*, *Vol. 1*, Cham: Palgrave.

Alonso, William & Paul Starr (Hg.) (1987): *The politics of numbers*, New York: Russell Sage Foundation.

Altshuler, Bruce (2008): *Salon to biennial. Exhibitions that made art history, 1863–1959*, London: Phaidon.

Altshuler, Bruce (2013): *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history*, *1962–2002*, London: Phaidon Press

Anderson, Benedict (2006 [1983]): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso.

Apelt, Maja & Veronika Tacke (2012): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Handbuch Organisationstypen*. Wiesbaden: VS, S. 7–20.

Ashby, Ross (1957): *An introduction to cybernetics*, London: Chapman & Hall.

Aspers, Patrick (2018): »Forms of uncertainty reduction. Decision, valuation, and contest«, in: *Theory and Society* 47(2), S. 133–149.

Baecker, Dirk (2005): *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Baxandall, Michael (2013 [1972]): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Berlin: Wagenbach.

Becker, Howard (1974): »Art as collective action«, in: *American Sociological Review* 39(6), S. 767–776.

Becker, Howard (1976): »Art worlds and social types«, in: *American Behavioral Scientist* 19(6), S. 703–718.

Becker, Howard (1981 [1963]): *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, Frankfurt/Main: Fischer.

Becker, Howard (1997 [1974]): »Kunst als kollektives Handeln«, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler, Rezipienten*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 23–40.

Becker, Howard (2006): »The work itself, in: Ders. / Faulkner, Robert & Barbara Kirshenblatt-Gimblett (Hg.): *Art from start to finish. Jazz, painting, writing, and other improvisations*. Chicago&London: University of Chicago Press, S. 21–30.

Becker, Howard (2008 [1982]): *Art worlds*. 25th Anniversary edition, updated and expanded. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Becker, Howard (2014): *What about Mozart? What about murder? Reasoning from cases*, Chicago/London: University of Chicago Press.

Becker, Howard & Alain Pessin (2008): »Epilogue to the 25th Anniversary Edition. A dialogue on the ideas of ›worlds‹ and ›field‹«, in: Becker, Howard: *Art Worlds*. 25th Anniversary edition, updated and expanded. Berkeley & London: University of Califorina Press, S.372–386.

Beckert, Jens & Jörg Rössel (2004): »Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 56(1), S. 32–50.

Beckert, Jens & Jörg Rössel (2013): »The price of art«, in: *European Societies* 15(2), 178–195.

Behnke, Christoph (2012): »Gründe für den Besuch von Ausstellungen und Fragen der Kunstvermittlung«, in: Munder, Heike & Ulf Wuggenig (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich: JrP ringier, S. 125–141.

Beljean, Stefan / Chong, Phillipa & Michéle Lamont (2016): »A post-Bourdieusian sociology of valuation and evaluation for the field of cultural production«, in: Hanquinet, Laurie & Mike Savage (Hg.): *Routledge International Handbook of the sociology of art and culture*. London & New York: Routledge, S. 38–48.

Benjamin, Walter (2015 [1935]): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7–43.

Bennett, Tony (1995): *The birth of the museum. History, theory, politics*. London & New York: Routledge.

Bennett, Tony (2009): »Museum, field, colony«, in: *Journal of Cultural Economy* 2(1–2), S. 99–116.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bennett, Tony (2012): »Machineries of modernity«, in: *Cultural and Social History* 9(1), S. 145–156.
Benson, Kenneth (1977): »Organizations. A dialectical view«, in: *Administrative Science Quarterly* 22(1), S. 1–21.
Birnkraut, Gesa (2011): *Evaluation im Kulturbetrieb*, Wiesbaden: VS.
Blank, Gareth (2007): *Critics, ratings, and society. The sociology of reviews*, Lanham et al.: Rowman & Littlefield.
Blau, Peter & W. Richard Scott (1962): *Formal organisations: A comparative approach*, San Francisco: Chandler Publishing.
Bogner, Alexander & Wolfgang Menz (2009): »Experteninterviews in der qualitativen Sozialforschung. Zur Einführung in eine sich intensivierende Methodendebatte«, in: Bogner, Alexander / Littig, Beate & Wolfgang Menz (Hg.): *Experteninterviews. Theorien, Methoden, Anwendungsfelder*. Wiesbaden: VS, S. 7–31.
Bohn, Cornelia (2005): »Eine Welt-Gesellschaft. Operative Gesellschaftskonzepte in den Sozialtheorien Luhmanns und Bourdieus«, in: Colliot-Thélène, Catherine / Francois, Etienne & Gunter Gebauer (Hg.): *Pierre Bourdieu: Deutsch-französische Perspektiven*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 43–78.
Bohn, Cornelia (2006 [2000]): »Kleidung als Kommunikationsmedium«, in: Dies.: *Inklusion, Exklusion und die Person*. Konstanz: UVK, S. 95-125.
Bohn, Cornelia (2006): »Inklusions- und Exklusionsfiguren«, in: Dies.: *Inklusion, Exklusion und die Person*. Konstanz: UVK, S. 29–47.
Bohn, Cornelia (2017): »Temporalität der Gegenwartskunst«, in: Dies., *Autonomien in Zusammenhängen. Formenkombinatorik und die Verzeitlichung des Bildlichen*. Paderborn: Fink, S. 39–81.
Boltanski, Luc & Laurent Thévenot (2007 [1997]): *Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*, Hamburg: Hamburger Edition.
Bongard, Willi (1967): *Kunst & Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg & Hamburg: Gerhard Stalling Verlag.
Bongard, Willi (1974): »Zu Fragen des Geschmacks in der Rezeption Bildender Kunst«, in: Silbermann, Alphons & René König (Hg.): *Künstler und Gesellschaft*. Sonderheft 17 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 250–264.
Bora, Alfons (2001): »Öffentliche Verwaltung zwischen Recht und Politik. Die Multireferentialität organisatorischer Kommunikation«, in: Tacke, Veronika (Hg.): *Organisation und gesellschaftliche Differenzierung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 170–191.
Bourdieu, Pierre (1974 [1966]): »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld«, in: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 75–124.
Bourdieu, Pierre (1974 [1968]): »Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 159–201.
Bourdieu, Pierre (1977): »La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques]«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 13, S. 3–43.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bourdieu, Pierre (1985 [1984]): »Sozialer Raum und ›Klassen‹«, in: Ders.: *Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7–46.

Bourdieu, Pierre (1987 [1980]): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1992 [1984]): »Die Hitparade der französischen Intellektuellen oder: Wer richtet über die Legitimität der Richter?«, in: Ders.: *Homo academicus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 332–348.

Bourdieu, Pierre (1992 [1987]): *Rede und Antwort*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1992): »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«, in: Ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA, S. 49–80.

Bourdieu, Pierre (1999 [1992]): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2001 [2000]): »Kultur in Gefahr«, in: Ders.: *Gegenfeuer 2. Für eine europäische Bewegung*. Konstanz: UVK, S. 82–99.

Bourdieu, Pierre (2011 [1980]): »Aber wer hat die ›Schöpfer‹ geschaffen?«, in: Ders.: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kunstsoziologie 4.2*. Hrsg. von Franz Schultheis & Stephan Egger. Konstanz: UVK, S. 155–169.

Bourdieu, Pierre (2012 [1979]): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2013 [1974]): »Haute Couture und Haute Culture«, in: Ders.: *Kunst und Kultur. Kultur und kulturelle Praxis. Schriften zur Kunstsoziologie 4.3*. Hrsg. von Franz Schultheis & Stephan Egger. Konstanz: UVK, S. 581–590.

Bourdieu, Pierre (2015 [2013]): *Manet. Eine symbolische Revolution. Vorlesungen am College de France 1998–2000*, Berlin: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre & Alain Darbel (2006 [1965]): *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz: UVK.

Bourdieu, Pierre & Hans Haacke (1995 [1994]): *Free Exchange*, Cambridge: Polity Press.

Bowker, Geoffrey & Susan Leigh Starr (1999): *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, Cambridge: MIT Press.

Brandes, Ulrik (2016): »Network positions, in: *Methodological Innovations* 9, S: 1–19.

Brandtner, Christof (2017): »Putting the world in orders. Plurality in organizational evaluation«, in: *Sociological Theory* 35(3), S. 200–227.

Brankovic, Jelena / Ringel, Leopold & Tobias Werron (2018): »How rankings produce competition. The case of global university rankings«, in: *Zeitschrift für Soziologie* (forthc.), o.S.

Brunsson, Nils (1989): *The organization of hyporcrisy. Talk, decisions and actions in organizations*, Chichester u.a.: John Wiley and Sons.

Bublitz, Hannelore / Roman Marek / Christina Steinmann & Hartmut Winkler (2010): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Automatismen*. München: Fink, S. 9–16.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Buchholz, Larissa (2008): »Feldtheorie und Globalisierung«, in: von Bismarck, Beatrice/ Kaufmann Therese & Ulf Wuggenig (Hg.): *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*. Wien: Turia+Kant, S. 211–238.

Buchholz, Larissa (2016): »What is a global field? Theorizing fields beyond the nation-state, in: *The Sociological Review Monographs*, 64(2), S. 31–60.

Buchholz, Larissa (2018): »Beyond reproduction. Asymmetrical interdependencies and the transformation of centers and peripheries in the globalizing visual arts, in: Alexander, Victoria/Hägg, Samuli/ Häyrynen, Simo & Erkki Sevänen (Hg.): *Art and the challenge of markets*, *Vol. 1*. Cham: Palgrave, S. 277–304.

Buchholz, Larissa & Ulf Wuggenig (2005): »Cultural globalisation between myth and reality. The case of the contemporary visual arts«, *Glocalogue* 4.

Buchholz, Larissa & Ulf Wuggenig (2012): »Kunst und Globalisierung«, in: Munder, Heike & Ulf Wuggenig (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich: JrP ringier, S. 163–188.

Buckermann, Paul (2016): »Autonome Kunst und frühe Kunstmuseen in Europa: Spuren von Ausdifferenzierungsprozessen in der Gründungsphase des Alten Museums Berlin«, in: Karstein, Uta & Nina Tessa Zahner (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: VS, S. 167–189.

Buckermann, Paul (2018): »Reactions, reactivity, rampant reductions. On self-fulfilling prophecies, the Matthew effect, and global potentials of a new gallery ranking«, in: *Creative Industries Journal* 11.

Bureau, Marie-Christine / Perrenoud, Marc & Roberta Shapiro (Hg.) (2009): *L'artiste pluriel: démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Bydler, Charlotte (2004): *The global artworld Inc. On the Globalization of contemporary art*, Uppsala: Uppsala University Library.

Bystryn, Marcia (1978): »Art galleries as gatekeepers. The case of the abstract expressionists«, in: *Social Research* 45, S. 390–408.

Callon, Michel (2006 [1986]): »Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung. Die Domestikation der Kammmuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht«, in: Belliger, Andréa und David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 135–174.

Camus, Albert (2008 [1942]): *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek: Rowohlt.

Casanova, Pascale (2004 [1999]): *The world republic of letters*, Cambridge & London: Harvard University Press.

Chave, Anna C. (2011): »The Guerrilla Girls' reckoning«, in: *Art Journal* 70(2), S. 102–111.

Cohen, Patricia (1999 [1982]): *A calculating people. The spread of numeracy in early America*, London: Routledge.

Conen, Michaela (2015): *Strategisches Management in Museen. Mit Change Management und Balanced Scorecard aktiv gestalten*, Bielefeld. transcript.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Conti, Alessandro (1998): *Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen*, Berlin: Wagenbach.

Coombes, Annie & Ruth Phillips (Hg.) (2015): *Museum transformations*. The International Handbooks of Museums Studies Vol. 4. Hrsg. von Sharon MacDonald & Helen Rees Leahy, Chichester: Wiley Blackwell.

Crane, Diana (1987): *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940–1985*, Chicago: Chicago University Press.

Crane, Diana (2009): »Reflections on the global art market. Implications for the sociology of culture«, in: *Sociedade e Estado* 24(2), S. 331–362.

Danko, Dagmar (2012): *Kunstsoziologie*, Bielefeld: Transcript.

Danko, Dagmar (2015): *Zur Aktualität von Howard S. Beckers. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden: Springer.

Danko, Dagmar & Andrea Glauser (2012): »Kunst – soziologische Perspektiven«, in: *Sociologia Internationalis* 50 (Themenheft Kunstsoziologie), S. 3–21.

Danto, Arthur (1964): »The Artworld, in: *The Journal of Philosophy* 61(19), S. 571–584

Daston, Lorraine (1992): »Objectivity and the escape from perspective«, in: *Social Studies of Science* 22, S. 597–618.

Davis, Kevin / Kingsbury, Benedict & Sally Engle Merry (2012): »Indicators as a technology of global governance«, in: *Law & Society Review* 46(1), S. 71–104.

de la Fuente, Eduardo (2007): »The ›new sociology of art‹: Putting art back into social science approaches to the arts«, in: *Cultural Sociology* 1(3), S. 409–425.

de la Fuente, Eduardo (2010): »The artwork made me do it: Introduction to the new sociology of art«, in: *Thesis Eleven* 103/1, S. 3–9.

de Piles, Roger (1708): *Cours de Peinture par Principes*, Paris: Jacques Estienne.

Desrosières, Alain (2005 [1993]): *Die Politik der großen Zahlen. Eine Geschichte der statistischen Denkweise*. Wiesbaden: Springer.

Dezalay, Yves & Bryant Garth (1998): *Dealing in Virtue. International commercial arbitration and the construction of a transnational legal order*, Chicago: University of Chicago Press.

DiMaggio, Paul & Walter Powell (1983): »The iron cage revisited. Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields«, in: *American Sociological Review* 48(2), S. 147–160.

DiMaggio, Paul & Walter Powell (1991): »Introduction«, in: Powell, Walter & Paul DiMaggio (Hg.): *The new institutionalism in organizational analysis*. Chicago & London: University of Chicago Press, S. 1–38.

DiMaggio, Paul (1982a): »Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. The creation of an organizational base for high culture in America«, in: *Media, Culture and Society* 4(1), S. 33–50.

DiMaggio, Paul (1982b): »Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston, Part II: The classification and framing of American art«, in: *Media, Culture and Society* 4(4), S. 303–322.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

DiMaggio, Paul (Hg.) (1986): *Nonprofit enterprise in the arts. Studies in mission and constraint*, New York & Oxford: Oxford University Press.
DiMaggio, Paul (1987): »Classification in art«, in: *American Sociological Review* 52(4), S. 440–455.
DiMaggio, Paul (1991): »Constructing an organizational field as a professional project. U.S. art museums, 1920–1940«, in: Powell, Walter & Paul DiMaggio (Hg.): *The new institutionalism in organizational analysis*. Chicago&London: University of Chicago Press, S. 267–292.
DiMaggio, Paul / Useem, Michael & Paula Brown (1978): *Audience studies of the performing arts and museums. A critical review*. Research Division Report Nr. 9. National Endowment for the Arts.
Ekelund, Robert / Ressler, Rand & John Wattson (2000): »The ›death-effect‹ in art prices. A demand-side exploration«, in: *Journal of Cultural Economics* 24(4), S. 283–300.
Espeland, Wendy & Michael Sauder (2007): »Rankings and reactivity. How public measures recreate social worlds«, in: *American Journal of Sociology* 113(1), S. 1–40.
Espeland, Wendy & Michael Sauder (2016): *Engines of anxiety. Academic rankings, reputation, and accountability*. New York: Russell Sage Foundation.
Espeland, Wendy & Mitchell Stevens (1998): »Commensuration as a social process«, in: *Annual Review of Sociology* 24, S. 313–343.
Espeland, Wendy & Mitchell Stevens (2008): »A sociology of quantification«, in: *European Journal of Sociology* 49(3), S. 401–436.
Esposito, Elena (2001): »Strukturelle Kopplung mit unsichtbaren Maschinen«, in: *Soziale Systeme* 7(2), S. 241–252.
Esposito, Elena/Stark, David (2019); »What's observed in a rating? Rankings as orientation in the face of uncertainty«, *Theory, Culture & Society* 36(4), S. 3–26.
Filipovic, Elena (2014): »The global white cube«, in: *On Curating* 22, S. 45–63.
Fleck, Robert (2009): *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Philo Fine Arts.
Flick, Uwe (2015): »Design und Prozess qualitativer Forschung«, in: Ders. / Ernst von Kardorff & Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 11. Auflage. Reinbek: rowohlt, S. 252–265.
Fourcade, Marion & Kieran Healy (2013): »Classification situations. Life-chances in the neoliberal era«, in: *Accounting, Organizations and Society* 38, S. 559–572.
Frey, Bruno & Reiner Eichenberger (1995): »On the return of art investment return analyses«, in: *Journal of Cultural Economics* 19(3), S. 207–220.
Galenson, David (2009): *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, Cambridge: Cambridge University Press.
Gerhards, Jürgen (Hg.) (1997): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
Ginsburgh, Victor & Sheila Weyers (2009): »On the contemporaneousness of Roger de Piles' Balance des peintres«, in: Amariglio, Jack / Cullenberg,

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Steven & Joseph Childers (Hg.): *Sublime economy. On the intersection of art and economics*. London: Routledge, S. 112–123.
Giuffre, Katherine (1999): »Sandpiles of opportunity. Success in the art world«, in: *Social Forces* 77(3), S. 815–832.
Glanville Ranulph & Francisco Varela (1981): »›Your inside is out and your outside is in‹ (Beatles 1968)«, in: Lasker, George (Hg.): *Applied systems and cybernetics: Proceedings of the international congress on applied systems research and cybernetics, volume 2*. New York: Pergamon, S. 638–641.
Glanville, Ranulph (1982): »Inside every white box there are two black boxes trying to get out«, in: *Behavioral Science* 27, S. 1–11.
Gläser, Jochen & Grit Laudel (2009): *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*, Wiesbaden: VS.
Glauser, Andrea (2009): *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*, Bielefeld: transcript.
Glauser, Andrea (2013): »Soziologie der Kunst«, in: *Soziologische Revue* 36(1), S. 21–31.
Go, Julian (2008): »Global fields and imperial forms. Field theory and the British and American empires«, in: *Sociological Theory* 26(3), S. 201–229.
Go, Julian & Monika Krause (2016): »Fielding transnationalism. An introduction«, in: *The Sociological Review Monographs*, 64(2), S. 6–30.
Gombrich, Ernst H. (1996 [1950]: *Die Geschichte der Kunst*. Erw., überarb. u. neu gest. 16. Ausgabe, Berlin: Phaidon.
Goodman, Nelson (1990 [1978]): *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Goody, Jack (1987 [1977]): »What's in a list«, in: Ders.: *The domestication of the savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 74–111.
Graddy, Kathrin (2013): »Taste endures! The rankings of Roger de Piles (†1709) and three centuries of art prices«, in: *The Journal of Economic History* 73(3); S. 766–791.
Grampp, William (1989): *Pricing the priceless. Art, artists, and economics*, New York: Basic Books.
Graw, Isabelle (2010 [2008]): *High price. Art between the market and celebrity culture*, Berlin: Sternberg Press.
Gray, Clive (2000): *The politics of the arts in Britain today*, Basingstoke: Palgrave.
Gray, Clive (2007): »Commodification and instrumentality in cultural policy«, in: *International Journal of Cultural Policy* 13(2), S. 203–215.
Gray, Clive (2008): »Instrumental policies. Causes, consequences, museums and Galleries«, in: *Cultural Trends* 17(4), S. 209–222.
Greenberg, Clement (1961 [1951]): »American-type painting«, in: Ders. *Art and culture. Critical essays*. Boston: Beacon Press, S. 208–229.
Grennfell, Michael & Cheryl Hardy (2007): *Art rules. Bourdieu and the visual arts*, Oxford & New York: Berg.
Hacking, Ian (1990): *The taming of chance*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Hahl, Oliver / Zuckerman, Ezra & Minjae Kim (2017): »Why elites love authentic lowbrow culture. Overcoming high-status denigration with outsider art«, in: *American Sociological Review* 82(4), S. 828–856.

Hahn, Alois (2010): »Soziologie des Sammlers, in: ders., *Körper und Gedächtnis*. Wiesbaden: VS, S. 229–245

Hannan, Michael (2005): »Ecologies of organizations. Diversity and identity«, in: *The Journal of Economic Perspectives* 19 (1) S. 51–70.

Hansen, Hans Krause & Mikkel Flyverbom (2015): »The politics of transparency and the calibration of knowledge in the digital age«, in: *Organization* 22(6), S. 872–889.

Hausmann, Andrea (2001): *Besucherorientierung von Museen unter Einsatz des Benchmarking*. Bielefeld: transcript.

Heidelberger Kunstverein (2010): *Die perfekte Ausstellung. Ausstellungskatalog*, Heidelberg: Heidelberger Kunstverein.

Heintz, Bettina (2007): »Zahlen, Wissen, Objektivität. Wissenschaftssoziologische Perspektiven«, in: Mennicken, Andrea & Hendrik Vollmer (Hg.): *Zahlenwerk. Kalkulation, Organisation und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS. S. 65–84.

Heintz, Bettina (2010): »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39(3), S. 162–181.

Heintz, Bettina (2012): »Welterzeugung durch Zahlen. Modell politischer Differenzierung in internationalen Statistiken«, 1928–2010, in: *Soziale Systeme* 18(1+2), S. 7–39.

Heintz, Bettina (2016): »›Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.‹ Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 45(5), S. 305–323.

Heintz, Bettina (2018): »Vom Komparativen zum Superlativ. Eine kleine Soziologie der Rangliste«, in: Endreß, Martin / Bischur, Daniel / Nicolae, Stefan & Oliver Berli (Hg.): *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*. Wiesbaden: Springer VS (i.E.), S. 45–79.

Heintz, Bettina & Tobias Werron (2011): »Wie ist Globalisierung möglich? Zur Entstehung globaler Vergleichshorizonte am Beispiel von Wissenschaft und Sport«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 63(3), S. 359–394.

Helfferich, Cornelia (2011): *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*, Wiesbaden: VS.

Helgesson, Claes-Fredrik (2016): »Folded Valuations?«, in: *Valuation Studies* 4(2), S. 93–102

Hennefeld, Vera & Reinhard Stockmann (Hg.) (2013): *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik. Eine Bestandsaufnahme*, Münster: Waxmann.

Henning, Michelle (Hg.) (2015): *Museum media*. The International Handbooks of Museums Studies Vol 3. Hrsg. von Sharon MacDonald & Helen Rees Leahy, Chichester: Wiley Blackwell.

Hiraki, Takato / Ito, Akitoshi / Spieth, Darius & Naoya Takezawa (2009): »How did Japanese investments influence international art prices?«, in: *Journal of Financial and Quantitative Analysis* 44(6), S. 1489–1514.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Hooper-Greenhill, Eilean (1992): *Museums and the shaping of knowledge*, London&New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean (1994): *Museums and their visitors*, London: Routledge.

Hooper-Greenhill, Eilean (2006): »Studying visitors«, in: MacDonald, Sharon (Hg.): *A companion to museum studies*. Malden: Blackwell, S. 362–376.

Hopf, Christel (2015): »Qualitative Interviews – ein Überblick«, in: Flick, Uwe / von Kardorff, Ernst & Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 11. Auflage. Reinbek: rowohlt, S. 349–360.

Hutter, Michael & David Throsby (2008): »Value and valuation in art and culture. Introduction and overview«, in: Dies. (Hg.): *Beyond price. Value in culture, economics, and the arts*. New York: Cambridge University Press, S. 1–19.

Hutter, Michael / Knebel, Christian / Pietzner, Gunnar & Maren Schäfer (2007): »Two games in town. A comparison of dealer and auction prices in contemporary visual arts markets«, in: *Journal of Cultural Economy* 31(4), S. 247–61.

ICOM (International Council of Museums) (2017): *Statues. As amended and adopted by the Extraordinary General Assembly on 9th June 2017 (Paris, France)*. URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf [01.06.2019]

Institut für Museumsforschung (2016): *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2015*. Heft 70.

Institut für Museumsforschung (2017): *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2016*. Heft 71.

Jameson, Fredric (1988): »Cognitive mapping«, in: Nelson, Cary & Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the interpretation of culture*. Houndmills&London: University of Illinois Press, S. 347–357.

John, Hartmut (Hg.) (2003): *›Vergleichen lohnt sich!‹. Benchmarking als effektives Instrument des Museummanagements*, Bielefeld: transcript.

Jones, Caroline (2017): *The global work of art. World's fairs, biennials, and the aesthetics of experience,* Chicago: Chicago University Press.

Jones, Caroline (2010): »Biennial culture, a longer history«, in: Filipovic, Elena / van Hal, Marieke & Solveig Ovstebo (Hg.): *The Biennial Reader*. Bergen: Bergen Kunsthal, S. 66–87.

Karpik, Lucien (2010): *Valuing the unique. The Economics of singularities*, Princeton: Princeton University Press.

Karstein, Uta & Nina Tessa Zahner (Hg.) (2016a): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden: VS.

Karstein, Uta & Nina Tessa Zahner (2016b): »Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes«, in: Dies. (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: VS, S. 1–47.

Kieserling, André (2004): *Selbstbeschreibung und Fremdbeschreibung. Beiträge zur Soziologie soziologischen Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kirchberg, Volker (1996): »Museum visitors and non-visitors in Germany. A representative survey«, in: *Poetics* 24(2), S. 239–258.
Kirchberg, Volker (1998): »Entrance fees as a subjective barrier to visiting museums«, in: *Journal of Cultural Economics* 22(1), S. 1–13.
Kirchberg, Volker (2010): »Besucherforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen«, in: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript, S. 171–186.
Kirchberg, Volker (2012): »Museen sind keine Inseln«, in: *Informationen des Sächsischen Museumsbundes* 44, S. 18–27.
Kirchberg, Volker (2016): »Museum sociology«, in: Hanquinet, Laurie & Mike Savage (Hg.): *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. London&New York: Routledge, S. 232–246.
Kirchberg, Volker & Robin Kuchar (2015): »Zwischen simpler Kulturstatistik und fundierter Grundlagenforschung. Repräsentative Studien zur Kulturnutzung im internationalen Vergleich«, in Föhl, Patrick & Patrick Glogner-Pilz (Hg.): *Handbuch Kulturpublikum: Forschungsfragen und –befunde*, Wiesbaden: VS: S. 555–585.
Kirchberg, Volker & Martin Tröndle (2012): »Experiencing exhibitions. A review of studies on visitor experiences in museums«, in: *Curator* 55(4), S. 435–452.
Kirchberg, Volker & Martin Tröndle (2015): »The Museum Experience. Mapping the experience of fine art«, in: *Curator* 58(2), S. 169–193.
Kneer, Georg (2004): »Differenzierung bei Luhmann und Bourdieu: ein Theorienvergleich«, in: Nassehi, Armin & Gerd Nollmann: *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 25–56.
König, René (1965 [1964]): »Vom Beruf des Künstlers«, in: Ders., *Soziologische Orientierung. Vorträge und Aufsätze*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S.234–216.
Korteweg, Arthur/ Kräussl, Roman & Patrick Verwijmeren (2016): »Does it pay to invest in art? A selection-corrected returns perspective«, in: *Review of Financial Studies* 29(4), S. 1007–1038.
Krauss, Sebastian (2012): *Die Genese der autonomen Kunst. Eine historische Soziologie der Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bielefeld: transcript
Krüger, Lorenz / Daston, Lorraine & Michael Heidelberger (1987): *The probalistic revolution, Vol. 1*, Cambridge: MIT Press.
Kruse, Jan (2014): *Qualitative Interviewforschung. Ein integrativer Ansatz*, Weinheim&Basel: Beltz Juventa.
Kuipers, Giselinde (2011): »Cultural globalization as the emergence of a transnational cultural field: transnational television and national media landscapes in four European countries«, in: *American Behavioral Scientist* 55(5), S. 541–557.
Kula, Witold (1986): *Measures and men*, Princeton: Princeton University Press.
Kussin, Martin (2009): »PR-Stellen als Reflexionszentren multireferentieller Organisationen«, in: Röttger, Ulrike (Hg.): *Theorien der Public Relations*.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Grundlagen und Perspektiven der PR-Forschung. Wiesbaden: VS, S. 117–133.
Lamont, Michèle (2012): »Toward a comparative sociology of valuation and evaluation«, in: *Annual Review of Sociology* 38, S. 201–221.
Latour, Bruno (2006 [1986]): »Drawing things together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente«, in: Belliger, Andréa & David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 259–307.
Lena, Jennifer & Danielle Lindemann (2014): »Who is an artist? New data for an old question«, in: *Poetics* 43, S. 70–85.
Lieckweg, Tania (2001): »Strukturelle Kopplung von Funktionssystemen ›über‹ Organisationen«, in: *Soziale* Systeme 7(2), S. 267–289.
Lindner, Ines (1994): »Prickelnd bis ätzend: Interventionsstrategien der Guerrilla Girls«, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 18, S. 55–60.
Liu, Sidu & Mustafa Emirbayer (2016): »Field and ecology, in: *Sociological Theory* 34(1), S. 62–79.
Luhmann, Niklas (1981a): *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Band 2. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft,* Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (1981b): *Politische Theorie im Wohlfahrtstaat*, Wien: Olzog.
Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (1990): *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 4*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (1992): »Europäische Rationalität«, in: Ders.: *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 51–91.
Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bd., Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (1999 [1979]): »Selbstreflexion des Rechtssystems: Rechtstheorie in gesellschaftstheoretischer Perspektive«, in: Ders. *Ausdifferenzierung des Rechts. Beiträge zur Rechtssoziologie und Rechtstheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 419–450.
Luhmann, Niklas (2000): *Die Politik der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (2008 [1976]): »Ist Kunst codierbar?«, in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. von Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 14–44.
Luhmann, Niklas (2008 [1986]): »Das Medium der Kunst«, in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. von Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 123–138.
Luhmann, Niklas (2008 [1990]): »Weltkunst«, in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur.* Hrsg. von Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 189–245.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Luhmann, Niklas (2008 [1997]): »Die Ausdifferenzierung der Kunst«, in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. von Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 401–415.
Luhmann, Niklas (2008 [1998]): »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«, in: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. von Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 316–352.
Luhmann, Niklas (2010): *Politische Soziologie*. Hrsg. von André Kieserling, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (2011): *Organisation und Entscheidung*. Hrsg. von Dirk Baecker, Wiesbaden: VS.
Macdonald, Sharon (1995): »Introduction«, in: *Sociological Review* 43 (Supplement 1995), S. 1–18.
Macdonald, Sharon (2005): »Accessing audiences. Visiting visitor books«, in: *Museum & Society* 3(3), S. 119–136.
Macdonald, Sharon & Gordon Fyfe (Hg.) (1996): *Theorizing museums. Representing identity and diversity in a changing world*, Oxford: Blackwell.
Mannheim, Karl (1964 [1921–1922]): »Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation«, in: Ders.: *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Eing. u. hrsg. von Kurt H. Wolff. Berlin&Neuwied: Luchterhand. S. 91–154.
Mannheim, Karl (2015[1929]): *Ideologie und Utopie*, Frankfurt/Main: Klostermann.
Manovich, Lev (2015): »Data science and digital art history«, in: *International Journal for Digital Art History* 1, S. 13–35.
Marchart, Oliver (2014): »The globalization of art and the ›Biennials of Resistance‹. A history of the biennials from the periphery«, in: *World Art* 4(2), S. 263–276.
Martins, Luis (2005): »A model of the effects of reputational rankings on organizational change«, in: *Organization Science* 16(6), S. 701–720.
Maturana, Humberto (1970): »Neurophysiology of cognition«, in: Garvin, Paul (Hg.): *Cognition: A multiple view*. New York: Spartan Books, S. 3–23.
Mau, Steffen (2017): *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*, Berlin: Suhrkamp.
McCarthy, Conal (Hg.) (2015): *Museum practice*. The International Handbooks of Museums Studies Vo. 2. Hrsg. von Sharon MacDonald & Helen Rees Leahy. Chichester: Wiley Blackwell.
Mei, Jiangping & Michael Moses (2002): »Art as investment and the underperformance of masterpieces. Evidence from 1875–2002«, in: *American Economic Review* 92(5), S. 1656–1668.
Meier, Franz / Peetz, Thorsten & Désirée Waibel (2016): »Bewertungskonstellationen. Theoretische Überlegungen zur Soziologie der Bewertung«, in: *Berliner Journal für Soziologie*26, S. 307–328.
Menger, Pierre-Michel (1999): »Artistic labor markets and careers«, in: *Annual Review of Sociology* 25, S. 541–574.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Menger, Pierre-Michel (2001): »Artists as workers: theoretical and methodological challenges«, in: *Poetics* 28(4), S. 241–254.
Merkens, Hans (2015): »Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion«, in: Flick, Uwe / von Kardorff, Ernst & Ines Steinke (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: rowohlt. S. 286–299.
Merton, Robert (1968): »The Matthew effect in science. The reward and communication systems of science are considered«, in: *Science* 159(3810), S. 56–63.
Meuser, Michael & Ulrike Nagel (1991): »ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht: Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion«, in: Garz, Detlef & Klaus Kraimer (Hg.): *Qualitativ-empirische Sozialforschung: Konzepte, Methoden, Analysen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 441–471.
Meyer, John & Brian Rowan (1977): »Institutionalized organizations. Formal structure as myth and ceremony«, in: *American Journal of Sociology* 83(2), S. 340–363.
Meyer, John & Richard Scott (Hg.): (1992 [1983]): *Organizational environments. Ritual and rationality*. 2. Auflage. Beverly Hills: Sage.
Morgner, Christian (2014a): »The evolution of the art fair«, in: *Historical Social Research* 39(3), S. 318–336.
Morgner, Christian (2014b): »The art fair as network«, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 44(1), S. 33–46.
Moulin, Raymonde (1987 [1967]): *The French art market: A sociological view*, New Brunswick: Rutgers University Press.
Moulin, Raymonde (1995 [1986]): »Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines«, in: Dies.: *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, S. 206–235.
Moulin, Raymonde (2009 [2003]): *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris: Flammarion.
Moulin, Raymonde (2009[1992]): *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris: Flammarion.
Müller-Jentsch, Walther (2005): »Das Kunstsystem und seine Organisationen oder Die fragile Autonomie der Kunst«, in: Jäger, Wieland & Uwe Schimank (Hg.): *Organisationsgesellschaft. Facetten und Perspektiven*. Wiesbaden: VS, S: 186–219.
Müller-Jentsch, Walther (2011): *Die Kunst in der Gesellschaft*, Wiesbaden: VS.
Neckel, Sieghard (2008): *Flucht nach vorn. Die Erfolgskultur der Marktgesellschaft*, Frankfurt/Main: Campus.
O'Doherty, Brian (2000 [1971]): *Inside the white cube. The ideology of the gallery space, expanded edition*, Berkeley: University of California Press.
O'Neill, Paul (2007): »The curatorial turn. From practice to discourse«, in: Rugg, Judith & Michèle Sedgwick (Hg.): *Issues in Curating. Contemporary art and performance*. Bristol: lntellect Books, S. 13–28.
O'Neill, Paul (2012): *The culture of curating and the curating of culture(s)*, Cambridge: MIT Press.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Orton, J. Douglas & Karl Weick (1990): »Loosely coupled systems. A reconceptualization«, in: *Academy of Management Review* 15(2), S. 203–223.
Parezo, Nancy (1998): »Diversifying museum theory«, in: *Current Anthropology* 39(1), S. 182–183.
Peterson, Richard & Narasimhan Anand (2004): »The production of culture perspective«, in: *Annual Review of Sociology* 30(1), S. 311–334.
Peterson, Richard & Roger Kern. (1996): »Changing highbrow taste. From snob to omnivore«, in: *American Sociological Review* 61(5), S. 900–907
Peterson, Richard (1976): »The production of culture. A prolegomenon«, in: *American Behavioral Scientiest* 19(6), S. 669–684.
Petzke, Martin (2016): »Taken in by the numbers game. The globalization of a religious ›illusio‹ and ›doxa‹ in nineteenth-century evangelical missions to India«, in: *The Sociological Review Monograph* 64(2), S. 124–145.
Petzke, Martin & Hartmann Tyrell (2012): »Religiöse Organisationen«, in: Apelt, Maja & Veronika Tacke (Hg.): *Handbuch Organisationstypen*. Wiesbaden: VS, S. 275–306.
Pfeffer, Jeffrey & Gerald Salancik (1978): *The external control of organizations. A resource dependence perspective*, New York: Harper & Row.
Pomian, Krzysztof (1998): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach.
Poovey, Mary (1998): *A history of the modern fact : problems of knowledge in the sciences of wealth and society*, Chiocago: Chicago University Press.
Porter, Gaby (1995): »Seeing through solidarity. A feminist perspective on museums«, in: *Sociological Review* 43 (Supplement 1995), S. 83–104.
Porter, Theodore M. (1986): *The Rise of statistical thinking, 1820–1900*, Princeton: Princeton University Press.
Porter, Theodore M. (1995): *Trust in numbers. The pursuit of objectivity in science and public life*, Princeton: Princeton University Press.
Powell, Walter (1991): »Expanding the scope of institutional analysis«, in: Powell, Walter & Paul DiMaggio (Hg.): *The new institutionalism in organizational analysis*. Chicago&London: University of Chicago Press, S. 183–203.
Powell, Walter & Paul DiMaggio (Hg.) (1991): *The new institutionalism in organizational analysis*, Chicago: University of Chicago Press.
Prösler, Martin (1995): »Museums and globalization«, in: *Sociological Review* 43 (Supplement 1995), S. 21–44.
Przyborski, Aglaja & Monika Wohlrab-Sahr (2014): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*, München: Oldenbourg.
Quemin, Alain (2002): *L'Art contemporain international. Entre les institutions et le marché*, Nimes: Jacqueline Chambon/Artprice.
Quemin, Alain (2006): »Globalization and mixing in the visual arts. An empirical survey of ›high culture‹ and globalization«, in: *International Sociology* 21(4), S. 522–550.
Quemin, Alain (2013a): *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris: CNRS Éditions.
Quemin, Alain (2013b): »International contemporary art fairs in a ›globalized‹ art market«, in: *European Societies* 15(2), S. 162–177.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Quemin, Alain (2015): »International fame, success and consecration in the visual arts. A sociological perspective on two rankings of the ›Top 100 Artists in the World‹: The ›Kunstkompass‹ and the ›Capital Kunstmarkt Kompass‹«, in: Danko, Dagmar / Olivier Moeschler & Florian Schumacher (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: Springer, S. 345–364.

Quemin, Alain (2018): »The uneven distribution of international success in the visual artists among nations, according to the rankings of the top 100 artists in the world«, in: Alexander, Victoria / Hägg, Samuli / Häyrynen, Simo & Erkki Sevänen (Hg.): *Art and the Challenge of Markets*, *Vol. 1*. Cham: Palgrave, S. 249–275.

Quetelet, Adolphe (1838 [1835]): *Über den Menschen und die Entwicklung seiner Fähigkeiten oder Versuch einer Physik der Gesellschaft*, Stuttgart: E. Schweizerbart›s Verlagshandlung.

Quetelet, Adolphe (1914 [1869]): *Soziale Physik oder Abhandlung über die Entwicklung der Fähigkeit des Menschen*, Jena: Verlag Gustav Fischer.

Renz, Thomas (2016): *Nicht-Besucher-Forschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*, Bielefeld: transcript.

Riebe, Heike (2007): *Benchmarking im Museum. Ein Managementinstrument zur Qualitätssicherung*, Berlin: G+H Verlag.

Rindova, Violina / Martins, Luis / Srinivas, Santosh & David Chandler (2018): »The good, the bad, and the ugly of organizational rankings. A multidisciplinary review of the literature and directions for future research«, in: *Journal of Management* 44(6), S. 2175–2208.

Rohr-Bongard, Heidelinde (Hg.) (2001): *Kunst=Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln: Salon-Verlag.

Rohr-Bongard, Heidelinde (2015): »Wie der Kunstkompass entsteht«, in: *Zeit online* (30. März 2015). URL: https://www.zeit.de/kultur/kunst/2015-03/kunstkompass-regeln [01.06.2019].

Rombach, Corina (2008): *Art Basel. Entstehung und Erfolgsfaktoren einer Kunstmesse. Die Art Basel im Vergleich mit dem Kunstmarkt Köln*, Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.

Rosenberg, Harold (1952): »The American action painters«, in: *Art News* 51(8), S. 22–23 & 48–50.

Sapiro, Gisèle (2016): »The world market of translation in the globalization era. Symbolic capital and cultural diversity in the publishing field, in: Hanquinet, Laurie & Mike Savage (Hg.): *Routledge international handbook of the sociology of art and culture*. London: Routledge, S. 262–276.

Sassatelli, Monica (2016a): »The biennalization of art worlds. The culture of cultural events«, in: Hanquinet, Laurie & Mike Savage (Hg.): *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. London: Routledge, S. 277–289.

Sassatelli, Monica (2016b): »Symbolic Production in the Art Biennial: Making Worlds, in: *Theory, Culture and Society* 34(4), S. 89–113.

Sauder, Michael (2006): »Third parties and status position: How the characteristics of status systems matter«. *Theory and Society* 35/3, pp 299–321.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sauder, Michael & Wendy Espeland (2009): »The discipline of rankings. Tight coupling and organizational change«, in: *American Sociological Review* 74(1), S. 63–82.

Schimank, Uwe (2001): »Funktionale Differenzierung, Durchorganisierung und Integration der modernen Gesellschaft«, in: Tacke, Veronika (Hg.): *Organisation und gesellschaftliche Differenzierung*. Wiesbaden: VS, S. 19–38.

Schmidt-Burkhardt, Astrid (2005): *Stammbäume der Kunst: Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin: Akademie Verlag.

Schneider, Friedrich & Werner Pommerehne (1983): »Analyzing the market of works of contemporary fine arts. An exploratory study«, in: *Journal of Cultural Economics* 7, S. 41–67.

Schönwalder-Kuntze, Tatjana & Kathrin Wille (2009): »Das erste Kapitel: The Form«, in: Dies. & Thomas Hölscher (Hg.): *George Spencer Brown. Eine Einführung in die ›Laws of Form‹*. Wiesbaden: VS, S. 67–86.

Schröer, Carl Friedrich (2010): »In Lindes Garten«, veröffentlicht auf: *eiskellerberg*. URL: http://www.eiskellerbergtv-archiv.de/allgemein-artikel-detail-txt/items/In_Lindes_Garten.html [01.06.2019]

Schultheis, Franz / Single, Erwin / Egger, Stephan & Thomas Mazzurana (2015): *Kunst und Kapital. Begegnungen auf der Art Basel*, Köln: Buchhandlung Walther König.

Schütz, Alfred (1971 [1953]): »Wissenschaftliche Interpretation und Alltagsverständnis menschlichen Handelns«, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze. Band 1, Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff. S. 3–54.

Scott, James (1998): *Seeing like a state. How certain schemes to improve the human condition have failed*, New Haven & London: Yale University Press.

Scott, W. Richard (1991): »Unpacking institutional arguments«, in: Powell, Walter & Paul DiMaggio (Hg.): *The new institutionalism in organizational analysis*. Chicago & London: University of Chicago Press, S. 164–182.

Seo, Myeong-Gu & W.E. Douglas Creed (2002): »Institutional contradictions, praxis, and institutional change«. A dialectical perspective, in: *Academy of Management Review* 27(2), S. 222–247.

Shapin, Steven (1984): »Pump and circumstance: Robert Boyle's literary technology«, in: *Social Studies of Science* 14(4) S. 481–520.

Shapin, Steven & Simon Schaffer (2011 [1985]): *Leviathan and the air-pump. Hobbes, Boyle, and the experimental life*. Princeton: Princeton University Press.

Silbermann, Alphons & René König (Hg.) (1974): *Künstler und Gesellschaft*. Sonderheft 17 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie.

Sill, Oliver (1997): »›Fiktionale Realität‹ vs. ›reale Realität‹? Zu den kunstbeziehungsweise literaturtheoretischen Reflexionen Niklas Luhmanns und Wolfgang Isers«, in: *Soziale Systeme* 3(1), S. 137–155.

Simmel, Georg (1992 [1908]): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe Bd. 11. Hrsg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Smudits, Alfred / Michael Parzer / Rainer Prokop & Rosa Reitsamer (2013): *Kunstsoziologie*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Spencer-Brown, George (1969): *Laws of form*. London: Allen & Unwin.

Spoerhase, Carlos (2014): »Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58, S. 90–126.

Stäheli, Urs (2012): »Listing the global. Dis/connectivity beyond representation?«, in: *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory* 13(3), S. 233–246.

Steinmetz, George (2016): »Social fields, subfields and social spaces at the scale of empires. Explaining the colonial state and colonial sociology«, in: *The Sociological Review Monographs* 64(2), S. 98–123.

Steuerwald, Christian (2015): »Was macht eigentlich die Soziologie der Kunst? Sammelbesprechung«, in: *Soziologische Revue* 38(1), S. 76–91.

Steuerwald, Christian (Hg.) (2017): *Klassiker der Kunstsoziologie. Prominente und bedeutende Ansätze*, Wiesbaden: VS.

Steyerl, Hito (2009 [2005]): »White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs«, in: Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grade / Piesche, Peggy & Susan Arndt (Hrsg): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast, S. 135–143.

Tabor, Jürgen. (2010): »Zur sozialen Logik der Kunstindustrie«, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*. URL: http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/78/ [01.06.2019]

Tacke, Veronika (2011): »Funktionale Differenzierung als Schema der Beobachtung von Organisationen. Zum theoretischen Problem und empirischen Wert von Organisationstypologien«, in: Dies. (Hg.): *Organisation und gesellschaftliche Differenzierung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 141–169.

Tang, Jeannine (2011): »Biennalization and it discontents«, in: Moeran, Brian & Jesper Strandgaard Pedersens (Hg.): *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 73–93.

te Heesen, Anke (2012): *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg: Junius.

Thompson, Don (2012 [2008]): *The $12 million stuffed shark: The curious economics of contemporary art*, New York: Palgrave Macmillan.

Thornton, Sarah (2009 [2008]): *Sieben Tage in der Kunstwelt*, Frankfurt/Main: S. Fischer.

Thurn, Hans Peter (1985): *Künstler in der Gesellschaft. Ergebnisse einer Befragung unter Bildenden Künstlern in Düsseldorf und Umgebung*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Thurn, Hans Peter (1994): *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*, München: Hirmer.

Tröndle, Martin (Hg.) (2019): *Nicht-Besucherforschung. Audience Development für Kultureinrichtungen*, Wiesbaden: Springer VS.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Varchi, Benedetto (2013 [1550]): *Paragone. Rangstreit der Künste*. Deutsch/Italienisch, hrsg., eingel. übers. u. komm. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt: WBG.

Velthuis, Olav (2003): »Symbolic meanings of prices«. Constructing the value of contemporary art in Amsterdam und New York galleries, in: *Theory and Society* 32, S. 181–215.

Velthuis, Olav (2005): *Talking prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art,* Princeton: Princeton University Press.

Velthuis, Olav (2011): »Art dealers«, in: Towse, Ruth (Hg.): *A handbook of cultural economics. Second edition*, Cheltenham: Edward Elgar, S. 28–32.

Velthuis, Olav (2012): »The contemporary art market between stasis and flux«, in: Lind, Maria & Olav Velthuis (Hg.): *Contemporary art and its commercial markets. A report on current conditions and future scenarios*. Berlin: Sternberg Press, S. 17–50.

Velthuis, Olav (2014): »Artrank and the flippers. Apocalypse now?«, in: *Texte zur Kunst* 24(96), S. 35–49.

Ventzislavov, Rossen. (2014): »Idle arts. Reconsidering the curator«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, S. 83–93.

Vergo, Peter (Hg.) (1989): *New Museology*, London: Reaktion.

von Alemann, Heinrich (1997): »Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts. Institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung«, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 211–239.

von Foerster, Heinz (2003 [1960]): »On self-organizing systems and their environments«, in: Ders.: *Understandning understanding. Essays on cybernetics and cognition*. New York: Springer, S. 1–19.

von Foerster, Heinz (2003 [1979]): »Cybernetics of cybernetic«s, in: Ders.: *Understanding understanding. Essays on cybernetics and cognition*. New York: Springer, S. 283–286.

von Hilgers, Philipp (2010): »Ursprünge der Black Box«, in: Ofak, Ana & Philipp von Hilgers (Hg.): *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens*. München: Fink, S. 135–153.

von Schlosser, Julius (1978): *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Braunschweig: Klinkhardt und Biermann.

Voss, Julia 2015: *Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube*, Berlin: Merve.

Wark, McKenzie (2017): »My collectible ass«, in: *e-flux* 85. URL: https://www.e-flux.com/journal/85/156418/my-collectible-ass/ [01.06.2019].

Warnke, Martin (1996 [1985]): *Hofkünstler. Zur Frühgeschichte des modernen Künstlers*. 2., überarb. Auflage, Köln: DuMont.

Wedlin, Linda (2007): »The role of rankings in codifying a business school template. Classifications, diffusion and mediated isomorphism in organizational fields«, in: *European Management Review* 4, S. 24–39.

Wedlin, Linda (2010): »Going global. Rankings as rhetorical advices to construct an international field of management education«, in: *Management Learning* 42, S. 1–20.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wegner, Nora (2010): »Besucherforschung und Evaluation in Museen. Forschungsstand, Befunde und Perspektiven«, in: Gogner, Patrick & Patrick Föhl (Hg.): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. Wiesbaden: VS, S: 99–152.

Wehrsig, Christof & Veronika Tacke (1992): »Funktionen und Folgen informatisierter Organisationen«. In: Malsch, Thomas & Ulrich Mill (Hg.): *ArBYTE. Modernisierung der Industriesoziologie*. Berlin: Sigma. S. 219–239.

Weick, Karl (1979): *The social psychology of organizing*, Reading: Addison-Wesley.

Weick, Karl (1995): *Sensemaking in Organizations*, Thousand Oaks: Sage.

Weick, Karl (2001 [1977]: »Enactment processes in organization«, in: Ders.: *Making sense of the organization* Malden u.a.: Blackwell, S. 179–206.

Weiss, Rachel (2011): »A certain place and a certain time. The third Biennal de La Habana and the origins of the global exhibition«, in: Dies. (Hg.): *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennal 1989*. London: Afterall Books, S. 14–69.

Werron, Tobias (2007): »Publika. Zur Globalisierungsdynamik von Funktionssystemen«, in: *Soziale Systeme* 13(1+2), S. 381–394.

Werron, Tobias (2010): *Der Weltsport und sein Publikum. Zur Autonomie und Entstehung des modernen Sports*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

White, Harrison (1993): *Careers and creativity. Social forces in the arts*, Boulder & Oxford: Westview Press.

White, Harrison & Cynthia White (1993 [1965]): *Canvases and careers. Institutional change in the French painting world*, Chicago & London: University of Chicago Press.

Witcomb, Andrea & Kylie Message (2015a): »Introduction: Museums theory. An expanded field«, in: Dies. (Hg.): *Museum theory*. The International Handbooks of Museums Studies Vol. 1. Hrsg. von Sharon MacDonald & Helen Rees Leahy, Chichester: Wiley Blackwell, S. xxxv–lxiii.

Witcomb, Andrea & Kylie Message (Hg.) (2015b): *Museum theory*. The International Handbooks of Museums Studies Vol. 1. Hrsg. von Sharon MacDonald & Helen Rees Leahy, Chichester: Wiley Blackwell.

Withers, Josephine (1988): »The Guerrilla Girls«, in: *Feminist Studies* 14(2), S. 284–300.

Wuggenig, Ulf (2012): »Kunstfeldforschung«, in: Munder, Heike & Ulf Wuggenig (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich: JrP ringier, S. 27–51.

Wuggenig, Ulf & Steffen Rudolph (2013): »Valuation beyond the market. On symbolic value and economic value in contemporary art«, in: van den Berg, Karen & Ursula Pasero (Hg.): *Art production beyond the art market*. Berlin: Sternberg, S. 100–149.

Yogev, Tamar & Grund, Thomas (2012): »Network dynamics and market structure. The case of art fairs«, in: *Sociological Focus* 45(1), S. 23–40.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zahner, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/New York: Campus.

Zahner, Nina Tessa (2012): »Zur Soziologie des Ausstellungsbesuchs. Positionen der Soziologischen Forschung zur Inklusion und Exklusion von Publika im Kunstfeld«, in: *Sociologia Internationalis* 50 (Themenheft Kunstsoziologie), S. 209–232.

Zahner, Nina Tessa (2018): »The economization of the arts and culture sector in Germany after 1945«, in. Alexander, Victoria / Hägg, Samuli / Häyrynen, Simo & Erkki Sevänen (Hg.): *Art and the challenge of markets*, *Vol. 1*. Cham: Palgrave, S: 95–124.

Zahner, Nina Tessa & Uta Karstein (2014): »Autonomie und Ökonomisierung der Kunst. Vergleichende Betrachtungen von System- und Feldtheorie«, in: Franzen, Martina / Jung, Arlena / Kaldewey, David & Jasper Korte (Hg.): *Autonomie revisited. Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik*. Sonderband Zeitschrift für Theoretische Soziologie, S. 188–210.

Zepter, Nicole (2013): *Kunst hassen. Eine enttäuschte Liebe*, Stuttgart: Klett-Cotta.

Ziegler, Jennifer (2007): »The story behind an organizational list. A genealogy of Wildland Firefighters' 10 standard fire orders«, in: *Communication Monographs* 74(4), S. 415–442.

Zolberg, Vera (1981): »Conflicting visions in American art museums«, in: *Theory and Society* 10(1), S. 103–125.

Zolberg, Vera (1986): »Tension of mission in American art museums«, in: DiMaggio, Paul (Hg.): *Nonprofit Enterprise in the arts. Studies on mission and constraint*. New York & Oxford: Oxford University Press, S. 184–198.

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783748907114, am 29.07.2024, 09:29:09
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb