

2 »Mein Job ist ja das Ausstellen.« Kunst als Beruf

Was den Künstlerberuf und seine gesellschaftliche Situierung angeht, lassen sich in historischer Perspektive drei distinkte Sozialtypen unterscheiden: den Handwerker-Künstler¹, den Hofkünstler² sowie den modernen Ausstellungskünstler.³ Im 18. Jahrhundert kam die Entwicklung der höfischen Kunst weitgehend zum Stillstand. Der Hof als Mittelpunkt von Kunst und Kultur wurde desorganisiert und verlor zugunsten von Salon und Wohnzimmer an Bedeutung. Die Verschiebung hin zum »bürgerlichen Subjektivismus« vollzog sich indes wenig abrupt. Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts existierten höfische und bürgerliche Kunstöffentlichkeit gleichzeitig. Auch war das Heraustreten des Künstlers aus den feudalen und patrizischen Abhängigkeiten ein langwieriger Prozess. Das Konzept des Ausstellungskünstlers, das den Hofkünstler beerbte, trat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den Plan – als Begleitphänomen und Gegenentwurf zur entstehenden bürgerlichen Gesellschaft, ihren wirtschaftlichen und bildungsbürgerlichen Trägerschichten.⁴ Oskar Bätschmann situiert das Auftreten des Ausstellungskünstlers in einer spezifischen, sich auffächernden Institutionenlandschaft:

-
- 1 Bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts war der Künstler primär Handwerker, vgl. zu diesem Sozialtypus Baxandall (1977); Duby (1998); Ruppert (1998: 16-25); Müller-Jentsch (2005: 162-164).
 - 2 Der Hofkünstler tauchte gegen Ende des Mittelalters als Konsequenz des Repräsentationsbedürfnisses weltlicher und geistlicher Höfe auf. Martin Warnke sieht in ihm in verschiedenen Hinsichten den Vorläufer des modernen Künstlers, vgl. Warnke (1996); Müller-Jentsch (2005: 164-168).
 - 3 Vgl. Müller-Jentsch (2005); Ruppert (1998); Bätschmann (1997) – Der Begriff des Künstlers entstand im 16. Jahrhundert, wobei er da u.a. noch Gelehrte und Wissenschaftler einschließt. Seine moderne Bedeutung erhält er gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Müller-Jentsch (2005: 160)
 - 4 Müller-Jentsch (2005: 17)

»Als neuer führender Typ übernahm der Ausstellungskünstler die Nachfolge des angestellten Hofkünstlers wie des zünftigen Unternehmerkünstlers, der für wechselnde Auftraggeber oder für den Markt arbeitete. Voraussetzungen für diese Ablösung waren die Institutionalisierung der Ausstellungen und der Auftritt des Publikums als neuer Adressat der Künstler und neuer Machtfaktor im Kunstbetrieb. Auf die miteinander konkurrierenden Werke antwortete die publizierte Kritik mit dem Anspruch, die öffentliche Meinung auszusprechen. Gleichzeitig traten die traditionellen Auftraggeber, die Kirche, die Fürsten und die Mäzene, hinter das öffentliche Forum zurück, indem sie Auftragswerke ausstellen liessen, bevor sie in den privaten Besitz übergingen. Der Ausstellungserfolg wurde zum hauptsächlichen Motiv für die Aktivität von Käufern, Auftraggebern und Mäzenen und vielleicht auch von Künstlerinnen und Künstlern.«⁵

Ab den 1730er Jahren tauchten in den Städten Paris, Rom, Dresden und Wien sowie in England öffentliche Kunstaussstellungen auf, deren Veranstalter in der Regel Akademien waren.⁶ Ein Jahrhundert später entstanden im Kontext der Weltausstellungen die ersten internationalen Ausstellungen. 1895 wurde mit der Biennale Venedig eine »reine« Kunstaussstellung mit internationalem Anspruch gegründet.⁷ Dass die öffentliche Ausstellung zur bevorzugten Plattform für die Präsentation neuer Werke avancierte, hatte folgenreiche Konsequenzen nicht zuletzt für die künstlerische Produktion selbst.⁸ Mit der Abkoppelung der Kunst von staatlichen und kirchlichen Repräsentationsfunktionen wurde die Kunstproduktion auf das »Neue« sowie die Kriterien der Originalität und der Wahrhaftigkeit verpflichtet; Subjektivität wurde zu einem zentralen Massstab. Mit der Autonomisierung des Kunstfeldes ging eine starke Aufwertung der Autorschaft einher.⁹

Der moderne Künstlerberuf umfasst nicht allein die künstlerische Arbeit im engeren Sinne, sondern auch die öffentliche Präsentation – »Rituale der Selbstdarstellung«. Walther Müller-Jentsch interpretiert sie als »eine Funktion des Zwangs zur professionalisierten Erwerbstätigkeit. Der Autor wird zum autonomen Literatur- und Kunstproduzenten für ein anonymes Publikum, das er freilich in der Regel nur über Agenten des Kunst- und Buchmarkts erreichen kann.«¹⁰ Der Kunstmarkt ist neben dem Ausstellungswesen, der Kunstkritik, dem Publikum etc. eine zentrale institutionelle Voraussetzung für die

5 Bättschmann (1997: 9)

6 Müller-Jentsch (2005: 170)

7 Schneemann (1996)

8 Zur Entstehung der Ausstellungsbilder vgl. Bättschmann (1997: 29-52); zur Wechselwirkung von White Cube und künstlerischer Produktion vgl. O'Doherty (1996)

9 Müller-Jentsch (2005: 168); Groys (1999)

10 Bezeichnenderweise entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts das »geistige Eigentum«. Müller-Jentsch (2005: 169)

Existenz des modernen Künstlers. Obschon die Produktion für den Kunstmarkt mit neuen Abhängigkeiten einhergeht, wird sie gegenüber den Vorgängerkonstellationen häufig als Befreiung beschrieben.¹¹ Die moderne Galerie als Ort der Waren- und Kunstvermittlung trat gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf den Plan und ist im Feld der Kunst eine vergleichsweise junge Erscheinung. Im Unterschied zum ausschliesslich warenvermittelnden Kunsthändler partizipiert der Galerist an der kulturellen Öffentlichkeit, indem er systematisch Ausstellungen durchführt, eine eher kleine Zahl an (zumeist noch lebenden und produzierenden) Kunstschaaffenden vertritt und für ein in stilistischer Hinsicht selektives, häufig eng konturiertes Programm steht.¹² Für die Inklusion eines Akteurs ins Feld der Kunst wird der Galerievertretung zentrale, mithin entscheidende Bedeutung attestiert.¹³ Künstlerisches Prestige kann freilich auch durch andere Konsekrationsinstanzen erlangt werden – insbesondere durch Sammler, die Kunstkritik oder nicht-kommerzielle Ausstellungsbetriebe.¹⁴ Es scheint keineswegs zufällig zu sein, über welche Schiene der Zugang ins Feld verläuft beziehungsweise in welchen Akteurstypen ein Künstler, eine Künstlerin ihre Verbündeten findet. Diana Crane hat dies eindrücklich an Kunstrichtungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der New Yorker Kunstwelt aufgezeigt.¹⁵ Im Falle von biographisch jungen Kunstschaaffenden können sich die symbolischen und ökonomischen »Profite« beträchtlich voneinander unterscheiden; auf längere Sicht tendieren sie zur Konvergenz.¹⁶

Im Zuge der Autonomisierung des künstlerischen Feldes wurde der Künstler primär als Gegenfigur zum kapitalistischen Unternehmer entworfen und – obgleich selbst häufig einem bürgerlichen Milieu entstammend – zum »Antipoden einer zweckrational eingerichteten Welt und eines bürgerlichen Lebensstils« stilisiert.¹⁷ Das massgeblich in literarischen Texten skizzierte Bild des (bildenden) Künstlers als Bohemien konnte an eine jahrhundertealte Deutungstradition anschliessen, die den Künstler als »Aussenseiter der Ge-

11 Müller-Jentsch (2005: 170); Alpers (2003: 198-264); Luhmann (1995: 266)

12 Thurn (1994); Oevermann (1997)

13 Graw (2008); Moulin (2003); Giuffrè (1999); Alemann (1997); Moulin (1997); Szántó (1996)

14 Vgl. zur Bedeutsamkeit von Sammlern in der Gegenwartskunst Le Monde dipomatique (2008: 16f.)

15 Crane (1989)

16 Dass der Marktwert und der »ästhetische« Wert eines Werkes »in the long run« zu konvergieren tendieren, hängt Abbing zufolge massgeblich mit künstlerischen Expertensystemen, Fragen der Definitionsmacht und nicht zuletzt mit personellen Verflechtungen zusammen. Vgl. Abbing (2006: 74-76)

17 Müller-Jentsch (2005: 160); vgl. zur Autonomisierung der Kunst auch Adorno (2000 [1970]: 9-11, 334-387)

sellschaft« und als Melancholiker mit besonderen Geisteskräften typisierte.¹⁸ Im Kontext der Bohemisierung der Künstler wurden die für die künstlerische Produktion geltend gemachten Wertigkeitsprinzipien der Autonomie, der Originalität und der Wahrhaftigkeit auch auf die Daseinsweise überhaupt bezogen im Sinne einer »Ästhetik der Existenz«.¹⁹

In den vergangenen Jahren wurde mehrfach die These vorgebracht, dass in den gegenwärtigen Konstellationen Künstlerexistenzen nicht mehr als Gegenentwurf fungieren würden, sondern vielmehr zum Modell avanciert seien.²⁰ In ihrer (sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Feld) intensiv diskutierten Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* bringen Luc Boltanski und Ève Chiapello die Diffusion künstlerischer Wertigkeitsprinzipien in weite Teile der Arbeitswelt mit der Legitimationskrise des Kapitalismus um 1968 in Verbindung. Vornehmlich mit Blick auf Frankreich skizzierten sie, inwiefern die kapitalistische Arbeits- und Produktionsweise damals ins Kreuzfeuer der Kritik geraten ist. Die Forderungen nach mehr Gerechtigkeit, Gleichheit und verbessertem Arbeitnehmerschutz, vorgebracht vor allem durch Arbeiterinnen, Gewerkschaften und Intellektuelle, charakterisieren sie dabei als »Sozialkritik«; die Kritik an Standardisierung und Bürokratie – Forderungen nach mehr Autonomie, Kreativität, Selbstverwirklichung und Authentizität –, hauptsächlich durch Kulturschaffende, Intellektuelle und Ingenieure artikuliert, rechnen sie der »Künstlerkritik« zu.²¹ Boltanski und Chiapello zufolge konnte das kapitalistische System gestärkt aus der Krise um 1968 hervorgehen, weil es ihm gelang, die »Künstlerkritik« über weite Strecken einzuverleiben.²² Während den Forderungen der Sozialkritik nach anfänglichen Konzessionen kaum mehr Gehör geschenkt und der Arbeitnehmerschutz, wie Boltanski und Chiapello betonen, in den vergangenen dreissig Jahren systematisch dekonstruiert wurde, begannen staatliche und wirtschaftliche Akteure ab den 1970er Jahren sukzessive, auf die Freiheits- und Selbstverwirklichungsforderungen einzugehen. Dies gründet massgeblich darin, dass die an den Studentenunruhen beteiligten Akteure später häufig in Staat und Wirtschaft ihrerseits wichtige Positionen besetzten und sich die genannten Forderungen der Künstlerkritik auf verschiedenen Ebenen mit den In-

18 Krieger (2007: 95-114); Wittkower/Wittkower (1965)

19 Foucault (2007: 208-219) – Zu den Widersprüchen der Bohème und ihrer Affinität zu den Barrikaden vgl. Benjamin (1991 [1940]: 513-536)

20 Boltanski/Chiapello (2003); Menger (2006); Meisel/Wuggenig (2005)

21 Boltanski/Chiapello (2003: 213-226)

22 Boltanski und Chiapello sprechen in Anlehnung an Max Weber von einem »kapitalistischen Geist« und gehen davon aus, dass ein Wirtschaftssystem nicht allein auf der Basis von Zwang überleben kann, sondern (nicht zuletzt hinsichtlich des Gemeinwohls) einer überzeugenden Rechtfertigung bedarf. Auch unterstellen die Autoren, dass das System Bedenken zu entkräften hat und sich der Kritik zumindest teilweise stellen muss.

teressen der Unternehmungen im flexibilisierten Kapitalismus als höchst kompatibel erwiesen.²³ Boltanski und Chiapello führen auf der Basis einer vergleichenden Studie von Managementliteratur aus den 1960er und 1990er Jahren typische Merkmale der gegenwärtigen Arbeits- und Betriebsorganisation sowie deren Rechtfertigung auf diesen Inkorporationsprozess zurück. Dazu gehören flexibilisierte Arbeitszeiten und individualisierte Stellenprofile; projektorientiertes Arbeiten und netzwerkartige Organisationsstrukturen; flache Hierarchien, Ausrichtung auf Teamarbeit, Firmen in Firmen; vermehrte Selbstverantwortung und Selbstkontrolle; Selbstmanagement als Pflicht; verstärkter Personalismus sowie Kritik an der Unterscheidung von Arbeits- und Privatleben; Betonung von Kreativität, Innovation und permanenter Veränderung; Stilisierung von Ungebundenheit; die ›Kardinaltugenden‹ Mobilität, Flexibilität sowie die Fähigkeit, Netzwerke zu generieren und sich in diesen zu bewegen.²⁴ Für das Anforderungsprofil des Managers, der ein »kreativer, intuitiv handelnder, erfindungsreicher Mensch mit Visionen, Kontakten, zufälligen Bekanntschaften« sein soll, lässt sich durchaus der Künstler als Idealbild festmachen.²⁵ Wie weit die für die Künstlerkritik charakteristischen Wertigkeitsprinzipien und Subjektivierungsimperative in verschiedene Branchen und Berufsprofile Eingang gefunden haben, ist eine empirisch zu klärende Frage.

Die Untersuchungen zum »neuen Geist des Kapitalismus« wie auch Mengers Studie zu den »Metamorphosen des Arbeitnehmers« (und zur »Apotheose des Freiberuflers«) machen deutlich, dass die Verschiebungen bei allen zusätzlichen Freiheitsgraden, die sie umfassen mögen, auch mit neuen Quellen sozialer Ungleichheit sowie Prekarisierungsgefahren einhergehen.²⁶ So steht der klassische Arbeitnehmerschutz nicht zuletzt wegen der Ausdifferenzierung und Individualisierung von Stellenprofilen vor grossen Problemen. Die geforderte (beziehungsweise idealisierte) Haltung einer maximalen Risikobereitschaft und Hingabefähigkeit macht den Arbeitnehmer durchaus verwundbar. Die Ideologie der Selbstverwirklichung – der ausgeprägte Personalismus sowie die hierfür charakteristische Negation der Differenz von Arbeits- und Privatleben – birgt in verschärfter Form Möglichkeiten der Ausbeutung. Besonders bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang die These von Boltanski und Chiapello, dass der Mobilität hinsichtlich Fragen sozialer Ungleichheit eine Schlüsselrolle zukommt. Der wiederholt konstatierte »mobility gap« wird dabei als zentrales stratifizierendes Moment in der globalen sozialen Hierarchie sowie der Produktion und Reproduktion sozialer Ungleichhei-

23 Boltanski/Chiapello (2003: 226-259)

24 Boltanski/Chiapello (2003: 100-146)

25 Meisel/Wuggenig (2005: 71)

26 Menger (2006); Boltanski/Chiapello (2003: 377-448)

ten diskutiert.²⁷ Boltanski und Chiapello machen die Bedeutsamkeit von Bewegung im Kontext einer projektbasierten, netzförmig strukturierten Arbeitsorganisation massgeblich daran fest, dass sie von Neopersonalismus sowie informellen Kontakten geprägt ist und jenen Akteuren eine hohe Wertigkeit zuschreibt, die es schaffen, vergleichsweise unwahrscheinliche Verbindungen – das heisst nicht zuletzt: zu räumlich entfernten Personen – herzustellen.²⁸ Mobilität ist eine wichtige Voraussetzung für die Akkumulation von personengebundenem sozialem und symbolischem Kapital und damit zusammenhängend für die Chancen, nach Ablauf eines Projekts in ein nächstes integriert zu werden. Die Frage der Mobilität ist ein brisant-problematisches Thema, insofern die mobilen Akteure hinsichtlich Erhalt und Pflege erworbener Kontakte gemäss den Autoren auf räumlich fixierte Stellvertreter angewiesen sind. So können sie ihre zeitlich limitierten Kapazitäten für die Generierung neuer Kontakte einsetzen und quasi an mehreren Orten gleichzeitig sein. Zwischen der Mobilität der einen und der Immobilität der anderen stellen Boltanski und Chiapello so einen direkten Zusammenhang her und konstatieren, dass es in der Netzwelt Ausbedeutungsstrukturen gibt, die wesentlich auf der »Asymmetrie mobil/immobil« basieren.²⁹ Diese Problematik der Ungleichheit generierenden Mobilitätsdifferenziale gilt es auch bezüglich des Kunstfeldes im Blick zu behalten – insbesondere wenn es darum geht, die sozialen Konsequenzen des »Artist in Residence« als Instrumentarium der Kulturförderung auszuloten.

Sozialräumliche Verdichtungen – Polyzentrische Feldstruktur

Spätestens seit Ende der 1980er Jahre gehört zum Selbstverständnis der Akteure des Kunstbetriebs typischerweise die Vorstellung, sich in einem globalisierten Universum zu bewegen.³⁰ Nicht selten wird das Feld der Kunst geradezu als Inbegriff eines entgrenzten Mikrokosmos thematisiert, wobei der einschlägige Diskurs einen »weitgehend spekulativen« Charakter hat.³¹ Als Anzeichen einer ausgeprägten Globalisierung der Kunst werden vornehmlich die hohe Mobilität von Kunstschaaffenden und anderen Akteuren des Feldes, Ausstellungen nicht-westlicher Kunst im Westen, die Präsenz nicht-okzidentaler Kunstschaaffender an Grossanlässen wie der Documenta (Kassel) oder der Biennale Venedig sowie die starke Verbreitung von Kunstbiennalen,

27 Vgl. Sassen (1998); Shamir (2005); Bourdieu (1998b); Glauser (2006: 263f.)

28 Boltanski/Chiapello (2003: 152ff.)

29 Boltanski/Chiapello (2003: 416)

30 Vgl. Wuggenig (2005); Quemin (2006)

31 Wuggenig (2005: 28)

-triennalen und Kunstinstitutionen in nicht-westlichen Ländern seit Mitte der 1980er Jahren angeführt.³² Skepsis gegenüber der Vorstellung, dass sich das Kunstfeld in den vergangenen Jahren entscheidend gewandelt habe, findet sich vornehmlich unter Diaspora-Intellektuellen, die relativ stark ins Praxisgebiet der Kunst involviert sind.³³ Es wird zu bedenken gegeben, dass dieses Feld von einer hohen Inklusivität weit entfernt sei und nicht-westliche Kunstschaffende kaum andere als marginale Positionen einnehmen könnten. Auch wird kritisiert, dass Kunstschaffende, die nicht aus Europa oder Nordamerika stammen, häufig als Repräsentanten ihrer Herkunftsregion und nicht als individuelle Künstler wahrgenommen würden, womit dem individuellen Anderen »beständig die Last der Gruppe aufgebürdet« werde.³⁴ Die These von der Globalisierung im Sinne einer weitgehenden Dezentralisierung wurde in den vergangenen Jahren auch von soziologischer Seite als Illusion kritisiert. Die empirischen Studien von Ulf Wuggenig (2005) und Alain Quemin (2006) setzen beide beim »Kunstkompass« an – der seit 1970 (mit wenigen Unterbrüchen) jährlich erscheinenden Rangliste der Top-100-Kunstschaffenden des zeitgenössischen Kunstbetriebs.³⁵ Die Rangliste misst (gemäss den Soziologen einigermassen zuverlässig) das symbolische Kapital von Künstlerinnen und Künstlern – ihre Sichtbarkeit und institutionelle Anerkennung.³⁶ Von Beginn an wurden in der Liste die Herkunftsländer der Kunstschaffenden aufgeführt, was erlaubt, »Fragen der Inklusion und Exklusion nach territorialen Kriterien nachzugehen«.³⁷ Seit den 1970er Jahren dominieren die Anteile von Kunstschaffenden US-amerikanischer und deutscher Nationalität die Rangliste. In den Jahren zwischen 1994 und 2005 stellten sie zusammen durchschnittlich mindestens zwei Drittel der im Kunstkompass vertretenen Akteure. Der Anteil von Kunstschaffenden mit einem Herkunftsland ausserhalb von Nordamerika und Westeuropa lag in diesen Jahren einigermassen konstant bei rund zehn Prozent.³⁸ Er hat sich seit Beginn der 1970er Jahre lediglich um rund 3%

32 Trotz neoprimitivistischer Ausrichtung gilt die Ausstellung »Magiciens de la terre« (Paris 1989) häufig als Startpunkt einer Serie verstärkter Präsenz nicht-westlicher Kuratorinnen, Künstler und Autoren als handelnde Subjekte im Ausstellungsbetrieb der zeitgenössischen Kunst. Vgl. Wuggenig (2005: 35) Zur Entstehung und Diffusion von internationalen Kunstausstellungen rund um den Globus vgl. Bydler (2004: 85-157).

33 Wuggenig (2005: 39-43) verweist etwa auf Äusserungen von Everlyn Nicode-mus, Gerardo Mosquera, Rasheed Araeen oder Olu Oguibe.

34 Wuggenig (2005: 40)

35 Bis und mit 2007 erschien der »Kunstkompass« im Wirtschaftsmagazin *Capital*; seit 2008 wird er im *Manager Magazin* veröffentlicht.

36 Damit zusammenhängend dürfte die Rangliste auch als »self-fulfilling prophecy« wirken. Quemin (2006: 531)

37 Wuggenig (2005: 44)

38 Quemin (2006: 533-538) – In der Rangliste von 2009 beträgt dieser Anteil erstmals 14 Prozent. Bezeichnenderweise leben diese Kunstschaffenden jedoch zur

erhöht, was zu folgendem Schluss kommen lässt: »Bei nüchterner statistischer Betrachtung sind im Hinblick auf die mit hohem symbolischem Kapital und dem entsprechenden Einfluss ausgestatteten Positionen im Zentrum des Kunstfeldes nach wie vor nur bescheidene Inklusionsprozesse zu konstatieren.«³⁹

Die sich im Künstlerkompass abzeichnende Verteilung spürt Quemin auch in anderen Kontexten auf – zum einen in Kunstsammlungen wie dem rund 70'000 Kunstwerke umfassenden Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) sowie in den ständigen Sammlungen des Hamburger Bahnhofs (Berlin), der Tate Modern (London), des Centre Georges Pompidou (Paris) sowie des Museum of Modern Art (New York). Er kommt zum Schluss:

»The big ›international‹ collections favour the home country (and the US seems particularly active in its championing of national artists) and, regarding other nations, all pretty much reproduce the same hierarchy that, although rarely mentioned or even denied, exists throughout the world of contemporary art.«⁴⁰

Vergleichbare Ordnungen finden sich auch hinsichtlich der an der Biennale Venedig vertretenen Kunschtchaffenden sowie der zentralen Institutionen des Kunstmarktes. An der international führenden Messe Art Basel stammten im Jahre 2005 80% der teilnehmenden Galerien aus den Ländern USA, Deutschland, Schweiz, England, Frankreich und Italien beziehungsweise 70% aus Westeuropa und 24% aus den USA. Auch die Auktionsverkäufe finden mehrheitlich im Nordwesten (New York, London) statt; dasselbe gilt für die Standorte der wichtigsten Kunstmessen.⁴¹

Zunehmende Globalisierung im Sinne einer ausgeprägten Entgrenzung würde hinsichtlich der Herkunft der Kunschtchaffenden eine Zunahme an Entropie implizieren. Es zeichnet sich indes, was die zentralen, stark umkämpften Positionen des Feldes angeht, eine ausgeprägte sozialräumliche Konzentration ab. Von einer Dezentralisierung kann im Hinblick auf diese Positionen nicht die Rede sein. Die Studien von Quemin und Wuggenig diagnostizieren eine einigermaßen klar konturierte Zentrum-Peripherie-Struktur beziehungsweise sprechen von einer »Ultrastabilität des Zentrums«. Trotz der globalen Verbreitung von Kunstbiennalen und -institutionen, der vollzogenen Integration des internationalen Kunsthandels in einen Welthandel seit den 1960er Jahren sowie internationalisierter Netzwerke, Kommunikations- und Beobachtungs-

grossen Mehrheit in westlichen Metropolen und/oder sind bereits in solchen aufgewachsen. Vgl. Manager Magazin (2009)

39 Wuggenig (2005: 47)

40 Quemin (2006: 529)

41 Quemin (2006: 538-541)

zusammenhänge ist das »US-European or US-German duopoly« bisher kaum bedroht worden.⁴²

Eine eigentliche Theorie der Gründe für die konstatierten räumlichen Strukturierungen legen die Autoren nicht vor. Indes bringen sie verschiedene Faktoren zur Sprache, denen sie entscheidende Bedeutung attestieren. Wuggenig kommt aufgrund von Regressionsanalysen zum Schluss, dass die Chance auf hohe Sichtbarkeit in diesem Praxisgebiet mit einer »Herkunft aus Kontexten mit ökonomischer Privilegierung in Verbindung mit langer kultureller Prägung durch christlich-jüdische Religionen« einhergeht:

»Fehlt einer der beiden Faktoren, wie der religiöse in Japan oder der ökonomische in den Ländern Lateinamerikas, sind die Chancen auf Sichtbarkeit gering, was in noch deutlicherem Masse für Künstler(innen) aus ökonomisch unterprivilegierten Ländern ohne christlich-jüdische Traditionen gilt.«⁴³

Damit macht er deutlich, dass hinsichtlich der Inklusion ins Feld der Kunst neben dem ökonomischen Kapital Fragen des Habitus eine wichtige Rolle spielen. Quemin führt die sozialräumlichen Konzentrationsprozesse hingegen massgeblich auf ein implizites Nationenranking zurück, das seiner These nach in den Köpfen der entscheidenden Akteure wirksam ist und Selektionsprozesse strukturiert.⁴⁴ Die hohe Konzentration gewisser Herkunftsländer und das weitgehende Fehlen anderer fasst Quemin konkret als Zeichen dafür auf, dass sich die Entscheidungsträger an nationalstaatlichen Zugehörigkeiten orientieren und nicht, wie vorgegeben, vornehmlich an künstlerischen Kriterien. Beide Autoren verweisen zudem auf die hohe Bedeutsamkeit der Kunstmetropolen für die sozialräumliche Strukturierung des Feldes. Deren Gewicht führen sie auf die starke Interdependenz von Kunst- und Finanzmärkten sowie auf die ausgeprägte Relevanz von face-to-face Kontakten in diesem Praxisgebiet zurück.⁴⁵ Als Plausibilitätsbeleg für die Bedeutsamkeit von Kunstzentren wird u.a. auf den Umstand verwiesen, dass die wenigen im Kunstkompass vertretenen Akteure, die nicht aus den USA oder Westeuropa stammen, typischerweise in einer westlichen Kunstmetropole leben.⁴⁶ Neben vorübergehen-

42 Quemin (2006: 537f., 543); Wuggenig (2005)

43 Wuggenig (2005: 50)

44 »Although constantly ignored or denied by art world actors, the weight of the nationality factor is nevertheless clearly perceptible if we simply pay attention to its influence, and, based on a multitude of objective indicators, we can make out a recurrent opposition between a ›centre‹ and a ›periphery‹.« (Quemin 2006: 537)

45 Vgl. Wuggenig (2005); Moulin (2003: 59-62, 81-84); Sassen (2001)

46 Quemin erwähnt als Beispiele Nam June Paik, der lange Zeit in den USA gelebt hat, Ilya Kabakov und Mariko Mori, die seit Jahren in New York leben und ar-

den Anlässen wie Biennalen, Kunstmessen etc. bilden dauerhafte Kunstzentren wichtige »soziale Drehpunkte« und fungieren für die typischerweise viel reisenden Akteure des Kunstbetriebs als wichtige Treff- und Koordinationspunkte.⁴⁷ Weitgehend unbestritten ist, dass New York City – wenn nicht »capital of the art world« – zumindest eine herausragende Rolle in der »polyzentrischen« Feldstruktur spielt.⁴⁸ Da die Stadt auch hinsichtlich des Residenzphänomens von zentraler Bedeutung ist, werden ihre Charakteristika auf den folgenden Seiten eingehender beleuchtet.

Noch Ende der 1930er Jahre schien undenkbar, was Clement Greenberg weniger als zehn Jahre später proklamierte: New York habe Paris als Kunstkapitale der Welt abgelöst.⁴⁹ Zwar formierte sich die Stadt bereits Mitte des 19. Jahrhunderts zum künstlerischen Zentrum der Vereinigten Staaten; international spielte der Ort indes eine marginale Rolle.⁵⁰ Amerikanische Künstler, die in den 1920er Jahren nach Europa pilgerten, klagten bei ihrer Rückkehr gelegentlich über eine »complete absence of an artistic milieu in the United States«.⁵¹ Im Rahmen der Work Projects Administration (WPA) und mit der Gründung des Museum of Modern Art (1929), des Whitney Museum of American Art (1931) und des Museum of Non-Objective Painting (1939, heute: Solomon R. Guggenheim Museum) entstanden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zentrale Elemente der New Yorker Kunstwelt.⁵² Entscheidend veränderte sich die Position der Stadt jedoch im Kontext des zweiten Weltkrieges beziehungsweise mit der Etablierung nationalsozialistischer und faschistischer Regierungen in Europa und der Besetzung von Paris. Bekanntlich fungierte New York in dieser Konstellation als wichtiger Exilort. Zahlreiche Kunstschafter, Kritiker, Händler und Sammler, die den Kontinent verlassen mussten, liessen sich (zumindest vorübergehend) hier nieder. Die Bedeutung dieser Exilanten für die Etablierung des Kunstortes New York

beiten sowie Rirkrit Tiravanija (geboren in Argentinien, thailändische Staatsbürgerschaft), der in New York und Berlin lebt. Vgl. Quemin (2006: 544)

47 Szántó (2003); Hannerz (1996: 127-139) – Simmel referiert anhand des »symbolischen Ausdruck[s] des »Drehpunktes« auf den Umstand, dass die Möglichkeit der Fixierung die Bedeutsamkeit des Raumes für soziale Gestaltungen massgeblich mitverantwortet und »die räumliche Festgelegtheit eines Interessengegenstandes bestimmte Beziehungsformen [bewirkt], die sich um ihn gruppieren.« Simmel (1992 [1908]: 706)

48 Zur gegenwärtigen Position New Yorks im Feld der Kunst vgl. Merali (2007); Bydler (2004); Szántó (2003) sowie die von der Zeitschrift *Texte zur Kunst* unter Kuratorinnen und Kuratoren durchgeführten Umfrage »Ist New York noch immer der Mittelpunkt der Kunstwelt?« Müller (2004)

49 Guilbault (1983: 168-172); Rubenfeld (1997: 98)

50 Szántó (2003: 394); Turner (2000: 58)

51 Ashton (1973: 13)

52 Das Metropolitan Museum of Art öffnete bereits 1872 seine Tore. Vgl. Szántó (2003: 394f.); Cohen-Solal (2000: 328-339); Zolberg (1993: 148-153)

ist kaum zu überschätzen.⁵³ Eine entscheidende Rolle spielte auch der Umstand, dass sich in den frühen 1940er Jahren in New York ein Galerisystem beziehungsweise ein Kunstmarkt grösseren Stils herausbildete, in welchen auf Seiten der Sammler neu auch Teile der Mittelschicht und auf Seiten der Produzenten jüngere amerikanische Kunstschaaffende involviert waren. Durch die Kriegswirtschaft standen vergleichsweise grosse Geldmengen zur Verfügung und Kunstwerke avancierten (neben Edelsteinen und Schmuck) zu beliebten Investitionsobjekten.⁵⁴ Clement Greenberg hatte bei seiner Proklamation diesen rasant anwachsenden Markt durchaus mit im Blick. Er bezog sich jedoch vor allem auf die Arbeiten jener Kunstschaaffenden, die als Vertreter des Abstrakten Expressionismus in die Geschichte eingegangen sind und für die erste amerikanische Kunstrichtung stehen, die international als Avantgarde auf Anerkennung stiess.⁵⁵ Der Erfolg dieser Künstler in den späten 1940er und den 1950er Jahren war zugleich ein Triumph New Yorks und in symbolischer Hinsicht wohl der zentrale Stützfeiler der neuen Kunstkapitale.

Seit den 1940er Jahren ist New Yorks Kunstwelt schubweise angewachsen und bildet heute eine »multibillion-dollar professional industry that reaches into almost every corner of New York City«.⁵⁶ Was die Dichte an Ausstellungsinstitutionen im Allgemeinen und an Galerien im Besonderen betrifft, ist New York ein Ort »that transcends the limitations of all other cities«.⁵⁷ Chelsea bildet zusammen mit dem angrenzenden Meat Packing District das grösste Galerienviertel der Welt: Die hier versammelten Häuser – in ihren räumlichen Ausmassen durchaus Museen vergleichbar – laufen in Sachen Umsatz ausser Konkurrenz und sind, ebenso wie manche nicht-kommerziellen Ausstellungsbetriebe New Yorks, hinsichtlich der Definitionsmacht über ästhetische Wertigkeitsprinzipien und Ausstellungsmodi international von zentraler Bedeutung.⁵⁸

Dass sich die Interaktionen im Bereich der Kunst an einem Ort verdichtet haben, »where the money is«⁵⁹, hat von Beginn an für ein gewisses Unbehagen gesorgt und etwa zur Befürchtung Anlass gegeben, der Geldsegen könne die Kunst korrumpieren, das Qualitäts- und Reflexionsniveau senken und New York zu einem Ort der gefällig-harmlosen Kunst machen.⁶⁰ In jüngster Vergangenheit wurde vor allem in Frage gestellt, ob New York noch Lebens- und Arbeitsraum für Kunstschaaffende sein könne. Verweise auf die »harten«

53 Guilbault (1983: 49-99); Szántó (2003: 395)

54 Guilbault (1983: 90-99); Szántó (2003: 396)

55 Vgl. hierzu etwa Crane (1989); Schneemann (2003)

56 Szántó (2003: 420)

57 Szántó (2003: 422)

58 Quemin (2006); Velthuis (2005a); Anastas (2001)

59 Rubinfeld (1997: 98) – Zur Interdependenz von Kunst- und Finanzmärkten und deren Zentrierung in Weltmetropolen vgl. Moulin (2003)

60 Vgl. etwa Texte zur Kunst (2004: 102)

Lebensbedingungen im Allgemeinen und Manhattans berühmt berüchtigte Boden- und Liegenschaftspreise im Besonderen sind omnipräsent. Tatsächlich scheint es sich seit dem Immobilienboom Mitte der 1980er Jahre als äusserst schwierig zu erweisen, in dieser Stadt »billig ein Bein auf die Erde zu kriegen« und »stilvoll arm« zu sein.⁶¹ Auch ausserhalb Manhattans in Williamsburg, wo sich in den vergangenen zehn Jahren Kunschtchaffende zahlreich in ehemaligen Fabrikgebäuden niedergelassen haben (weshalb dieses Viertel gelegentlich als »New York's true center of artistic production« bezeichnet wird), sind die Raumpreise drastisch gestiegen.⁶² Dass ein Leben in New York die ökonomischen Möglichkeiten vieler Kunschtchaffenden übersteigt, wird als ein durchaus ernst zu nehmendes Problem diskutiert. Da sich die Stadt unter diesen Bedingungen insbesondere jüngeren, noch wenig arrivierten Kunschtchaffenden verschliesst, wird der Verlust von »Innovationsherden« und »Avantgarden« befürchtet. Ohne solche ist eine Kunstmetropole jedoch schwer denkbar.⁶³ »New York was yesterday«, wird denn mit Blick auf diese Problematik immer wieder mal prophezeit, wobei häufig in einer asiatischen beziehungsweise chinesischen Metropole die Nachfolgerin und Kunstkapitale des 21. Jahrhunderts vermutet wird.⁶⁴ Auch Berlin kommt immer wieder als »Konkurrentin« ins Spiel. Was den Kunstmarkt – insbesondere Auktionen – betrifft, ist London zwar klar die bedeutsamere Destination.⁶⁵ Berlin hat jedoch, nicht zuletzt wegen der vergleichsweise niedrigen Lebenshaltungskosten, eine quasi unvergleichliche »aufblühende junge Künstlerszene« und wird deshalb gerne als »Atelier der Welt« bezeichnet.⁶⁶ 5000 Personen sind hier als professionelle Kunschtchaffende registriert – die »Dunkelziffer« wird viel höher vermutet.⁶⁷ Obgleich es um die Stipendienlandschaft für Künstlerinnen

61 Müller (2004: 38)

62 Szántó (2003: 419)

63 So war etwa in der Neuen Zürcher Zeitung zu lesen: »Ist die Metropole am Hudson auf dem Weg, ihren selbst proklamierten Status als Welthauptstadt der Künste einzubüssen? Wird Manhattan gar zur Enklave für die Reichen, zu einer Stadt von Saubermännern, in der für junge Kreative und exzentrische Querdenker kein Platz mehr ist?« Neue Zürcher Zeitung (2008c: 80) Vgl. zu einer ähnlichen Problematisierung auch die Publikation *The Suburbanization of New York. Is the World's Greatest City Becoming Just Another Town?* von Hammett/Hammett (2007)

64 Bordowitz (2004); Müller (2004); Schneemann/Welter (2008) – Teils ist gar von einer »chinesischen Zukunft« die Rede, vgl. Neue Zürcher Zeitung (2008a).

65 While (2003); Neue Zürcher Zeitung (2008c)

66 Neue Zürcher Zeitung (2006: 55); Texte zur Kunst (2005) – Zudem verfügt die Stadt neben zahlreichen bedeutsamen Galerien und nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen mit der Internationalen Messe für Gegenwartskunst Art Forum Berlin über die dritt wichtigste europäische Kunstmesse. Neue Zürcher Zeitung (2007a: 56)

67 Neue Zürcher Zeitung (2007b: 69)

und Künstler eher karg bestellt ist, ist die Stadt von globaler Magnetwirkung, und längst hat das Bonmot die Runde gemacht: »Work in Berlin – sell in Chelsea!«⁶⁸

Prekäre Profession

Im System bürgerlicher Professionen nimmt der Künstlerberuf eine grundsätzlich prekäre Stellung ein. Müller-Jentsch bringt dies vornehmlich mit dem sozialen Status von Kunstschaaffenden in Verbindung – zum einen mit dem Umstand, dass die Zulassung zum Beruf (in formaler Hinsicht) nicht geregelt ist: Die Ausbildungsgänge und Professionalisierungsprozesse sind wenig einheitlich und vergleichsweise offen. Zwar gibt es im Bereich der bildenden Kunst zahlreiche Studiengänge, die Absolvierung eines solchen ist indes nicht Zulassungsbedingung. Der Künstlerberuf ist nicht geschützt. Die Institution der »professionellen Schliessung« und eine damit einhergehende Monopolisierung der Erwerbschancen kennt diese Praxis nicht, dafür umso mehr informelle Barrieren.⁶⁹ Die Figur des Autodidakten ist in diesem Feld positiv konnotiert und Belustigung über das Phänomen des »diplomierten Künstlers« keine Seltenheit; damit zusammenhängend sind antiakademische Impulse unter Akteuren des Kunstbetriebes von bemerkenswerter Beständigkeit.⁷⁰ Zum anderen macht Müller-Jentsch den prekären Status des Künstlerberufs an den für ihn charakteristischen wirtschaftlichen Unsicherheiten fest. Auch wenn Kunst im Sinne einer »fortgesetzte[n] Handlung« als Hauptberuf ausgeübt wird, ist es äusserst fraglich, ob sie zu einer längerfristig gesicherten Erwerbstätigkeit werden kann. Kunstschaaffende gehören nicht selten zu den »proletaroiden Existenzen«.⁷¹ Der Künstler und Ökonom Hans Abbing spricht in seiner berühmt gewordenen Studie *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* von einer »winner takes all«-Logik sowie von struktureller Armut im Feld der Kunst. Es zeichnet sich durch hohe Einkommensungleichheit aus, was Abbing mit einer »limited star capacity« sowie einem sozialen Bedürfnis nach Distinktion in Verbindung bringt.⁷² Auf der einen Seite erzielen einige wenige Kunstschaaffende ausgesprochen hohe ökonomische

68 Neue Zürcher Zeitung (2006: 55)

69 Müller-Jentsch (2005: 160); Abbing (2006: 268f.)

70 Der Autodidakt figuriert als Akteur, »der nicht der Schulung und Übung bedarf, sondern als Künstler geboren wird und alsdann triebartig seinem Ingenium folgt und schon früh seinen verständigen Entdeckern und Förderern erstaunliche Proben seines Talents offenbart«. Vgl. Müller-Jentsch (2005: 161)

71 König (1965: 227); Haak (2008)

72 Abbing (2006: 107-110, 124-151) – Zur Entstehung und Legitimierung sozialer Ungleichheit in den Feldern kultureller Produktion vgl. auch Menger (2006: 37-61); Ruppert (1998: 193-203)

mische Profite – das Vermögen des gut vierzigjährigen Damien Hirst wird auf 270 Millionen Euro geschätzt.⁷³ Auf der anderen Seite können Kunstschaffende mehrheitlich Zeit ihres Lebens nicht von dieser Tätigkeit leben und sind auf Querfinanzierungen angewiesen. Sie bedürfen der Unterstützung von Seiten der Familie und betreiben eine Art Risikomanagement durch »multiple jobholding«.⁷⁴ Dass das Einkommen aus dem Verkauf von Arbeiten auch zusammen mit Mitteln der (öffentlichen oder privaten) Kulturförderung kaum zur Deckung der Kosten reicht, ist keine Seltenheit. Angesichts dieser Konstellation findet sich in der ökonomischen Theorie die Auffassung, dass Kunstschaffende nicht primär als Produzenten, sondern vielmehr als Konsumenten modelliert werden sollten (»producers *earn* money and consumers *spend* money«).⁷⁵

Dass der Wunsch, sich in diesem Feld zu engagieren, trotz geringer Wahrscheinlichkeit ökonomischer und symbolischer Profite verbreitet ist, spricht für die gesellschaftlich attestierte hohe Wertigkeit der Kunst.⁷⁶ Er dürfte darüber hinaus mit einer hohen Bereitschaft einhergehen, das Ökonomische zu verneinen beziehungsweise zu relativieren, sowie in einem risikoaffinen Habitus gründen, der sich durch hohes Selbstvertrauen, aber auch durch eine hohe Selbsttäuschungsbereitschaft und mangelnde Passungsverhältnisse hinsichtlich anderer Praxisgebiete auszeichnet.⁷⁷

Eine zentrale Strategie, das im Vergleich zu bürgerlichen Professionen bestehende organisatorische Defizit sowie ökonomische Härten auszugleichen, besteht in der Formierung von Künstlergruppen, mit denen »professionspolitische Interessen« assoziiert sind.⁷⁸ Im Zuge der Autonomisierung des künstlerischen Feldes und der Produktion für einen (zumindest teilweise) anonymen Markt wird künstlerische Selbstbestimmung quasi zur Norm und der Kunstschaffende zum »Solitär«.⁷⁹ Die Gruppenbildungen sind symptomatisch für die ausgeprägte Subjektzentriertheit der modernen Künstlerexistenz;

73 Le Monde diplomatique (2008: 16)

74 Abbing (2006: 143-146); Haak/Schmid (2001); Caves (2000)

75 Abbing (2006: 146)

76 Die hohe Wertigkeit der Kunst zeigt sich unter anderem darin, dass für Kunstwerke teils sehr hohe Preise bezahlt werden, dass zahlreiche Kunstschaffende für ihre Arbeit hohe Opportunitätskosten in Kauf nehmen, dass erhebliche Teile der Einkünfte in den Künsten aus Spenden und Fördermitteln bestehen und soziale Eliten in Sachen Selbstrepräsentation gerne auf Kunst zurückgreifen. Vgl. Abbing (2006: 46f.); Ullrich (2000)

77 Abbing (2006: 115-123)

78 Müller-Jentsch (2005: 160) – Die Gruppenbildungen unter Künstlern können gemäss Müller-Jentsch in den historischen Kontext der Selbstorganisation des Bürgertums eingeordnet werden. Das im 19. Jahrhundert aufkommende Vereins- und Verbändewesen ist ein konstitutives Merkmal der modernen bürgerlichen Gesellschaft.

79 Müller-Jentsch (2005: 171)

sie sollen durch Selbstbestätigung in der Gruppe fehlenden Aussenhalt ersetzen.⁸⁰ Bezeichnenderweise spielen sie sich häufig in einer biographisch frühen Phase ab – in der Zeit nach dem Studium und (insofern diese überhaupt je erreicht wird) vor der »individuellen Voll-Professionalität« – und erbringen »für die Erlangung professioneller Sicherheit« wichtige Leistungen.⁸¹

Kunst der Finanzierung

Dass sich das Feld der Kunst – wie andere dem Bereich kultureller Produktion zugehörige Praxisgebiete – durch eine quasi dualistische Ökonomie auszeichnet und neben der Marktsphäre eine umfassende »gift sphere« existiert, hängt wesentlich mit hier supponierten »Grenzen der Marktlogik« zusammen.⁸² Fördermittel von Seiten der staatlichen und mitunter auch der privaten Kulturförderung werden massgeblich damit begründet, dass hierdurch Marktfehlleistungen korrigiert würden und Kunst von öffentlichem Interesse sei.⁸³ Abbing konstatiert, dass ungeachtet des Kunstmarktbooms das Ökonomische im Bereich der Kunst weitgehend verschleiert und negiert werde (wobei auch die Thematisierung der Negation keineswegs automatisch zu deren Auflösung führe), Markteinkommen tendenziell suspekt seien, derweil »gifts« (Fördergelder, Schenkungen etc.) hohes Ansehen geniessen – als uneigennützig und dem Wert der Kunst verpflichtet angesehen würden.⁸⁴ Anders als dem Markt werde ihnen weithin attestiert, »the unique and indivisible qualities of art« zu respektieren.⁸⁵ Mit dieser Wahrnehmung gehe eine Verpflichtung einher; der Staat sei heute »under pressure to subsidize the Arts«.⁸⁶

80 Müller-Jentsch (2005: 171); Luhmann (1995: 270f.); Ruppert (1998: 168-192)

81 Müller-Jentsch (2005: 171f.) – Nach Art und Intensität der internen Bindungen zwischen den Mitgliedern können folgende Typen unterschieden werden: a) nominelle Gruppierungen; b) programmatische Zusammenschlüsse (typischerweise mit politischer Akzentuierung); c) Künstlerbünde zur gegenseitigen Förderung in Form von »interkollegialer Kommunikation und Kritik« unter Gleichgesinnten; d) Künstler-Kolonien (auf räumlicher Nähe basierende Verknüpfung von Leben und Arbeit); e) die Radikalisierung der Künstler-Kolonie zum Künstler-Orden; f) Lebensgemeinschaften und Künstlerkommunen, die auf eine Vereinigung von Leben und Arbeit in häuslicher Gemeinschaft zielen und »Kunst als Lebenswelt« begreifen. Müller-Jentsch (2005: 173f.)

82 Rychner (2006); Abbing (2006: 48-50)

83 Darüber hinaus fällt auch häufig das Argument, Kunst sei der wirtschaftlichen Entwicklung förderlich und deshalb unterstützungswürdig. Abbing (2006: 203-231) – Zu Kritik an dieser Perspektive vgl. Buchloh (2000)

84 Vgl. Abbing (2006: 47-50) – Die Verleugnung des Ökonomischen in der Kunst zeigt sich nicht zuletzt in der Art und Weise, wie Galeristen über ihre Preispolitik sprechen. Velthuis (2005a)

85 Abbing (2006: 44)

86 Abbing (2006: 227)

Häufig wird die Unterstützung von Kunschtchaffenden als stabilisierende Massnahme aufgefasst. Durch die Bereitstellung von finanziellen Mitteln oder Infrastruktur (nicht zuletzt in Form von Studios) sowie durch Erlasse im Bereich der Sozialversicherungen sollen insbesondere berufsbiographisch junge Kunschtchaffende Zeit für ihre künstlerische Arbeit erhalten und davor bewahrt werden, im wörtlichen Sinne zu »starving artist[s]« zu mutieren.⁸⁷ Die Konsequenzen der Kunstförderungsgelder werden indes durchaus kontrovers diskutiert. Abbing steht der Auffassung kritisch gegenüber, dass sich mit Fördergeldern Armut in der Kunst beheben lasse. Er vertritt die These, dass sie eher dazu führen würden, die Attraktivität dieses Praxisgebietes zusätzlich zu erhöhen und den Angebotsüberschuss an Kunst zu erhalten beziehungsweise zu verschärfen. Unterstellt ist dabei, dass sich die Zahl der Kunschtchaffenden an das Niveau der gesprochenen Kulturförderungsgelder anpasst.⁸⁸ Auch bestehe die Gefahr, dass Kunschtchaffende wegen Stipendien und Preisen Nebenerwerbsjobs aufgeben, ohne längerfristig überhaupt Aussichten auf eine Etablierung und eine ökonomische Selbständigkeit im Kunstfeld zu haben. Insgesamt werde die »cruel economy« in den Künsten unterschätzt.⁸⁹

In der soziologischen Literatur zur Kunstförderung entspricht es einer Art Gemeinplatz, dass die finanzielle Unterstützung von Organisationen, Anlässen und Akteuren durch die öffentliche Hand oder private Stiftungen mehr sei als »support«.⁹⁰ Wenngleich sich die konkreten produktiven Momente dieser Aktivität nicht problemlos fassen lassen, so ist zumindest dem Grundsatz nach wenig umstritten, dass Kunstförderung formt, dass die mit ihr verbundenen Instrumente produktive Wirkung entfalten und sich künstlerische Praktiken jeweils im Kontext eines bestimmten institutionellen Arrangements von Museen, Galerien, Kunstkritik, Historiographie und nicht zuletzt der Kulturförderung entspinnen. Welche Strategien entstehen und sich durchsetzen, ist untrennbar mit diesem Arrangement verknüpft:

»Available resources make some things possible, some easy, and others harder; every pattern of availability reflects the workings of some kind of social organization and becomes part of the pattern of constraints and possibilities that shapes the art produced.«⁹¹

87 Vgl. Alexander/Rueschemeyer (2005: 8); Müller-Jentsch (2005: 160); Abbing (2006: 124-151)

88 Abbing (2006: 131-139)

89 Abbing (2006: 280)

90 Vgl. hierzu Alexander/Rueschemeyer (2005: 4-9)

91 Becker (1982: 92)

Diane Crane bringt diesen Zusammenhang lakonisch auf den Punkt: »Art styles develop within reward systems«.⁹² Boris Groys spricht von einer »Ästhetik der Finanzierung«:

»Jeder künstlerischen Intention entspricht heute eine spezifische Art ihrer Finanzierung. Ästhetische Entscheidungen sind beinahe mit Finanzierungsentscheidungen identisch geworden. Rein künstlerische Strategien bilden eine unauflösbare Einheit mit den entsprechenden ökonomischen Strategien. Wenn man sich für eine bestimmte Ästhetik entscheidet, so entscheidet man sich zugleich für eine dieser Ästhetik entsprechende Art der Finanzierung – und umgekehrt.«⁹³

Wenn es um den Staat geht, so sind bis jetzt vor allem Praktiken totalitärer Staaten konkret in den Blick genommen worden, wobei Probleme der Instrumentalisierung, Repression und Zensur im Vordergrund stehen und die staatlichen Aktivitäten primär als der künstlerischen Freiheit zuwiderlaufende Bestrebungen betrachtet werden.⁹⁴ Dass indes auch die Praktiken demokratischer Staaten formen, ist kaum umstritten. Durch die Vergabe von Preisen und Stipendien an Kunstschaaffende, den Ankauf von Werken, die Finanzierung und/oder Führung von Museen, Ausstellungsräumen, Galerien, Kulturveranstaltungen, Kunstschulen und Akademien sowie nicht zuletzt durch die »Bildung« des Kunstpublikums formen diese Praktiken die Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst, die Lebenschancen von Künstlern und nicht zuletzt das künstlerische Subjekt selbst.⁹⁵

Die Praktiken staatlicher und privater Kulturförderung bilden ein Gewebe mit häufig länderspezifischem Profil (etwa was Umfang und Verhältnis von privater und staatlicher Förderung betrifft) und typischerweise ausgeprägt lokalen Bezügen.⁹⁶ Zugleich finden sich, übereinstimmend mit den neo-institutionalistischen Thesen, im grösseren Stil global diffundierte institutionelle Muster und ritualförmige Vergaben von Fördermitteln.⁹⁷ James F. English hat dieser Dynamik in der Studie *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (2005) nachgespürt. English zufolge gibt es vornehmlich seit Beginn des 20. Jahrhunderts einen Boom an

92 Crane (1989: 110)

93 Groys (2001: 175)

94 Alexander/Rueschemeyer (2005: ix-xiii)

95 Alexander/Rueschemeyer (2005: x, 14f.)

96 Alexander (2005: 50) – Zu unterschiedlichen nationalen Profilen im Allgemeinen und der französischen Variante im Besonderen vgl. Moulin (1997: 87-166). Die amerikanische Variante etwa wird wegen der vergleichsweise geringen Direktzahlungen und dem ausgeklügelten, nicht zuletzt steuerlichen Anreizsystem für private Unterstützung häufig als »privatisierte« Kulturförderung apostrophiert. Vgl. Zolberg (2000)

97 Abbing (2006: 193f.); Caves (2000: 196-199)

Preisen in den verschiedenen Feldern kultureller Produktion wie Literatur, Kunst, Musik und Film. Auch die Vergabe von Förderstipendien folgt weitgehend der Preisvergabelogik und ist typischerweise an einen Wettbewerb gebunden. Dass sich diese Logik im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts so stark durchsetzen konnte und zum legitimen Setting der Zuweisung von ökonomischem und symbolischem Kapital geworden ist, bringt English vornehmlich mit den Interdependenzen von verschiedenen, an sich relativ autonomen Praxisgebieten in Verbindung – insbesondere mit dem Umstand, dass die verschiedenen Kapitalsorten in den unterschiedlichen Praxisgebieten eine spezifische Bedeutung haben und mittels (mehr oder weniger komplexer) sozialer Operationen ineinander übersetzt werden müssen. Sie fungieren als ein zentrales Instrumentarium, um in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft die einzelnen Währungen gewissermassen aufeinander abzustimmen:

»Prizes have issued from societies and associations of artists, from academic coteries and committees, even from individual artists and critics, as rapidly as they have from corporate sponsors and wealthy philanthropists, and this is largely owing to the fact that they are the single best instrument for negotiating transactions between cultural and economic, cultural and social, or cultural and political capital – which is to say that they are our most effective institutional agents of *capital intraconversion*. By means of prizes, not only are particular symbolic fortunes ›cashed in‹ [...] or particular economic fortunes culturally ›laundered‹ [...], but the very barriers and rates of exchange, in terms of which all such transactions must take place, are continually contested and adjusted.«⁹⁸

Was »Artist in Residence«-Programme betrifft, sind massgeblich Aspekte der Infrastruktur sowie der (sozial)räumlichen Zentralität und Beweglichkeit Grössen, die in die symbolischen Transaktionen involviert sind und zugeteilt werden.

98 English (2005: 10f.)