

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 3 Vgl. für diese Gegenstandsbestimmungen nur die deutschsprachigen Einführungs- und Überblickswerke von Gerhards (1997); Danko (2012: 16f.); Smudits et al. (2013: 151ff.). Müller-Jentsch (2011: Kap. 2) bezieht die Organisationen des Kunstsystems auf die Ermöglichung der Produktion, Distribution und Rezeption. Vgl. Glauser (2013) und Danko/Glauser (2012) für Einordnungen von soziologischen Forschungsfragen, die Kunst weniger als isolierten Forschungsgegenstand haben, sondern Kunst im umfassenden Sinne als »Schlüssel zur Gesellschaftsanalyse« (ebd.: 14) aufgreifen und damit schon immer von Verbindungen zu Anderem denken. Meine Fragen nach Ordnungsweisen zielen dagegen auf die Innensichten der Kunst und versuchen damit auch, sich von dem soziologischen Faible für gesamtgesellschaftliche Ansprüche und Potenziale an Kunst zu lösen.
- 4 »Soziologie und Kunst vertragen sich nicht«, so Bourdieu (2011[1980]: 155), denn das »Universum der Kunst ist ein Universum des Glaubens«, welches nur durch die Verschleierung des Glaubens funktioniert. »Der Einbruch des Soziologen« will den Glauben verstehen und erklären, was notgedrungen als »Sakrileg« gelten muss, denn es bedeutet das Hinweisen auf Kontingenz.

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

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

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

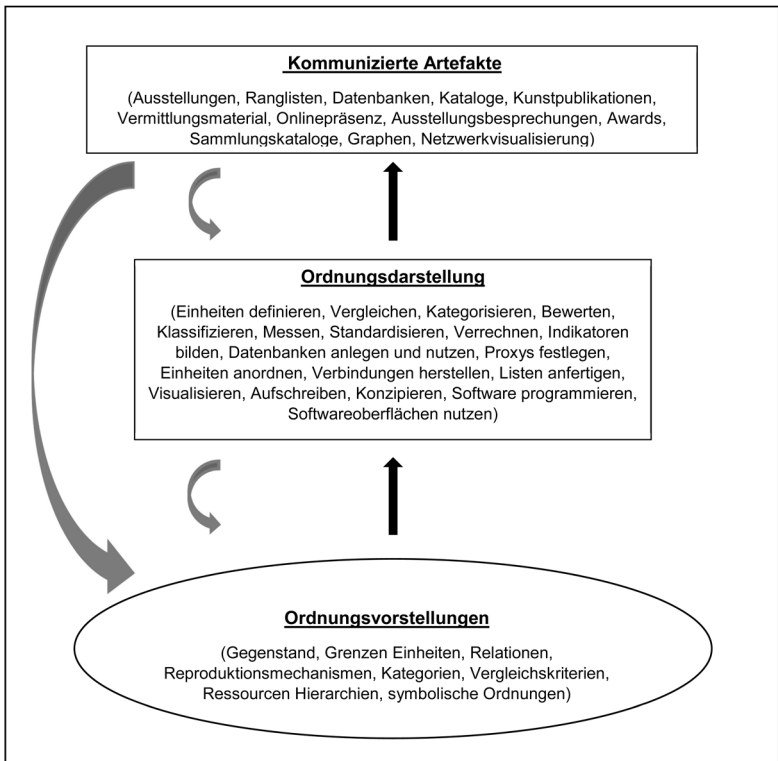


Abb. 2.1: Ordnungsweise

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

2.1 Äquivalente Absurdität von Ordnungsweisen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notwendige Absurdität

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

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

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

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

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

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

Bereits eine der historiographischen Schlüsselfiguren im Siegeszug der Statistik in der Moderne⁸ – und damit ein historischer Bezugspunkt zu neueren quantifizierenden Erfolgsmessungen der Kunst wie *ArtFact.Nets* oder dem *Kunstkompass* – befand die Diffamierung seines Verfahrens als unangebracht. Der belgische Astronom, Mathematiker und Sozialstatistiker Adolphe Quetelet brachte im 19. Jahrhundert Bevölkerungsstatistik und Wahrscheinlichkeitsverteilung zu überindividuellen ›Gesetzmäßigkeiten‹ im Geiste einer *Sozialen Physik* (Quetelet 1914[1869]; 1838[1835]) zusammen (vgl. Desrosières 2005[1993]: Kap. 3). Bezüglich des errechneten »homme moyen«, des Durchschnittsmenschen einer nationalen Gesellschaft, ging Quetelet davon aus, dass sein Ansatz auch auf die weltumspannende Menschheit, »den mittleren Menschen« des »Menschengeschlechts [orig. l'espèce humaine]⁹ überhaupt« (Quetelet 1838[1835]: 416f.) ausgeweitet werden könne. Quetelet antizipierte bereits gewisse Hindernisse, war sich aber sicher, dass

- 8 Der Siegeszug, die konstruierte Gestalt sowie der Einfluss solcher Verfahren und insbesondere der Bevölkerungsstatistik ist ein erfreulich breit erforschtes Feld (vgl. die interdisziplinären Beiträge in Alonso/Starr 1987 und Krüger et al. 1987; sowie Porter 1986; Hacking 1990; Desrosières 2005[1993]).
- 9 Vgl. hier und im nächsten Zitat für das frz. Original S. 109 in Quetelet, Adolphe (1835): *Sur l'homme et le développement de ses facultés, essai d'une physique sociale*. Paris : Bechellier. Online abrufbar unter: [https://archive.org/details/surlhommeetledooquet \[01.06.2019\]](https://archive.org/details/surlhommeetledooquet [01.06.2019])

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

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

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

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

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

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

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

Beobachtung und Absurdität

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

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

Zwar können etablierte soziologische Ordnungen in der von mir vorgeschlagenen Analyse auftauchen; sie müssen sich allerdings als Beobachtungsstrukturen im empirischen Material rekonstruieren lassen. Wenn ich frage, welche Ordnungsweisen von Kunst sich in der Kunst nachweisen lassen und welche Rolle sie für die Weiterentwicklung von Kunst haben, gehe ich aufgrund der zu prüfenden kunstsoziologischen Diversität dezidiert nicht automatisch von (un-)mittelbaren, gegenseitigen Relationen von Erkenntnis zu gesellschaftlichen Situierungen (wie bei Mannheim¹¹) oder sozialer Position in objektiven Strukturen (im Spektrum von Marx bis Bourdieu) aus und kann ohne die Differenz von Wahrheit und sozial positioniertem (Herrschafts-)Wissen so auch keine ideologiekritischen Fragen bedienen. Diese Forschungsstrategie soll zuerst Anschlüsse offen halten in die höchst unterschiedlichen sozialer Einbettungen von Beobachtungen bei Becker, Bourdieu und Luhmann¹². Ich frage ausgehend von konkreten Ordnungsvorschlägen nach der Herstellung und Vorstellung von dieser Ordnung der Kunst und bewege mich dann in die einzelnen Ansätze hinein. Gesellschaftlich relevant und soziologisch erklärungs-würdig ist dann in jedem Vorgehen nicht die Realitätsnähe oder Repräsentationsstärke von Ordnungsvorstellungen, sondern die analytisch isolierbare Herstellung von Welt in Beobachtungen und Beobachtungsketten und eine etwaige Sedimentierung

- 11 Und zwar in dem Sinne, den Mannheim in »Ideologie und Utopie« (2015[1929]: Kap. 5) beschreibt, also als Pluralität der »Weltauslegungsarten« (ebd.: 231) und der »Seinsverbundenheit des Wissens« (ebd.: 227 und passim). Aber auch Mannheims Untersuchung einer »Totalität« einer »Weltanschauung einer Epoche« hinter kulturellen Ausdrücken (Mannheim 1964[1921–1922]) kann nicht in die Konzeption der Studie Eingang finden.
- 12 Dass auf Luhmann in der grundlegenden Perspektive auf Weltherstellung durch Beobachtungen referiert wird und dann eine gleichmäßige Behandlung von Luhmann, Becker und Bourdieu angestrebt ist, kann irritieren. In Kap. 2.2.3 zeige ich diesbezüglich, dass ich mich in der kunstsystemtheoretischen Perspektive auf Luhmanns Theorie funktionaler Differenzierung beziehe. Diese wäre zwar ohne den Beobachtungsbegriff gar nicht möglich, jener ist aber viel allgemeiner ausgelegt und begründet in diesem Sinne auch die kategorische Kritik an klassischer und neuerer Wissenssoziologien, weil ihr »Grundproblem« darin läge, »daß mit dem Begriff des Wissens die Vorstellung einer repräsentationalen Funktion verbunden war – und

in Wissensbestände, Selbstbeschreibungen (Luhmann), ästhetische Systeme (Becker) oder kategoriale Weltansichten (Bourdieu).¹³

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

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

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

- 13 In den drei Ansätzen finden sich jeweils – unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen – Vorstellungen von Repräsentation. Bei Becker verweist das Wissen auf die Struktur der Arbeitsteilung in Kunstwelten; bei Bourdieu sind die Weltansichten mit den Strukturen des Kunstfeldes verzahnt; bei Luhmann vollziehen Selbstbeschreibungen die kommunikativen Netze des Kunstsystems nach.
- 14 Goodmans Perspektive auf plurale Weltkonstruktionen ohne dabei in einen Relativismus zu verfallen sind instruktiv für meine Fragen nach Ordnungsweisen der Kunst (aber nicht durch Kunstwerke). Seine *Weisen der Welterzeugung* (1990[1978]: Kap. 1.5) – insbesondere das Zusammensetzen und Zerlegen von Einheiten, ihr Gewichten, ihre Ordnung – befruchten die hier vorgeschlagene Analyse von Ordnungsweisen und ihrer Architektur. Aus einer radikal-konstruktivistischen Perspektive muss jedoch hinterfragt

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

Ordnungen durch Vergleiche, Bewertungen und Quantifizierung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Absurd, aber einflussreich

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Ordnungsweisen in Kunstwelten, Kunstfeld und Kunstsystem

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

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

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

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

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

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

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

2.2.1 *Kunstwelten (Howard Becker)*

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

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

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

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

- 20 Besonders in der nordamerikanischen und britischen Kunstsoziologie wird der sogenannte production-of-culture-Ansatz (Peterson 1976; Peterson&Anand 2004) mit Beckers Art Worlds äußerst eng verbunden (siehe bspw. Alexander 2003) und die meisten Anknüpfungspunkte an meine Forschung ließen sich auch in diesem Ansatz finden. Im Gegensatz zu Becker wird bei Arbeiten, die diesem Ansatz folgen, allerdings eher auf die institutionelle und organisationale Produktionsstruktur *als organisiert und institutionalisiert* fokussiert und nach deren Bedingungen, Einflüssen und Faktoren in der Herstellung von Kulturgütern im Allgemeinen gefragt (vgl. für bildende Künste die jüngeren Arbeiten von Sassatelli 2016b zu Biennalen; Alexander/Bowler 2018 zu Skandalen). Diese Verweise sind auch die Schnittstelle zu neoinstitutionalistischen Arbeiten von DiMaggio und anderen (siehe Kap. 4), die auch grundlegenden Einfluss auf die Forschung im Production-of-Culture-Ansatz haben, etwa über Kunstmuseen (Alexander 1996b).
- 21 Aber: »aestheticians (or whoever does the job) provide the rationale by which art works justify their existence and distinctiveness« (Becker 2008[1982]: 164, Herv. PB). Beckers Auffassung ist also offen und funktional-arbeitsteilig gedacht: Grundlegend könne sich jedes Mitglied einer Kunstwelt an diesen Auswahl- und Bewertungspraxen beteiligen. In der Tat gebe es aber Unterschiede des Einflusses, die auf gegenseitigen Zuschreibungen basieren (vgl. Becker 2008[1982]: 37, 151).

Analytisch versteht Becker eine Kunstwelt als eine geblackboxte²² »machine«, die »artistic value« als »output« produziert (Becker 2014: 95). In Heidelberg wurde sich nun nicht auf statistische Verfahren bezogen, die etwas in den Rang von Kunst heben, das aus Sicht des Kunstvereins gar keine ist. Die angeführten Rankings – *Kunstkompass* und *ArtFacts* – beobachten nicht unmittelbar Werke oder Künstler*innen, sondern nur deren Resonanz im Betrieb. Ranglisten können somit nur Künstler*innen beobachten, die schon von Institutionen und Aestheticians beachtet worden sind. Der gewichtige Unterschied liegt ausschließlich in den Relationierungs- und Bewertungskriterien. Während der Kunstverein im zweiten Teil der »perfekten Ausstellung« thematische Auswahlkriterien zugrunde gelegt hat, leitet *ArtFacts* den Erfolgsrang jeder Person aus ihrer Repräsentation in einem prestigestiftenden Institutionengefüge ab. Eine Untersuchung von Beobachtungs- und Ordnungsverfahren zeigt, wie sich beide zwar an der Oberfläche mit derselben Einheit und Fällen von Künstler*innen beschäftigen, diese Grundgesamtheit aber jeweils innerhalb verschiedener Ordnungsannahmen generiert wird.

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

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

Beobachter, der Blackboxes öffnet, hin zu den Innensichten dieser Black-box Kunstwelt notwendig.

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

Auch wenn Becker immer wieder betont, dass es nicht das monolithische Kunstwerk selbst, »the work itself« (Becker 2006), ist, an dem soziologisch entschieden werden kann, was Kunst ist²⁴, bilden anerkannte Werke immer »the starting point« (Becker 2008[1982]: 37) für seine Studien über Kunstwelten.²⁵ Kunstwelten umfassen nach Becker alle

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

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

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

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

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

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

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

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

Den analytischen Nexus von Regelmäßigkeit bilden für Becker Konventionen, »standardized means of doing things« (Becker 2008[1982]: 56, vgl. auch 28–34; Kap. 2), die einzelne Entscheidungen, »choices«²⁸ (Becker 2006: 25ff.), in der Herstellung von Werken beeinflussen. Wie und mit wem etwas gemacht wird, wird nicht in jeder Situation immer neu entschieden, sondern orientiert sich an einem »Kanon von Konventionen« (Becker 1997[1974]: 29), der sich zusammensetzt aus Übereinkünften, geteilten Erfahrungen, eingeschliffenen Techniken und Best Practices. Jede einzelne Aufgabe zur Kunstproduktion kann auch anders gelöst werden, bei neuen Praktiken muss sich aber zu bestehenden Konventionen verhalten und gegebenenfalls für eine etwaige Vorteilhaftigkeit argumentiert werden.²⁹ Der Zweck und praktische Gradmesser von Konventionen ist die Entlastung von Kooperationen und Entscheidungen, wodurch Tätigkeiten einfacher oder ressourcensparender vollzogen werden können. Neben speziellen Konventionen, die nur eine einzelne Kunstwelt stützen, lassen sich so auch Muster finden, die ganze Medien, Szenen³⁰ oder sogar die allgemeine Frage nach Kunst betreffen. Besonders letztere Konventionen betreffen auch immer ein Publikum, da

- 28 Becker führt diese Entscheidungen für die *Produktion und Aufführung* von Werken en detail aus. Ich beziehe diese Überlegung aber auf alle konventionalen Handlungen einer Kunstwelt. Becker arbeitet nicht mit den Begriffen der Kontingenz und der Entscheidungserwartung, der Gedanke steckt allerdings in seiner Überlegung: »As someone composes a work or makes a painting, as they perform a work on stage or in the concert hall, everything they do constitutes a choice. The choice could always have been made differently and everyone who works in these trades knows what the range of possibilities was and what might have motivated the particular choice that was finally made« (Becker 2006: 26). Auch diese Passage zur Entscheidung erinnert einerseits stark an Luhmanns theoretische Erfassung der Herstellung eines Kunstwerks über die Medium/Form-Unterscheidung (Luhmann 1995: Kap. 1) und von Entscheidungsprozessen: »Man kann sich die Herstellung eines Kunstwerkes als einen Entscheidungsprozess vorstellen, der Probleme sieht und unter Erwägung von Alternativen Problemlösungen sucht« (Luhmann 2008[1990]: 211). Andererseits erinnert Becker hier begrifflich (»range of possibilities«) an Bourdieus »Raum der Möglichkeiten« (Bourdieu 1999[1992]: 147). Becker nennt (auch hier) beide Autoren nicht. Die klare Opposition zu Bourdieu, die auch für eine gewisse Beliebtheit in der französischen Kunstsoziologie nach Bourdieu gesorgt hat (vgl. Danko 2015: 101), führt Becker in einem Interview mit Alain Pessin in der Jubiläumsausgabe von *Art Worlds* aus (Becker/Pessin 2008).
- 29 So gesehen sind Konventionen die Grundlage für Neues, weil sie die einzige Abgrenzungsfolie für Innovationen bilden (Becker 1997[1974]: 33f.; vgl. auch die »Mavericks« bei Becker 1976: 708–711).
- 30 Bspw. Kunstfotografie, Orchestermusik o.ä.. Ein einschlägiger Fall für eine Szene sind die »Tanzmusiker« in Beckers *Outsiders* (1981[1963]: 71–91).

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.2 *Kunstfeld (Pierre Bourdieu)*

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

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

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

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

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

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

Eine zentrale Rolle in Kämpfen um Deutungshoheit und die Schaffung von symbolischem Wert nehmen auch in der Feldtheorie Kunstinstitutionen ein. Akteure des Kunstbetriebs – wie Museen, Akademien, Preisjürs, Galerien, Publikationen u.a. – positionieren sich nach der Feldperspektive genau wie Künstler*innen entlang grundlegender Strukturlinien des Feldes. Typisch für das Kunstfeld in der historischen Phase nach den symbolischen Monopolen der königlichen Akademien ist ein komplexer Zusammenhang von »Institutionen zur Registrierung, Bewahrung und Untersuchung von Kunstwerken« (Bourdieu 1999[1992]: 275). Dieser Kunstbetrieb fungiert dabei auch heute noch nicht als nachgelagerter Vermittler oder Unterstützer, sondern als unmittelbarer Produzent von Kunst: »Der Diskurs über das Kunstwerk ist kein bloß unterstützendes Mittel mehr zum besseren Erfassen und Würdigen, sondern ein Moment der Produktion des Werks, seines Sinns und seines Werts« (ebd.: 276). Omnipräsente Konflikte um Anerkennung, Einordnung und Werte von Kunstwerken implizieren bereits unterschiedliche Beobachtungsverfahren, wobei die für die vorliegende Arbeit relevanten Fragen nach Ordnungsdimensionen nur einen Teil von Bourdieus kunstsoziologischen Theoriemitteln abrufen³³: In welchem Verhältnis stehen unterschiedliche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mit der Autonomisierung der Kunst konstituierten sich die beiden Werträume der Kunst – künstlerisch und ökonomisch – im negativen Bezug zueinander und genau jenes Verhältnis führt bis heute³⁵ zu einer Doppelstruktur künstlerischer Produktion. Feldtheoretisch wird in dieser Dimension von einer horizontalen Differenzierung in unterschiedliche, eigenlogische Subfelder ausgegangen. Die heteronome Feldregion wendet sich einem Massenpublikum und deren Ressourcen zu und spiegelt den Zugriff ökonomischer Herrschaft wider (vgl. Bourdieu 1999[1992]: 198ff.). Die reine Kunst basiert dem entgegengesetzt auf der negativen Loslösung von ökonomischen Kriterien und bildet so das autonome Subfeld (vgl. auch schon Bourdieu 1974[1968]: 77–86). Dieses Subfeld der reinen Produktion und das heteronome Feld der Massen- und Luxusproduktion stellen die zwei Teile der gesellschaftlichen Kulturproduktion dar, die jeweils zu eigenen Bewertungsgrundlagen führen. Dieser Wertung und Klassifizierung innerhalb der Subfelder folgt in der feldtheoretischen Lesart einer Differenzierung in eine zweite Dimension von vertikalen Hierarchien entlang symbolischer und materieller Werte (vgl. Bourdieu 1999[1992]: 228ff.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.3 *Kunstsystem (Niklas Luhmann)*

Niklas Luhmanns systemtheoretische Arbeiten zum Funktionssystem der Kunst teilen sich die grundlegende, kunstsoziologische Annahme der gesellschaftlichen Herstellung von Kunst mit Becker und Bourdieu. Die theoretische Ausgangslage meiner Studie wird durch systemtheoretische Arbeiten um den Aspekt der Funktionalität von Beschreibungen der Kunst in Gänze für die soziale Reproduktion der Kunst geschärft. Luhmann teilt dabei mit Bourdieu neben einer grundlegend differenzierungstheoretischen mindestens auch eine historisch-dynamische Perspektive auf Kunst als gesellschaftlichen Teilbereich.³⁷ In beiden Ansätzen wird der Kunst eine relative (Bourdieu) beziehungsweise operative (Luhmann) Autonomie – eine Orientierung an kunstspezifischen Reproduktionsmechanismen – zugesprochen.³⁸ Die autonome Weiterentwicklung der Kunst vollzieht sich aus feld- und systemtheoretischer Perspektive auch abseits der Werke mithilfe von verschiedenen Sortierungs- und Einordnungsverfahren, die sich historisch entwickeln, untereinander konkurrieren oder einfach verschwinden (Luhmann 1995: 393–507³⁹; Bourdieu 1999[1992]: 83–186). Neben, über oder unter den Kunstwerken sind es Organisationen, Institutionen, Professionelle und ganze Netzwerke, die Artefakte als Kunstwerke benennen, sie bewerten und Bezüge unter ihnen herstellen: Museen und Kunsthallen, Kunstkritiker*innen, Kunsthistoriker*innen, kommerzielle Galerien, Kunsttheoretiker*innen, Auktionshäuser, Kunsthochschulen, Biennalen, Preisjursys und andere, die unter dem Titel ›Kunstsbetrieb‹ firmieren, gelten in der Kunst selber nicht als Urheber von Kunst. Aus einer soziologischen Perspektive ist der Betrieb

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Selbstbeschreibungen⁴² hätten keine »konstitutive« Rolle für die Selbstreproduktion der Kunst (Luhmann 1995: 393ff.), können dieser aber durchaus in einem zentralen Sinne dienen, denn »daß über Kunst geredet und geschrieben wird, trägt wesentlich zur Stabilisierung und Destabilisierung ihrer Autopoiesis bei« (ebd.: 91; vgl. zur Autonomisierung Luhmann 2008[1990]: 203). Selbstbeschreibungen der Kunst sind nicht »die« Kunst des basalen Systemvollzugs – welchen man sich plastisch als kommunikatives Verweisungsnetzwerk von einzelnen Kunstwerken vorstellen kann –, sondern sie werden erst nachträglich angefertigt, um dann zu beschreiben, wie das System sich vollzogen hat. Dadurch sind Beschreibungen als eine Weise des Beobachtens zweiter Ordnung einerseits von einem direkten »Situationsdruck« (Luhmann 1984: 407) und bestimmten Limitierungen befreit, da sie sich nicht selbst sofort als Kunst von Nicht-Kunst unterscheiden müssen.⁴³ Andererseits sind sie dadurch aber immer nur eine Möglichkeit unter vielen und generell unfähig zu erfassen, was die Kunst im Sinne aller Zusammenhänge ist: »Alle Produkte von Selbstbeschreibungen müssen, auch wenn sie dem auf semantischer Ebene widersprechen, als kontingent behandelt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abseits der Werke können Beschreibungen in einem vermeintlichen Chaos, dem Noise⁴⁵ der Welt und des künstlerischen Werkegewimmels, Ordnung beobachten und sinnhaft beschreiben. Für diese Beobachtungen kommen wiederum ganz verschiedene »Differenzschemata« (Luhmann 1984: 654) in Betracht. Neben historischen Beispielen wie der philosophischen Ästhetik kommen auch heute noch Stil-, Material-, Schulen-, Formen- oder Epochenbezüge zum Einsatz, um Verweise und Abgrenzungen von Werken zu ordnen. Museumsausstellungen, Kunstkritik, Teile der Kunstgeschichte oder mittlerweile auch algorithmische Technologien⁴⁶ versuchen durch ihre jeweils spezifische Beschreibungsweise Kontinuitäten nachzuzeichnen, Entwicklungsbrüche zu markieren oder verschüttete Referenzen offenzulegen. Mit einem Blick auf die Kontingenz jedes Beobachtungsschritts, »also mit Seitenblick auf andere Möglichkeiten« (Luhmann 1992: 74) des Beobachtens, werden alle Selbstbeschreibungen fundamental hinterfragbar. Ich habe diese notwendige und unvermeidbare Kontingenz als äquivalente Absurdität benannt. Am Heidelberger Fall ist allerdings nur zu deutlich geworden, dass einzelne Beschreibungen von Kunst und ihre Differenzschemata in der Praxis häufiger hinterfragt werden als andere. »Man kann sich eine Mehrheit nebeneinander produzierter Selbstbeschreibungen denken; aber der Begriff der Relativität ist gänzlich unangebracht« (Luhmann 1995: 398). Relativität ist schon praktisch nicht angebracht, weil über unterschiedlich durchgesetzte Ordnungsweisen unterschiedliche Kunstproduktionen mit Aufmerksamkeit, Anerkennung und finanziellen Mitteln ausgestattet werden und somit auch potenziell wieder neue Kunstkommunikation beeinflussen.

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

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

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

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

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

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

Eine Besonderheit der Kunst des 20. Jahrhunderts gegenüber anderen Funktionssystemen ist nach Luhmann der Zusammenbruch der »interne[n] Grenze zwischen der Selbstreflexion, also der Theorie des Systems, und seinen produktiven Operationen« (Luhmann 1995: 494), also den Kunstwerken. Nach den Reflexionstheorien mit Allgemeinheitsanspruch (insbesondere die Ästhetik/Philosophie der Kunst des 18./19. Jahrhunderts) hat eine Pluralisierung von Beschreibungen stattgefunden, die ihrerseits auf die schon skizzierte Funktion des Systems rekurren. »Die Reflexionstheorie des Kunstsystems demonstriert sich selber mit Hilfe von Kunstwerken« (ebd.: 495), welche ja gerade Beobachtung von kontingentem Beobachten provozieren. Kunstwerke selber, so die reflexionstheoretische Annahme, zeigen immer wieder aufs Neue, dass Beobachtungen kontextabhängig sind, und verweisen damit auf moderne Polykontextualität. Diese Potenzialität der Werke führt besonders in der postmodernen Kunst zu einer Rekombinatorik⁴⁷ von schon bekannten Formen, die aber gerade nicht Altes schlicht wiederholen, sondern in direkter Kenntnis von Bekanntem in Verweisungsnetzwerken Neues schaffen (Luhmann 1995: 492).

Für eine Einschätzung einer originellen Neuheit, für die Konzeption von Ausstellungen, aber auch für »Expertisen und Beratung bei Ankaufentscheidungen« (ebd.: 495), für Qualitätsurteile, für Aufmerksamkeitsgenerierung ist nun nach Luhmann eine »Fachkompetenz in der Beurteilung von Kunstwerken unentbehrlich« (ebd.). Diese Kompetenz liegt bei einem »Establishment mehr oder weniger gewichtiger Kenner« (ebd.), welches sich gerade in der Moderne nicht mehr in einer einzigen Institution eines Zentrums sammelt, sondern sich über unzählige Museen, Galerien, Akademien, Zeitschriften usw. verteilt. Theoretisch anspruchsvollere, komplexe und konsistente Selbstbeschreibungen, die Neues und Altes erkennen können, entstehen nach Luhmann dabei insbesondere in der Kunstkritik. Dem Speichern und Sichtbarmachen von Altem, damit Neues erkannt und hergestellt werden kann, dienen hingegen Museen, Archive und Bibliotheken relativ dauerhaft. Eine solche Trennung von Museum und Kritik (und anderen) müssen aber gerade heute nicht als arbeitsteilige Differenzierung verstanden werden. Aktuelle Diskussionen um die Trennung/Überschneidungen von zeitgenössischen Museen, kunsthistorischen Museen und Kunsthallen⁴⁸, die Aufgabe von

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

48 Siehe Kap. 4.1.

Ausstellungsmacher*innen⁴⁹, die Veränderungen der Biennalen über die letzten 125 Jahre⁵⁰ oder die Ausstellungsformen auf Kunstmessen verweisen deutlich darauf, dass nicht jede Unterstützung für die Erzeugung von Neuem exklusiv von einzelnen Institutionen oder Professionen übernommen wird.

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

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

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

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

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

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

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

2.3 Ordnungsweisen der Kunst und Beobachtungsregime

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Beobachtungen der Beobachtungsregime

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

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

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

Ein Beobachtungsregime ist eine Beobachtungsarchitektur⁵², in der Gegenstandszusammenhänge selbst bestimmt werden und in der

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

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

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

Die kleinste Einheit von Beobachtungsregimen sind einzelne Beobachtungen. Beobachtung soll hier bedeuten, dass ein*e Beobachter*in vor dem Hintergrund unendlicher Möglichkeiten etwas konstituiert und kommunikativ (verbal, visuell, numerisch, akustisch) markiert. Ich folge der Lesart Luhmanns, der Beobachtungen definiert als die »Handhabung von Unterscheidungen« (Luhmann 1984: 63), womit in Anlehnung an George Spencer-Brown (Spencer-Brown 1969: 1) auch immer ein Bezeichnen gemeint ist. Das Verhältnis von Unterscheiden und Bezeichnen ist dabei als ein in sich notwendiges Verbundenes zu verstehen, denn keine Bezeichnung ohne Unterscheidung⁵³: »Jede Beobachtung [...] benutzt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zugang und Fragen an empirische Fälle

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

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

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

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

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