

Paul Buckermann

Die Vermessung der Kunstwelt

Quantifizierende Beobachtungen und
plurale Ordnungen der Kunst

336 Seiten · broschiert · € 49,90
ISBN 978-3-95832-204-2

© Velbrück Wissenschaft 2020

Kapitel I: 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.

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 dementsgegen 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 musealer Arbeit nicht so einfach als kunstfremde Perspektive ignoriert werden können, werden diese Formate mit skeptischer Aufmerksamkeit von Künstler*innen, Kritiker*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 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 Kunstaustellungen, 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 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; Giuffrè 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.

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 eingelegt werden sollen oder nicht.

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.

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 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 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. 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 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 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 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 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

erstmalig 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. Jahrhundert 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 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

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

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 in detail, wie diese Annahmen und besonders eine Vorstellung einer Expert*innenschwarmintelligenz den *Kunstkompass* als Blackboxing Device möglich machten.

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 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. Gefeierte 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

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 Farbmalerie, *colore*, ablesen ließe (ebd.: 11).

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 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 Erfolg Räume 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.